

Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico- Literarias (CEDINTEL). Centro de Investigaciones Teórico- Literarias (CEDINTEL), Santa Fe, 2013.

## «Tras la huella de la mandrágora»: una propuesta de intervención con la literatura en barrios de la ciudad de Santa Fe.

Bórtoli, Pamela Virginia, Cherri, Leonel, Coniglio, Daniela, Cumin, Larisa, Ingaramo, Ángeles, Pages, Mariano, Tosti, Ivana y Yódice, Paula.

Cita:

Bórtoli, Pamela Virginia, Cherri, Leonel, Coniglio, Daniela, Cumin, Larisa, Ingaramo, Ángeles, Pages, Mariano, Tosti, Ivana y Yódice, Paula (2013). *«Tras la huella de la mandrágora»: una propuesta de intervención con la literatura en barrios de la ciudad de Santa Fe. Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico- Literarias (CEDINTEL). Centro de Investigaciones Teórico- Literarias (CEDINTEL), Santa Fe.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/pamela.bortoli/33>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pRwb/Xaw>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del **CEDINTEL**

---

## **Autoridades**

### *Comité Académico*

Mónica Cragolini, Ana Lía Gabrieloni, Graciela Goldluchk,  
Fabián Iriarte, Claudia Kozak, Daniel Link, Isabel Quintana

### *Secretaria*

Pamela Bórtoli

### *Coordinación general*

Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

### *Instituciones*

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias (CEDINTEL)

/ Facultad de Humanidades y Ciencias

Secretaría de Cultura

Universidad Nacional del Litoral

Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del Cedintel:  
Facultad de Humanidades y Ciencias,  
Universidad Nacional del Litoral /  
Analía Isabel Gerbaudo... [et.al.]. - 1a ed. -  
Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2013.  
E-Book.

ISBN 978-987-692-016-2

1. Critica Literaria. 2. Enseñanza Universitaria.

I. Gerbaudo, Analía Isabel.

CDD 809.007 11



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**

**Albor Cantard**

Rector

**Claudio Lizárraga**

Decano de Facultad  
de Humanidades y Ciencias



## Índice

Apertura

*Analía Gerbaudo*

Las imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930–1970):  
vínculos entre literatura y política partidaria

*María Fernanda Alle*

Momentos de crisis y diáspora de envíos: Género y literatura en manuales  
para la escuela secundaria argentina (1984–2011)

*Pamela V. Bórtoli*

Estéticas y an(ti)estéticas en la literatura latinoamericana de fin de siglo

*Carlos Leonel Cherri*

Los modos del Silencio en Paul Celan según Georg–Michael Schulz

*Hugo Echagüe*

Infancia y vínculos familiares en tres narradores españoles contemporáneos:  
Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas

*Daniela Fumis*

«En el aire conmovido»: notas preliminares en relación con el vínculo poético  
entre Juan L. Ortiz y Francisco Urondo

*Daniela Gauna*

El Derrida de Josefina Ludmer y otras figuraciones  
en las clases de los críticos (1984–1986)

*Analía Gerbaudo*

De la Teoría Literaria a la Didáctica de la literatura: la importación de teorías  
en la conformación de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina

*Ángeles Ingaramo*

«Tras la huella de la mandrágora»: una propuesta de intervención  
con la literatura en barrios de la ciudad de Santa Fe

*Pamela V. Bórtoli, Leonel Cherri, Daniela Coniglio, Larisa Cumin,*

*Ángeles Ingaramo, Mariano Pages, Ivana Tosti, Paula Yódice*



Apunten contra Butler. Urgencias políticas y filosofía práctica  
*Sergio Peralta*

Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje  
en la literatura española contemporánea  
*Germán Prósperi*

El (los) principio(s) de la escritura  
Espacios de inscripción del yo en la obra de Benjamín Prado  
*María Julia Ruiz*

Severo Sarduy: Arte Literatura (1959)  
*Silvana Santucci*

Apuntes sobre un proyecto. Figuraciones de la niñez en la poesía  
española contemporánea: Fernando Beltrán y Luis García Montero  
*Gabriela Sierra*

La poesía extranjera en los catálogos de editoriales literarias  
independientes en Argentina (2002–2011): conjeturas iniciales  
*Santiago Venturini*



## Apertura

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

No exagero si digo que la realización conjunta de estos dos encuentros, el *Primer Coloquio de avance de Investigaciones del CEDINTEL* y el *IX Argentino de Literatura*, son parte de un sueño de años: la separación en 1968 de la carrera de letras con sede en Rosario del seno de nuestra institución y la devastación provocada por las dos últimas dictaduras son hechos de los que recién empezamos a recuperarnos. Somos parte del grupo que ensayó formar equipos de investigación y luego, de enseñanza, extensión y divulgación en el campo literario, a pesar del contexto desalentador de los 90. Y cuando digo «somos» hago referencia a un colectivo amplio que es en su conducción, sin lugar a dudas, un ejemplo de transversalidad, una muestra de lo que se puede cuando las relaciones de trabajo se construyen basadas en la confianza y en el diálogo crítico, no complaciente y «responsable» (en la compleja y en cierto modo, trágica acepción que Jacques Derrida dio a este término con su carga de encrucijada que coloca, cada vez, ante la necesidad de elegir sabiendo que allí mismo algo se aplaza, se soslaya, se demora, se aparta o se descarta frente a lo otro por lo que se ha optado). En ese colectivo está Claudio Lizárraga, compañero de camino en la contribución al armado de una universidad pública verdaderamente pluralista y democrática; Ivana Tosti que junto a José Luis Volpogni hacen del Centro de Publicaciones de nuestra universidad un modelo de gestión (usar los fondos públicos para publicar gratuitamente investigaciones de cualquier profesor de cualquier universidad de Argentina es una opción que batalla contra toda forma de endogamia, cualquiera sea su naturaleza). Integra ese colectivo Germán Prósperi con quien iniciamos una carrera de formación signada en la investigación literaria por Edith Litwin que en 1996 cooperó en el armado de un Primer Congreso Internacional de Profesores: se produjo en ese congreso un hecho inesperado que cambió el rumbo de nuestro trabajo. La conferencia «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria» dada por Jorge Panesi supuso la apertura a un campo desconocido: en un tiempo previo a Internet el mapa de la teoría que Panesi presentaba marcó las búsquedas y los derroteros que le siguieron. Búsquedas alentadas por un grupo expandido formado por todos los estudiantes que creyeron en nuestras apuestas y decidieron jugarse y apostar al conocimiento en un tiempo transido por los recortes a las universidades públicas y por la conocida frase de un desorientado ministro de economía que mandó a los científicos a «lavar los platos». Esos entonces estudiantes que hoy exponen en nuestro coloquio, coordinan mesas, presentan sus libros de poesía o de narrativa o sus investigaciones o cooperan con obsesivo cuidado en cada detalle de la organización son Rafael Arce, Francisco Bitar, Pamela Bórtoli, Daniela Gauna, Ángeles Ingaramo, Santiago Venturni, Daniela Coniglio, Silvana Santucci y más recientemente, Leonel Cherri, Daniela Fumis, Julia Ruiz, Gabriela Sierra, Paula Yódice, Larisa Cumin, Fernanda Alle, Sergio Peralta (y la lista sigue) y se espera que el año que viene aumente y se animen a participar de este coloquio los que no se atrevieron este año. Sabemos que salir al campo es diferente a presentar avances sobre lo que uno no sabe: salir al campo supone contribuir a lo que allí, en ese terreno en constante reformulación, no se sabe. Es por eso que nuestro primer coloquio se enriquece y se potencia con el trabajo dedicado y amoroso que han realizado nuestros comentaristas: quiero agradecer muy especialmente a Daniel Link, Mónica Cragolini, Fabián Iriarte, Graciela Goldluchk, Ana Lía Gabrieloni, Isabel Quintana y Claudia Kozak el empeño en la tarea (como aprendí de Miguel Dalmaroni, que sin ser mi director en ninguna instancia de mi formación profesional me devolvió, allá por 2006, un escrito con notas de tres colores y

por lo menos, veinte observaciones, corregir es un acto de amor). Gracias a las intervenciones de cada comentarista y a las que esperamos de los que vendrán: un ejercicio que nos permitirá crear las condiciones para organizar, hacia 2016, el Primer Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria en nuestra universidad.

Voy del presente a los noventa porque fue en esa década cuando, a pesar de los vientos que corrían, armamos los proyectos que hoy nos permiten abrir este encuentro con un equipo que lo sostiene y que se complementa con el trabajo que Paulo Ricci realiza junto a Luis Novara desde la Secretaría de Cultura de nuestra universidad que, desde hace años, facilita algo más que un edificio a la hora de armar los «argentinos». Un trabajo que se facilita por la confianza del director del Departamento de Letras, Prof. Héctor Manni, que delegó en mí y en Germán Prósperi esta tarea, más acá y más allá de la especificidad disciplinar y de los objetos de investigación con los que estamos comprometidos. Un trabajo que se facilita por la difusión y el apoyo del director de carrera, profesor Fabián Mónaco.

Quisiera, ya para finalizar, realizar un agradecimiento especial a todos nuestros invitados: poetas, críticos, profesores, escritores que aceptaron involucrarse en estos tres días de diálogo y conversación sobre literatura argentina, crítica, teoría literaria y enseñanza. Gracias por venir hasta Santa Fe. Gracias por aceptar, no sólo contarnos qué están pensando sobre sus objetos queridos sino por escucharnos agregando al trabajo de la escritura y al de la lectura el de comentaristas reuniendo un conjunto de prácticas que batallan contra la tendencia de «no leernos entre nosotros», como bien ha diagnosticado Mónica Cragolini. Nos mueve la fantasía de intervenir desde la universidad pública sobre las prácticas literarias, de investigación y de enseñanza. Tenemos la convicción de que la investigación está en el corazón de la enseñanza como así también creemos que toda investigación, encerrada en nuestras capillas, está condenada a reducir sus posibles efectos de transformación. Por eso nuestra apuesta a la extensión, a la divulgación, a la lectura pública de poesía y de narrativa; por eso nuestro deseo de expandir la escucha para llegar a otros destinatarios. A los no universitarios, a los profesores de nuestras escuelas, a bibliotecarios, maestros y también a los investigadores, críticos, escritores y profesores que vienen de otros lugares de Argentina, con otras tradiciones, con otras historias, con otros deseos, con otras huellas.

A todos y a cada uno, muchas gracias por la confianza en nuestro trabajo y disculpas por los errores. Muchas gracias por creer que este colectivo merecía un viaje hasta Santa Fe o el abandono de tres tardes de trabajo solitario aquí en la ciudad por tres tardes de conversación. Gracias a Jorge Panesi por todo lo dado durante todos estos años (y por todo lo que eso ha generado); gracias a Carlos Busqued, Diego Erlan y Federico Falco por el desgarrar y el sacudón de cada relato; a Estela Figueroa, Fabián Iriarte, Francisco Bitar y Santiago Venturini, por la precisión de cada palabra; a Graciela Goldluchk por la apuesta a una nueva política del archivo desde Argentina; a Claudia Kozak y a Daniel Link, por jerarquizar prácticas y objetos culturales mirados a veces con desprecio desde nuestros cenáculos; a Isabel Quintana y Ana Lía Gabrieloni, gracias por el diálogo que entablan a partir de cada una de las prácticas en las que aceptan poner su nombre; a Mónica Cragolini, por el armado de una red informal y transnacional que batalla contra todas las formas de colonialismo interno y externos.

Gracias a la energía joven de nuestro Centro, de nuestra facultad y de la Secretaría de Cultura, en especial a Analía Batistela, Natalia Castolini, Mariela Rodríguez y Pamela Bórtoli, pendientes de cada pasaje, de cada papel, de cada aula, de cada certificado.

Gracias en definitiva, a todos los que hacen posible este encuentro que se inscribe en la línea de los tantos otros (empezando por el del 57 organizado por Paco Urondo) que desde esta misma universidad intentaron generar debates sobre las formas de intervenir en la cultura a partir de la literatura sabiendo, a pesar de todo y contra todo, como bien nos ha enseñado Juan Gelman, que «nombrar la mariposa no la hace volar».

Muchas gracias

# **Las imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930–1970): vínculos entre literatura y política partidaria<sup>1</sup>**



María Fernanda Alle

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario – CONICET

yfernandaa@hotmail.com

## **Resumen**

La ponencia presenta los avances de mi tesis doctoral en curso, desarrollada en la UNR y subsidiada por CONICET. El propósito es contribuir al conocimiento de la obra de Raúl González Tuñón, en el arco temporal recortado entre 1930 y 1970, a partir de las imágenes de escritor que el autor construye, iluminando la conflictividad que revisten los vínculos entre literatura, autofiguración y política partidaria. Dado que los modos de resolver las tensiones que generan esos vínculos varían a lo largo del período recortado, se sostiene que pueden visualizarse tres momentos diferentes en su producción.

Palabras clave: Raúl González Tuñón – imágenes de escritor – literatura – política – 1930 a 1970



En uno de los textos que Raúl González Tuñón incluye en *El otro lado de la estrella*, de 1934, titulado «Blues de los adioses», encuentro un buen punto de partida para esta ponencia que busca explicitar los avances de mi investigación, centrada en las diversas modulaciones de los vínculos entre literatura, autofiguración y política partidaria en la producción literaria de González Tuñón, en el arco temporal que abarca desde los años 30 hasta comienzos de los 70. En la cita que sigue, además de una concepción del poeta como aventurero —muy habitual en su poesía de los años 20—, se pone en juego una explícita toma de posición ligada a la revolución: «Partir con rumbo desconocido, que es el rumbo de los poetas, pilotos audaces de todas las posibilidades de la tierra y del espíritu. Por eso, después de tantas hojas borroneadas, parto con rumbo a la revolución» (1934: 34). Aquí, la revolución está teñida aún de esa avidez de transgresión, de libertad y de aventura que singularizó su poesía de la década anterior; y, por ende, podría ser pensada como parte de esa poética que, en su primer libro *El violín del diablo* (1926), invitaba al azar de un mundo fantástico, mágico y siempre nuevo, con la famosa frase que reza «eche veinte centavos en la ranura» (100). De hecho, en esta primera parte de la década del 30, el sentido de la revolución retoma los intereses y las líneas poéticas del joven Tuñón de los años 20, apasionado por los puertos, los marineros, las prostitutas y las tabernas y, en este sentido, está asociada a una toma de posición que es política, pero también, y quizá en primer lugar, poética.<sup>2</sup> La revolución será —como el mar para los marineros, las tabernas para los hombres de los bajos fondos o la experiencia con drogas para los jóvenes que se enamoran de prostitutas— otro de los nombres que González Tuñón le da a la aventura: una experiencia que, al permitir una ruptura —aunque sea fugaz— con la cotidianidad de las «pobres vidas», es capaz de reconciliar al hombre con «la vida pequeña y su muerte pequeña» (2005b:11). Un rumbo desconocido o, como afirma más adelante en ese mismo texto citado, «un sueño de ojos abiertos»: la revolución viene así a afirmar el ímpetu aventurero de los poetas, definidos por Tuñón como los «pilotos audaces de todas las posibilidades». De manera que el interés del poeta hacia la revolución encuentra, aquí, su primer fundamento en esta potencialidad de lo extraordinario que ella sintetiza, sin dejar de lado, por supuesto, su carácter esencialmente político y social.

Ahora bien, esta concepción del poeta «que parte rumbo a la revolución» y los valores asociados a la poesía que se desprenden de ella no se mantienen inalterables en el tiempo sino que varían de acuerdo a las diversas modulaciones que presentan los vínculos, siempre en tensión, entre literatura, autofiguración y política partidaria. Parto de la idea de que en las autofiguras que se van tramando en su poesía, se ponen en juego diversas concepciones de la literatura, las cuales estarán asociadas también a una toma de posición política. Y esto porque considero, siguiendo a María Teresa Gramuglio, que la construcción de una imagen de escritor involucra una reflexión en torno al valor de la literatura, de modo que estas imágenes siempre son una instancia legitimadora tanto de la propia práctica como de la posición ocupada en el campo intelectual. Tomando en cuenta estos parámetros, sostengo que pueden reconocerse, en la producción poética de González Tuñón delimitada entre los años 30 y los 70, tres momentos diferentes que comentaré brevemente en estas páginas. Conviene aclarar que si comienzo por la producción literaria del autor en la primera mitad de la década de 1930, y no por la de los años 20, es porque precisamente en ese momento de cambios y reacomodamientos del campo intelectual como consecuencia de múltiples factores sociales, culturales y políticos (Saítta 2001), González Tuñón comienza a promover de manera explícita una poética vinculada con la política partidaria. Bajo los influjos de una *moral de la escritura* (Giordano),<sup>3</sup> a partir de ese momento su producción estará revestida de una doble funcionalidad: como intervención literaria —por ende inserta en una red de diálogos y polémicas dentro del campo intelectual de su época (Bourdieu)— y como intervención política, es decir, en permanente cruce con los programas del

partido comunista. Podría decirse, entonces, que el horizonte de expectativas que imagina para su poesía, sobrepasa el horizonte de la literatura para situar su «poder de eficacia» en relación con campos más extensos.<sup>4</sup>

El primer momento de esta poética, al que corresponde la cita con que comencé el trabajo, se circunscribe en el corto periodo delimitado por la primera mitad de los años 30. Para comenzar a mirar más de cerca este momento, es necesario tener en cuenta dos cuestiones claves: la vinculación de González Tuñón, durante la década anterior, con la vanguardia martinfierrista y el compromiso explícito con la política revolucionaria que asume a comienzos de la década del 30. Conjugando ambas pertenencias, buscará enlazar las innovaciones de la vanguardia estética con los fines políticos revolucionarios desde una posición no subordinada a la política partidaria sino complementaria a ella. La poesía de González Tuñón de esa primera mitad de la década del 30 es una práctica poética vanguardista por varias razones: en primer lugar, porque trabaja con las novedades martinfierristas del verso libre y las metáforas inusuales. Segundo, porque, a la manera del *collage*, construye su poesía con los restos (o los ecos) de voces coloquiales que pululan en el tráfico de la ciudad, con *slogans* e imágenes provenientes de la publicidad o del cine, con la historia social y política internacional, con los ritmos modernos como el jazz, con los objetos ruinosos de la ciudad moderna, con la actualidad que proveen las noticias periodísticas, los referentes del mundo de la política, del cine y del arte. Por último, porque, a través del montaje, encadena esos fragmentos de imágenes y sonidos, los une de modo que estos van construyendo un sentido que es doblemente revolucionario: en tanto renueva las posibilidades poéticas y en tanto intenta contribuir a darle «vuelo lírico» a la revolución política, como afirma en su poema «Las brigadas de choque», publicado en el número cuatro de la revista *Contra*.<sup>5</sup>

Así, la definición más clara de este proyecto de intervención la encuentro en una de las pastillas que integra la sección «Los sucesos, los hombres» del segundo número de *Contra*,<sup>6</sup> donde el autor propone darle a la revolución la «fantasía» y el «romanticismo» que pedía Lenin sin «ser un marxista ortodoxo» (2005a:140). Sin embargo, la recuperación de los recursos martinfierristas implica, al mismo tiempo, un movimiento de separación en cuanto a los valores asociados a la práctica literaria. Así, en el texto que abre el libro *El otro lado de la estrella*, «Los escritores y la realidad», González Tuñón ofrece una explicación de la experiencia martinfierrista como «movimiento oportuno» y piensa el cambio que se produce desde los años 20 a la producción poético-política de esos primeros años de los 30 como una «ampliación de la mirada», que se vuelve ahora «universal», interesada por «la total dignificación de la vida» y ya no solamente por renovar la esclerosada poesía nacional (24). Resumiendo, se podría decir que, como escribe en el poema «Cosas que ocurrieron el 17 de octubre» de *Todos bailan*, si «a los veinte años sólo creíamos en el Arte, sin la vida,/ sin la Revolución» (2005b:102), ahora piensa, citando a Valéry en los epígrafes de ese poemario, que «si une piècenecontient que *poésie*, elle n'estpas un poème». La búsqueda, entonces, es la de un arte al servicio de la revolución que retome el proyecto martinfierrista pero que lo sobrepase, o lo complete, en tanto ya no se trata sólo de renovar el arte sino, de «cambiar la vida». En este sentido, su proyecto poético debe ser enmarcado en esa meta de la vanguardia que, como señala Huysen, fue conseguir «la sutura del abismo que separa al arte de la realidad» a fin de «transformar el aislamiento de la sociedad de *l'art pour l'art* (...) en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social» (26). De manera que la «poesía revolucionaria» tal como la concibe Tuñón por esos años, debe ser pensada dentro de ese sueño vanguardista que consistió, según Huysen, en «devolver el arte a la vida y crear un arte revolucionario» (12), transformando así tanto el arte y la política como la vida.

Ahora bien, este proyecto de intervención poética encuentra muy pronto sus límites pues la imposición, en 1934 —el mismo año de la afiliación de González Tuñón al partido—, del realismo socialista como única estética posible al servicio de la

revolución cierra las puertas a todas las experiencias vanguardistas que buscaban unir su arte a la práctica política revolucionaria.<sup>7</sup> De hecho, como afirma Huyssen, esa «unidad entre vanguardia política y artística», que estaba basada en el «credo de la vanguardia histórica en que el arte puede ser un instrumento crucial para la transformación radical» (25), fue rápidamente disuelta cuando tanto el fascismo como el estalinismo negaron a las vanguardias su lugar disruptivo y su potencial transformador.

Para pensar lo que sucede con la poética de González Tuñón, en lo que considero un nuevo momento de su producción, estimo conveniente partir del ensayo de Walter Benjamin, «El autor como productor», también de 1934. En ese texto, señala que hay dos alternativas posibles para el «escritor progresista» que, habiendo asumido la imposibilidad de la autonomía artística, intente ligar su arte a la lucha del proletariado. Por un lado, el camino que consiste en proveer al aparato de producción burgués de «contenidos» revolucionarios, camino cuyo único logro será «transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo». Por otro, el camino del autor como productor, que exige la transformación de ese aparato de producción burgués, con el fin de derribar las barreras y contradicciones «que tienen encadenada la producción de la inteligencia». No basta, dice Benjamin, con asumir la «tendencia correcta» pues ésta no asegura de ningún modo ni la calidad de una obra ni su potencial de liberación; por el contrario, se requiere de la centralidad de la técnica pues sólo ésta permite superar «la estéril contraposición de forma y contenido». Ahora bien, si el segundo camino coincide con el propósito de las vanguardias; el primero, en cambio, es el que finalmente se impuso como dogma. La opción por cualquiera de ellos no fue sin riesgo e implicó siempre pérdida, puesto que, si el primer camino anulaba el potencial vanguardista del arte; decidirse por el segundo, en cambio, traía, casi obligadamente, la expulsión del partido.<sup>8</sup> Frente a esa disyuntiva, González Tuñón seguirá el camino partidario y, así, se convertirá, hasta finales de la década del 50, en un «poeta comunista», publicado por los principales sellos editoriales del partido y auto-investido como pregonero, tanto desde el periodismo como desde la literatura, de sus programas de acción. Pero, si bien seguirá dentro del PC como «su» poeta, lo cierto es que sus convicciones político-partidarias implicaron un abandono de muchos de los caminos poéticos anteriores. Y, así, su militancia será generadora de una escritura indisociable de los dogmas sostenidos por el partido, en la que lo político funda un imperativo artístico que repercute no sólo a nivel de la anécdota relatada, sometida a una estricta moral política, sino también sobre el tono del poema, que se vuelve más enfático, serio y solemne.<sup>9</sup>

En la poesía de este segundo momento, que se inicia aproximadamente con su producción ligada a la Guerra Civil Española,<sup>10</sup> encontramos una definición bien diferente de la labor del poeta, como consecuencia, también, de la puesta en juego de otra idea de la revolución, en la cual los lineamientos partidarios solapan esa potencialidad de aventura que tenía a comienzos de los 30. Dos rasgos caracterizan, a mi entender, las autofiguras que se tejen en esta «poesía comunista». En primer lugar, la enunciación, en términos generales, ya no es singular sino plural, de modo que el «yo» sede su paso a un «nosotros» que es quien autoriza el canto y brinda identidad; y, por otro, la figuración del poeta como «profeta» y «ciudadano». Teniendo en cuenta el primero de los rasgos señalados, esta poesía puede ser pensada como una poética del *antagonismo* (Badiou) que implica la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación, es decir, la pluralización del «yo» en un «nosotros fraternal».<sup>11</sup> Para indagar más de cerca el segundo de los rasgos, partiré de la siguiente cita, de uno de los textos de *Himno de pólvora*, publicado por el autor en 1943:

Pero yo cumplo un mandato secreto y poderoso. (...) Mi tarea consiste en relatar hazañas de los héroes de nuestro tiempo. (...) Somos muchos en el mundo, los poetas, los caminadores, que traemos el mismo mensaje, que vamos diciendo por los caminos la verdad de las nuevas Epístolas. (1943:11)

Aquí se explicita una idea acerca de la labor poética que recupera, simultáneamente y friccionadas, dos figuras de larga tradición literaria y que, de acuerdo a Paul Bénichou, son constitutivas en el proceso que, en la Francia de comienzos del siglo XIX, lleva a la «consagración» de los escritores como «sacerdotes laicos», guías espirituales de la sociedad. Estas figuras son la del «poeta ciudadano», cuyo canto está destinado a la exaltación de valores comunitarios, y la del «poeta profeta» que guía a los hombres y les revela una verdad de la que sólo él es portador.<sup>12</sup> Como mensajero, guía o profeta, el poeta tiene, según Tuñón, el deber de reunir a un amplio auditorio para darle a conocer las «hazañas de los héroes actuales», o «la verdad de las nuevas Epístolas».<sup>13</sup>

Es cierto que, a primera vista, las operaciones señaladas parecen incompatibles pues mientras el «nosotros fraternal» colectiviza la enunciación, las figuras del poeta profeta y del poeta civil lo destacan sobre las multitudes. Sin embargo, pensadas desde el horizonte de su militancia partidaria, ambas operaciones se vuelven complementarias y recíprocas. En primer lugar, si el «nosotros» siempre brinda identidad al «yo», es el «yo» el que constituye la fuerza aglutinante de ese «nosotros», tocando así muy de cerca a la figura del poeta que exalta los valores comunitarios y a la del poeta que guía a los hombres hacia un destino final: en este caso, el de la sociedad comunista. El poeta viene a desempeñar el rol de «representante» de ese colectivo fraternal de modo que asume en su propia voz, la voz del «nosotros». Por otro lado, en la recuperación de estas imágenes sacralizadas del «poeta ciudadano» y del «poeta profeta», la poesía de González Tuñón se muestra en todo su esplendor como destinada a participar de la liturgia partidaria: a celebrar la comunidad de los mítines, las festividades del partido (como la del Primero de Mayo, por ejemplo) o comunicar al mundo el coraje de los héroes que conforman el panteón comunista (desde Lenin y Stalin a los anónimos combatientes, pasando por una incontable cantidad de nombres propios). De manera que, nuevamente, volvemos a encontrarnos con el «nosotros fraternal». Así, en el cruce entre esta autofiguración del poeta como «profeta» o «ciudadano» y la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación, se construye una *poética de la convocatoria* cuyo fin es exhortar a la lucha y sumar voluntades a la causa, mediante la denuncia de los crímenes cometidos por los adversarios y, en contraste, la exaltación del régimen soviético. En estas «nuevas Epístolas» que el poeta es encargado de comunicar, Stalin es el centro en torno del cual se configura el nuevo credo: «Habla Stalin. (...) Aquí está la palabra precisa, la frase justa, el consejo luminoso, el mensaje severo y cordial, la fe insobornable, que nos arrebatan, nos arrastran, nos agitan, nos empujan» (1943:53). Esa figura divinizada de Stalin, y el futuro que anuncia, viene entonces dar sentido total a esta poesía convocante pues, en última instancia, es la fuerza motora del poder para cambiar el mundo que, según Tuñón, tiene la poesía.

Este proceso de fusión de su poesía con los imperativos partidarios, comienza a revertirse a mediados de los años 50, cuando la reivindicación de su figura como «maestro» y «poeta de la revolución» por parte del grupo de poesía «El pan duro» y la revista y empresa editorial «La rosa blindada», facilitará a González Tuñón el retorno a varios de los caminos de su poesía de los años 20 y 30.<sup>14</sup> A ambos grupos, la construcción de la figura de González Tuñón como «maestro» y «poeta de la revolución», acompañada del rescate de su poesía vanguardista, les permite, por un lado, autofigurarse como continuadores de una tradición cultural revolucionaria, de la que Tuñón sería un primer eslabón; y, por otro, se convierte en una disputa por la legitimidad de un espacio en el campo que es doblemente disidente puesto que se trata de una posición de izquierda pero por fuera de la estructura tradicional del PC, de la que la mayoría de estos jóvenes serán expulsados.<sup>15</sup> De modo que esa reivindicación de la poesía vanguardista de Tuñón es, claramente, un desafío a los dogmas estéticos del partido, aún regidos por la doctrina del realismo socialista. Entonces, esa imagen de «maestro», situada en el lugar de disputa y conflicto entre los jóvenes de la nueva

izquierda reunidos en ambos grupos y la dirigencia partidaria, lo coloca a González Tuñón en un lugar complejo y ambiguo: adentro del partido pero cerca de los jóvenes; disconforme con algunos lineamientos políticos y estéticos, pero sin renunciar a su militancia. En este sentido, es importante destacar que nunca se desvinculará de los lazos con la identidad política que le brinda el partido y es desde este punto desde donde debe partirse para pensar este último momento de su poesía.<sup>16</sup>

Por otro lado, ese lugar del «maestro» en que lo colocan estos jóvenes es productivo para González Tuñón en tanto posibilita el regreso a muchos de los caminos de su poesía inicial, aunque ahora desde una «mirada de la memoria» que concibe a la poesía como legado y herencia para las nuevas generaciones (esas mismas, precisamente, que lo recuperan como «maestro» y «fundador»). Al mismo tiempo, esta mirada hacia el pasado no supone una renuncia a tomar posición explícita y combativa frente a la actualidad política, social y artística,<sup>17</sup> sino que, en un movimiento interno, esa actualidad será filtrada por el tamiz de la sabiduría adquirida con la experiencia.

Es cierto, como señala David Viñas que esta etapa cúlmine de la poesía de Tuñón, que se inicia en *A la sombra de los barrios amados* (1957), retoma muchas modalidades expresivas de su primera poesía, pero lo cierto es que acumula también lo aprendido en su militancia partidaria. Ahora el poeta es quien debe testimoniar del pasado, y la revolución, un acontecimiento futuro para cuya concreción ese testimonio es imprescindible. De manera que a esa figuración del poeta como profeta, guía y mensajero que signó su poesía de las décadas anteriores se suma la del poeta como «sobreviviente» y, por eso, «testigo».<sup>18</sup> Los libros de este último tramo, entonces, están signados por una mirada retrospectiva que busca *testar*, dejar una herencia, construir un archivo histórico, político y social del pasado vivido en primera persona. La poesía se convierte así en un vasto espacio de resguardo del pasado, que se sustancia en la recuperación poética de objetos en desuso, anécdotas de la juventud, historias de pérdida y violencia, lugares que el tiempo ha modificado y nombres propios: desde los muertos que dejaron las guerras que presencié y las víctimas de la injusticia, hasta las antiguas victrolas o las fotos corroídas; desde el cine mudo, la casa infantil o la Buenos Aires de los años 20 con sus fondines y calesitas, hasta la tradición literaria universal y las luchas por las reivindicaciones sociales y políticas de las que participé.<sup>19</sup>

El poema deviene, así, un testimonio que además de impedir el olvido (una idea que está presente ya desde el título mismo de *Demanda contra el olvido*), esclarecer sentidos y ayudar a comprender el presente, será imprescindible para conseguir ese futuro en el que «todo se ordene y llegue el gran balance» (1969a:16), es decir, ese mañana irrenunciable en el que la revolución reponga la justicia en el mundo. De manera que si es cierto que la nostalgia domina la mirada poética de Tuñón, ésta no implica aferrarse a la ausencia de un pasado idealizado sino visualizar, en su reconstrucción poética como legado, su potencialidad de futuro. En *Poemas para el atril de una pianola*, leemos: «pues nostalgia es memoria/ y Mnemosine era la madre de las musas.// La nostalgia es la cita sutil con el pasado/ y una forma de sueño./ (...) /No sólo es el pasado, /tiene intención de futuro./ Adivina, espera/ aquello que mañana no afeará la vida» (1965:9). La nostalgia tal como la concibe el autor, entonces, involucra no un sentimiento del pasado como pérdida sino que se tensiona hacia el futuro: lo anuncia, lo prepara y contribuye a su arribo.

## Notas

<sup>1</sup> Quisiera agradecer los comentarios y observaciones que, generosamente, el Dr. Fabián Iriarte hizo de este trabajo, en el marco del Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL (junio, 2013). Sin dudas, si este trabajo muestra algún avance respecto de su primera formulación, sus aportes han contribuido en gran medida a ello.

<sup>2</sup> En su poesía de los años 20, González Tuñón construye, como señala Beatriz Sarlo un margen social — un espacio cosmopolita signado por la mezcla y la heterogeneidad— que difiere del margen geográfico

---

arrabalero de la poesía borgeana. La elección de estos espacios sociales, con sus personajes e historias, implica una búsqueda de la singularidad y de lo extraordinario que se esconde tras el ritmo agitado de la ciudad moderna. Las tabernas, los puertos, los prostíbulos, las drogas y el alcohol, el jazz y el cine, las ferias o el circo, se configuran en su poesía como brevísimas modalidades de ocio y dispersión por medio de los cuales aquellos que «forman en gran parte la escoria de la vida» (1926:12) pueden huir a la rutina cotidiana del trabajo y la miseria, encontrarse con la «aventura» como experiencia que delimita un paréntesis frente a la rutina de la vida diaria. En este sentido, se produce un corrimiento respecto de la poesía social de los años 20, representada por el grupo de Boedo, en tanto la puesta en escena de la miseria y las penurias de la «clase» queda relegada frente a este interés por rescatar aquello que vuelve singulares a los personajes y situaciones. Esta búsqueda, por supuesto, supone una elección que es política, en el sentido que le da Rancière, es decir, como práctica que «reconfigura los marcos de lo sensible en el seno de los cuales se definen los objetos comunes» (61).

<sup>3</sup> Alberto Giordano distingue la «moral» de la «ética» y liga la primera a los enjuiciamientos y criterios valorativos formulados a partir de pares opositivos, que se reducen, finalmente, en términos de «el Bien y el Mal». Los criterios morales siempre suponen dotar de un valor a lo literario, o en otras palabras, de una utilidad y una función, remitiendo, entonces, la literatura a «principios trascendentales» (86).

<sup>4</sup> Al hablar de «poder de eficacia» asociado a la práctica literaria retomo la noción de «modelos de eficacia» de Jacques Rancière. De acuerdo al filósofo francés, todo modelo de eficacia artística supone un pasaje sin interferencias de «la causa al efecto, de la intención al resultado» (54). La poesía de González Tuñón involucra una serie de presupuestos valorativos respecto de la función de la escritura y del poeta en relación con las circunstancias históricas y sociales que se rige, precisamente, por esta «lógica causal». Según Tuñón, la poesía debe ayudar a crear una conciencia revolucionaria y a sumar adhesiones a la causa: la pregunta que se formula será entonces cómo participar, desde la literatura, en la revolución. En este sentido, su poesía, asumida como capaz de movilizar a la acción, comienza a delimitar la imagen de un público lector que podrá, en palabras de Rancière, «intervenir en la situación (...) de la manera anhelada por el autor» (55).

<sup>5</sup> Para pensar el uso de la técnica del montaje y del collage, parto de Peter Bürger (1974). A partir del concepto benjaminiano de «alegoría», Bürger señala que la obra de arte vanguardista arranca a los materiales «del contexto donde realizan su función y reciben su significado», los fragmenta y los vuelve a reunir «con la intención de fijar un sentido» (133). Gracias a los aportes de investigaciones más recientes, muchas de las formulaciones de Bürger han sido revisadas, reelaboradas o profundizadas. En este sentido, para el estudio más amplio de las relaciones entre vanguardia, política y tecnología, parto de los trabajos de Andreas Huyssen. De acuerdo con el autor, la tecnología «jugó un papel crucial en la tentativa de la vanguardia por superar la dicotomía arte/vida y hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana» (29). La tecnología, asegura Huyssen, no sólo «alimentó la imaginación de los artistas» sino que «penetró hasta el corazón mismo de la obra» (29).

<sup>6</sup> Este proyecto que buscó formular una poética de vanguardia ligada a la revolución se sostuvo, fundamentalmente, desde *Contra*. Esta revista, de la que salieron 5 números en 1933, constituyó una importante e innovadora experiencia en tanto significó la irrupción de un modelo sin precedentes en el campo intelectual nacional que formuló un proyecto ideológico revolucionario vinculado a una estética vanguardista que lo aleja del modelo realista propugnado por el grupo de Boedo. Como señala Sylvia Saítta, se trató de un espacio que «buscó respuestas formales a los problemas suscitados por la intervención política, respuestas que renovarían los tópicos ya agotados por el arte social con la incorporación de nuevos modelos literarios» (2005:13). Los presupuestos delineados en *Contra* se concretan en dos libros publicados por el autor: *El otro lado de la estrella* (1934) y *Todos bailan. Poemas de Juancito Caminador* (1935).

<sup>7</sup> La expulsión, en 1933, de André Breton, Paul Éluard y René Crevel del PC Francés y la ruptura de Louis Aragon con el Surrealismo, quien, a partir de ese momento se convertirá en «el creador más conocido del PCF y el más fiel» (Lottman:99), son el preludio del rechazo hacia las vanguardias que al año siguiente se expresará de modo aún más vehemente.

<sup>8</sup> En el ámbito nacional, ése es el caso de Cayetano Córdova Iturburu quien, en 1948, será expulsado del PCA por sostener que «no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época» (Longoni y Tarcus:55). Respecto de González Tuñón, creo importante señalar que esta poesía que considero estrechamente vinculada a los programas de acción del partido no debe ser pensada sin embargo como producto de la sumisión o de la obediencia, sino más bien como parte de una fuerte convicción militante que, conjugada con su idea acerca del rol de la escritura poética como arma de transformación social (lo que antes llamé, a partir de Rancière, su «poder de eficacia») lo llevó a sostener un proyecto poético acorde con los dogmas del PC. Es interesante destacar la defensa que Tuñón hace del realismo socialista en *Todos los hombres del mundo son hermanos*, el diario de viaje por la URSS y China que publica en 1954. Allí, su argumentación en favor del realismo socialista busca contraponer un relato alternativo frente a quienes lo impugnan por su rigidez y su dogmatismo. Tuñón insiste en afirmar que hay «amplitud de criterio» y «diversidad de formas y estilos» en el arte soviético y que, por lo tanto,

---

el realismo no excluye ni la atención a la forma ni «el vuelo de la imaginación creadora» (1954:30). Distante tanto de la «torre de marfil» como del «realismo vulgar», el «verdadero realismo», asegura el autor, no es ni un dogma ni una moda sino «un programa, una guía, un método» (106) para cumplir con la función del arte que es «la exaltación del hombre y de sus luchas» (109). En realidad, la estrategia argumentativa de Tuñón consiste en negar la rigidez del programa soviético a partir de su propia concepción del arte vinculando en una misma propuesta la exigencia realista y la libertad artística.

<sup>9</sup> Se trata de una poesía que recurre, en general, a formas métricas tradicionales, con versos rimados y un lenguaje que pierde ese tono lúdico, bullicioso y porteño que tenía su poesía anterior. Esta afirmación es una generalización que omite una buena porción de casos particulares pues basta revisar, por ejemplo, las últimas secciones de *Canciones del tercer frente* (1941) para comprobar que no siempre es así.

<sup>10</sup> La Guerra Civil Española fue, de acuerdo con Eric Hobsbawm, el acontecimiento bélico donde se expresó con mayor intensidad ese «enfrentamiento global» entre fascismo y antifascismo que dividió en dos campos antagónicos al mundo intelectual y político. Ahora bien, en ese contexto signado por la lucha contra el fascismo, el PC sustituye, en 1935, la estrategia de «Clase contra Clase» por la de los «Frentes Populares» que permitió, como afirma Raymond Williams, un «reagrupamiento de fuerzas» (83) en la que los diferentes grupos de vanguardia junto con sus detractores pudieron encontrar un marco común de acción conjunta en la defensa de la causa antifascista. En este sentido, cabe aclarar que, la poesía que González Tuñón escribe durante el conflicto bélico español sigue manteniendo aún muchos de los presupuestos poéticos vanguardistas de la primera mitad de la década, aunque éstos, progresivamente, se van tensionando con los programas del PC. Como testigo de esa guerra, emprende una tarea de profundización del núcleo de preocupaciones acerca de las posibilidades revolucionarias del arte y del rol del intelectual que ya venía desarrollando pero que aquí adquieren otro carácter, más urgente y más acorde con los imperativos partidarios, al tratarse de la acción de los intelectuales frente a la guerra; una guerra que, además, fue pensada como el acontecimiento capaz de terminar con el fascismo.

<sup>11</sup> Este uso del «nosotros» es un rasgo singular de la poesía que González Tuñón viene escribiendo desde comienzos de los años 30. Es posible inscribir este uso del «nosotros», siguiendo a Alain Badiou, dentro del «axioma de la fraternidad» que, de acuerdo al filósofo francés, atravesó el pensamiento de los sujetos del siglo XX, es decir, «la convicción de que toda empresa colectiva supone la identificación de un “yo” como “nosotros”» (121). Se trata de la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación que delimita territorios incluyentes pero, al mismo tiempo, excluyentes: de un lado está el «nosotros» (que, según los casos, se definirá como «antifascistas», «comunistas», «camaradas») y, por fuera, una tercera persona que carga con todo el peso de las valoraciones negativas, pues se define, precisamente, por el hecho de no pertenecer al «nosotros» (burgueses, fascistas, peronistas, imperialistas, etc.). La mayoría de los críticos que señalan la presencia de ese «nosotros» en la escritura de González Tuñón lo oponen a la figura de «Juancito Caminador», como un *alter-ego* que delimita dos vertientes poéticas diferentes (Stratta) —una «lírica» y otra «social»— o como un *ego-alterno* (Monteleone), es decir, un modo de «compensación» frente a la pérdida de subjetividad que implica el «sujeto del testimonio». Por mi parte, sostengo que conviene hablar de concreciones literarias diferentes con relación a los vínculos entre literatura y política partidaria y no de dos vertientes poéticas. Pero, además, «Juancito Caminador» aparece ligado en muchas oportunidades a intervenciones político-partidarias (1935, 1954), por lo cual no debe pensarse como opuesto al «nosotros» sino como una operación de autofiguración por medio de la cual González Tuñón monta un personaje de sí mismo y, en ese acto, genera una compleja red de identificaciones, no sólo entre el autor y el personaje, sino también entre éste y el lector, de modo que también se vuelve pasible de una identificación colectiva.

<sup>12</sup> Paul Bénichou explica el proceso que lleva a la constitución de la labor poética como sacerdocio laico, con una eminente función social, desplazando a la antigua Iglesia y reivindicando su herencia. En ese trayecto, destaca que, durante los años que siguieron a la Revolución Francesa, cobra fuerza la idea de la utilidad moral de las letras, y se va definiendo la figura del poeta ciudadano, «acompañante elocuente de la acción revolucionaria» (68). En este horizonte, el poeta cumplía una función celebratoria: como participante de las fiestas colectivas, sus «himnos» formaban parte de la comunión laica del pueblo en la solemnidad de las festividades. Con el romanticismo, como momento culmine de la consagración del escritor, se modela definitivamente la figura del poeta como guía y portavoz de una verdad inaccesible a otros hombres; nuevo profeta laico que cumple un sagrado ministerio espiritual, pero que, progresivamente, adquiere autonomía y se declara soberano frente a los poderes. Sin embargo, es necesario aclarar que la recuperación de estas figuras en la poesía de González Tuñón no sólo remitirá a la tradición francesa (y, en ella, particularmente a Hugo) sino que tendrá también como referentes a Walt Whitman y Rubén Darío, entre muchos otros.

<sup>13</sup> Quiénes son esos «héroes actuales» queda claro al final de ese texto, cuando exhorta al público de la feria a mirar «hacia los vastos campos (...) donde los camaradas de la Unión Soviética están peleando por nosotros» (1943:12). Ese libro está pensado, en su totalidad, como una intervención ante la Segunda Guerra Mundial y, fundamentalmente, ante la ocupación alemana en la URSS, a eso se refiere cuando habla de la lucha que llevan adelante los soldados soviéticos.

---

<sup>14</sup> En el año 1963, «El pan duro» publica una antología grupal en cuyo prólogo, además de presentarse, formular las inquietudes y las búsquedas que fueron tramando su historia, el grupo señala de modo explícito la herencia que retoma y, por ende, la tradición en la que se inscribe: la de González Tuñón, cuya «rosa» «han recogido» (Negro:103). Por su parte, si ya desde el nombre escogido, el grupo de jóvenes reunidos en «La rosa blindada» exhibe sus deudas con el poeta; su designación como «director de honor» de la revista y las múltiples ediciones y reediciones que hacen de su obra no deja dudas respecto al lugar que ocupará como legitimador de estas nuevas trayectorias intelectuales. Sumado a esto, le dedican la cuarta entrega de la revista, de marzo de 1965. El número comienza con una editorial titulada «Por qué nuestro homenaje» en la que exaltan la figura de Tuñón como fundador de un proceso cultural revolucionario en el que ellos se inscriben como continuadores: «levantamos, muy firmes, su alta condición de Poeta al servicio de la Revolución» (Kohan:104). Ahora bien, la relación entre estos jóvenes y González Tuñón será recíproca pues él, por su parte, les prologa libros y los publicita desde diversos medios, con lo cual contribuye a legitimar y consagrar las prácticas de estos jóvenes.

<sup>15</sup> En efecto, en 1964, muchos de los poetas, intelectuales y artistas nucleados en torno a «El pan duro» y «La rosa blindada» —Mangieri, Brocato, Gelman, Rivera, Gorriarena y Onofrio— fueron expulsados del partido. Los motivos que explican la expulsión varían según el caso pero, en líneas generales, debe ser relacionada con las aperturas hacia otras lecturas de la realidad que cuestionan los dogmas partidarios.

<sup>16</sup> Además de su cercanía con los jóvenes expulsados del partido, tanto su apoyo a China y a Cuba como sus desencuentros con la revista *Cuadernos de cultura*, el órgano de difusión cultural del PC, son motivos de polémicas de González Tuñón con la dirigencia. Sin embargo, nunca será expulsado ni decidirá renunciar a su militancia en esa estructura. En este sentido, ya no escribirá poemas a Stalin pero guardará silencio en su literatura sobre los cuestionamientos críticos a la política estalinista que, a partir de la muerte del líder soviético en 1953, comienzan a expandirse tanto en la URSS como en el resto del mundo. Incluye una referencia a estos cuestionamientos en la nota al pie al poema dedicado a la muerte de Stalin, «Adiós que no quiere decir adiós», de la sección de poemas inéditos del segundo tomo de la antología *La luna congatillo* (1958). Allí, Tuñón insiste en reivindicar la figura y el accionar del líder soviético frente al aprovechamiento que la «prensa reaccionaria» hizo de las «justas críticas formuladas en la U.R.S.S.» con el fin de insultar «groseramente a Stalin» (1958:247). Sin embargo, el hecho de que ese poema no haya sido incluido posteriormente en libro, como sí lo será la mayoría de los otros poemas incluidos en esa sección, es un indicador de este silencio al que se llama el propio autor.

<sup>17</sup> Así, por ejemplo, en el poema «El robot crítico de arte», recogido en el libro publicado póstumamente *El banco en la plaza. Los melancólicos canales del tiempo* (1977), Tuñón critica el modelo de arte pop, propugnado desde el Instituto Di Tella, y a algunas de las figuras más representativas como Marta Minujin y Jorge Romero Brest; para oponerle al «arte de hoy en plenitud,/ con intención futura, con fuerza de destino,/ del creador plantado en el tiempo en que vive» (27). Esta discusión viene a reponer, así, varios de los motivos de su oposición al grupo *Sur* en los años 30. En «Los niños perdidos», de *Laveleta y la antena* (1969b), por su parte, polemiza con la idea de Cortázar de que la literatura fantástica «puede servir a la causa de la revolución». A la idea de Cortázar, sostenida desde el «embrujo inmortal de París», Tuñón le opone la urgencia ante la visión de los niños vietnamitas en el horror de la guerra, pensados en filigrana con los niños que él mismo vio en «Villa Desocupación» a comienzos de los años 30, para asegurar que «no habrá belleza hasta que no se acabe/ la fealdad sobre la tierra!» (64). Por otro lado, en lo que se refiere al presente político y social, se puede traer a colación, de modo ilustrativo, sus poemas sobre Cuba de *Demanda contra el olvido* (1963) o aquellos publicados en *La veleta...* en que denuncia los crímenes que los yanquis comenten en Vietnam o sus políticas racistas y represivas (como la persecución a Paul Robeson o la ejecución del matrimonio Rosenberg).

<sup>18</sup> Las categorías de *testigo* y de *testimonio*, las uso en el sentido que les da Giorgio Agamben, para quien el testigo es siempre un sobreviviente y, en este sentido, siempre «testimonia de un testimonio que falta» (34). De hecho, las autofiguras de González Tuñón en este momento remiten a la imagen del sobreviviente que testimonia por los muertos o los ausentes en más de un sentido: de las guerras y del fascismo, frente a tantos intelectuales que perdieron su vida como Miguel Hernández, Antonio Machado o Robert Desnos; de la violencia contra el partido; o de los locos años 20, por citar sólo algunos ejemplos.

<sup>19</sup> Como ejemplo clave de esta voluntad de reconstrucción de una memoria colectiva fundada en el testimonio personal, se puede citar «Cantata para nuestros muertos», el poema que abre *Demanda contra el olvido*. Allí, González Tuñón da voz, como dice en el epígrafe a las «Víctimas de las policías “bravas”, la Sección Especial, los “aliancistas” y otros mercenarios, a veces aleccionados por los agentes nazis y del F.B.I.» (9); de manera que el poema se construye como un relato en el que los muertos, asumiendo sus nombres propios, denuncian a sus verdugos y, así, corren en velo de la impunidad y el olvido.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.



- 
- Badiou, Alan** (2009). *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Bénichou, Paul** (2006). *La coronación del escritor. 1750–1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter** (2013, 18 de abril). «El autor como productor». *Derrida en castellano*. Consultado el 13 de mayo de 2010 en <[http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin\\_autor.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm)>
- Bourdieu, Pierre** (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, Peter** (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Crespo, Horacio** (1999). «Poética, política, ruptura», en Susana Cella, directora del volumen. *La irrupción de la crítica*. Vol. X. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 423–446.
- Giordano, Alberto** (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gramuglio, María Teresa** (1992). «La construcción de la imagen», en Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 35–64.
- González Tuñón, Raúl** (1926). *El violín del diablo*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1934). *El otro lado de la estrella*. Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- (1941). *Canciones del tercer frente*. Buenos Aires: Problemas.
- (1943). *Himno de pólvora*. Santiago de Chile: DIAP.
- (1954). *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Buenos Aires: Poemas.
- (1957). *A la sombra de los barrios amados*. Buenos Aires: Lautaro.
- (1958). *La luna con gatillo. Antología poética*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Cartago.
- (1963). *Demanda contra el olvido*. Buenos Aires: Horizonte.
- (1965). *Poemas para el atril de una pianola*. Buenos Aires: Horizonte.
- (1969a). *El rumbo de las islas perdidas*. Buenos Aires: Ediciones del Alto Sol.
- (1969b). *La veleta y la antena*. Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo.
- (1977). *El banco en la plaza. Los melancólicos canales del tiempo*. Buenos Aires: Losada.
- (Dir.) (2005a). *CONTRA. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- (2005b). *La calle del agujero en la media. Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*. Buenos Aires: Seix–Barral.
- Hobsbawm, Eric** (2010). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Huysen, Andreas** (2006). «La dialéctica oculta: vanguardia–tecnología–cultura de masas», en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 19–40.
- Kohan, Néstor** (Comp. y estudio introductorio) (1999). *La rosa blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Longoni, Ana y Horacio Tarcus** (2001). «Pugna antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista». *Ramona* 14, 55–57.
- Lottman, Herbert** (2006). *La rivegauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets.
- Monteleone, Jorge** (2011). «Vagabundeo, revolución y entresueño», en Raúl González Tuñón. *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix–Barral, 9–22.
- Negro, Héctor** (2007). *La verdad sobre el pan duro. Grupo de Poesía (1955–1964). (Su historia, recuerdos y testimonios)*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri.
- Rancière, Jacques** (2010). «Las paradojas del arte político», en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 53–84.
- Sáitza, Sylvia** (2001). «Entre la cultura y la política», en Alejandro Cattaruzza, director. *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930–1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 384–428.
- (2005). «Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los francotiradores*», en *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 13–33.
- Sarlo, Beatriz** (1998). «La revolución como fundamento», «Raúl González Tuñón: el margen y la política», en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 121–153 y 155–178.
- Stratta, Isabel** (2006). «González Tuñón: del violín del diablo al tercer frente», en Graciela Montaldo, compiladora. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916–1930)*. Tomo VII. *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires: Paradiso, 154–163.
- Viñas, David** (1996). «Cinco entredichos con Raúl González Tuñón», en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 168–170.
- Williams, Raymond** (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.



## **Momentos de crisis y diáspora de envíos: Género y literatura en manuales para la escuela secundaria argentina (1984–2011)**

Pamela V. Bórtoli

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

bortoli\_p@hotmail.com

### **Resumen**

El trabajo que presentamos difunde algunas cuestiones en torno a una investigación en curso, enmarcada en el Centro de Investigaciones Teórico–literarias (FHUC–UNL) y a partir del financiamiento de una Beca de Postgrado Tipo I del CONICET. La misma se titula *Género y literatura en los manuales para la escuela secundaria argentina (1984– 2011)* y tiene como objetivo primordial profundizar y ampliar el conocimiento del género (Butler 2001) en los manuales más utilizados para la enseñanza de Literatura en Argentina desde la recuperación de la democracia hasta la actualidad.

En esta oportunidad se intentará aprovechar el espacio de este *Primer Coloquio CEDINTEL* para mostrar los pilares sobre los que se diagrama esta investigación y para abrir la discusión acerca de las categorías teórico–epistemológicas más relevantes de la misma, la metodología con la que se trabaja, los criterios de selección de corpus y las actividades que pretenden desarrollarse en este marco.

Palabras clave: enseñanza – género – literatura – manuales – escuela secundaria argentina

## 0. Palabras Preliminares

Los objetivos que este *I Coloquio de Avances de Investigaciones CEDINTEL* persigue están vinculados con promover la circulación y discusión de los resultados de investigaciones en curso y generar diálogos con investigadores de otros centros de Argentina y del país. En este sentido, esta ponencia se titula «Momentos de crisis y diáspora de envíos: género y literatura en los manuales para la escuela secundaria argentina (1984–2011)» y se propone referir esos espacios complejos que, en la práctica investigativa, fuerzan a tomar decisiones teórico–epistemológicas que condicionan la dirección del trabajo.

Entendemos, junto con Williams que un «momento de crisis» es:

una conmoción de la experiencia, un quiebre en el sentido de la historia que nos fuerza a regresar de lo que nos parecía demasiado positivo y asequible —las intervenciones rápidas en un debate crucial, las entradas posibles a la práctica inmediata—. Pero no se puede impedir el avance. Cuando los conceptos más básicos —aquellos, como se dice, de los cuales partimos— son súbitamente vistos no como conceptos sino como problemas; (...) sólo debemos recobrar, si podemos, la sustancia con la cual, sus formas fueron moldeadas. (19–20)

En este sentido, es sugerente observar cómo los principales «momentos de crisis» de esta tesis doctoral están postulados a partir de las categorías teórico–epistemológicas presentes en el título (género – literatura – manuales y escuela secundaria argentina) y cómo esos momentos generaron una diáspora de envíos en el transcurrir de la investigación, centrada principalmente en profundizar y ampliar el conocimiento del género (Butler 2001) en los manuales más utilizados para la enseñanza de Literatura en Argentina, durante ciertos momentos históricos de inflexión. A continuación se realiza un recorrido por los principales envíos que han suscitado a partir de estos «momentos de crisis».

### 1. De cómo Butler envía Foucault

En la tesis doctoral, el marco teórico para pensar el género se postuló a partir de las contribuciones de Judith Butler, pero de una forma ingenua: sin rastrear las líneas teóricas con las que dialogaba. En este sentido, uno de los principales envíos lo proporcionó la teoría misma, que reclamaba una profundización de los aportes de Michael Foucault acerca de las relaciones de poder y de saber que se inscriben en los cuerpos y que perviven a través de la biologización de las prácticas sociales históricas. Esto fue primordial para entender mejor el proyecto teórico–categorial butleriano que encuentra sus bases epistemológicas en la deconstrucción y que permite analizar críticamente los sentidos hegemónicos de la construcción social del cuerpo sexuado.

En este sentido, fue importante el cursado del Seminario de Postgrado *Singularidades del vínculo Foucault/Literatura: de los desdoblamientos transgresivos del lenguaje a una política de escritura de los cuerpos* propuesto por la Dra. Senda Sferco en la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL), en el que se trabajaron interesantes cuestiones que permitieron pensar la tesis doctoral con herramientas nuevas. Atendiendo a la confluencia teórico–epistemológica de nociones y formas de resolución que la investigación demanda, el seminario ofreció la posibilidad de estudiar categorías nodales como sexo y sexualidad; categorías pensadas desde la obra foucaultiana y retomadas por Butler (2001, 2002, 2010) para proyectar conceptos como «género» y «performatividad».

Específicamente, aquel trabajo de seminario implicó un acercamiento a las teorizaciones realizadas por Foucault en su «Historia de la Sexualidad», especialmente en *La voluntad*

*de saber* (1976), libro en el que se despliega todo un artefacto teórico de gran validez y de numerosas repercusiones en el campo de los estudios de género. Estas teorizaciones fueron puestas en diálogo con otras obras que el filósofo francés publicó a lo largo de su vida y que forman una especie de tejido que anuda categorías y pensamientos.

La importancia de estos enfoques para profundizar el conocimiento de la literatura en la escuela secundaria argentina reside en que visibilizan el modo de percepción culturalmente construido del género e imponen la revisión de la manera en que se establece el campo ontológico que confiere a los cuerpos expresiones legítimas e ilegítimas.

## **2. De cómo Carbone envía al campo de la manualística**

Durante el cursado del Seminario *Libros de texto en la historia reciente de la educación Argentina: manuales, libros por áreas e itinerarios hipertextuales (1958–2008)*, dictado por la Dra. Graciela Carbone se encontraron variados elementos que posibilitaron enfrentar otro «momento de crisis» signado por preguntas como: ¿qué es un manual?, ¿qué es un libro de texto?, ¿quiénes los usan?, ¿cómo están diagramados?, ¿para qué sirven?, ¿cuál es su relación con el mercado?, ¿y con las Leyes de Educación?, entre otros interrogantes que reclamaban ser respondidos.

En dicho seminario se hizo evidente que debido al crecimiento exponencial que los libros de texto despertaron en los últimos años, el campo era más complejo de lo que parecía. Tal complejidad trae como consecuencia la instauración del concepto de «manualística», propuesto por Agustín Escolano (16), que marca el comienzo de una especificidad que estudia el conjunto de prácticas y desarrollos teóricos que se han ido configurando en torno al diseño, producción y uso de los manuales destinados a reglar la enseñanza. Los aportes más importantes que se han dado en el marco de este campo son los esbozados por Michael Apple, José Gimeno Sacristán, Alain Choppin y Agustín Escolano. En nuestro país, el campo de la manualística también tiene reconocidos representantes que, desde diferentes enfoques, han caracterizado la materialidad del manual y el mercado editorial argentino. Nos referimos a Catalina Wainerman y María Heredia, Graciela Carbone (2003), Gustavo Bombini (2004), Carolina Kaufmann, Analía Gerbaudo (2006), José Maristany (2007) y Carolina Tosi (2010).

El impacto de tales estudios en el campo ha dado lugar a una proliferación heterogénea de investigaciones que obligan a redefinir el concepto de «manual». Por ello, nos fue necesario hacer lo que Gerbaudo denomina *reinención categorial situada*,<sup>1</sup> es decir, un «re-uso teórico que, lejos de intentar adoptar lo más puramente posible un concepto, lo toma e introduce notas *ad hoc*, atentas al problema que la investigación o la situación de enseñanza busca resolver» (2011a:23).

Construimos, entonces, una conceptualización de «manual» (Bórtoli) que tiene en cuenta que éste es un libro concebido para el uso escolar, pensado como una herramienta que coopera en la administración de los tiempos áulicos y en la dosificación de los contenidos a impartir, en tanto sirven de apoyo escrito a la enseñanza de una disciplina en el seno de una institución escolar. Puede inferirse que el manual pretende una uniformización y homogeneización del conocimiento y, por ende, de los sujetos. Siempre presenta una coherencia interna, con una progresión definida, que organiza una disciplina en un determinado nivel académico.

Pero que estos textos se constituyan como el medio institucionalizado utilizado por el aparato escolar para enseñar; trae como consecuencia que, además de transmitir información sobre una variedad de temas, transmitan contenidos normativos que corresponden a una manera determinada de percibir la realidad (Wainerman y Heredia). Los manuales constituyen un fragmento de la formación discursiva–ideológica<sup>2</sup> que

llamamos educación y, en consecuencia, forman un campo estratégico fundamental en la construcción de hegemonías.

De esta manera, podemos pensar al manual como una *cosmovisión*, ya que presenta un determinado acercamiento al mundo y busca imponer ciertos modos de pensar lo social, lo político y lo cultural. En este sentido, los manuales, cumpliendo con su función de formación y de transmisión de los bienes culturales y del conocimiento científico, son responsables también de reproducir relaciones sociales, a partir de la selección —nunca ingenua— de un canon, de determinada elección de contenidos y de la forma de presentarlos. De esta manera, la noción de manual se cruza con la de «memoria»<sup>3</sup> (Jelin), en tanto los libros escolares son entendidos en esta investigación como obras culturales con identidad propia.

### 3. De cómo el trabajo la extensión universitaria re-envía a la Literatura

Ahora bien, otro momento de crisis surgió con la conceptualización «manual de Literatura», categoría usada en el plan de esta investigación aún sabiendo que en nuestro país, los manuales obedecen a una lógica que no diferencia «la didáctica de esa forma de arte que es la literatura, de la didáctica que trabaja con el uso no artístico del mismo material, es decir, con la lengua» (Gerbaudo 2011a:21).

En este sentido, Bombini denunciaba, ya en el año 1999, la existencia de una deuda de la teoría literaria con la didáctica de la literatura, y postulaba que:

Nuestro objeto, como profesores de Letras, es doble. Sin embargo, es posible postular una didáctica que ya no sería «Especial en...», como variable de un macrocampo; (...) sino que —sin que esto suponga una negativa al trabajo inter y multidisciplinario— podríamos hablar de una didáctica de objeto, en la que la especificidad del objeto «lengua» y la especificidad del objeto «literatura» proponen un tratamiento didáctico particular. (26–27)

Por supuesto que nuestra investigación podría haberse centrado en los manuales de «Lengua y Literatura» tal como los proponen las Leyes de Educación y, en consecuencia, las de mercado. Sin embargo, nuestra participación en la propuesta de intervención *Tras la huella de la Mandrágora*, enmarcada en el Proyecto de Extensión de Interés Institucional (PEII) de la UNL «Intervenciones con la literatura» (aprobado por Res. HCS 530/2011), funcionó como una renovación en la creencia acerca de la potencialidad de la Literatura y nos permitió reafirmar que es necesario restituir a la enseñanza de ésta y de la lengua su carácter diferencial y complejo, por lo que a pesar de que esta investigación estudia manuales diseñados para la enseñanza de «Lengua y literatura», éstos son observados atendiendo principalmente a la potencialidad de la Literatura, porque:

La literatura guarda un secreto que en cierto modo no existe. Detrás de una novela, o de un poema, detrás de lo que en efecto es la riqueza de un sentido por interpretar, no hay un sentido secreto que buscar. (...) Todo es secreto en la literatura y no hay secreto oculto *tras* ella, he aquí el secreto de esta extraña institución *respecto* de la cual y *en* la cual no dejo de debatir(me). (...) La institución de la literatura reconoce, en principio o por esencia, el derecho de decirlo todo o de no decir diciendo, por tanto, el derecho al secreto exhibido. La literatura es libre. Debería serlo. Su libertad es también la que promete una democracia. (...) La literatura, entonces, como heredera fiel infiel, como heredera perjura, pide perdón porque traiciona. Traiciona su verdad. (Derrida 2000)

Consideramos que la libertad de la literatura leída desde la deconstrucción para interpelar el orden social, las instituciones, la familia, la sexualidad, etc., está dada porque invita a pensar sus prácticas a partir de la acción (política) de des-leer, es decir, de mostrar las grietas de los discursos aparentemente homogéneos y de las lecturas

aceptadas con fuerte consenso, e interpela a revisar los estereotipos legitimados en torno a la sexualidad, estableciendo una apuesta epistemológica y política que genera interrogantes susceptibles de ser recuperados para pensar las prácticas de lectura de la literatura (Derrida 1967).

#### **4. De cómo el recorte temporal envía a pensar en el mercado editorial**

Si atendemos al recorte propuesto en esta investigación, es posible delimitar —en las últimas décadas— tres etapas históricas de la educación en Argentina: 1984–1994, 1995–2005 y 2006–2011. Dicho recorte tiene como objetivo determinar la relación entre los movimientos sociohistóricos del país y su huella en las prácticas de enseñanza. El mismo, nos envió a «rastrear» las propuestas editoriales ofrecidas en nuestro país.

Así, encontramos en el año 1984 la primera clave para leer cambios en la educación argentina. Nos referimos a la recuperación democrática y al advenimiento de nuevas búsquedas en nuestro país. A partir de este momento, podemos ver cómo tras largas y reiteradas etapas de autoritarismo que —entre sus políticas— ejercieron el control y la censura de los manuales, las autoridades educativas de la recuperación democrática decidieron la abolición de aquellas medidas (Carbone 2012).

En esta época aún seguía vigente la Ley de Educación N° 1420, sancionada el 8 de julio de 1884 durante la presidencia de Julio A. Roca y por iniciativa de Domingo Sarmiento: ley que regulaba a la educación primaria, no la secundaria. Adriana Puiggrós, en su «Historia de la Educación en Argentina» estudia diferentes reformas educativas que han sido realizadas provincialmente<sup>4</sup> (8) pero advierte que esta tendencia se dio en el interior de cada provincia y eso imposibilita la tarea de dar cuenta del movimiento general de todo el país. No es posible rastrear las normas regulatorias de la educación secundaria ya que la misma se desarrolló sin una legislación integral que otorgara organicidad a sus diferentes ofertas, modalidades y orientaciones: sin especificar, por ejemplo, si el espacio que investigamos respondió a la nomenclatura de «Lengua», «Literatura», «Idioma Nacional», «Lectura y Escritura», «Castellano» entre tantas opciones diferentes.<sup>5</sup>

Será recién 100 años después, con la realización del Congreso Pedagógico Nacional, cuando se reevaluará seriamente el funcionamiento del sistema educativo, y se sentarán las bases de una nueva transformación. De esta manera se iniciarán, a partir de ese momento, las demandas centradas en torno a la búsqueda de democratización y se dará lugar al comienzo de un nuevo flujo de teorías, propuestas, etc. que generará nuevas condiciones en el campo intelectual, anteriormente fragmentado por las muertes, las desapariciones y el exilio (Sarlo). En relación con los manuales, es en esta etapa cuando comienzan a evidenciarse las lógicas de *marketing* y las demandas del mercado ya que con la recuperación de la democracia, el Estado delegó las funciones de producción y control de los contenidos de los libros de textos a las empresas editoriales.

Ante esta retirada del Estado y ante la apropiación paulatina de esta ausencia generada en el mercado, los manuales comienzan a adquirir el estatuto de mercancías, en términos de Bauman, y se convierten en un objeto de consumo que, por su naturaleza inherente deberá renovarse en forma constante y establecerá los márgenes entre lo aceptado y lo desaprobado.

Esta situación se profundizará ampliamente, a partir de 1993, año en el que tendrá lugar la promulgación de la *Ley Federal de Educación N° 24.195*, en la que se amplía y redefine la enseñanza obligatoria (que comprendía hasta entonces, sólo la primaria)<sup>6</sup>; y —a partir de 1995— determina los Contenidos Básicos Comunes<sup>7</sup> para la Educación General Básica (marzo, 1995; agosto, 1995).

En un contexto educativo en constante cambio y sin la suficiente actualización de los docentes, los manuales empezaron a cumplir el papel de «formadores de formadores» poniendo en circulación los nuevos contenidos. Esta situación generó repercusiones muy fuertes en el mercado editorial ya que los manuales comenzaron a venderse a un ritmo vertiginoso. Tal como estudió de Amézola: «si hasta mediados de los 90 los libros de texto tenían una vigencia casi ilimitada, la reforma incorporó la necesidad de introducir “novedades” permanentes para reducir la vida útil de las obras a un promedio de tres años» (243).

A partir de la promulgación de los Contenidos Básicos Comunes para la Educación General Básica (más conocidos por las incómodas siglas los CBC para la EGB), se establece el espacio que nos ocupa bajo el nombre de «Lengua». El mismo contó con la diagramación de cinco bloques para abordar: lengua oral, lengua escrita, la reflexión acerca de los hechos del lenguaje, el discurso literario y, el más insólito: lengua/s extranjera/s. De manera que la literatura ocupará durante años, al menos en las directivas impulsadas por el *Ministerio de Cultura y Educación de la Nación* un lugar subsidiario. Al respecto, Gerbaudo (2011b) realiza un sólido análisis en el que plantea que:

Los CBC eclipsaron los planteos renovadores de la teoría literaria con los enfoques *lingüísticos* e instrumentalistas importados especialmente desde España: decisión que reforzó los supuestos *aplicacionistas*<sup>8</sup> consolidados en buena parte del país promoviendo además una confusión extendida respecto de cómo y desde dónde enseñar a leer. (163)

Aprovechando esta confusión extendida, el mercado editorial —tal como ya dijimos— actuó con rapidez: se empezaron a ver en las librerías de todo el país manuales variados que, en su tapa, manifestaban la actualización de contenidos conforme a lo impuesto por los CBC. De esta manera, la etapa que va desde 1995 hasta el 2005 está signada por la aparición de propuestas para el área «Lengua», frente a manuales anteriores que se postulaban para el aprendizaje de «Lengua y Literatura».

Finalmente, las cosas no fueron como se esperaba con la implementación de la Ley Federal de Educación por varias razones: algunas relacionadas con lo dicho aquí, y otras con las ideas políticas y las medidas económicas de los gobiernos de esos años que tuvieron parte decisiva en lo que se percibe hoy como un total fracaso (de Amézola).

En el año 2006 otra convulsión afectó la educación de nuestro país. Frente al desencanto causado por la Ley Federal de Educación, la *Ley de Educación Nacional N° 26.207* vino a articular y darle un marco legal de mayor jerarquía a una serie de políticas que se habían instrumentado desde 2003. La ley modificó nuevamente la estructura académica del sistema educativo, al extender la obligatoriedad escolar hasta la educación secundaria (13 años en total) e impulsar la consecuente renovación curricular.<sup>9</sup>

¿Qué sucede con la asignatura que deben enseñar los profesores de Letras? Queda principalmente regulada por los contenidos de los llamados NAP, es decir, los Núcleos de Aprendizaje Prioritarios, elaborados por el *Ministerio de Educación de la Nación*. En ese documento, el espacio continúa llamándose «Lengua» y propone cuatro ejes a ser abordados: «comprensión y producción oral», «lectura y la producción escrita», «literatura» y, por último, «reflexión sobre la lengua y los textos». Como vemos, el espacio sigue postulándose en forma compartida, pero se intenta que los objetos comiencen a tener cierta independencia. Es nuestra tarea futura, cartografiar lo que sucede en el interior de los manuales.

## 5. De cómo los manuales envían a su propia selección

Otro «momento de crisis» en la investigación tuvo lugar durante la selección de los manuales que formarían el corpus. Al comenzar a observar aulas, bibliotecas escolares y populares, librerías; y al entrevistar informalmente a profesores y alumnos se hizo evidente la cantidad de propuestas editoriales existentes en el mercado y la necesidad de encontrar una justificación que permita reducir un archivo muy denso a dimensiones manejables. En este sentido, entendemos que:

Un sistema de los elementos (una definición de los segmentos sobre los cuales podrán aparecer las semejanzas y las diferencias) es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo. El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma, unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje. (Foucault 1968:5)

Teniendo en cuenta lo dicho, en primer lugar se decidió trabajar con los manuales editados para el Primer Año de la Escuela Secundaria<sup>10</sup> ya que son los que más tiradas de volúmenes tienen. Si bien no es fácil acceder a los archivos de registro de ventas de las editoriales y no existe en nuestro país una política de conservación de los mismos ni un registro de lo circulante, es posible determinar que los manuales más usados son aquellos pensados para el primer año de la educación secundaria. Quizá esto suceda por el impacto que genera en los alumnos el cambio de nivel educativo. Más adelante, formalizaremos estos motivos a través de nuevas búsquedas y entrevistas.

En un segundo momento, y teniendo en cuenta las relaciones que teje el manual con el mercado, se definieron las editoriales a estudiar: Santillana, Kapelusz y El Eclipse. Es importante señalar que además del significativo número de manuales con los que se trabaja, existe una cantidad mucho mayor de la que hemos tenido que prescindir. Nuestra tesis, sin embargo, no se apoya en un catálogo exhaustivo de las ofertas editoriales para la enseñanza de la Literatura que fueron publicadas en el periodo señalado; en su lugar, se ha basado el estudio en una alternativa metodológica diferente cuya columna vertebral, en cierto sentido, es el alcance; es decir, la cantidad de llegada que esos manuales han tenido en el sistema educativo argentino.

El motivo por el que se seleccionaron estas editoriales tiene que ver con una lógica geográfica: Santillana, por ser el grupo editorial líder en España y América latina; Kapelusz por constituirse como el clásico manual hispanoamericano y por último, Ediciones del eclipse, un sello puramente argentino.

## 6. Nuevos envíos y promesas de momentos de crisis por-venir

En este momento, nuestra investigación está centrada en cartografiar —en clave de género— el canon (Gerbaudo 2007) que aparece en los manuales seleccionados. Algunas de las preguntas que se intentará responder son: ¿qué autores son los que ingresan al canon?, ¿cuáles permanecen?, ¿cuáles ingresan con el correr del tiempo?, ¿qué voces se silencian?... entre otros interrogantes que prometen indefectibles momentos de crisis y otra intensa diáspora de envíos. El desafío es siempre recobrar el entusiasmo.

### Notas

---

<sup>1</sup> Este constructo se inspira en el texto «Lettre à un ami japonais» (1987), en el que Derrida sostiene que el programa de la deconstrucción no puede reducirse a «procedimientos transportables», puesto que existen ciertas variables inesperadas y propias de cada sitio particular que hacen necesario trasladar, reinventar, refundar cierta categoría en función al contexto en el que se inscribe.



---

<sup>2</sup> Hayden White (1985) señala: «el tema de la ideología apunta al hecho de que no existe modo de valor neutral de encadenamiento, de explicación o inclusive de descripción de cualquier campo de hechos, sean éstos imaginarios o reales... el verdadero uso del lenguaje mismo implica o comprende una postura específica ante el mundo que es ético e ideológico y aún generalmente político: no sólo toda interpretación sino también todo lenguaje está contaminado políticamente».

<sup>3</sup> La noción de «memoria» constituye una herramienta que permite pensar y analizar las representaciones de género construidas en los manuales, a partir de la posibilidad de «historizar», es decir: (...) de reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas». (Jelin:2).

<sup>4</sup> Sólo por dar algunos ejemplos, podemos estudiar el caso de la reforma realizada en Buenos Aires en 1937, que produce la primera ruptura con el modelo pedagógico que se consolidó con la vigencia del modelo de la Instrucción Pública para los Sistemas Educativos Nacionales. Por su parte, en 1943 el Ministro de Educación de Córdoba, Gustavo Martínez Zuviría derogó la Ley 1420 imponiendo —entre otras cosas— instrucción religiosa dentro del horario escolar. En última instancia, tomamos el caso de Santa Fe que elaboró la Ley de Educación 3554 (1949) pero principalmente se manejó según la Constitución de 1949 que estableció que la educación común sería obligatoria, gratuita e integral (art. 111) y que la Legislatura podría organizar la Educación secundaria, universitaria y especial. (Puiggrós). Esta breve cartografía evidencia el vacío generado a nivel nacional y la disparidad con que las provincias manejaron las situaciones.

<sup>5</sup> Esta cuestión abre nuevos interrogantes que evidencian zonas de vacancia que reclaman ser abordadas por investigaciones futuras. Consideramos —en coincidencia con Puiggrós— que «es importante cruzar las historias provinciales de la educación, construir historias regionales y, sobre todo, realizar trabajos que las vinculen con otros aspectos de la vida social y cultural y de la producción literaria y artística de las sociedades provinciales» (5).

<sup>6</sup> El nuevo trayecto considerado imprescindible por el Estado se extendió a 10 años y comprendía un año de educación inicial y los 9 que abarcaba la Educación General Básica (EGB). Este nuevo ciclo se subdividió en tres niveles. El último de ellos aportó la novedad de incluir a los alumnos de lo que era el 7° grado de la antigua primaria y el 1° y 2° de la vieja escuela secundaria. Al finalizar la EGB, la Educación Polimodal, de tres años de duración, era optativa y quienes decidían cursarlos podían elegir entre varias orientaciones.

<sup>7</sup> «Los contenidos básicos comunes son la difusión del conjunto de saberes relevantes que integran el proceso de enseñanza en todo el país, concertados en el seno del CFCyE dentro de los lineamientos de la política educativa nacional (Art. 56, inc. A). Como tales, constituyen la matriz básica para un proyecto cultural nacional, a partir de la cual cada jurisdicción continuará actualizando sus lineamientos o diseños curriculares (Art. 56, inc. A, inc. B, Ley 24195), dando paso, a su vez a diversos, pero compatibles proyectos curriculares institucionales; y que serán permanentemente revisados a partir de esos proyectos curriculares institucionales y los lineamientos o diseños jurisdiccionales. De esta manera, la definición de los CBC se convierte en una herramienta estratégica para permitir la organización de un Sistema Educativo descentralizado e integrado, que anticipe un porvenir construido a partir de la fertilidad creadora de un país con realidades diversas y sentido de Nación». Documento A N° 8 del Consejo Federal de Cultura y Educación, en <[www.me.gov.ar/consejo/documentos](http://www.me.gov.ar/consejo/documentos)>.

<sup>8</sup> Llama Gerbaudo (2011) «aplicacionismo» a la tendencia a ubicar en un método la solución de los problemas de lectura.

<sup>9</sup> Si bien dispuso que el sistema educativo tuviese una «estructura unificada» se delegó en las provincias la opción por una estructura de seis años de educación primaria y seis de educación secundaria o bien, siete años de educación primaria y cinco de secundaria. De esta manera, a pesar de que una de las críticas a la Ley Federal de Educación fue su implementación diversificada y la multiplicidad de situaciones jurisdiccionales e institucionales que afectaron a la organización del sistema educativo nacional, las normas aprobadas recientemente si bien reducen las opciones, no parecen avanzar en un sentido «unificador» que den integridad al sistema nacional. (Marzoa *et al.*).

<sup>10</sup> Entendemos que el actualmente llamado «primer año de escolaridad secundaria», ha ido obedeciendo a diferentes nomenclaturas a lo largo del tiempo y debido a los cambios en las Leyes de Educación. Entendemos, entonces que es válida la siguiente aclaración: durante el período que abarca desde 1984 a 1994, el año de escolaridad que nos ocupa recibió el nombre de *1° Año de Secundario*. Con la reforma que introdujo la Ley Federal de Educación y la propuesta del ciclo de la EGB 3, el mismo pasó a llamarse *8° Año*; estos cambios, son estudiados en la segunda etapa de esta tesis que comprende desde el año 1995 hasta el 2005. Por último, y a partir de las modificaciones instaladas por la Ley de Educación Nacional, se retorna a la antigua nomenclatura: *1° Año de secundaria*.

---

## Bibliografía

- Apple, Michael** (1989). *Maestros y textos. Una economía política de las relaciones de clase y de sexo en la educación*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt** (2007). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide.
- Bombini, Gustavo** (1999). «Avatares en la configuración de un campo: la didáctica de la lengua y la literatura». *Lulú Coquette: Revista de didáctica de la Lengua y la Literatura* 1, 24–33.
- (2004). *Los arrabales de la Literatura. La Historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860–1960)*. Universidad de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Bórtoli, Pamela** (2012). «Literatura y Memoria. Alcances de la categoría teórico–epistemológica de “manual de literatura”». *Congreso Transformaciones culturales. Debates de la teoría la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Butler, Judith** (2001) [1990/1999]. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. México: UNAM. Traducción de Mónica Mansour y Laura Mariquez.
- (2002) [1993]. *Bodies that Matter. On the discursive Limits of «ex»*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- (2010) [2004]. *Undoing Gender*. Barcelona: Paidós. Traducción de Patricia Soley Beltrán.
- Carbone, Graciela** (2003). *Libros escolares. Una introducción a su análisis y evaluación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *Programa del Seminario «Libros de texto en la historia reciente de la educación argentina: manuales, libros por áreas e itinerarios hipertextuales. (1958–2008) 2011»*. Luján: Universidad Nacional de Luján–CONICET.
- Choppin, Alain** (1992). *Manuels scolaires: Histoire et actualité*. Paris: Hachette.
- Dalmaroni, Miguel** (Dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- De Amézola, Gustavo** (2006). «Cambiar la Historia. Manuales escolares, curriculum y enseñanza de la historia reciente desde la “transformación educativa”», en *Dictadura y Educación. Tomo 3: Los textos escolares en la historia argentina reciente*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 227–274.
- Derrida, Jacques** (1987). «Lettre à un ami japonais», en *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 387–393.
- (1989) [1967]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Traducción de Patricio Peñalver.
- (2000). «El Otro [Autrui] es secreto porque es Otro [Autre]». *Le Monde de l'Éducation* 284 [en línea]. Consultado el 7 de abril de 2011 en <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida\\_otro.htm#\\_edn1](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derrida_otro.htm#_edn1)>
- Escolano Benito, Agustín** (1998). «Introducción. Cap. I: La Segunda generación de manuales escolares», en Agustín Escolano Benito, director. *Historia ilustrada del libro escolar en España. De la posguerra a la reforma educativa*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 9–23.
- Foucault, Michael** (1968). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets. Traducción de Alberto González Troyano.
- (1983) [1976]. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI. Traducción de Juan Almela.
- Gerbaudo, Analía** (2006). *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2011a). «El docente como autor del curriculum: una reinstalación política y teórica necesaria», en Analía Gerbaudo, directora. *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Rosario: Homo Sapiens, 17–30.
- (2011b). «La clase (de lengua y literatura) como envío», en Analía Gerbaudo, directora. *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Rosario: Homo Sapiens, 159–186.
- Gimeno Sacristán, José** (1988). *El curriculum: una reflexión sobre la práctica*. Madrid: Morata.
- Jelin, Elizabeth** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kaufmann, Carolina** (Dir.) (2006). *Dictadura y Educación. Los textos escolares en la historia argentina reciente*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Maristany, José** (1999). *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos.
- (2007). «Las ficciones del pasado en los manuales de historia argentina (1980–1910)», en François Kohler, editor. *Stéréotypes culturels et constructions identitaires. Série Études Hispaniques XVIII*. Tours: Publication des Presses Universitaires François Rabelais–Tours, CIREMIA, 85–100.

---

----- (2010). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960–1976)*. Buenos Aires: Biblos.

**Marzoa Karina et al.** (2007). «Dos décadas de reformas educativas. El impacto de los ciclos de reformas en las políticas de formación docente de dos jurisdicciones». *Actas del IV Congreso Nacional/III Encuentro Internacional de Estudios Comparados en Educación: «¿Hacia dónde va la Educación en la Argentina y en América Latina? Construyendo una nueva agenda»* [en línea]. Consultado el 7 de marzo de 2013 en <<http://www.saece.org.ar/docs/congreso4/trab17.pdf>>

**Panesi, Jorge** (2009). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Espacios.

**Puiggrós, Adriana** (1997). *La Educación en las Provincias (1945–1985)*. Buenos Aires: Galerna.

**Sarlo, Beatriz** (1984). «La cultura en el proceso democrático». *Revista Nueva Sociedad* 73, 78–84.

**Tosi, Carolina** (2009). «La edición de libros de texto. Mercado, complejidad del proceso y especificidad de saberes». *Espacios* 37 [en línea]. Consultado el 9 de septiembre de 2012 en <[www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/37.11.pdf](http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/37.11.pdf)>

----- (2010). «El mercado de los libros de texto. Un análisis sobre el proceso de edición». *IX Congreso Argentino de Hispanistas «El Hispanismo ante el Bicentenario»* [en línea]. Consultado el 12 de abril de 2013 en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev1180>>

**Wainerman, Catalina y María Heredia** (1999). *¿Mamá amasa la masa? Cien años en los libros de lectura de la escuela primaria*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

**White, Hyden** (1985). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

**Williams, Raymons** (2009) [1977]. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.



## **Estéticas y an(ti)estéticas en la literatura latinoamericana de fin de siglo**

Carlos Leonel Cherri

Universidad Nacional del Litoral

clcherri@hotmail.com

### **Resumen**

El presente trabajo propone tratar una serie de reflexiones sobre las literaturas latinoamericanas y las teorías literarias y artísticas que se fueron desarrollando en estos últimos tres años en diferentes marcos: en adscripciones en docencia e investigación en la cátedra Teoría Literaria I, y en carácter de beneficiario en dos oportunidades (2011–2012, 2012–2013) de la beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC–CIN).

Nos referiremos, entonces, a la discusión por el estatuto del arte mediante la tensión entre estética (*estésica*) y antiestética (*an–estésica*), como forma de sostener una politización artística (*estésica*) en un corpus literario latinoamericano de fin de siglo. No se trata, por tanto, de un análisis o una crítica sino, más bien, del relato de un problema teórico, crítico y artístico–literario, seguido de un conjunto de propuestas en tanto que posibles maneras de abordarlo, como si de un experimento se tratara. Es decir, las reglas del juego de un proceso del cual desconocemos en absoluto sus resultados, pero no obstante estos pueden ser intuitivos.

Palabras clave: literatura latinoamericana contemporánea – estética – politización artística – posautonomía.

## 1. Introducción

Este trabajo fue pensado como archivo o pretexto de una investigación doctoral por-venir. Aunque, evaluando la falta de delimitación del corpus, y la complejidad y rigurosidad que merece el problema para abordarlo en esta instancia, preferimos optar por algo, no menos amplio ni menos complejo, pero mejor delimitado: las imágenes finiseculares de la literatura en la producción de Mario Bellatin.

De modo que los problemas, interrogantes e hipótesis aquí desarrolladas quedarán pendientes, puesto que luego de esta comunicación, el experimento será abandonado, espero, momentáneamente. Convengamos que este comienzo no incentiva a ninguna lectura, pero sería oportunista no señalar las limitaciones de este planteo que, de modo paradójico, es también su potencia de seducción: la posibilidad de abismo a la que invita, su dificultad de ser asido, y sus intrincadas formas de aparición en el presente.

## 2. Formas de reunión

Partamos de una exploración que nos lleve a formas de reunir los textos a través de problemas. Por ejemplo: escritores como César Aira, Mario Bellatin, João Gilberto Noll (Vidal y Barreto), Daimela Eltit, Sergio Chejfec, entre otros, señalan en ensayos o entrevistas el peso «formal», «sistémico», «tecnológico-vanguardista», y «experimental» de sus producciones, y sin embargo, las relaciones de ambientes, figuras, y relatos que remiten a la marginalidad, a las políticas de muerte y a la temporalidad de la crisis sociopolítica y cultural latinoamericana se repiten, en mayor o menor medida, en sus textos y prácticas, confirmando el diagnóstico de Pedro Lemebel sobre la incidencia del territorio y del tiempo en las *formas-de-vida*: una cosa es ser «una loca» y otra «una loca tercermundista». ¿Estaríamos frente a cierto interés por dirimir las formas dilemáticas entre clasicismo/vanguardia y figuración-legibilidad-nacionalidad/abstracción-ilegibilidad-cosmopolitismo, entre otras? ¿Ante el desgaste y los problemas críticos de tales dilemas (siempre trabajados, siempre resueltos provisoriamente, y aún supervivientes) no resultaría más productivo pensar tales tensiones (realmente existentes) en otros dilemas? Es decir, entre lo estético y lo antiestético, es decir entre las formas de sostener la afirmación de una práctica que simultáneamente cohabita con las formas de su negación.

En esa reunión textual entrarían muchos otros escritores<sup>1</sup> que, además, no buscan en el atributo «escritor» una identidad sino la designación de una práctica que realizan junto con otras: son editores, artistas, galeristas, músicos, cineastas, guionistas, *performers*, gestores culturales, catedráticos, etc. No se trata ahora, de la multiplicidad de prácticas que atraviesan a un escritor (algo para nada novedoso), sino de una propuesta: son literaturas que se articulan con múltiples prácticas, sin las cuales la literatura y las prácticas se vuelven impensables (o, al menos, pierden considerables sentidos). Es el caso de Fernanda Laguna y Belleza y Felicidad, Washington Cucurto y la editorial Eloísa Cartonera y Mario Bellatin y sus proyectos-performances, entre otros. Lo que comprendería otra forma de reunir, vale decir, gran parte de los *mismos* textos. Porque no se trata de una prescripción y un falso materialismo, dichos sentidos están presentes incluso sin que *tal* literatura y *tal* escritor se asocien evidentemente con *tal* práctica. Por eso, es menester decir que fue César Aira uno de los precursores de este influjo (que podríamos rastrear hasta comienzos de siglo): esto es, hacer del arte no ya una experiencia de conocimiento sino una pura acción (Contreras). Así la literatura más que representación, es gesto.

De modo que la tensión estética/antiestética por medio de la gestualidad acaba por articular una noción de político en el arte y por tanto, de politización. Por ejemplo, cuando Cuauhtémoc Medina le preguntó a Teresa Margolles de qué podrían hablar en la 53a edición de la *Biennale di Venezia*, ella le reprochó: «¿De qué otra cosa podríamos hablar?». La inquisición posteriormente se convertiría en el título la exposición: sábanas bañadas en la sangre de personas muertas en la guerra del narcotráfico mexicano. Agregando que «no se trata de números» sino del dolor de «gente con nombre y apellido». El curador de la muestra, Cuauhtémoc Medica, sostiene que el presente latinoamericano de «violencia sacrificial» y «necropolítica» es «una historia imprescindible de registrar», es decir «la memoria de la brutalidad del presente» (AA. VV. 2009). ¿Pero de qué orden de «registro» estamos hablando? ¿A qué suerte de «memoria» aspira semejante decantación de restos mortuorios? Pues dicha exposición no se trata de otra cosa más de que eso: restos mortuorios puestos, no al desnudo sino en relación con sus posibilidades sensibles: sangre que impregna telas que en algún tiempo habían sido blancas, restos de vidrios dispersos que en algún tiempo habría estado reunidos, personal de limpieza lavando el piso de la sala reducida a un vacío de objeto. Sin embargo, que el objeto esté en falta no alude a la ilegibilidad, sino a la posibilidad misma de sentido. Todos estos textos y prácticas exponen de diversas maneras que más allá de la posibilidad de una política sensible/estética, lo político pasa «en otra parte»: la deixis colectiva, la imaginación pública, la guerra civil en curso, las políticas de muerte. En un presente de anestesia decorada, la literatura en tanto juego de sensible, parece aspirar a la generación de un efecto de choque: sea por perturbación, por extenuación o por agotamiento (aburrimiento).<sup>2</sup> No ya decir, sino señalar, no ya una pedagogía de la mirada sino la restitución del tacto, no ya representar lo social, sino exponer un cuerpo mutilado en una continuidad sensible traumática. La politización artística no podría ser el aislamiento de un *campo* (el cultural-artístico) o un *material-objeto* (la lengua) como formas privilegiadas de intervención. La politización artística sería, según las formas de reunir textos y tópicos que ensayamos, el efecto que sucede hacia un lado u otro de una cadena (de un conjunto relacional y conectado). Es por eso que tales *estrategias* o dichas *estéticas* no son representativas, más bien, producen el llamado de la parte silenciada (la barbarie anónima), apelan a su necesidad de decir, aunque del horror que ella habita a veces sólo recibamos su silencio, su radical im-posibilidad.

### 3. Problemas y genealogías

En debates actuales en torno a la literatura latinoamericana finisecular (s. XX-s. XXI), el problema del estatuto literario ha tomado nuevo vigor. Este renovado interés es, de hecho, el costado crítico de un fenómeno artístico que en el influjo de reflexionar sobre sí mismo busca la incorporación de lógicas y funciones mixtas de escritura y de prácticas relacionadas con otras tecnologías, otras formas de producción y otras artes (Bourriaud 2004a y 2004b, Laddaga, Speranza). Fenómeno artístico-crítico entonces, que trata no sólo del *abandono* (Antelo 2005), del *desencanto* (Garramuño), de la *transformación* (García Canclini) o del *cierre* de lo moderno (Ludmer); sino también de sus supervivencias, de las formas vanguardistas (Foster, Aira, Gilman), y de los intereses experimentales propios de la literatura (Link).

Esto es, en nuestros términos, la interrogación y discusión por el articulado de teorías explícitas, saberes tácitos, prácticas, instituciones, formas de objetividad/subjectividad, de valoración y de percepción que componen una «imagen histórica de la literatura».

En el campo latinoamericano, después de la intervención de Josefina Ludmer, el debate se conoce por el nombre de la polémica «postautonomía». Y, aunque el prefijo sea confuso, el debate se separa, con amplio consenso, de los epílogos posmodernos de «The death of art» (AA. VV. 1984) como de postular, con Bourdieu a partir de una imaginación dialéctica, la retórica de la crisis como lógica fundante de la modernidad y lo moderno en una historicidad cíclica.

Sin embargo, los enfoques propuestos, como sus conclusiones más positivas, no encuentran consenso. Por tanto, en la agenda crítica actual aún se encuentra en discusión: 1) la periodización; 2) la valoración histórica del fenómeno en cuanto a su profundidad y característica temporal (disrupción, post-historia, mutación); 3) los dispositivos implicados al respecto; 4) las formas actuales de aparición de lo artístico, sus valores y funciones; 5) el conjunto de transformaciones específicas; 6) sus efectos.

Ante tales problemáticas, encontramos en los términos *estésica*, *anestésica*, *estética* y *antiestética* una posibilidad para proponer la discusión por la transformación del estatuto literario en el presente en torno a una reflexión de lo sensible. Por tanto, es crucial que dicha reflexión pueda desarrollarse recomponiendo/montando genealogías que pongan en perspectiva histórica, crítica y comparada los conceptos como las experiencias y problemáticas que ellos plantean. En principio, y sin aspirar a ninguna exhaustividad, podríamos decir que son dos los momentos que *en el presente* han sido recuperados de diversas formas, y con cierta insistencia, al respecto del problema ya planteado, de modo explícito o implícitamente.

El primero: en 1961 Marcel Duchamp calificaba, en una entrevista, la elección de sus *ready-made* como «completa anestesia» y «delectación indiferente». Recientemente, Pablo Oyarzún en *Anestésica del ready-made* desarrolló un dispositivo analítico a partir de la problemática de la «anestésica» en torno a la producción de Marcel Duchamp. En efecto, las referencias del concepto *anestesia* en el campo crítico latinoamericano remiten en mayor medida a Duchamp. De esto se desprende la actualidad de las revisiones del influjo de la producción duchampiana y del arte contemporánea en el sistema de saber artístico latinoamericano, desde Octavio Paz a Raúl Antelo (2006), en las literaturas del presente que se postulan como articuladas por un «fuera de campo», y en lo que según Rodríguez Carranza se trata de un «efecto Duchamp». De ahí que en la actualidad nos remitamos a lo fotográfico, a lo cinematográfico, a la dramaticidad, entre muchos otros, como conceptos fundamentales para pensar la literatura.

El segundo: en 1983, Susan Buck-Morss recupera la concepción neurológica de la experiencia en Walter Benjamin, en tanto que restituye la estética (según su origen griego) a su relación con la posibilidad de modificar la percepción humana. De hecho, la autonomía artística entendida como el *l'art pour l'art* fue definida por Benjamin en 1936 como la estetización de la violencia (la política), cuyo efecto era la anestesia de los sentidos por sobre-estimulación (hiper-estesia): el *shock* de la modernidad que deja ver la autonomía futurista como régimen estético del capitalismo y del nazismo (1989). Así las cosas, el *shock* de la modernidad como destrucción de la experiencia (anestesia) puede realizarse pacífica y cotidianamente, sin catástrofe mediante, en la gran ciudad, como señaló Agamben (2007) en *Infancia e historia*. Pero, sin embargo, su paradigma (el de la modernidad) no es la ciudad sino el campo (de concentración), y su figura ejemplar el *musulmán* (2009). Siguiendo tal lógica, el musulmán constituye junto con el trabajador, el guerrero, el ciudadano moderno y el esclavo, entre otros, figuras paradigmáticas de la anestesia (Benjamin 1989; Buck-Morss): susceptibles de ser transformadas en vidas sacrificables (esclavitud anónima) son la barbarie fantasmática de los documentos de la cultura y las artes, constituyen «la regla» que es «el “estado de excepción en el que vivimos”». Así reza la Tesis 8 de Benjamin (1989).

Es en ese marco epistemológico surge la *hipótesis* de la existencia de una *politización estética*, que implica devolver la fuerza biológica–instintiva a los sentidos, es decir la des–alienación como des–hacer cualquier *régimen estético* que funcione como an–estésico, por medio de lo «no–artístico» (lo tecnológico y lo antiestético) afectando la transformación de las artes en tanto que espacio productor de lo sensible.<sup>3</sup>

Volviendo al constructo teórico y su genealogía, cabe mencionar los recientes trabajos de Emmanuel Coccia, y de Alain Badiou. Por su parte, John Rajchman, en 2003, señaló la necesidad de una «ciencia de lo sensible» retomando las apreciaciones de Jean–Luc Nancy, y trazando una genealogía entre los aportes de este con los de Jacques Rancière (2002, 2005), y Gilles Deleuze, entre otros.

En el campo crítico latinoamericano el problema es abordado en relación con la problemática literatura–mundo como forma de poner en relación las transformaciones de la literatura y otras artes con las del presente sociocultural por medio de enfoques específicos como la vuelta del «realismo» o la reflexión sobre la subjetividad y el mercado como modos de relaciones ético–políticas y estéticas con el presente.

Es curioso que, a pesar de esta insistencia en el concepto estética en el escenario mundial y latinoamericano, y ante la existencia de una proliferación de nociones como *sensible*, *percepción* o *afecto*, haya una fuerte vacancia de investigaciones individuales o grupales que enfoquen su objeto en esta problemática de modo programático: que se pregunten por su genealogía y real incidencia, no ya como herramienta analítica, sino como un problema en *sí mismo*, del presente de la crítica, como de las artes.

Así las cosas, la problemática que se plantea es la siguiente: ¿Cómo podemos leer en la literatura latinoamericana una *politización estética* (sensible)? Proponemos, entonces, una serie de hipótesis analíticas y metodológicas que creemos que pueden funcionar a la hora de abordar tal pregunta.

1) En primer lugar, si la *politización* deshace «regímenes estésicos» es crucial elaborar una definición de tal categoría de la manera más exhaustiva posible. Entonces, se podría entender a los *regímenes o juegos estésicos* como las formas según las cuales se produce, en un dominio de cosas determinadas, la administración material de lo sensible: configuraciones, ordenamientos y interrupciones de signos e imágenes, de las condiciones de posibilidad y significatividad (sínica, ética, económica y política) de lo visible, lo decible, lo representable y lo actuable, que en la arena de lo común operan lo viviente y sus formas. Por tanto pensar en términos de *regímenes o juegos estésicos* permitiría i) abordar conjuntamente múltiples operaciones literarias (tematizaciones, meta–teorizaciones, relaciones con símbolos e imaginarios sociales, tópicos); ii) analizar y establecer reflexiones tecno–estéticas entre la literatura y otros dispositivos artísticos (fotográfico, cinematográfico, pictórico, musical), iii) Analizar producciones artísticas junto con prácticas e intervenciones culturales (publicaciones, intervenciones públicas, performances, editoriales, etc.).

2) El concepto *estésica* en tanto que *régimen/juego* permite, de este modo, articular epistemológicamente la administración de la vida (los problemas biopolíticos) la administración de lo sensible (los problemas estéticos) y las formas bioestéticas de reproducción<sup>4</sup> constituyendo un artefacto analítico de la literatura y las artes que nos permitirá establecer relaciones con las configuraciones socioculturales del periodo analizado. Esto atendería a ciertas dicotomías actuales entre protocolos de lectura que separan, tal vez implícitamente, la *politicidad* de una *estética*, de la *politicidad* de las alegorías del texto, y de su relación con su escenario y temporalidad productiva.

3) Así, los términos *estésica*, *anestésica*, *estética* y *antiestética* ponen en relación los efectos que tensionan y/o (des)articulan los regímenes sensibles (perceptivos/estilísticos): dejan ver



las fricciones propias (ambivalentes y anacrónicas) del campo de fuerza en el cual se producen las transformaciones en las escrituras y proyectos narrativos. En ese sentido, la politización artística, tecnológica y antiestética, se lee como la conjunción entre radicalización formal y experimentalismo crítico-social según plantea Nelly Richard. O en nuestros términos: i) una reflexión artístico-tecnológica sobre la materialidad de la escritura respecto de sus posibilidades sensibles como de sus lógicas productivas en la era de la materialidad digital (Ong; Haraway) y ii) una reflexión ético-antropológica respecto de las relaciones simbólicas e imaginarias entabladas con los materiales que las constituyen y con los que operan, en un tiempo de crisis, en un territorio poscolonial, globalizado y neoliberal.

4) Entonces, la reunión de textos antes desarrollada constituye un campo de experimentación para estas problemáticas, como así también para las hipótesis propuestas: las relaciones entre una reflexión artístico-tecnológica y otra ético-antropológica, dan lugar a la politización estética en tanto que su trilema (superando la oposición dilemática). Los regímenes/juegos estéticos permiten analizar las tensiones propias del trilema, y evaluar en qué medida participa cada texto del conjunto reunido, las singularidades y diferencias de los mismos, y en relación con el periodo, la formación de series internas y externas a la formas de reunir los textos, series temporales y territoriales, etcétera.

## Conclusión

Según lo expuesto, las consideraciones realizadas deben entenderse como las problemáticas que surgen en el cruce entre objeto y su posible abordaje, y constituyen por tanto posibles reglas del juego a la hora de afrontar el experimento propuesto cuyo fin es brindar la posibilidad de visualizar una serie de «constelaciones del presente» (Benjamin 1982, 1989). Es decir, un conjunto de imágenes múltiples y discontinuas que contornean la instantánea de las obras y formas de vida de una época en torno a la reflexión sobre una politización artística y la problemática de lo sensible en la literatura latinoamericana contemporánea.<sup>5</sup>

## Notas

---

<sup>1</sup> Como por ejemplo André Sant'Anna, Pablo Pérez, Verónica Stigger, Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho, Ricardo Lisias, Guillermo Fadanelli, Fernanda Trías y Pedro Juan Gutiérrez.

<sup>2</sup> Nicolas Bourriaud (2009) asocia la «repetición del mensaje» como «*the main function of the instruments of communication of capitalism*», cuyo fin es perdurar la estabilidad de los «*frameworks*» mediante la «*decoration*». En tales términos, el único gesto político del arte es con la «difusión de la precariedad»: «*undermine all the material and immaterial edifices that constitute our decor*».

<sup>3</sup> Personalmente, he intentando avanzar sobre dicha hipótesis en Cherri (2012), que hace hincapié en la figura del sicario y del guerrero en Cucurto. Continué dicha reflexión analizando la relación entre estética y biopoder en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (Cherri 2013b) y la figura del «Estado de Gracia» en Clarice Lispector cuyo relieve estét(s)ico se articula con otras figuras y tópicos de su producción (Cherri 2013a).

<sup>4</sup> Por ejemplo los problemas antropológicos-éticos que plantea Peter Sloterdijk (2000, 2006).

<sup>5</sup> Tales consideraciones que este trabajo fue delineando no implican descontar que existan más consideraciones por realizar, ni que las ya realizadas puedan ser ajustadas y, menos aun, que puedan agotar la problemática. Como todo proyecto se trata de un proceso, de hecho vale destacar las apreciaciones de Daniel Link y Analía Gerbaudo, futuros directores doctorales. Y, de igual modo, las apreciaciones de Graciela Goldchluk y Ana Lía Gabrieloni, comentaristas del coloquio. Las observaciones y comentarios fueron cruciales a la hora de escribir y revisar este trabajo, como de volver a poner en perspectiva este pensamiento.

## Bibliografía

- 
- AA. VV.** (1984). *The death of art*. New York: Haven Publishers.  
----- (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Madrid: RM.
- Aira, César** (2002). «La nueva escritura». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8, 165–170.
- Agamben, Giorgio** (2007). *Infancia e Historia*. Argentina: Adriana Hidalgo.  
----- (2009). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-textos.
- Antelo, Raúl** (2005). «A estética do abandono», en Beatriz Resende, editora. *A literatura latino-americana no século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 111–140.  
----- (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Badiou, Alain** (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bellatin, Mario** (2005). *Underwood portátil modelo 1915*. Lima: Sarita Cartonera.
- Benjamin, Walter** (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.  
----- (2004) [1982]. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre** (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolas** (2004a). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.  
----- (2004b). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.  
----- (2009). «Precarious Constructions». *Open* 17, 20–37.
- Buck-Morss, Susan** (2005). *Hegel y Haití: La dialéctica amo-esclavo, una interpretación revolucionaria*. Buenos Aires: Norma.
- Carranza, Luz** (2009). «El efecto Duchamp». *Orbis Tertius* 15, 1–11.
- Chejfec, Sergio** (2005). *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma.
- Cherri, C. Leonel** (2012). «Políticas de muerte y políticas de sentimiento en un corpus latinoamericano». *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. «Literaturas compartidas»*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.  
----- (2013a). «Los males de Clarice: la máquina de “nada” y los choques de real». *Espéculo* 50. En prensa.  
----- (2013b). «Enunciación performática y politización estética en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo». *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 5. En prensa.
- Coccia, Emanuele** (2010). *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Contreras, Sandra** (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deleuze, Gilles** (1984). *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: La Différence.
- Duchamp, Marcel** (1978). *Escritos Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eltit, Daimela** (2000). *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta/Ariel.
- Foster, Hal** (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- García Canclini, Néstor** (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, Florencia** (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gilman, Claudia** (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna** (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Laddaga, Reynaldo** (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Link, Daniel** (2005). *Clases, literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Ludmer, Josefina** (2007). «Literaturas posautónomas». *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17 [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2013 en <[www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm)>
- Nancy, Jean-Luc** (2002). «Thinking in a World of Ab-sense». *Art Press* 281.
- Ong, Walter** (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oyarzún, Pablo** (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM.
- Paz, Octavio** (1978). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- Rajchman, John** (2003). «Unhappy returns: John Rajchman on the Po-Mo Decade: writing the '80s». *Artforum international* 8, 61–64.
- Rancière, Jacques** (2002). «The aesthetic revolution and its outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy». *New left review* 14, 133–151.  
----- (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.

- 
- Richards, Nelly** (2009). «Lo político en el arte: arte, política e instituciones». *E-misférica* 2 [en línea]. Consultado el 14 de abril de 2013 en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>
- Sloterdijk, Peter** (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela.
- (2006). «El hombre operable». *Revista Observaciones Filosóficas*. *Goethe Institut Boston* 2 [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2013 en <<http://www.observacionesfilosoficas.net/elhombreoperable.html>>
- Siscar, Marcos** (2010). *Poesía e crise*. Campiñas: UNICAMP.
- Speranza, Graciela** (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Vidal, Paola y Daniel Barretto** (2004). «Entrevista con João Gilberto Noll». *Grumo* 4, 150–157.



## Los modos del Silencio en Paul Celan según Georg–Michael Schulz

Hugo Echagüe

Universidad Nacional del Litoral

hugodaniel88@hotmail.com

### Resumen

El presente trabajo constituye un informe de avance de una investigación en curso, en el marco del Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Integra un aspecto de la problemática relacionada con la lírica de Paul Celan y las dificultades de su interpretación. En este caso, retomamos la debatida irrupción del Silencio en la obra del poeta. Celan dice en *El Meridiano*: «el Poema muestra, esto es evidente, una fuerte tendencia a enmudecer». (Celan en Schulz:10). No se advirtió sin embargo —señala Schulz— que Celan «habla de una “inclinación” a enmudecer y no obstante continúa: “el Poema se afirma en el margen de sí mismo”, lo que significa: se afirma contra su propia tendencia» (10–11). Proponemos, entonces, siguiendo esta lectura, que no es válido afirmar apresuradamente que el poetizar en Celan se rinde ante la magnitud de una fuerte presencia nadificante como la del Silencio, sino que tal Silencio debe contemplarse según diversas modalidades —y aquí la clasificación de Schulz es un aporte decisivo—; es decir, no entender el tan mentado Silencio de manera intuitiva como un mero callar ante la emergencia de una potencia nihilista y así mítica, sino que éste puede ser comprendido según distintos modos y funciones en una obra poética en la cual rige también una significación para la escritura —paradójica— del Silencio.

Palabras clave: lírica – silencio – teoría – escritura – interpretación

El presente trabajo es la exposición de aspectos de investigación de una tarea que el autor lleva a cabo en el marco de un posgrado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Uno de los tópicos habituales y casi piedra de toque del poeta rumano de lengua alemana Paul Celan (1920–1970) lo constituye el Silencio; éste ha llegado a ser tema remanido e identificatorio, sin que se sepa muy bien a veces de qué se habla: es parte de la *doxa* crítica y se lo comprende de modo más o menos intuitivo en el sentido de decadencia, crisis, final, nihilismo, y otros lugares comunes, a lo que indirectamente han contribuido autores de prestigio como George Steiner o Hans–Georg Gadamer.

Proponemos una comprensión y hasta una diferenciación en el modo de entender el Silencio en la obra de Paul Celan para lo cual es preciso alejarlo de la bruma más o menos intuitiva e inmediata y verlo según el modo del concepto, lo que seguramente podrá y deberá ser revisado y ampliado. Con tal fin, hemos recurrido a la obra *Negativität in der Dichtungs Paul Celan* de Georg–Michael Schulz, quien distingue diferentes modos de emergencia del Silencio, a lo que nos llevó el poema *Argumentum e silentio*, aparecido en el segundo volumen de poesía de Celan, *De umbral en umbral* en 1955. Ante todo, sostiene Schulz que no es seguro que el Silencio tenga en general un sentido unívoco y que, en Celan, no se presenta de igual modo en momentos diversos de su obra.

Es central, por otra parte, aquí, que Celan se ocupó del Silencio en sus aportes teóricos, como en el discurso de aceptación del Premio Büchner de 1960, *El Meridiano*. Celan une a su tarea poética la reflexión metapoética o poético–poetológica; es decir, teórica. Dijo entonces: «el Poema muestra, esto es evidente, una fuerte tendencia a enmudecer», lo que no podemos evitar asociar con el título de Gadamer, «¿Están enmudeciendo los poetas?», un caso de lectura apresurada.

Señala Schulz que no se ha notado con suficiente cuidado que el discurso sobre Büchner habla de una «inclinación» a enmudecer y además continúa: «el Poema se afirma en el margen de sí mismo»; es decir, «se afirma contra su propia tendencia». Por lo demás, hace notar que se obvió una de las proposiciones centrales del discurso de Bremen (Celan en Schulz:11), pronunciado dos años antes: «Al alcance, cerca y no perdido permaneció en medio de la pérdida, éste: el Lenguaje». Lo que por lo menos modula y hasta minimiza la «tendencia a enmudecer». Es el Lenguaje lo que se afirma; no el Silencio. Este tipo de revisión debería extenderse. Y es en tal dirección que Schulz propone diversos modos de entender el Silencio. Tal vez éstos no sean los únicos pero ya es un paso para salir del espejismo de la poesía como intuición y magia. Así por ejemplo propone una primera instancia: el *Silencio como negación determinada*. (Schulz:12 ss), en la que «el Silencio es mediado a través del Lenguaje, con él puesto y de igual origen» y, sobre todo, es a través de él posibilitado. «Es la expresión positiva para un suceso negativo, una privación, también entonces, cuando esta privación se transmuta en positiva» (12). Esto lo determina, lo coloca en una mediación que hace imposible toda inmediatez; el Silencio depende del lenguaje, pues es el cesar de éste.

Es decir, «como todo concepto que expresa una negación, el Silencio es alcanzable sólo sobre la posición a la que niega, es accesible sólo sobre el Lenguaje» (12),<sup>1</sup> señala, lo cual limita y condiciona su aparecer. La siguiente reflexión es de alguna complejidad, por lo que preferimos transcribirla literalmente:

Por cierto es la determinación «Negación del Lenguaje» insuficiente en su abstracción; de tal modo sería el Silencio sencillamente vacío. Contra esto, se encuentra ya sin embargo el Lenguaje mismo cada vez en una figura concreta, y es desde Hegel un lugar común que la negación de una determinada posición no deja un vacío, sino que de ella resulta la negación determinada. El Negar traslada un determinado Positivo hacia un correspondiente Negativo, con lo cual en la Negación permanece conservada la determinación. Para el Silencio esto significa que resulta en tanto negación determinada de un particular [en cada caso]

modo del Lenguaje, al que corresponde; esto se despliega en diversos modos del Silencio, se individualiza como Silencio concreto en tanto negación de un determinado Hablar en una determinada situación. (12–13)<sup>2</sup>

Y por lo tanto:

el Silencio en tanto negación determinada es el resultado siempre de la Negación de un singular para la manifestación lingüística concreta de los momentos constitutivos, [y] precisamente una total Negación del Lenguaje a causa de una determinación faltante, de igual modo «impensable», es como la Nada. (13)

Es decir, es Silencio *del* Lenguaje. Todo esto da lugar a diversas valoraciones y relaciones de Lenguaje y Silencio a contemplar en cada caso.

Ahora bien:

En todas las [tres] direcciones, una valoración negativa experimenta al Lenguaje como algo extraño que, a causa de una imprevista particularidad de su propia figura, irrumpe en la relación del yo consigo mismo como con el Tú y con los objetos y esto como mediador que al así mediado graba duradera su propia forma. La experiencia de extrañeza puede aumentar ahora en una cantidad tal, que la relación del Lenguaje es experimentada simplemente hacia éste en tanto mediador como incongruencia: el objeto —el Yo, la referencia al Tú o al objeto experimentado— llega a ser «indecible». Donde el Lenguaje es privado de la capacidad de comprender ante todo lo objetual, resulta el Silencio como fuerza objetiva; ello demuestra la limitación del Lenguaje, la superioridad del objeto sobre toda posibilidad de expresión de Lenguaje. (14)

Esto deja mucho por pensar, en cada caso de emergencia del Silencio.

La segunda modalidad que señala Schulz es: el «*Silencio como portador de Significado*» (14 ss). En este caso, el Silencio no es un mero hueco de vacío y nihilismo sino que «el concepto de “indecible” remite a la relación con el Lenguaje, es decir, del Silencio a lo objetivo». Porque

el Silencio no sólo representa un «vacío» sino que está inserto en un contexto de significado, por esto le corresponde de su respectiva concreción también significado [en sí] contenido, en tanto que, como *Negación determinada del Lenguaje*, conserva su referencia intencional a lo objetivo. Como *Portador de significado* posee sólo una relativa independencia, pues su significado siempre es finalmente tomado en préstamo; no obstante es esto ante todo el supuesto para que el Silencio no pueda simplemente valer como «vacío». A este contexto pertenece la pregunta por la decibilidad e indecibilidad de los objetos. (14)

En cuanto a lo indecible, es categoría central en la interpretación celaniana, ya que remite a la mística, con la que siempre se lo ha querido relacionar, a veces no del todo sin razón. Pero hace falta indicar, en cada caso, la modalidad y el sentido:

Una experiencia fundamental de toda mística es la insoluble tensión entre el impulso que las vivencias místicas comunican, y la imposibilidad de encontrar para ello un lenguaje adecuado, también la experiencia de que el lenguaje falla allí donde deben ser expresados un trascendente por antonomasia a la realidad empírica, lo divino y la «unio mystica». Esta experiencia de la limitación del decir provoca, vista desde la historia del Lenguaje, una sumamente fructífera búsqueda de nuevas posibilidades de lenguaje (...), sin embargo debe aquella experiencia repetirse continuamente, pues está fundada en la estructura misma del lenguaje, en su carácter de mediación, que suprime toda inmediatez. (15)

Y agrega que emerge ahora una nueva determinación del Silencio, que en primer lugar indica únicamente la demolición de un lenguaje fallido, pero que al mismo tiempo experimenta una interpretación que va más allá de esto:

El Silencio prepara en cierto modo el espacio en que entra lo divino —una comprensión general, no ligada a la mística, que se sostenía hasta hoy como momento de la liturgia—; más aún: el Silencio se comprende ahora también como manifestación de lo divino mismo, es éste su modo de aparecer —un

pensamiento que fuera de la mística es evidente de modo totalmente distinto, se piensa en el comienzo del Evangelio de Juan—; y al fin: el Silencio acepta ser la expresión de la función del lenguaje: allí donde el lenguaje fracasa, puede el «Silencio elocuente» [beredtes Schweigen] a pesar de todo expresar lo divino y la vivencia mística, ambas, sin embargo, como un indecible.<sup>3</sup> (15)

Así en Angelus Silesius: «Con Silencio se habla./ Hombre, si quieres decir el Ser de la eternidad./ Debes desprenderte totalmente del decir [Rede]».

Ahora bien, surge aquí una dificultad: «el significado que porta el Silencio también media, y es (...) tomado, según el caso, al Lenguaje negador y a la situación lingüística». Este, el Silencio, «toma parte en la referencia de los objetos del hablar, y allí, donde un objeto vale como indecible, toma parte en la intención a este objeto, que en el modo de la indicación, siempre es mediado todavía por el lenguaje». Pero esto significa:

el Silencio como mediador de significado «elocuente» [beredtes] *no tiene en sentido riguroso ningún objeto propio*, que le pertenezca. Cuando le es dado en la forma de lo indecible un objeto propio, al que «expresa» (...), así es pensado aun según este modelo de lenguaje —como éste es aplicado a lo expresable, así el Silencio a lo indecible—, sin embargo se disuelve en un tal concepto del lenguaje; es más que sólo su negación, es un modo *sui generis* (16) (el destacado es nuestro)

Y entonces surge la dificultad:

La referencia independiente del Silencio a lo indecible como su objeto propio permanece paradójal, pues la categoría de lo objetivo no es aplicable a lo indecible, ni a lo no objetivo, y la representación *Silencio determinado*, que se refiere a un determinado indecible, resultaría (...) una *contradictio in adiecto*: para poder ser «determinado», debe lo indecible de algún modo ser decible. (16)

Pero puede ser pensado, *via negationis*, «resultando de lo decible, aunque para algunos no es por esto menos no objetivo, y para otros, contradice esta derivación precisamente la intención: separado de lo decible, para anteponerlo al mismo» (16). Ya no estamos en el ámbito de la mística y se toma aquí el «decir de lo indecible» en un sentido metafórico, y «así se vuelve sobre el carácter general del Silencio como un *portador de significado* y medio de expresión así como a la circunstancia de que **lo indecible** en primer lugar presenta ante todo **una forma especial de lo no dicho**» (el destacado es nuestro). *Así se remite al mismo tiempo al hecho fundamental de que el Lenguaje nunca explicita todo lo dicho*, lo que se «“quiere decir”, y es por lo tanto interpretable y menesteroso de interpretación», lo que vale para las ciencias, para el hablar cotidiano, y «finalmente, en especial medida, para el lenguaje de la poesía» 16–17), ya que

el decir poético vive de la alusión y de la multivocidad: el sentido mediado lo es cada vez más en tanto [es] del ámbito de lo dicho expresable. La presencia de lo No-Dicho, también de lo callado, remite no obstante, con lo dicho expresamente, al Silencio como efecto recíproco con lo dicho constitutivo para el «sentido», independientemente de si aquel No-Dicho permanece deliberadamente en blanco o si vale como algo no propiamente decible. (17)

Entonces: el concepto «Silencio» nombra un fenómeno no independiente, que, en tanto negación determinada del decir, siempre remite a este último, y que allí, donde el lenguaje deviene medio de expresión, las figuras concretas de lo Dicho y de lo No-Dicho «se condicionan recíprocamente en el modo en que el lenguaje precisamente se presenta como la mediación dialéctica de un respectivamente Dicho y No-Dicho y así como el “sentido” constituyente» (18–19).

Como último modo general, considera Schulz (19 ss), lo que llama *Hipostatización del Silencio*. Aunque la reflexión sobre el Silencio tiene que soportar este carácter negativo (...), «el empleo teórico de este fenómeno muestra desde siempre una clara y perceptible tendencia a señalar sus objetos desde un principio como positivos». El Silencio «vale a

menudo como un ámbito sustancialmente independiente del Ser y, con respecto al lenguaje, como su origen». Así, en *El mundo del Silencio* de Max Picard (1948):

Donde la Palabra termina, empieza el Silencio. Pero no comienza *porque* la Palabra termine. Sólo se hace claro. El Silencio no es nada Negativo, no es ningún mero No–Discurso, es positivo, es un mundo pleno para sí. La Palabra vino del Silencio, de la plenitud del Silencio. El Silencio puede ser sin la Palabra, sin embargo, no la Palabra sin el Silencio.

La Poesía viene del Silencio y tiene nostalgia por el Silencio. Es, como el hombre mismo, en camino de un Silencio hacia otro. (Picard en Schulz:19)

Así, «cuando el Silencio es señalado de este modo como origen del Lenguaje, tal es la consecuencia, comprender desde ahora al Lenguaje como una caída del origen», lo que Picard no infiere; es más, concede al Lenguaje expresamente «la supremacía sobre el Silencio» y en verdad porque «el mundo del Silencio sin la Palabra» es algo «pre–creador [Vorschöpfunghaftes]», «creación que no está terminada», y a través de la cual el surgimiento de la Palabra desde sí consume, y sobre todo «porque sólo en la Palabra la verdad deviene figura [Gestalt]»; la verdad, que en el Silencio posee sólo una existencia [Dasein] pasiva (Schulz:19–20).

Pero así ocurre que migra «todo lo sin lenguaje a la cercanía del Silencio como origen y fundamento primigenio [Urgrund]: las cosas mudas valen en tanto arraigadas en el Silencio, la naturaleza, “en silencioso levantarse de la mañana, en silencioso tender de los árboles al cielo”, deviene “mundo natural del Silencio” (Picard en Schulz:20), lo sin palabras no es más simple que lo que no posee ningún Lenguaje, sino que es lo silenciado aquello que en el Silencio es salvado como su origen. Con lo que surge el peligro de que la valoración previa se invierta imperceptiblemente: el Silencio es ahora frente al Lenguaje no sólo lo originario, sino también lo “propio”, el Lenguaje mismo deviene algo negativo —una inversión de valores que Picard de ningún modo ratifica, pero que está propuesto ya en el planteo del Silencio como origen del Lenguaje y que finalmente construye la condición para una interpretación del Lenguaje como Hybris» (esta interpretación presenta George Steiner en Schulz:20 en su ensayo «El poeta y el Silencio» de 1973).

Y así:

En esta dirección apunta la interpretación del hombre distinguiendo al Lenguaje en el sentido de un signo para el desocultamiento [Ungeborgenheit] de su existencia, mientras que la falta de lenguaje de la existencia de los entes cósmicos [dinglich] vale en tanto su Silencio y esto de nuevo como un modo especial del Lenguaje y, como se quiere decir en la carta de Chandos de Hoffmannstahl, como «un lenguaje, de cuyas palabras ni una me es conocida, un Lenguaje, en el cual las cosas mudas me hablan». (Von Hofmannstahl 1951 en Schulz:20)

Finalmente se alude al concepto de «límite»; «el límite entre Lenguaje y Silencio no es ninguna delimitación exterior, sino que les pertenece, ya que se limitan recíprocamente, como momentos de su misma estructura».

Otra cosa es cuando en el amplio ámbito de medios expresivos, el Lenguaje es limitado por las formas de «expresión de lo no–decible», que, como registró Plessner (en Schulz:21), «en su relación con el lenguaje dejan reconocer su imposibilidad». Plessner nombra aquí al reír y llorar y a la música; agregando, desde el ámbito del teatro, el gesto y los sucesos «mudos» sobre la escena (Böckmann) —formas que en rigor no serían apostrofadas como aspectos que silencian, sino en tanto formas cuyos Hablar y Callar en común se oponen, a las que en efecto el Silencio podría acompañar—. Y aún más, otro medio de expresión nombra Steiner, cuando comprueba que el Lenguaje «limita con otros tres modos y maneras de manifestación: Luz, Música y Silencio», y, cuando



explica el concepto de «Luz»: «Donde la palabra del poeta cesa, coloca una gran luz» (Steiner en Schulz:21). Steiner lo expone en el «Paraíso» de Dante.

No obstante, es luz para distinguirlo en tanto forma de expresión de los otros «modos de manifestación»: en lugar de la expresión humana, el Lenguaje, entra con la luz, es decir, la autopresentación de algo ya no más humano, pues la «Luz» es, en toda mística, como es sabido, el signo para la presencia de lo divino. (Schulz:21)

Anotamos a modo de anticipo. Si la mística está allí —en la poesía de Paul Celan—, es contradicha. ¿A qué modo del Silencio poético pertenece ahora?

## Notas

<sup>1</sup> Como en todos los casos respecto de Schulz, la traducción es nuestra.

<sup>2</sup> Esta situación está naturalmente determinada por una multiplicidad de factores, por momentos psicológico-individuales, del mismo modo que por condiciones históricas y sociales, por intenciones prácticas o bien dados a través del ámbito de los distintos modos del lenguaje, p. ej. religiosos, poéticos, cotidianos, etc. En el espacio de la Lingüística se investigan tales momentos para comprenderlos desde el punto de vista de la Pragmática. Cf. Wunderlich:5–41.

<sup>3</sup> Cf. Lüers (1): «es el más sublime medio de expresión para el conocimiento de lo divino (...) el Silencio mudo, sin palabras». Y también: «Dios, lo divino, es lo ἀρρητον, lo inefable, lo sin palabras, lo indecible» para el que el lenguaje, para expresar de modo tan «espiritualmente elevado, inmaterial, casi totalmente esotérico» como sea posible, es «sólo un medio secundario». Así: «Lo más valioso, porque es medio inmaterial para la mística —el Silencio».

## Bibliografía

**Böckmann, Paul** (1966). *Lenguaje de las formas*. Darmstadt: Cambridge University Press.

**Gadamer, Hans Georg** (1970). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

**Lüers, Grete** (1926). *El lenguaje de la mística alemana de la Edad Media en la obra de Mechthild von Magdeburg*. München: München Reinhardt.

**Schulz, Georg-Michael** (1977). *La negatividad en la poesía de Paul Celan*. Tübinga: Max Niemeyer Verlag.

**Wunderlich, Dieter** (1970). «El rol de la Pragmática en la Lingüística». *El ejercicio de alemán* 4, 5–41.



## **Infancia y vínculos familiares en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas**

Daniela Fumis  
Universidad Nacional del Litoral  
danielafumis@gmail.com

### **Resumen**

La infancia y la familia resultan zonas de cruce epistemológico en la medida en que constituyen objetos de interés de múltiples disciplinas humanísticas y sociales (Psicoanálisis, Sociología, Antropología). Específicamente en el terreno de la literatura, algunos trabajos han indagado sobre la perspectiva del niño en el relato desde el problema del género y de la autobiografía de la infancia. Otros, bajo una mirada más amplia, abordan las diferentes concepciones de la infancia y la familia en distintos momentos históricos y culturales. En el ámbito de la literatura española puede advertirse que resulta un terreno insuficientemente explorado en lo que respecta a las propuestas narrativas más recientes.

En este sentido, nos proponemos indagar sobre ficciones de infancia y familia, en un corpus narrativo constituido por obras de Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas. Nuestra hipótesis sostiene que en los relatos de estos tres autores, estas particulares ficciones emergen como una construcción que provoca una grieta en sus programas narrativos. Dichas configuraciones permiten leer en serie estos proyectos de escritura aparentemente disímiles, en la medida en que postulan un problema para sus poéticas.

Este trabajo se presenta como posible plan de investigación para la tesis de Doctorado en Humanidades con mención en Letras, que aspira ser desarrollado en el marco del CEDINTEL.

Palabras clave: infancia – familia – escena – grieta – narrativa española

Este trabajo constituye mi propuesta para un posible plan de investigación que me propongo encarar en el marco de la tesis de Doctorado en Humanidades con mención en Letras. Constituye un trabajo en proceso, y en esta instancia de presentación, busca someterse a discusión.

La propuesta apunta como objetivo general a contribuir al conocimiento de las ficciones sobre la infancia y la familia en la literatura española contemporánea. Asimismo, en términos de objetivos específicos el trabajo se propone: 1) caracterizar las ficciones de infancia y familia en la obra de tres narradores españoles: Millás, Mendicutti y Rivas; 2) describir el modo en que las mismas impactan en la construcción de las poéticas específicas de cada autor; 3) explicar las diferencias entre los modos que asumen esas ficciones en los autores del corpus.

Nos interesa indagar en las ficciones de infancia y familia en un corpus narrativo constituido por tres autores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas, quienes podrían incluirse dentro de la generación denominada «la nueva tradición» (Gracia). No obstante esta común consideración, no pueden desconocerse los disímiles proyectos de escritura en cada uno de estos autores, diferencias que han sido advertidas oportunamente por la crítica. En la obra de Millás, se ha puesto énfasis en el modo de construcción de los vínculos y los perfiles psicológicos de los personajes (Pérez Vicente, Sobejano 1987) y, a la vez, en el problema metafictional (Andrés-Suárez, Basanta, Knickerbocker, Mainer, Sobejano 1988, Prósperi 2009a, Valls). En Manuel Rivas, el foco ha sido puesto en la construcción de una memoria activa como propuesta del relato, a partir de la preocupación por el pasado reciente desde la indagación de los vínculos entre oralidad y escritura (Albert, Nichols, Sánchez), la intervención de la literatura en la historia (Ennis) y también el problema de la metafiction (Fumis 2010, 2011). Asimismo se ha abordado su lugar en la narrativa gallega reciente (Vilavedra 1994, 2007a) y la preocupación por su cultura como modo de definir un nuevo proyecto de identidad colectivo (Vilavedra 2007b). Finalmente, para el caso de Eduardo Mendicutti, ha prevalecido una mirada sobre el problema del género (*gender*), en función de la construcción de las voces del relato como vehículo de problematización de las configuraciones heteronormativas de los discursos (Castilla Ortiz, Jurado Morales, De Villena, Domínguez Santos 2008).

La elección del corpus<sup>1</sup> corresponde a la pertenencia de estos autores a tres poéticas bien diferenciadas en la narrativa española a partir de 1975: el experimentalismo en el caso de Millás, la narrativa de recuperación del pasado en el caso de Rivas y la emergente literatura de género en el caso de Mendicutti. En este sentido consideramos significativo que en la zona donde los perfiles de estos proyectos de escritura se delinearán, las escenas de infancia y de familia ocupan un lugar central y no obstante no han sido consideradas en estas obras como lugares particularmente significativos para leer la propuesta narrativa de los mencionados autores. Quiero decir que en todos estos problemas advertidos por la crítica, la infancia y la familia constituyen un punto neurálgico y no obstante, siempre han sido entendidos nada más que como *medio* para llegar hacia otro lugar, para decir otra cosa.

Nuestra hipótesis sostiene que en los relatos de estos tres autores las particulares ficciones familiares e infantiles emergen como una construcción que provoca una *grieta* en sus programas narrativos. Dichas configuraciones permiten leer en serie estos proyectos de escritura aparentemente disímiles, en la medida en que postulan un problema para sus poéticas. Nos preguntamos en ese sentido: ¿cuál es su lugar en el relato?, ¿cuáles sus particularidades?, ¿qué permiten evidenciar?

La infancia y la familia resultan zonas de cruce epistemológico en la medida en que constituyen objetos de interés de múltiples disciplinas humanísticas y sociales, tales como la Historia (El trabajo fundacional en este sentido es el de Philippe Ariès, y continuando su línea, pero también discutiéndola encontramos el trabajo de Lloyd De Mause), la Sociología (Jenks, Qvortrup) con toda una corriente denominada «la Nueva Sociología de la infancia»; en el terreno de la Psicología (Freud, Lacan) y la Antropología (Lévi-Strauss). Específicamente en el terreno de la literatura, algunos trabajos han estudiado la cuestión de la infancia en el relato desde el problema del género: la novela de aprendizaje (De Diego) y la autobiografía de la infancia (Coe, Baena). Otros trabajos abordan el estudio de los aspectos vinculares en diversas manifestaciones literarias y artísticas (Domínguez y Amado) y especialmente vinculados a la maternidad (Domínguez). En el ámbito de la literatura española, Juan Diego Vila (2003, 2007, 2011) ha profundizado sobre las ficciones familiares en la narrativa del Siglo de Oro. Asimismo, dentro del estudio de la narrativa española contemporánea, encontramos los trabajos de Godoy Gallardo y Fernández Romero en los que se analizan las representaciones de la infancia y se plantea el conflicto bélico, la cuestión de la Guerra Civil, como desencadenante de esa presencia. En la misma línea, Minardi aborda la novelística de Juan Benet, Bórquez los relatos de Ana María Matute y Gracia y Ródenas indagan en un corpus de novelas sobre los niños de la guerra. Prósperi (2009a) ha focalizado su estudio en los modos de aprendizaje de la escritura en tanto ficción en la obra de Juan José Millás sosteniendo que la emergencia de la infancia y la familia funciona como móvil de ese aprendizaje (2009b, 2010a, 2010b).

De esta manera, puede advertirse que lo infantil y lo familiar resultan un terreno insuficientemente explorado en lo que respecta a las propuestas narrativas más recientes (porque en realidad el foco está puesto en el evento de la Guerra Civil, cuestión que puede considerarse en auge en la narrativa española de las últimas décadas hasta la actualidad).

Identificamos, como operación metodológica, tres modos de emergencia de las ficciones en tanto escenas de infancia y familia en estos relatos:

**a)** escenas en las que una voz adulta relata en primera persona desde una perspectiva infantil;

**b)** escenas en las que la presencia de un niño funciona como la de un testigo disonante en el relato;

**c)** escenas en las que un niño resulta objeto de la observación del narrador adulto.

Esta primera y provisoria clasificación pone de manifiesto el modo en que la figura del infante como «el que no tiene voz» (en el sentido etimológico del término) resulta problematizada. En la medida que las infancias en estos relatos comienzan a transitarse desde el ámbito doméstico, se pondrá en juego una serie de configuraciones (puntualmente fraternales y filiales, en lo que respecta al eje de nuestro interés) como puntos de referencia para la subjetividad literaria que se construye como un proceso de transformación en términos de arribo a la adultez por parte de un sujeto infantil.

El relato en estas novelas se sitúa eventualmente en un punto del proceso: es lo que podemos denominar como «escenas de infancia». La categoría de «escena» que la retomo en el sentido en que Domínguez la utiliza en su trabajo de 2007 (9–13), resulta central en términos operativos a los fines de indagar en las peculiaridades de estas ficciones. En estos textos, dichas escenas llevan la marca de un momento histórico, tensionan con el pasado y con el presente en el que emergen, en la voz que funda el tiempo del relato. En relación con el estudio de la escena en tanto metodología, son fundamentales los aportes de Barthes, Sarlo (1994, 1998), Piglia y Catelli.

Nicolás Rosa afirma que no se puede escribir la infancia en la infancia. Y en la misma línea sostiene Agamben «La instancia de la infancia como archilímite se manifiesta en el lenguaje al constituirlo como lugar de la verdad. (...) *Lo inefable es en realidad infancia*» (68) [en cursiva en el original]. En los relatos del corpus, las voces que dan estatuto a la figura del niño son las voces de la familia, que intervienen en la configuración de la mirada infantil. Pero a su vez, la voz infantil aparece en estos relatos como un espacio de disrupción en la configuración discursiva de lo familiar. Por tanto, resulta indispensable indagar en los modos de articulación familiar en este entramado. Con esto quiero decir que la cuestión de la infancia no puede pensarse separada de la cuestión de la familia.

Giberti afirma: «Resulta inviable mantener una descripción saturada y suturante de lo que se denomina familia, dado que las prácticas que la sostienen —amor, reproducción, violencias, crianzas de los hijos, producción doméstica, etc.— se caracterizan por las diferencias respecto del modelo propuesto como insustituible» (118). Y en este sentido Jelin sostiene: «Desde la perspectiva del individuo y su curso de vida, más que hablar de “la familia” lo que permanece son una serie de vínculos familiares» (46). Estos vínculos se dan o se ven afectados por un imaginario social (en términos de Baczko) operante como mandatos (qué es lo que la familia deba ser).

En este sentido, consideraremos a la familia en términos de posiciones familiares más que en términos de parentesco. Posiciones familiares entendidas como posiciones discursivas. Entendemos a la familia con Domínguez «no como una institución social, ni como el lugar de constitución de una estructura psíquica, sino como el sitio donde se ponen en juego relatos y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo» (16).

En función de los aportes mencionados consideramos que resulta factible elaborar un dispositivo de lectura que evalúe las condiciones de la construcción literaria de la infancia y la familia como emergente de un entramado de figuras que, a su vez, permitirían delinear las propias transformaciones de la narrativa española con relación a un conjunto más vasto de ficciones.

En términos metodológicos, el trabajo se propondrá desde una metodología cualitativa de tipo exploratorio, basada en la lectura y análisis de textos y será abordado en diferentes etapas sucesivas.

Este trabajo de investigación contará también con el apoyo de las producciones que surjan en el marco del Proyecto CAI+D UNL 2012 *Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea* dirigido por el Dr. Germán Prósperi, que se incluye dentro del mencionado programa. Asimismo consideramos que se podrán establecer algunas líneas de continuidad con otras indagaciones que hemos encarado con anterioridad, desde diversos espacios académicos, sobre las obras de estos autores.

## Notas

---

<sup>1</sup> El corpus seleccionado incluye textos de estos tres autores en los que las cuestiones de la infancia y la familia son fuertemente significativas:

De Juan José Millás: *Cerberos son las sombras* (1975), *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990), *Volver a casa* (1990), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *Dos mujeres en Praga* (2002), *Laura y Julio* (2006) y *El mundo* (2007).

De Manuel Rivas (se trabajará con las versiones españolas de sus textos, en traducción de D. Vilavedra): *¿Qué me quieres, amor?* (1996), *Ella, maldita alma* (1999), *Los libros arden mal* (2006) y *Las voces bajas* (2012).

De Eduardo Mendicutti: *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), *Última conversación* (1984), *El palomo cojo* (1991), *Fuego de marzo* (1995), *Ganas de hablar* (2008), *Mae West y yo* (2011).

---

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Albert, Mechtild** (2006). «Oralidad y memoria en la novela memorialística», en Ulrich Winter, editor. *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 21–38.
- Andrés–Suárez, Irene y otros** (Eds.) (2001). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás*. Zaragoza: Pórtico.
- Ariès, Philippe** (1987) [1960]. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Ariès, Philippe y Georges Duby** (Dirs.) (2001) [1985–1987]. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.
- Baczko, Bronislaw** (1999). *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baena, Rosa** (2000). «Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge». *RILCE. Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra* 3, 479–489.
- Barthes, Roland** (1986). *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Basanta, Ángel** (2004). «El desorden de tu nombre, de J. J. Millás, en la novela española de los ochenta», en AA. VV. *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*. Madrid: Eneida, 153–168.
- Bórquez, Néstor** (2011). «Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute». *Olivar* 16, 159–177.
- Castilla Ortiz, Francisco Eduardo** (2008). *The construction of the gay spiritual identity in novels of Juan Goytisolo and Eduardo Mendicutti*. Utah: The University of Utah, ProQuest.
- Catelli, Nora** (2001). *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- Coe, Richard** (1984). *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*. Yale: Yale University Press.
- Dalmaroni, Miguel** (Dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- De Diego, José Luis** (1998). «La novela de aprendizaje en la Argentina. Primera parte». *Orbis Tertius* 6, 1–19.
- De Mause, Lloyd** (1982) [1974]. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza Universidad.
- De Villena, Luis Antonio** (2008). «Hablar contra el silencio». *Cuadernos Hispanoamericanos* 693, 122–125.
- Domínguez, Nora** (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Domínguez, Nora y Ana Amado** (Comps.) (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, Santos** (2008). «Ganas de hablar». *Encuentros de lecturas* [en línea] . Consultado el 3 de marzo de 2012 en <<http://encuentrosconlasletras.blogspot.com.ar>>
- Ennis, Juan** (2010). «La frágil materialidad de la literatura. Acerca de Los libros arden mal, de Manuel Rivas». *ARBOR* 185, 207–229.
- Fernández Romero, Ricardo** (Coord.) (2001). «El relato de la infancia y la juventud». *Cuadernos Hispanoamericanos* 617, 7–13.
- Fumis, Daniela** (2010). «Algunos apuntes para una “estética de lo cotidiano” en Los libros arden mal de Manuel Rivas». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- (2011). «Modos de representación del pasado en la narrativa española contemporánea. El caso Manuel Rivas». *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso* 11, 147–159.
- Freud, Sigmund** (1978–2006) [1913]. *Totem y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. Obras Completas*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Gibertí, Eva** (1994). «“Lo” familia y los modelos empíricos», en Catalina Wainerman, compiladora. *Vivir en familia*. Buenos Aires: Unicef/Losada, 114–141.
- Godoy Gallardo, Eduardo** (1979). *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939–1978*. Madrid: Playor.
- Gracia, Jordi** (2001). «Nuevas fricciones entre historia y novela», en *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa, 246–262.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas** (2011). «Niños de la guerra: infancias con y sin magia», en Jordi Gracia, directora. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 435–437.

- 
- Jelin, Elizabeth** (1994). «Familia: crisis y después...», en Catalina Wainerman, compiladora. *Vivir en familia*. Buenos Aires: Unicef/Losada, 23–48.
- Jenks, Chris** (1996). *Childhood*. London: Routledge.
- Jurado Morales, José** (2009). «Las ganas de hablar de Eduardo Mendicutti». *Cuadernos Hispanoamericanos* 705, 73–90.
- Knickerbocker, Dale** (2003). *Juan José Millás. The Obsessive–Compulsive Aesthetic. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Lacan, Jacques** (2003) [1938]. *La familia*. Buenos Aires: Argonauta.
- Lévi–Strauss, Claude** (1984). «La familia», en Claude Lévi–Strauss y otros. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona: Anagrama, 7–49.
- Mainer, José Carlos** (1998). «Le roman du roman (La production narrative espagnole après 1975: éditeurs, institutions et public)», en Anne Bussière–Perrin, coordinadora. *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*. Montpellier: Éditions du CERS.
- Minardi, Adriana** (2013). *Los entramados temporales de la historia en la narrativa de Juan Benet: espacio, memoria e ideología*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Nichols, William** (2006). «La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire” en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas», en Ulrich Winter, editor. *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 155–176.
- Pérez Vicente, Nuria** (2002). «Amor y erotismo en la novela posmoderna española: Juan José Millás», en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, editores. *Atti del XX Convegno (Associazione Ispanisti Italiani)*. Messina: Andrea Lippolis, 235–244.
- Pigliá, Ricardo** (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Prósperi, Germán** (2009a). *Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás*. Tesis doctoral inédita. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (2009b). «Pícaros, niños y lengua en Juan José Millás». *VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- (2010a) «Narradores y narradoras en los últimos textos de Juan José Millás», en Pierre Civil y Françoise Crémoux, editores. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos Caminos del Hispanismo*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 189.
- (2010b). «Final feliz: niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás». *XVII Congreso de la Asoc. Internacional de Hispanistas*. Roma: Universidad La Sapienza.
- Qvortrup, Jens** (Ed.) (1987). «Sociology of Childhood: Introduction». *International Journal of Sociology* 3, 3–37.
- Rosa, Nicolás** (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Sánchez, Mariela** (2010). «Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: El lápiz del carpintero de Manuel Rivas, Las esquinas del aire de Juan Manuel de Prada y Soldados de Salamina de Javier Cercas», en Raquel Macciuci y Teresa Pochat, directoras. *Entre la memoria propia y la ajena; tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, 129–152.
- Sarlo, Beatriz** (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1998). *La máquina cultural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sobejano, Gonzalo** (1987). «Juan José Millás, fabulador de la extrañeza», en Ricardo Landeira y Luis T. González del Valle, editores. *Nuevos y novísimos*. Colorado: Bulder, 195–215.
- (1988). «Sobre la novela y el cuento dentro de una novela». *Lucanor* 2, 73–93.
- Valls, Fernando** (2001). «Entre el artículo y la novela: la “poética” de Juan José Millás», en Irene Andrés–Suárez y otros, editores. *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás*. Zaragoza: Pórtico, 115–131.
- Vila, Juan Diego** (2003). «Todo sobre Sanchica: narración familiar, género y control social». *Estudios críticos de literatura española*, 23–50.
- (2007). «Sombras para Sanchico: Herencia, malestar familiar y olvido», en Pierre Civil y Françoise Crémoux, editores. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos Caminos del Hispanismo*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 131.
- (2011). «“Y sin duda tenemos creído que ella va forzada”: ficciones matrimoniales y violencias conyugales en el Quijote de 1605». *IV Jornadas Cervantinas de Azul*. Azul: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Vilavedra, Dolores** (1994). «La narrativa gallega de los 80. Una década de búsqueda». *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 4, 231–236.

---

----- (2007a). «Para una cartografía de la narrativa gallega actual». *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 1, 7–15.

----- (2007b). «Valencias identitarias e canon literario: o caso de Manuel Rivas». *Antípodas* 18, 47–62.





## «En el aire conmovido»: notas preliminares en relación con el vínculo poético entre Juan L. Ortiz y Francisco Urondo<sup>1</sup>

Daniela Gauna

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

dgauna@unl.edu.ar

### Resumen

El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de los modos de envío que se producen desde la obra de Juan L. Ortiz hacia la de Francisco Urondo en una relación no determinista. En este sentido postulo que existe una conjunción entre estos autores, en el modo en que la escritura poética de Urondo experimenta, en la estela de Ortiz, el vínculo entre poesía y mundo. La apuesta que realiza la poesía de Ortiz es no ceder al reemplazo de la ética del poema por el de la moral (por más utópicas y atentas a la revolución o a la transformación social con que se presenten ciertas ideas). En este espacio construido no sin dudas y desgarramientos internos por la escritura de Ortiz es donde la poesía de Urondo se desenvuelve (a excepción de *Cuentos de batalla*, su último texto), manteniéndose al sesgo del derrotero seguido por sus escritos en otros géneros.

En este espacio común existe también una conjunción en el modo en que se construye la voz lírica: en tensión indisoluble con lo otro. Las ideas fuerza de estas escrituras, las que se construyen en el poema y simultáneamente lo vertebran dan cuenta del conflicto inherente a la voz que percibe, sea que ese conflicto provenga de la injusticia y el sufrimiento de los seres como en Ortiz, o que se produzca al interior de la voz poética como en Urondo.

Palabras clave: Ortiz – ética – incertidumbre – injusticia – Urondo

El título de esta intervención envía al poemario *En el aire conmovido* de Juan L. Ortiz de 1949 y al mismo tiempo a un verso del poema «Arijón» de Francisco Urondo (1959) que en la enunciación de este verso «algún aire conmovido sacude las hojas» recupera ese título. En una comunicación anterior (Congreso Transformaciones culturales, FILO/UBA 2012) me he referido a la forma en que la crítica ha planteado la relación entre estos dos poetas mostrando cómo la misma se basó en una percepción sesgada y restrictiva que colocaba en primer plano la temática del paisaje cuando ésta no es sino tangencial y subsidiaria en la poética de Urondo. El objetivo de esta ponencia es trazar otras coordenadas respecto de este vínculo a efectos de pensar y analizar los envíos<sup>2</sup> que se producen de la obra<sup>3</sup> de Juan L. Ortiz hacia la de Urondo en una relación no determinista. En este sentido postulo que existe una conjunción entre estos autores en el modo en que la escritura poética de Urondo experimenta, en la estela de Ortiz, el vínculo entre poesía y mundo. Quiero decir que no se trata aquí de buscar simplemente correspondencias a nivel de operaciones en la forma o el contenido sino que ambos participan, más precisamente siguiendo a Daniel Link, construyen una configuración de la experiencia<sup>4</sup> que rehúye las configuraciones simplistas o dicotómicas entre arte/vida y arte/compromiso a efectos de situar la mirada y la voz en la mediación entre poesía y mundo. Ese vínculo sí se sostiene en ambos autores en operaciones de la forma pero que no están al servicio de una moral sino de una ética<sup>5</sup> disímiles en ambos pero que se reúnen en su efecto: la configuración de un espacio poético «autónomo» (coloco las comillas porque no me refiero a que la autonomía tenga que ver con la disociación de la literatura de las otras prácticas sociales, sino a una marca rastreable en la escritura que establece una no supeditación de la poesía a un proyecto poético-político partidario) y, al mismo tiempo, atravesado por la reflexión acerca del vínculo entre la configuración de la poesía y la injusticia que habita el mundo pero abstrayéndose de pensar el lenguaje literario en términos de eficacia, es decir como intervención efectiva en el orden de las cosas.

Comienzo por un rodeo. Francisco Urondo en los primeros años de la década del 70, específicamente durante los meses de julio a agosto de 1971 escribe para *La opinión* tres artículos sobre poetas, basados —además de en sus textos— en lo que se comenta en los círculos literarios sobre los mismos y en conversaciones mantenidas a lo largo del tiempo con Juan L. Ortiz, Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo.<sup>6</sup> En una época y en una opción de vida en la que se hacía difícilmente conciliable el ejercicio de la literatura y la crítica, lo que lo llevó a afirmar días antes de la publicación de estos textos en una entrevista con Marcelo Pichon Riviere ( «La poesía, una especie de fatalidad», 29 de junio de 1971) que seguirá escribiendo poesía como una especie de fatalidad ya que otros géneros como el testimonio son representativos de la dinámica que signa la vida en ese momento; en esta misma época, en una elección que leo como un síntoma entre el deber ser y las disposiciones del deseo, Urondo se detiene en tres poetas a efectos de recuperar el camino de vida que estos emprendieron, centrando la atención en estas notas en la relación entre la disposición a la poesía y el mundo que les tocó vivir. Un mundo signado no sólo por las catástrofes mundiales y nacionales sino también y sobre todo por un estado de la cultura e institucionalización de la literatura y sus corrientes en nuestro país.

Recuperamos la entrevista realizada al primero de ellos. En «Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron», Urondo destaca el despojamiento y la búsqueda constante de la poesía de Ortiz que la distancia del oficialismo cultural; la escritura ortiziana es «distinta a lo que puede ser sacralizado por las diversas gamas del liberalismo, desde Héctor P. Agosti a Victoria Ocampo. No coincide esta obra con el populismo obrerista; tampoco con el

neoclasicismo epígono, agitado por los dirigentes tradicionales de la Argentina» (2009a:122–123).

Urondo pone el foco en la capacidad reactiva de la escritura de Ortiz a todo tipo de alineación con un proyecto cultural y/o político anterior y delineado en un ámbito exterior al de la letra del poema. Capacidad reactiva aún contra (o a pesar de) sí mismo, pues si bien Ortiz en una entrevista que le hiciera Juana Bignozzi en 1969 declara que la imagen de poeta es la de Raúl González Tuñón, en poemarios como *En el Alba sube* y *El ángel inclinado* (textos que podríamos inscribir en lo que Martín Prieto (2006) denominó la «elegía combatiente») que tematizan la guerra civil española y exhiben la tensión en que se coloca a la poesía a efectos de que responda de algún modo a la urgencia de la situación, pueden leerse estos conocidos versos («Sí, yo sé...» de *El alba sube*):

Sí, yo sé que un hilo de flauta es  
despreciable para vosotros.  
Que las canciones de marcha son las a vosotros debidas, ahora en  
que es necesario ir, bajo ráfagas de fuego, acaso, a ayudar a nacer  
el mundo nuestro y vuestro. Pero es tan sereno y delicado este  
crepúsculo de fines de Agosto  
que pienso en una frente ilusionada de adolescente esparciendo  
una frágil fiebre de sueños secretos y fragantes (222)

La apuesta que realiza la poesía es entonces no ceder al reemplazo de la ética del poema por el de la moral (por más utópicas y atentas a la revolución o a la transformación social que se presenten ciertas ideas). En este espacio construido no sin dudas y desgarramientos internos por la escritura de Ortiz, es donde la poesía de Urondo se desenvuelve (a excepción de *Cuentos de batalla*, su último texto) manteniéndose al sesgo del derrotero seguido por sus escritos en otros géneros.<sup>7</sup> En este espacio común existe también una conjunción formal en el modo en que se compone la voz lírica: en tensión indisoluble con lo otro. Las ideas fuerza de estas escrituras, las que se construyen en el poema y simultáneamente lo vertebran dan cuenta del conflicto inherente a la voz que percibe, sea que ese conflicto provenga de la injusticia y el sufrimiento de los seres como en Ortiz o que se produzca al interior de la voz poética como en Urondo.

Para evitar extenderme, propongo un recorrido por la poética de Ortiz que se centre en la doble vertiente mencionada: la insistencia en un espacio poético autónomo y la relación dialéctica entre el yo que percibe, con lo que se constituye como objeto de la percepción. Posterior a este desarrollo, indicaré brevemente el modo en que la poesía de Francisco Urondo se sitúa en consonancia con esta manera de construir la experiencia de la poesía en la escritura.

***Es dura la vida. La vida es triste/ Como un mar la muerte viene del sur y anda en el sol*** (Ortiz en «Los ángeles bailan entre la hierba» en *El agua y la noche*)

En la poesía de Ortiz, como ha sido señalado por la crítica, el paisaje del litoral (y más específicamente el de las ciudades del Gualeguay y del Paraná y en general la geografía entrerriana) es constitutivo de la visión. El paisaje es la respiración del poema, no un tema o un tópico sino el modo en que se configura la conexión con la lengua y los seres. En esta interrelación que se plantea entre poeta y paisaje la mirada se sitúa desde una perspectiva de interrogación e incertidumbre: el yo que observa, poetiza y narra desde el espacio del litoral propone la posibilidad de una escritura que en contacto con el paisaje lo interroga dejando abierta la posibilidad de matices en el modo en que el medio

circundante se percibe, mediante la inserción no sólo de adverbios sino de la forma de la pregunta (Retamoso y Piccoli) pues el mundo sólo es aprehensible por medio de percepciones que son ellas mismas parciales y fragmentarias. Por otra parte, la indeterminación y la incertidumbre nunca alcanzan al espacio de enunciación de la poesía; la interrogación está planteada sobre el cómo se perciben los seres y las cosas, no en relación con el yo que poetiza.

Pero no todo lo que se observa es motivo de duda, ésta está ausente en lo que respecta al sufrimiento y el dolor de las criaturas que habitan el mundo; aquí, se está ante la injusticia que «mancha» el paisaje e imposibilita para otros seres e interrumpe para el poeta (a menudo transmutado en un nosotros) el lazo con el paisaje circundante y, por ende, con la poesía que es antes que escritura manifestación proveniente del mundo. Así, en una entrevista con Juana Bignozzi se referirá a este fenómeno como «poesía en estado de latencia». Las formas de la naturaleza son ellas mismas poéticas; el poeta da a conocer a través de la palabra ese dominio de conjunción entre la poesía y los seres, de manera tal de hacer partícipe al hombre en esa interrelación. Es el poeta, en este sentido, un elegido; aquel que por un reparto de dones (en el sentido de disposiciones) puede percibir y comunicar; puede entregar ese dominio.

Veamos un fragmento extraído de su cuarto poemario, *La rama hacia el este*:

Nuestro silencio y el silencio del mundo, tan musicales, ah, tan musicales, en sus primeras zonas. Porque en cuanto descendemos más nos sorprende el grito de la vida. La vida grita, hermanos, en lo profundo del mundo y de nosotros mismos. La vida herida grita y es inútil nuestro intento de eludir el grito en el adorable y reposante refugio de nuestra soledad o de nuestra comunión con las criaturas [secretas del mundo.

Ah, cómo quisiéramos encontrar la paz absoluta de la sombra o de la armonía total cuando bajamos hacia nuestro silencio en el día o en la noche!

Por unos minutos sólo, aunque fuera por unos minutos, ver alzarse una tenue constelación de las profundidades últimas.

Subiríamos con una sonrisa más segura, hermanos, para los deberes del amor.

No el vértigo de la sombra, no, sino el canto de la sombra.

Ah, cómo quisiéramos en el silencio de nuestro paisaje ver sólo los juegos de la luz y del agua. Una impalpable presencia, casi una música, sobre las colinas olvidadas.

(...)

Fuera agradable, verdad, hermanos míos? estrechar el universo en el límite del ser, en el último [límite tembloroso del ser.

Pero la vida, el mundo, nos han penetrado tanto que en nuestras profundidades sólo hay sangre [y gritos.

Nuestro silencio último está lleno de llantos y de desgarramientos.

El paisaje manchado de injusticia y de desolación.

En la sonrisa de las lomas criaturas amarillas con su pregunta terrible de animales acosados.

Y en el polvo de los caminos la inseguridad de pies llagados, y junto a los alambrados el desamparo [ante la noche.

Ah, nuestro querido Supervielle, nuestro nocturno, nuestro delicado «nocturno en pleno día» gime [con el dolor del mundo.

Pero, pero,

más allá de la sangre y de las lágrimas, más allá de la muerte y del espanto, el día como una nave con su carga preciosa para las soledades ya seguras frente al canto de la sombra, y menos indefensas ante el vértigo de la sombra.

(«Sí, el pleno nocturno en pleno día», 277–278)

Quise colocar esta larga cita de un poema pues aquí se observa el movimiento ondulante de esta poesía que ha sido entendida por la crítica de diversas formas. María Teresa Gramuglio en *Diario de Poesía* (n° 37) enuncia:

Si se pudiera hablar de «moldes» para la poesía, diría que en los poemas de Ortiz hay uno característico: una bipartición entre un momento de dicha, un estado como de plenitud, de gracia, y sobre todo de

armonía, generalmente ligado a la contemplación de la naturaleza, y la irrupción —con ese *pero* que tan a menudo introduce el giro— de algo que hiere esa armonía: el escándalo de la pobreza, la crueldad; de la injusticia, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas; en un tercer movimiento, esa tensión, a veces generadora de culpas, convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo: la utopía de un futuro radiante donde quedarán superadas todas las divisiones y la dicha podrá ser compartida por todos los hombres. (citado en Rodríguez)

En relación con lo planteado por Gramuglio, Agustín Alzari en una relectura que ha realizado de la obra de este poeta y refiriéndose a este esquema expresa:

Más de la mitad de los poemas políticos de los dos libros referidos, *El alba sube* y *El ángel inclinado*, están por fuera de esa estructura recurrente. Y es precisamente en estos poemas que están por fuera donde la resolución de esta tensión alcanza su grado máximo de singularidad, al desprenderse del obligado final optimista, con esa utopía de un futuro radiante que la estructura bien descrita por Gramuglio supone.

Por mi parte, entiendo que si bien está presente la dimensión planteada por Gramuglio en los poemarios de Ortiz (aunque con relieves como indica Alzari) lo está en una pretensión de lo máximo a lo que es posible aspirar en el espacio-tiempo delineado en lo porvenir; no obstante, cuando este mismo movimiento ondulante se inscribe en el aquí y ahora se transforma en circular, en el que la dicha en la contemplación del paisaje se opaca por el sufrimiento pero a su vez el sufrimiento es soportable por la contemplación de la naturaleza. Ante el hiato que se produce entre poesía y mundo hasta tanto no advenga la revolución y «la tarde sea para todos» (en «Estas primeras tardes» de *El alba sube*), es esa conjunción entre la mirada y lo percibido con su posibilidad de reconciliación fugaz y en riesgo la que mantiene siempre renovada la disposición a la escritura y, al mismo tiempo, ese espacio construido en la intemperie del mundo es vital en tanto el poeta preserva la relación de comunión de los seres con lo circundante.

Así, en el poema antes citado se nos dice: «más allá de la sangre y de las lágrimas, más allá de la muerte y del espanto, el día como una nave con su carga preciosa para las soledades ya seguras frente al canto de la sombra, y menos indefensas ante el vértigo de la sombra» (278).

En «De qué matiz» en *La mano infinita*:

Oh, no. No es del amor eso, y esperemos,  
sonrientes por encima de todo, sonrientes,  
v pronto ¿qué es esa “v”? a la obra paciente, a la humilde obra paciente.  
Seremos en la participación, en la «terrible participación».  
Entre las desgarraduras y las llagas y la sangre inocente y las súplicas angustiosas,  
traspasados pero atentos, con la honda fe libre aunque algunas veces ella nos duela. (411)

En «Toda la dulzura del mundo» en *El junco y la corriente*:

Olvidó, acaso, él,  
olvidó,  
que en el país no se comía y estaba, ahora, de «luto»,  
de «luto», en seguida, casi en seguida, ay, de que lo despidiera como un limo el Amarillo?  
(...)  
Toda la dulzura del mundo...  
O son, acaso, el aire y el agua, los que, crepuscularmente, se modulan  
y se libran en ese hálito para redimirse, en un minuto, de los filos y de las avenidas,  
y dar a respirar y a beber, así, hasta a la asfixia y a la sed de la eternidad misma, toda la dulzura del mundo?  
(575–576)

En estos fragmentos y en general en la obra de Ortiz, la injusticia interrumpe la gracia de la naturaleza porque expone la soledad del poeta frente a la contemplación. A otros hombres, los que no disponen del tiempo de ocio y despreocupación para la subsistencia cotidiana, les está vedada la mencionada interrelación. En los términos planteados por la poesía de Ortiz, el más común impedimento para acceder a esta comunión hombre-paisaje es la pobreza material, pues ésta deviene pobreza espiritual. La posibilidad de reconciliación de los seres con la naturaleza a través de la venida de un tiempo más justo, cuando se plantea como posible (sobre todo en *El alba sube* y *El ángel inclinado*) y no se remite a un futuro indeterminado, tiene como medio la revolución; sólo que aquellos que hacen la revolución, debido a su urgente tarea y compromiso, tampoco pueden involucrarse en la experiencia de la poesía. Así, en «No podéis, no, prestar atención» de *El ángel inclinado*:

No podéis, no, prestar atención a las bellezas, a las gracias que os rodean. ¿Las gracias?

Bajo la lluvia y el frío habréis de marchar, fuertes.

(...)

No podéis, no, prestar atención, ni menos comulgar *con* las bellezas

que os acompañan, sin embargo. Apenas si el presentimiento de un resplandor efímero cuando la belleza os hiera. Menos ahora, hermanos míos, menos ahora.

La llamarada trágica de España

os llega

con un calor de angustia y de esperanza

(...)

Es tiempo de marchar todos unidos, fuertemente unidos,

al ritmo de las canciones de vuestros poetas.

Fuertemente unidos, la mirada alerta,

aunque la mañana sea la primer mañana

y la tarde la estampa más vieja, más misteriosa del recuerdo

repentinamente surgida de las nieblas de la sangre.

Es tiempo de marchar fuertemente unidos

aunque seáis sensibles a los poderes desconocidos y encantadores.

(...)

Y os iba, sin embargo, a invitar a mirar este cielo. ¡Qué cielo, hermanos

míos, de anochecer de Abril

(...)

Os iba a invitar por un minuto solo.

Pero recordé que vais acerados y ágiles hacia el porvenir

donde duermen bellezas nuevas y frescas que ya nos hacen signos

en la gravedad sonriente y flexible de vuestro sacrificio

de todos los minutos del día y de la noche,

en la fuerza creadora de vuestro anhelo disciplinado

que configurará la tierra y los cielos.

Pero recordé que vuestros pasos deben aplastar las violetas,

si ellos conducen a la comunión final,

desde la cual las tardes serán las fiestas máximas,

el delicado, silencioso espectáculo, la numerosa comunión callada

que ennoblecerá las noches de todos,

el pensamiento íntimo de todos,

los sueños más secretos, más secretos, de todos. (236–238)

Se construye entonces en esta poesía una visión restrictiva de las disposiciones y las posibilidades de los hombres en su capacidad de contemplación y percepción también en lo que respecta a las condiciones de urgencia en tiempos de revolución; de allí que el lugar del poeta se encuentre en el espacio incómodo de ser aquel que mantiene a pesar de todo la belleza del mundo.

Estamos entonces ante una disociación entre el orden de la experiencia estética y los demás órdenes. La conjunción estética sobreviene cuando se puede poner en suspenso otros requerimientos del cuerpo y la mente; por eso la pobreza material y la urgencia de los hombres por lograr el cambio social son dos caras de la misma moneda: ambas imposibilitan el acercamiento a «la poesía (que) es el descubrimiento de la realidad interior de las cosas» (Ortiz en Aguirre).

Allí radica la distancia entre esta escritura y otras de la época que podríamos colocar bajo el título: poesía social. Si la poesía social es la que adscribe, siguiendo el pensamiento de Jacques Rancière en «Paradojas del arte político» (en *El espectador emancipado*), a «una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de los que las reciben se encuentran afectados» (55); es decir si en la lectura reconocemos ciertas señales sensibles que nos comprometen, en teoría, con una determinada lectura del mundo y este reconocimiento nos conduce a intervenir en la situación del mundo, es este modelo que Rancière llama «pedagógico» el que se halla puesto en jaque por la poética de Ortiz.

*En el aura del sauce* es la escritura que dice que el arte no se transforma en vida, ni representa el dolor de los más humildes, ni puede inscribir un programa poético que acerque a los hombres a la poesía y, por lo tanto, tampoco puede ser parte de un proyecto político de transformación del mundo.

No obstante, esta poética también se halla atrapada en una lógica modernista: Ortiz no imaginó una poesía en la que alguna posibilidad estética les fuera ofrecida a los hombres que no se constituyeran como el yo lírico en «un refinado nostálgico ultrasensible», pero esa misma insistencia en las disposiciones necesarias para la aprehensión de la poesía es la que le permitió definir un modo de habitar el mundo que amplía la relación sensible con nuestro entorno. Esta escritura al construir una relación íntima entre la mirada que percibe y lo percibido, inscribe al hombre en los seres (entendiendo por tal todo aquello sujeto a cambio) y a los seres en el hombre en una vinculación concomitante en la que, como dijera Francisco Urondo en «Un largo poema épico» refiriéndose a su obra, «cada elemento se concreta y se continúa en el otro. Así, esta obra es una sabiduría, un gran acto de amor» (Ortiz en Aguirre:74).

### **Líneas abiertas en la huella**

La poética de Urondo sigue la huella ortiziana en la construcción de una relación compleja y conflictiva entre el yo y lo otro, pero en los poemarios de Urondo lo otro ya no es exterior sino que ha traspasado la mirada exterior para situarse en el mismo sujeto; el sujeto se posiciona —como ha enunciado Pichon Rivière— como objeto de conocimiento. Es decir, la injusticia es también una herida abierta pero no porque interrumpa la contemplación sino porque exige una respuesta concreta; como esa respuesta no ha de darse porque de hacerse sería adscribir la poesía como arma del cambio social, la duda y la incertidumbre se inscriben en el yo lírico. Esa misma duda e incertidumbre se hallaba presente en sus primeros poemarios (de *Historia antigua a Nombres*), pero allí se relacionaba con la tematización de un tiempo detenido, una espera del cambio que debe producirse, de allí que los poemas de esta época colocan en primer término las figuras del tránsito (barcos, andenes, gaviotas, trenes, espera) que ponen de relieve el conflicto entre el presente y el futuro, en una promesa de lo porvenir pero que no se entiende todavía en términos de justicia o revolución sino de movimiento. En estos primeros poemarios, en el encuentro entre el yo y lo otro (las cosas, los estados de ánimo, las decisiones, otras personas, etc.), lo que se producirá es la interrogación sobre lo que se experimenta, desde una voz que construye un espacio a

la vez interior y exterior.<sup>8</sup> Así, en «Cinco de la mañana» de *Historia antigua*,<sup>9</sup> la oposición entre lo que se percibe (el paisaje al despuntar el día) y las conversaciones que se recuerdan (las charlas de taberna) marcan el contrapunto de una visión que se constituye como oscilante:

Cuando al amanecer describo el rumbo de las calles desiertas, grandes y cambiantes formas de colores estridentes me alcanzan la armonía y la fe de las hojas; pero me niego, cierro los ojos y me quedo con el desequilibrio acostumbrado y con sus largas charlas de taberna. (1956:8)

No hay aquí, como podría parecer en principio, la negación de uno de los polos, ya que el acto de describir el espacio circundante se reitera y actualiza, no por única vez, pues el tiempo presente del verbo remarca la cotidianeidad de esa acción que, en tanto tal, no está fuera ni es extraña a la letra del poema. El movimiento que inscribe este segundo poema de *Historia antigua* es la tensión entre el mundo percibido y el sujeto que en tanto la percibe, rehúsa ver lo que en principio está fuera para reconcentrarse en el recuerdo de la conversación compartida a efectos de preservar el desequilibrio y desconfiar de la presunta armonía exterior.<sup>10</sup>

La segunda parte de este poema es primordial para terminar de captar el tono de estos primeros poemarios. «A ciegas llego al primer andén, allí veo trenes que pasan para cualquier parte, generalmente van a estrecharse con la Pampa y a veces tomo alguno de ellos, cuando ya no tengo necesidad de cerrar los ojos» (8). Si «la armonía y la fe de las hojas» trasuntan una armonía aparente y por tal motivo engañosa a los ojos del poeta es a partir del tránsito y sus figuras (el andén, los trenes) que es posible salir del presunto equilibrio.

Leído en tándem, el poema que da nombre al poemario (me refiero a «Historia antigua») actualiza el conflicto entre lo que se percibe y quien lo percibe situándolo en el plano de la incertidumbre, profesión de fe de esta escritura que mantiene en la indeterminación y en la promesa del futuro el tiempo de la decisión: «Es cuando la tarde arremete./ Cuando el sudor se complica con los recuerdos, la sangre y los sueños./ Es cuando no sabemos de qué lado estar./ Pero, no hay que alarmarse, nos quedaremos hasta que las velas ardan.» (15).

Esa promesa del futuro inserta en sus primeros poemarios se colocará en correlación desde *Del otro lado* con la certeza de estar viviendo un tiempo de transición, un clima de época en el que priman las ideas de cambio y transformación social aunque sin un programa de acción en lo político determinado (ver Terán, Sarlo y Gilman). Este clima de transición ya no se relaciona sólo con la vida individual y los vaivenes y dudas que provoca, emerge a ráfagas en *Del otro lado* y adquiere un cariz colectivo en *Adolecer*, siendo el poemario *Son memorias* donde la transición ha invadido todos los espacios, sin posibilidad entonces de negar la situación ni resignarse. Así, el clima de desasosiego y espera, apenas mitigado por la figura de la mujer que funciona como espacio en el cual canalizar el deseo y hacer más llevadero este tiempo (en «Juancito de Juan Moreira» con una dedicatoria a Juan Gelman leemos «Salud amigo Juan, y cuidado con las derrotas; brindemos por esta tierra, por estas mujeres que iremos ganando, conquistando y mucho más que eso: como si ellas fueran el porvenir» —Urondo 1972a:281—), se cuele en la mayoría de los poemas. En «Tener o no» se lee «No alcanza con vivir con precisión, sabiendo lo que calma o arruina: la complacencia, el sol nuestro de cada día aliviándonos.// No alcanza vivir con precisión; habrá menos peligros por ese lado, pero el calor no llegará al fuego, necesariamente» (267). En este tiempo de la espera no hay posibilidad de asumir ni optar por ningún compromiso individual; en este sentido el amor no es posible de ser vivido, vivenciado, debido a este estado insostenible. En «Dame la mano», «Cuando arda el amor, no estaré a tu lado, estaré



lejos.// Será por cobardía, por no sufrir, por no reconocer que no supe cambiar todo esto.// Arderá el amor, arderá su memoria hasta que todo sea como lo soñamos como en realidad pudo haber sido» (258).

De ahí la caracterización en varios poemas de este tiempo como de protohistoria, la historia es la que está por escribirse. Pero en lo que hay que detenerse es en que la poesía es el lugar de la exploración, del desánimo a veces, de exposición de la desidia otras, pero en ninguno de los poemas aparece como una solución, una manera de resolverlo, un qué hacer o cómo hacerlo para que la historia llegue, no hay incitación a la acción, apenas un cansancio, un reconocimiento del hastío del cual el sujeto tampoco sabe cómo abstraerse, dejar atrás.

*Poemas póstumos* cierra el ciclo que hemos intentado aquí describir en la estela de Ortiz; una estela que como hemos mencionado no se sostiene *per se* en las similitudes temáticas o formales sino por el eje que la atraviesa que es la problematización del sujeto ante un entorno donde prima la injusticia; en uno emerge en relación con el paisaje que condensa y desarrolla todas las posibilidades que se le presentan al sujeto; del lado de Urondo en relación con las situaciones individuales, colectivas, sociales y políticas a partir de las cuales el sujeto construye una experiencia. En este poemario, no es ya el tiempo de transición, aunque tampoco el de la revolución; es el tiempo de lo inminente, la certeza de que algo ocurrirá o está ya ocurriendo pero sin vistas a que eso traiga en lo inmediato alegría o alivio. En «Adioses» la mirada hacia lo que ocurre es trágica e inexorable aunque sin desconsuelo: «Se ha muerto últimamente de mala manera y así seguirá muriendo, como está previsto» (Urondo 1972b:321). Pero así y todo es preferible a la inacción anterior: «Aquí estoy perdiendo amigos, buscando viejos compañeros de armas, ganándome tardíamente la vida, queriendo respirar trozos de esperanzas, bocanadas de aliento; salir volando para hacer agua, para ver toda la tierra y caer en sus brazos» («Muchas gracias», 332).

De lo expuesto en relación con los poemarios de Francisco Urondo es posible advertir que, aun con una preocupación cada vez mayor de parte de su autor en su vida personal por contribuir a crear las condiciones necesarias para el cambio social y el advenimiento de un nuevo tiempo (a través de su militancia y de su escritura en géneros como el teatro, la narrativa, la escritura testimonial, el periodismo), la poesía desde *Del otro lado* hasta *Son memorias* se mueve en un espacio autónomo, en una suerte de caja de resonancia en el que se perciben ecos de esas preocupaciones formales, políticas, sociales pero que son reelaboradas en un ritmo y escanciamiento propios. Es aquí también donde se puede observar ese vínculo con Ortiz, en una relación con la poesía que es puro don (Derrida 1995), que no se sitúa en las coordenadas del intercambio y de la eficacia sino que, por el contrario, se vive como una especie de fatalidad porque no es subsidiaria de ningún programa poético-político.

## Notas

---

<sup>1</sup> El siguiente artículo es una reescritura de la ponencia leída en el Coloquio de Investigaciones Teórico-Literarias; quiero agradecer muy especialmente a Fabián Iriarte la lectura atenta que realizó de mi trabajo pues sus comentarios contribuyeron a mejorar en gran medida esta comunicación.

<sup>2</sup> El concepto de envío de cuño derridiano (Derrida, «Envíos» 1980; una recuperación de este concepto y su potencialidad en la poesía la realiza Gerbaudo 2007) es contrario a la posibilidad de un origen, por lo cual mediante éste la investigación busca sustraerse a la noción de influencia que suele connotar una relación determinista entre partes. Siguiendo a Gerbaudo, «Pueden distinguirse al menos dos formas de *envío* en la poesía: el directo que se realiza desde las dedicatorias y el indirecto en el que interviene la alusión, la intertextualidad, la reminiscencia. Ambas transparentan un lazo que, por resistencia o fascinación, se funda en la herencia (...) y en la deuda poéticas» (2007).

<sup>3</sup> La noción de obra es aquí pensada desde las formulaciones de Jacques Derrida en lo que refiere a sus sentidos como a) totalidad im-possible que encuentra en esta incompletitud su fuerza y b) como aventura

---

del pensamiento (Derrida 1967b) en el que «la firma se establece por la operación de pensamiento que el texto provoca» (Gerbaudo 2008:158). La tarea no es adscribir cada uno de los poemas de estos autores a las líneas indicadas en este artículo sino pensar en términos de poética, poética entendida como marcas que tejen en su trazo la singularidad de una escritura.

<sup>4</sup> Daniel Link en «Qué sé yo. Testimonio, experiencia, subjetividad» manifiesta en relación con los modos en que una experiencia emerge: «la experiencia se construye en el lugar de indecibilidad de lo verdadero y lo falso. De la experiencia ni siquiera se puede decir que sea, sino que la hay (o no) en determinadas circunstancias. Además, la experiencia no equivale a un tesoro escondido ni es algo a alcanzar (como la libertad después de la lucha) sino que existe (la hay) en el proceso mismo de la producción de sentido (como la libertad en la lucha). No se “tiene” una experiencia, sino que una experiencia se hace» (123).

<sup>5</sup> Recupero en el planteamiento de la diferencia entre ética y moral, las formulaciones de Alberto Giordano en la lectura que realiza de la obra de Roland Barthes en su texto *Roland Barthes. Literatura y poder*. En este escrito, la moral (histórica, sociológica o incluso literaria), es la reducción de la literatura a unos valores determinados. En contraposición, la ética del lenguaje literario hace que éste afirme su valor por fuera de las evaluaciones que lo reducen a un cierto poder de representación. No obstante, la ética no implica que el texto se desentienda de lo que Barthes llama responsabilidad de la forma, por el contrario, esa responsabilidad se va a ligar ya no con una moral establecida sino con «fuerzas intempestivas capaces de crear nuevos valores, los valores inauditos (“triviales”<sup>10</sup>) de una existencia irreductible (...). El desplazamiento de la moral a la ética no sólo no suprime, sino que acentúa, al permitir que se la plantee en términos de intensidad y no de representación, la “responsabilidad social” de la forma. La responsabilidad social de la forma literaria no se mide por su poder de conformarse (representándolas o representando según ellas) a las leyes de la inteligibilidad histórica que la sociedad se da para estar cierta de sí misma, sino por la potencia del golpe de incertidumbre con el que sacude los fundamentos de esas leyes» (17–18).

<sup>6</sup> La primera de las notas que es sobre Ortiz está fechada el 4 de julio, la segunda que es sobre González Tuñón, 25 de julio y la tercera sobre Girondo, el 15 de agosto.

<sup>7</sup> Francisco Urondo incursionó en la escritura de relatos (*Todo eso, Al tacto*), obras de teatro (*Archivo General de Indias, Sainete con variaciones*, entre otras), novela (*Los pasos previos*), testimonio (*La patria fusilada*). En todos ellos la escritura atraviesa una tensión entre el material (en los términos en que lo define Adorno en *Teoría estética*) del que parte que remeda al imaginario social y la configuración formal (indisociable del contenido) que se construye (ver Gauna). Sin embargo, si bien se construye una distancia con las representaciones sociales (los mandatos literarios y políticos del momento) los textos quedan atrapados en el modelo pedagógico al que se refiere Ranciere en *El espectador emancipado*, queriendo por medio de la escritura exhibir un estado insostenible de situación a efectos de aspirar a un cambio de percepción en el lector y de este modo instarlo a actuar).

<sup>8</sup> García Helder en el artículo citado ha llamado la atención sobre el hecho que en Historia antigua «la escritura aparece dominada por un cierto pudor expresivo, una reticencia y un cierto distanciamiento elegante mediante el cual el sujeto del poema da la impresión de no creer a ciegas lo que advierte y lo que afirma, de dejar a salvo algún grado de incertidumbre». En mi interpretación, la incertidumbre es el elemento privilegiado de la mirada.

<sup>9</sup> Escrito entre los años 1950–1955, «Historia antigua» es un texto que en ciertos aspectos contiene el resto de su producción, en las temáticas (las mujeres, la literatura, la espera, el deseo de partir) y en la desacralización de la lengua poética no sólo en la construcción de un mundo en el que la cotidianeidad está presente sino también en la fluctuación entre verso y prosa.

<sup>10</sup> Este poema y el primero del poemario «Viejas amigas» parecen ajustar cuentas (lo que no implica liquidar), el primero con el movimiento Poesía Buenos Aires y el segundo con Ortiz.

## Bibliografía consultada

**Alzari, Agustín** (2011). «Juan L. Ortiz a través de César Vallejo: poesía, revolución y sociedad». *Actas del II Congreso Internacional de Cuestiones Crítica* [en línea]. Consultado el 5 de marzo de 2013 en <[http://www.celarg.org/int/arch\\_public/alzari.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/alzari.pdf)>

**Aguirre, Osvaldo** (2008). *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva.

**Derrida, Jacques** (1967a). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (1989) [1967b]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

----- (1995). *Dar el tiempo. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.

----- (2001) [1980]. *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. México: Siglo XXI.

- 
- García Helder, Daniel** (1996). «Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave», en *Juan L. Ortiz. Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 127–146.
- Gauna, Daniela** (2011). «Entre la ficción, el testimonio y el periodismo: la apuesta narrativa de *Los pasos previos* de Francisco Urondo». *Badebec 2* [en línea]. Consultado el 3 de mayo de 2012 en <[www.badebec.org/badebec\\_2/sitio/pdf/Gauna.pdf](http://www.badebec.org/badebec_2/sitio/pdf/Gauna.pdf)>
- Gerbaudo, Analía** (2007). «Conjeturas sobre la poesía de Estela Figueroa a partir de un cuaderno de notas de Aldo Oliva» [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2008 en <[http://www.expoesia.com/j07\\_gerbaudo.html](http://www.expoesia.com/j07_gerbaudo.html)>
- (2008). *De la resistencia a una teoría a una teoría de la lectura: el impacto de Derrida en la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gilman, Claudia** (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto** (1995). *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giunta, Andrea** (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Link, Daniel** (2009). «Qué sé yo. Testimonio, experiencia y subjetividad», en Cecilia Vallina, editora. *Crítica del testimonio*. Rosario: Beatriz Viterbo, 118–131.
- Pichon Rivière, Marcelo** (1971). «Francisco Urondo: la poesía, una especie de fatalidad», en *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 197–199.
- Prieto, Martín** (1996). «En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina», en *Juan L. Ortiz. Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 111–125.
- (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rancière, Jacques** (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Mantantial.
- Retamoso, Roberto y Héctor Piccoli** (1997). «Juanele: Del aura hacia la linde». *Xul 12* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2012 en <[http://www.bc.edu/research/xul/xul\\_12/xul\\_12\\_66.htm](http://www.bc.edu/research/xul/xul_12/xul_12_66.htm)>
- Sarlo, Beatriz** (1985). «Intelectuales: ¿escisión o mimesis?». *Punto de vista 25*, CD-ROM.
- Terán, Oscar** (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956–1966*. Buenos Aires: Puntosur.

## Fuentes

- Ortiz, Juan L.** (1996). *Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Urondo, Francisco** (1956). *Historia antigua (1950–1957)*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1959a). *Breves (1953–1954)*, Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1959b). *Dos poemas*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1963). *Nombres (1956–1959)*. Buenos Aires: Zona de la poesía americana.
- (1967). *Del otro lado (1960–1965)*. Rosario: Constancio Vigil.
- (1968). *Adolecer (1965–1967)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1972). *Lugares (1956–1957)* en *Todos los poemas. 1950–1972*. Buenos Aires: De La Flor.
- (1971). Antología *Larga distancia*. Barcelona: Llibres de Sinera.
- (1972a). *Son memorias (1965–1969)*, en *Todos los poemas. 1950–1972*. Buenos Aires: De La Flor.
- (1972b). *Poemas póstumos (1970–1972)* en *Todos los poemas. 1950–1972*. Buenos Aires: De La Flor.
- (1970). «Juan L. Ortiz: Una sabiduría de intemperie», en *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva, 25–47.
- (2009a). «Juan L. Ortiz. El poeta que ignoraron», en *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 122–126.
- (2009b). «Raúl González Tuñón. Todos los caminos», en *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 127–132.
- (2009c). «Escritura y acción», en *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, páginas 133–137.
- (2009d). «En la Masvida», en *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 138–142.



## **El Derrida de Josefina Ludmer y otras figuraciones en las clases de los críticos (1984–1986)<sup>1</sup>**

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

analía.gerbaudo@conicet.gov.ar

### **Resumen**

Este trabajo parte de un conjunto de clases sobre Jacques Derrida dictadas por Josefina Ludmer en 1985 en el marco de su Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria» (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

En primer lugar se describe la lectura de Ludmer sobre la producción derrideana publicada hasta 1985 en diálogo con sus representaciones respecto de la teoría literaria. A partir de allí se plantean interrogantes y conjeturas que, desde las figuraciones teóricas del presente, vuelven sobre las esbozadas por Ludmer durante los primeros años de la posdictadura argentina. Finalmente se reponen algunas de las «fantasías de intervención» más poderosas acuñadas en aquel marco institucional, social y político.

Palabras clave: Jacques Derrida – Teoría Literaria – enseñanza

¿A qué historiador se le hará creer que una moda, un entusiasmo, una pasión, incluso las exageraciones no revelan la existencia, en un momento dado, de un foco fecundo en una cultura?

MICHEL FOUCAULT, citado en *French Theory*

El 8 de agosto de 1985 Josefina Ludmer abre su tercera clase del Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria» con una presentación provocadora. Dice: «Hoy va a hablar para ustedes Walter Mignolo que es uno de los pocos argentinos que hacen teoría literaria» (1985a:3:1).<sup>2</sup>

¿Qué entiende Ludmer por «teoría literaria» hacia 1985 o, en otras palabras, qué sería «hacer teoría literaria»? ¿Y qué supone o exige hacerlo en aquellas condiciones de producción, es decir, apenas recuperada la democracia? Para responder estas preguntas reconstruyo brevemente sus supuestos y figuraciones tomando básicamente su obra publicada hasta entonces (1972, 1977) y, en especial en este artículo, las clases del seminario ya citado (cf. Vitagliano, Gerbaudo 2011, 2012a, 2013a, 2013b, Gerbaudo y Louis).

No obstante, tal como se adelanta en el título, a este recorte superpongo otro dado que, del conjunto, interesa en particular para esta ocasión, su apropiación de Jacques Derrida. ¿Por qué y cómo era presentado su trabajo en el marco de su Seminario? ¿Qué habilitaba, hacia 1985, incluirlo en un espacio universitario específicamente dedicado a escudriñar problemas de teoría literaria?

Para comenzar quisiera detenerme no sólo en el lugar en el que Ludmer sitúa a Derrida en su programa sino en cómo lo lee. Vale la pena insistir en la fecha: 1985. Hoy, a la luz de su obra, siempre in-completa dada la constante publicación de nuevos textos extraídos de su inconmensurable archivo,<sup>3</sup> resulta más fácil hipotetizar sobre las derivas institucionales de su «teoría», en general, y de su modo de leer la literatura en particular. No es desatinado afirmar que, muy a pesar de su incansable resistencia al término, Derrida construye un «programa» minimalista inspirado en la literatura.<sup>4</sup> Sostener tesis similares en 1985, cuando sus trabajos hasta entonces publicados se ligaban fundamentalmente a su etapa gramatológica,<sup>5</sup> suponía un alto riesgo tanto como daba cuenta de una incontestable intuición. Si bien en la bibliografía obligatoria del programa, Ludmer cita sus producciones entonces más circulantes, a saber, *De la gramatología* en la edición mexicana de S. XXI de 1969 (con traducción de Oscar del Barco), *La diseminación* en la edición española de Fundamentos de 1975 y *L'écriture et la différence* en su primera edición en francés con el agregado de un paréntesis que señala «(trad.)», en las clases depara fundamentalmente en «Ante la ley», el texto de Derrida (1985) que vuelve, incluso tomando su título, sobre el de Franz Kafka (1919) junto a *El proceso* (1925).

Hoy, con su obra relativamente cerrada, resulta bastante claro que, más allá de lo declarativo, la literatura es para Derrida «la cosa más interesante del mundo (tal vez, más interesante que el mundo)» (1989:47) dada su potencia para «proclamar», «rechazar» o simplemente enunciar lo que ningún otro discurso puede. Convertida en fuente de sus conceptos más poderosos y alojada en un lugar de borde como el himen y el *parergon* (evidente en la cita anterior en la que la literatura pareciera sustraerse y divorciarse y a la vez participar del mundo o, dicho en otros términos, de ese resto que no es literatura), ocupa un lugar diferencial en el programa: más que desconstruir(la), Derrida la toma para retrabajar desde allí el resto, es decir, los discursos que pretenden hablar en nombre de alguna verdad y a los que sí aguarda con el escalpelo (filosofía, lingüística, crítica literaria, antropología, psicoanálisis, derecho, estética, teoría literaria, etc., caen bajo la lente de su microscopio [cf. Gerbaudo, 2007]). Su programa, inspirado en la literatura, busca incidir sobre la construcción de las ciencias humanas desde la filosofía cuyos límites horada en el mismo momento en que visibiliza la porosidad de sus fronteras. Su

escritura acoge registros, formas, tipos de textos, temas y problemas dejados, por lo general, fuera de su zona: operaciones tributarias de esta acción sostenida que trata de ir «más allá de la filosofía» desde la filosofía, desde una «limitofía» (Derrida 1999:280); de ir «más allá» de las ciencias humanas desde una «gramatología» (Derrida 1967:21); de desatar lo que constriñe la proliferación de significados desde la ley (loca) de la «diseminación» (Derrida 1972:14, 49); de incluir la indeterminación de toda estrategia desde una «pragmatología» (Derrida 1990: 274); de hacer ostensible la resistencia (o secreto) de los restos desde una «fantología» (Derrida 1993) que cuestiona, a través de la figura del espectro, los binomios vivo/muerto, presente/ausente así como disloca la linealidad pasado–presente–futuro. Operaciones que imprimen cambios ilegibles al margen de las condiciones y circunstancias implicadas en la producción de sus textos y que indican la continuidad de un programa que se mantuvo invariable en sus pretensiones teóricas y epistemológicas. «Más allá de» es una expresión recurrente en sus escritos y con ella alude tanto al paso sobre un límite como al imperativo de no dejarse detener por una frontera cuando algo lo justifique. Un doble movimiento que en ningún caso ha supuesto pretender invalidar la demarcación sino más bien, inconformista infatigable, interrogar los criterios que la sostienen cuando el trazado divisorio se quiere demasiado tajante tratando de ocultar las grietas existentes.

Explicar con precisión este «motivo» supondría dar cuenta del programa de la desconstrucción ya que en la desarticulación de las oposiciones radicales, en la exhibición del carácter invaginado de ciertas líneas divisorias entre zonas que sólo se sueñan puras o no contaminadas, hay una búsqueda por ir «más allá de» lo que clausura un campo disciplinar en un momento dado, ya sean protocolos académicos, leyes del género en cuestión, retóricas empleadas para argumentar, etc. En sus inicios por 1963, el programa enunciaba su propósito de construir una nueva ciencia que, sin ser exterior al saber científico, no se redujera a él dado el estado de las ciencias humanas entonces; tanto este primer momento, ligado a la gramatología, como los siguientes en los que hace foco en la diseminación, en el carácter pragmatológico de la desconstrucción, etc., se advierte la misma estrategia que, mientras reconoce una tradición, a la vez trata de transformarla yendo «más allá» de ella, allí mismo donde sus fronteras (o más bien, la obstinación por conservarlas) imponen un obstáculo.

Tal vez por los avatares de la vida profesional (habría mucho por decir respecto de cuánto le debe Derrida a ciertos teóricos de la literatura que desde mediados de los sesenta recobran su producción desde las universidades norteamericanas; una deuda no en términos de operaciones intelectuales —esto más bien se da a la inversa— sino de colocación y de visibilidad internacional de su obra [cf. Cusset:40–43, 79, 87–95, 117–137, Payne y Schad, Peeters:279–280;]), tal vez por deslumbramiento ante lo que la literatura puede frente al resto de los discursos, lo cierto es que ésta recorre, luminosa, su pensamiento.

El preludeo a este movimiento se descubre en las clases de Ludmer de 1985 dado el lugar de «Ante la ley», no sólo en los contenidos del Seminario sino en su desarrollo completo. La posición derrideana lo atraviesa y «Ante la ley» es clave en la desarticulación de los puntos de vista binarios que Ludmer enseña. Como se advertirá, el movimiento de «bucles extraños» o «jerarquías enredadas» (Hofstadter)<sup>6</sup> se multiplica ya que un texto que intenta corroer posiciones dicotómicas es usado a la vez para desmontar otras. Si el Seminario de Ludmer se arma en torno a la descripción y contraste entre las teorías sostenidas en el concepto de «especificidad literaria» y las teorías «institucionales» (Ludmer 1985b), los textos de Derrida muestran que los supuestos extremos están más enredados de lo que se ha estado dispuesto a admitir. «Ante la ley» es el único texto sobre el que Ludmer pide lecturas anticipadas a los estudiantes: su importancia tiene su correlato en el carácter condensatorio de los núcleos del Seminario

o, más bien, podríamos decir que el Seminario se inspira en el ensayo derrideano que, a la vez, revela la posición teórica y epistemológica desde la que Ludmer trabaja mientras, en la misma dirección, traza su perspectiva didáctica. Infatigable, insiste: «Les dije que por favor leyeran “Ante la ley” porque nos íbamos a referir todas las clases que sean necesarias para leer un texto que (...) precisa todas estas cuestiones» (1985a:13:7). A saber: «en primer lugar se pregunta qué es la literatura; habla de las instituciones, de los guardianes que defienden la institución literaria y de esa institución como la ley» (7).

Sus contenidos no se ordenan a partir de escuelas sino de problemas presentados en secuencias que denomina «capítulos». El primero, sobre la delimitación del objeto; el segundo, sobre las teorías de la especificidad versus las institucionales y el intento de desconstrucción de ese binomio; el tercero, sobre la interpretación, el sentido, la lectura y el valor y el último, relativo a las teorías sobre las prácticas literarias. No obstante son las dos posiciones incluidas en el segundo capítulo, usualmente leídas como dicotómicas, las que discute a propósito de cada tema. Y cada vez es «Ante la ley» el texto empleado para ese ensayo de desmontaje: «Justamente me parece muy importante este texto como un modo de superar la escisión entre las dos teorías que venimos viendo que planteaban, por un lado, la especificidad y por otro lado, las instituciones» (7), aclara.

Un texto que, cabe subrayar, era entonces de hechura reciente. «Préjugés: Devant la loi» es la versión que Derrida presenta en el Coloquio de Cerisy organizado por François Lyotard en 1982 quien a su vez lo publica en 1985 en un volumen colectivo. Por su parte Avital Ronell lo traduce parcialmente al inglés para un volumen dedicado a Kafka (*Kafka and the Contemporary Critical Performance: Centenary Readings*) fechado en 1987<sup>7</sup> y luego completa su versión para la antología literaria de trabajos derrideanos a cargo de Derek Attridge fechada en 1992. Es importante destacar que si bien los puntos sobre los que trabaja Ludmer se mantienen en las dos versiones, hay notables diferencias que no merecen consignarse dado que lo que interesa en esta ocasión es la interpretación y el relato de Ludmer que además, según testimonios de su equipo de cátedra (cf. Kozak), empleaba una traducción al español publicada por Granica.<sup>8</sup> Es decir, estos detalles intentan mostrar, por un lado, la fiebre por la actualización («Josefina siempre estaba en la cresta de la ola», afirma Daniel Link) y, por el otro, su intuición teórica: Derrida recién había despuntado entonces una línea de trabajo (cf. Derrida 1980) que profundizará en los años que vendrán (cf. 1994). Advertir, con los relativamente pocos textos escritos hacia 1985 (a la luz de lo que será su andadura posterior), el lugar de la literatura en su lectura de las instituciones y de los protocolos que las habitan merece un destacado especial, más allá de las derivas de estas clases en la renovación de los campos de la crítica y de la didáctica de la literatura en Argentina (cf. Ingaramo, Gerbaudo 2013a): «[Se] me preguntó, cuando hablábamos de la reflexión sobre la literatura (...) desde el psicoanálisis, el marxismo, la sociología, la lingüística, etc., si alguien reflexionaba desde la literatura. Yo dije que no. No se me había ocurrido. Y ahora voy a contestar. Tarde pero llega» (Ludmer 1985a:9:9), afirma.

De las catorce clases que Ludmer dicta en este segundo cuatrimestre (sobre un total de veintiséis repartidas entre su equipo [Alan Pauls, Ana María Amar Sánchez, Ana María Zubieta, Nora Domínguez, Gabriela Nouzeilles, Mónica Tamborenea, Adriana Rodríguez Pérsico, Claudia Kozak, Matilde Sánchez, Jorge Panesi] incluyendo una a cargo de Walter Mignolo, invitado especial), tres están dedicadas a este texto, anticipado y luego retomado durante todo el Seminario cuya estructura didáctica circular de presentación de los problemas, desarrollo y recuperación punto a punto que envía a revisar lo planteado subraya su carácter nodal.

Vale la pena reconstruir, por su vecindad con la posición derrideana, el concepto de «teoría literaria» que Ludmer componía en sus clases: un espacio en el que arriesga

hipótesis teóricas, epistemológicas y políticas de mayor calibre que las que se verifican en sus libros y ensayos. Resumo, un tanto brutalmente, supuestos y figuraciones que rodean el problema señalado, a saber: a) el esbozo de conjeturas que permiten entrever sus desarrollos posteriores en torno a la posautonomía, un concepto que esgrime a partir de 2006 (cf. Ludmer 2006, 2010a, 2010b, 2011) generando un importante desbarajuste en la crítica (Contreras, Dalmaroni, Giordano, Pas) y que aquí ya borronea en sus lineamientos generales,<sup>9</sup> en especial cuando despliega su lectura del género gauchesco sobre el que ya había dado un seminario en el primer cuatrimestre de ese mismo año y sobre el que estaba escribiendo su hoy fundacional *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988); b) el posicionamiento de la crítica como «activismo», tesis que sostiene hasta el presente (cf. Ludmer, 2011) pero cuya enunciación en 1985, apenas instalada la democracia, suponía otro nivel de arrojo (la instalación de un léxico militante es una marca de sus clases: «batalla», «lucha», «combate», «armas»; palabras que dan cuenta de operaciones e instrumentos de la «guerra»:<sup>10</sup> un término que también aparece en sus libros (cf. 2009:12); c) el lazo entre la construcción de una teoría literaria y la potenciación de los «modos de leer» (cf. Gerbaudo 2011). Una teoría en las antípodas tanto de la concepción «instrumental» y «aplicacionista» (1985a:1:11) como del satelismo circunscripto a la mera recepción y repetición de categorías producidas entre Europa y Estados Unidos. Intransigente, Ludmer sostiene que son las preguntas sobre la literatura formuladas en diálogo con un completo estado del arte las que permitirán la producción de lo propio: «Los problemas teóricos que nos podemos plantear, con todas las herramientas e instrumentos que nos da la reflexión teórica internacional más avanzada, tienen que ser los (...) que hacemos surgir de nuestras necesidades» (1985a:3:2). Una tesis que lleva a la práctica ya que, si bien sus clases en este Seminario específico podrían pensarse en el orden de una epistemología de la teoría literaria, sus textos (y los de los críticos y escritores formados en sus grupos de estudio y/o participantes en este seminario) ensayan el tipo de intervención que intenta diseminar, entre la obstinación y la perseverancia.<sup>11</sup>

Volvamos entonces a la frase inicial de esta presentación. Cuando Ludmer advierte que Walter Mignolo es «uno de los pocos argentinos que hacen teoría literaria» (1985a:3:1) también remite a un problema complejo ligado a las condiciones de producción que afrontan «los que se van y los que se quedan» (cf. Panesi). Una tensión radical hacia 1985 (cf. Sosnowski, Beceyro, Viñas, De Diego, Saítta, Molloy y Siskind, Heffes), en plena posdictadura,<sup>12</sup> con la carga de dos quiebres del orden democrático (el del 66 y el del 76) y sin el acortamiento de distancias que hoy facilita fundamentalmente Internet: «Nosotros estamos acá, en la Argentina. Carecemos de un montón de material. No podemos de ningún modo ponernos en la discusión internacional» (1985a:4:2).<sup>13</sup> Esto afirma Ludmer la clase siguiente a la dada por Mignolo, transida por el contraste Norte/Sur que, varios años más tarde, instalada en la Universidad de Yale, motiva su inscripción latinoamericanista (cf. Sússekind): «Nosotros no tenemos comunidad disciplinaria. Nuestra comunidad o es ínfima, o está constantemente perturbada por avatares políticos: entramos y salimos de la universidad. Nos echan, no nos echan. Y hemos dependido estos últimos años totalmente de la situación política» (2). Y prosigue: «Excluir nuestro discurso de la situación cultural y también política del país no me parece pertinente. Creo que hay que incluir esto en la reflexión teórica» (2). En esa línea, en una de las últimas clases del cursado, Ludmer hace un balance que va del cierre de la «universidad montonera» (cf. Ludmer 2010c) o de la «breve primavera» camporista (cf. Funes) hasta aquel momento. Años de fractura, interrupciones, destrucción, desamparo, desapariciones, clandestinidad, intemperie y clausura que provocaron un ineluctable «atraso» y heridas cuyas cicatrices funcionan como alertas de diferentes órdenes para la memoria histórica: «Me incorporé el año pasado a la Facultad, después de diez años



fuera de ella. Si en esos diez años se hubiera podido hacer un trabajo continuado, sostenido, (...) estaríamos todos investigando, trabajando y debatiendo otro tipo de cosas» (1985a:26:13). Y agrega: «Se supone que, lamentablemente, tenemos que empezar de nuevo. Y además, no sabemos si este trabajo va a ser continuado» (13). Desde aquellas frágiles condiciones institucionales, Ludmer se lanza a la osadía de esta propuesta que combina el suministro de información con el agujoneo provocador, tenazmente orientado hacia la generación de nuevas líneas tanto en la literatura como en la teoría, tanto en la crítica como en la didáctica de la literatura y en la epistemología de la teoría literaria.<sup>14</sup> Ludmer interpela a historizar estas «prácticas» mientras convoca y participa de la divulgación, mientras actúa lo que prescribe. «Venimos a plantear caminos futuros... Vengo a decir ahora cuál es para nosotros el sentido de la teoría, de la práctica de la teoría» (13). Y agrega, entusiasta: «Esperamos, dentro de un tiempo, poder dar un Seminario: “la nueva Teoría Literaria en Argentina”» (13). No parece desatinado localizar allí, en esa frase, la más poderosa fantasía de intervención tramada por Ludmer, entre los fantasmas que acechan desde lo peor del pasado y la imaginación de lo porvenir, desde la ambivalente euforia vivida en el tembladeral de los primeros años de la posdictadura.

## Notas

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer muy especialmente tanto los comentarios que Mónica Cragolini realizó durante la presentación pública de este trabajo como su estimulante ponencia y la conversación posterior. A ella le debo, entre otras cosas, la decisión de retomar un viejo escrito sólo iniciado que, se espera, se convertirá en libro en un tiempo no demasiado lejano: en *Derrida, la literatura y otras pasiones* deseo continuar el diálogo apenas despuntado.

<sup>2</sup> De aquí en adelante cito las clases de Ludmer con la siguiente codificación: (año de dictado, número de clase, página de la transcripción mecanografiada).

<sup>3</sup> La descomunal tarea de guarda de lo escrito puede visualizarse en el film *Derrida* (2002) de Kirby Dick y Amy Ziering Kofman (cf. 2005). Sobre la transformación de su biblioteca personal en «archivo», es decir, de papeles privados a textos con acceso público y domicializados (cf. Derrida 1995), ver la entrevista de Philippe Artières y la presentación del número monográfico de *Sociétés et représentations*: debido a la «inflación de archivos» (Artières:7), el IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) mudó sus documentos a una abadía situada en la Baja Normandía (puntualmente, en Caen) para alojar, no sólo la obra de Derrida sino también la de Marguerite Duras, Jean Genet, Michel Foucault, Louis Althusser, entre otros (ver <[www.imec-archives.com/abbaye.php](http://www.imec-archives.com/abbaye.php)>).

<sup>4</sup> Desarrollé esta hipótesis en el capítulo 4 de mi Tesis doctoral (cf. 2007).

<sup>5</sup> Es posible detectar, en líneas muy generales, diferentes momentos en el «programa» derrideano: «gramatología» (1963–1968) devenida luego «diseminación» (1969–1983), «pragramatología» (1984–1992), «fantología» (1993–1998) y «limitrofia» (1999–2004).

<sup>6</sup> Un texto al que Ludmer envía en la clase introductoria al pensamiento derrideano y, puntualmente, cuando desarrolla el problema de la referencia: «Se recomienda el libro de Hofstadter... Un libro apasionante sobre estos temas (1985a:9:15).

<sup>7</sup> En esta presentación se trabaja con la versión de 1982 cotejada con la traducción al inglés de Avital Ronell (1992), posterior al Seminario de Ludmer.

<sup>8</sup> Se trata de la edición de *La filosofía como institución* publicada en 1984 en Barcelona con traducción de Ana Azurmendi.

<sup>9</sup> «El problema de la autonomía acá tiene que ver con la política, no con la nobleza ni con la iglesia» (1985a, 26:12), afirma Ludmer mientras pone en duda este principio (que sus textos previos suscribían [1972, 1977]) contrastando la situación argentina y latinoamericana con la europea, generalmente tomada como parámetro para derivar por analogía (una operación que en este Seminario cuestiona). Conviene apuntar que dos décadas más tarde el deslizamiento a la posautonomía se sustenta, entre otras variables, en el aplanamiento lingüístico modelado por el mercado. Cuando Ludmer advierte que se trafica lengua, que se compra y se vende lengua, vuelve al sesgo sobre las nuevas formas del colonialismo derivadas del mundo «globalizado» (cf. Ludmer, 2007).

<sup>10</sup> En la reformulación de este término para la lectura del pasado reciente ha trabajado Rossana Nofal: su controversial conceptualización, legible junto a la distinción derrideana entre justicia y derecho (cf. Derrida 1994, Gerbaudo 2010b), permite revisar las lógicas binarias que, desde la trama jurídica, borran

---

los matices entre inocente/culpables. Por otro lado, su planteo muestra una apropiación de categorías de Ludmer, puestas en diálogo con las de otros autores (cf. Nofal:93).

<sup>11</sup> Sobre las derivas de la enseñanza de Ludmer he trabajado parcialmente en «Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*» (2012b). Para un análisis más completo, ver *Políticas de la exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura*.

<sup>12</sup> Desarrollo los argumentos para la ubicación de la posdictadura argentina entre 1984 y 2003 en «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)» (2012c).

<sup>13</sup> Enmarco los análisis puntuales aquí presentados con los derivados de una investigación en proceso dirigida por Gisèle Sapiro («International Cooperation in the SSH (Socio-economic Sciences and Humanities): Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities» [EHESS, CNRS]) centrada en la reconstrucción, descripción, análisis y comparación de los procesos de institucionalización de las ciencias sociales y humanas en Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría, Estados Unidos entre 1945 y 2010. Un trabajo transdisciplinar (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras, Antropología, Ciencias Políticas) bajo la orientación en Argentina de Gustavo Sorá (UNC) con la coordinación de Fernanda Beigel (UNCuyo), Alejandro Dujovne (UNSM, UNGS, IDES), Alejandro Blanco (UNQ) y el equipo de la UNL integrado por María Fernanda Alle, Pamela Bórtoli, Cintia Carrió, Daniela Gauna, Ángeles Ingaramo, Micaela Lorenzotti, Sergio Peralta, Lucila Santomero, Ivana Tosti y Santiago Venturini, con mi coordinación. Las universidades seleccionadas en Argentina y en el campo de las letras para este estudio son la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral; los criterios de selección no fueron sólo la importancia en la consolidación de las tradiciones del campo sino las secuelas más o menos pronunciadas según los casos, dejadas por las dictaduras. Los «índices de institucionalización» se rastrean a partir del seguimiento de cuatro dimensiones de análisis (1. enseñanza; 2. investigación; 3. publicaciones y 4. organización profesional), cada una con sus correspondientes variables (1. fecha de creación de la carrera, número de estudiantes por año, número de profesores por disciplina [% de mujeres, % de extranjeros, % de doctores]; 2. instituciones de investigación y acuerdos, instituciones no académicas y lugares de investigación; 3. creación de revistas científicas en la disciplina [fecha, perfil], creación de revistas temáticas e interdisciplinarias, colecciones editoriales especializadas; 4. creación de sociedades académicas o asociaciones profesionales en la disciplina [fecha, número de miembros, categorías], mecanismos de evaluación pública y de distinción, mercado de trabajo). Datos de carácter cuantitativo a procesar desde el orden cualitativo.

<sup>14</sup> Quisiera introducir una distinción metodológica importante relativa a los órdenes de hipotetización al momento de reconstruir escenas de aula: hay una diferencia entre el uso de las versiones de las clases desgrabadas por los estudiantes a partir de lo efectivamente desarrollado por el docente y el uso de la versión de la clase escrita suministrada por el profesor. Más allá de que en la primera puede haber omisiones y/o errores (por ejemplo, en la escritura de nombres, datos, etc.), supone un trabajo sobre lo enseñado, mientras que la segunda es la construcción hipotética de aquello por enseñar o, en su defecto, la versión mejorada y editada de lo enseñado. Si bien ambas están atravesadas por faltas y modulaciones, son de diferente orden y, en cualquier caso, aportan datos ligados con distintos momentos de la situación educativa: la primera, más ligada a la recepción; la segunda, a la emisión. Con todo, ambas se concentran sobre la enseñanza (sólo se pueden inferir cuestiones ligadas al aprendizaje cuando se transcriben preguntas, comentarios, inquietudes, críticas, etc., de los alumnos).

## Bibliografía

**Artières, Philippe** (2005). «Espace d'archives». *Sociétés et représentations (Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie: de la maison au musée)* 19, 5–11.

**Artières, Philippe y Olivier Corpet** (2005). «Un archive et son lieu: l'IMEC à la abbaye d'Ardenne. Entretien». *Sociétés et représentations (Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie: de la maison au musée)* 19, 105–114.

**Beceyro, Raúl** (1991). «Los que se van y los que se quedan». *Punto de vista* 41, 15–17.

**Contreras, Sandra** (2007). Panel junto a Josefina Ludmer, Martín Prieto y Claudia Gilman. *III Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.

**Cusset, François** (2005) [2003]. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina, 2005. Traducción de Mónica Silvia Nasi.

**Dalmaroni, Miguel** (2010). «La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)». *Bazar americano* [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <[http://www.bazaramericano.com/columnistas/dalmaroni\\_restos\\_2.htm](http://www.bazaramericano.com/columnistas/dalmaroni_restos_2.htm)>

- 
- Derrida, Jacques** (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.  
----- (1972). *La dissémination*. Paris: Du Seuil.  
----- (1985) [1982]. «Préjugés: Devant la loi», en *La faculté de juger*. Paris: Minuit, 87–139.  
----- (1990). «Postface: Vers une éthique de la discussion», en *Limited Inc., a b c...* Paris: Galilée, 199–285.  
----- (1992) [1989]. «This Strange Institution called Literature», en Derek Attridge, editor. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 33–75.  
----- (1992). «Before the Law», en Derek Attridge, editor. *Jacques Derrida. Acts of literature*. New York: Routledge, 181–220. Traducción de Avital Ronell.  
----- (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.  
----- (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée. Traducción al español de Paco Vidarte.  
----- (1996) [1994]. *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Madrid: Tecnos. Traducción de Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez.  
----- (1999). «L'animal que donc je suis (À suivre)», en Marie–Louise Mallet, editora. *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 251–301.  
----- (2003) [1980]. «La loi du genre», en *Parages* (Nouvelle édition revue et augmentée). Paris: Galilée, 233–266.
- de Diego, José Luis** (2003) [2001]. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970–1986)*. La Plata: Ediciones al margen.
- Funes, Leonardo** (2009). «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta», en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina* [en línea]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 79–84. Consultado el 30 de abril de 2013 en <[http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas\\_jornadas/cont/pdf/12Funes.pdf](http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/12Funes.pdf)>
- Gerbaudo, Analía** (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitas, Sarmiento editor y Universidad Nacional de Córdoba.  
----- (2010). «Por una nueva teoría del archivo (literario)», en *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*. Córdoba: Ferreira editor, 135–159.  
----- (2011). «Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer». *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 9, 83–93.  
----- (2012a). «Modos de ver–ler–escutar a literatura (a cultura) argentina. Apontamentos a partir de un debate», en *O Contemporâneo na crítica literaria*. Sao Paulo: Iluminuras, 59–76.  
----- (2012b). «Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*». *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1 [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/2>>  
----- (2012c). «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)». *Ensemble* 8 [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <<http://ensemble.educ.ar/?p=2719>>  
----- (2013a). *Políticas de la exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura* (en proceso de corrección).  
----- (2013b). «En *zone–frontière*: les interventions de Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo et Raúl Antelo», en *Entre critique et théorie, un autre regard sur la littérature*. Paris: Editions Classiques Garnier. En prensa.
- Gerbaudo, Analía y Annick Louis** (2011). «Le scandale de l'objet. L'enseignement de la littérature à l'Université de Buenos Aires dans l'après dictature (1984–1986)». Panel coordinado por Gisèle Sapiro. *Journées Internationales d'étude 'Autonomie de la littérature et ethos démocratique*. Paris: CRAL–EHESS. En prensa.
- Giordano, Alberto** (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: UNR.
- Heffes, Gisela** (2012). *Poéticas de los (dis)locamientos*. México: Literal Publishing.
- Hofstadter, Douglas** (1998) [1979]. *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- Ingaramo, Ángeles** (2012). «Responsabilidades compartidas: el papel de los estudios literarios en la reflexión sobre la enseñanza de la literatura». *Badebec* 3 [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <[http://www.badebec.org/badebec\\_3/sitio/pdf/ingaramo.pdf](http://www.badebec.org/badebec_3/sitio/pdf/ingaramo.pdf)>
- Kofman, Amy y Kirby Dick** (2002). *Derrida*. EE. UU.: Zeitgeist films/Jane Doe films Production.  
----- (2005). *Screenplay and Essays on the film Derrida*. Manchester: Manchester University Press.
- Ludmer, Josefina** (1985) [1972]. *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
----- (2000) [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.

- 
- (2006). «Literaturas posautónomas». *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura* 17 [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <[http://www.josefinaludmer.com/Josefina\\_Ludmer/articulos.html](http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html)>
- (2007). Panel junto a Sandra Contreras, Martín Prieto y Claudia Gilman. *III Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.
- (2009) [1977]. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2009). «Onetti 2009. Prólogo a la Segunda Edición», en *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 9–14.
- (2010a). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010b). «Notas para Literaturas posautónomas III» [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <<http://www.josefinaludmer.wordpress.com/.../notas-para-literaturas-posautonomas-iii>>
- (2010c). «Una biografía» [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <[http://www.josefinaludmer.com/Josefina\\_Ludmer/biografia.html](http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/biografia.html)>
- (2011). «Literaturas posautónomas: otro estado de la escritura». *Colloque International Interdisciplinaire «L'objet littéraire aujourd'hui»* [en línea]. Reims: Université de Reims. Consultado el 30 de abril de 2013 en <<http://oblit.hypotheses.org/277>>
- Molloy, Sylvia y Mariano Siskind** (2006). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.
- Nofal, Rossana** (2012). «Cuando el testimonio cuenta una guerra: la complejidad de las cosas». *El hilo de la fábula* 12, 91–101.
- Panesi, Jorge** (2009). «Los que se van, los que se quedan: apunte para una historia de la crítica argentina». *II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Pas, Hernán** (2010). «El riesgo bromista. Entre territorios, deícticos y valores “post”». *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 8, 142–147.
- Payne, Michel y John Schad** (2003). *life.after.theory*. London: Continuum.
- Peeters, Benoît** (2013) [2010]. *Jacques Derrida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Gabriela Villalba.
- Saítta, Sylvia** (2004). «La narrativa argentina entre la innovación y el mercado (1983–2003)», en *La historia argentina reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 239–256.
- Sosnowski, Saúl** (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Süssekind, Flora** (2004). «Mini-entrevista con Josefina Ludmer». *Aeroplano* 26 [en línea]. Consultado el 30 de abril de 2013 en <[http://www.enredaccion.com.ar/ejemplo/Josefina\\_Ludmer/mini.html](http://www.enredaccion.com.ar/ejemplo/Josefina_Ludmer/mini.html)>
- Viñas, David** (1998). *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vitagliano, Miguel y otros** (2011). *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

## Archivos

- Kozak, Claudia** (2013). «Entrevista personal». Investigación CIC–CONICET. CD–ROM.
- Link, Daniel** (2013). «Entrevista personal». Investigación CIC–CONICET. CD–ROM.
- Ludmer, Josefina** (1985a). Clases del Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria». CD–ROM. Archivo Investigación CIC–CONICET.
- (1985b). Programa del Seminario «Algunos problemas de Teoría Literaria». CD–ROM. Archivo Investigación CIC–CONICET.



## **De la Teoría Literaria a la Didáctica de la literatura: la importación de teorías en la conformación de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina**

Ángeles Ingaramo

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

angieingaramo@hotmail.com

### **Resumen**

Presentamos en esta instancia una investigación que determina y analiza los impactos de la importación de teorías de los campos de la Teoría y la Crítica Literarias en los desarrollos de la cátedra de Planificación Didáctica y Prácticas de la Enseñanza de Letras de la Universidad Nacional de La Plata, durante el período 1995–2001.

Para alcanzar dicho objetivo se identifican los contenidos propuestos por la cátedra que se ligan a los saberes derivados de la citada importación de teorías, haciendo especial hincapié en los modos específicos de *apropiación* (Gerbaudo 2008, 2011) teórica que se efectuaron de estos últimos desde el espacio universitario en cuestión.

Sobre la base del trabajo de campo realizado, desarrollamos brevemente aquí la hipótesis general que estructura esta investigación, la cual reconoce una recuperación dominante (Williams) en el interior de la cátedra de los aportes provenientes del Postestructuralismo, de la Estética de la Recepción, de la Sociología de la Literatura y de la Historia Cultural de la Lectura.

Asimismo, nos detenemos en los modos específicos en que estas teorías son *apropiadas*, reconociendo dos maneras principales al respecto: en forma de detección de problemáticas en torno a los modos habituales de abordar la literatura en la Escuela, y en forma de elaboración de propuestas superadoras al respecto.

Palabras clave: Didáctica de la literatura – importación y traducción de teorías – teorías literarias – apropiación – estudios de memoria

En esta ocasión presentamos las características y principales resultados de una investigación doctoral actualmente en curso financiada por una Beca del CONICET.

La misma se propone precisar los impactos de la importación y traducción de teorías de los campos de la Teoría y la Crítica Literarias en la configuración disciplinar de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina durante los años 1995–2001.

Dicho objetivo se fundamenta en la ausencia de un conocimiento disponible que dé cuenta de la relación que se estableció entre la Didáctica de la literatura y los Estudios literarios desde el interior de las cátedras de Didáctica Específica de las carreras universitarias de Letras.

En cuanto al recorte temporal propuesto, se selecciona un período que va desde la reafirmación de las políticas neoliberales en el país y la simultánea irrupción de sus primeros signos de quiebre económico con afección al grueso de la población nacional, hasta la máxima expresión de su caducidad en la debacle del año 2001.

Siguiendo esta pauta, se fija como fecha de inicio el año 1995 con cuatro hechos significativos al respecto: la reelección del entonces presidente Carlos Saúl Menem, los efectos de la crisis del Tequila, la sanción de la Ley de Educación Superior N° 24.521 y la presentación de los *Contenidos Básicos Comunes* para el Nivel Medio y Polimodal.

Si la reelección del entonces presidente Menem se reconoce como un signo de la consolidación de las políticas neoliberales en el país; la Crisis del Tequila, con sus derivaciones en términos de refracción del PBI y alza en la tasa de desempleo durante el segundo y cuarto trimestre de 1995, evidencia a escala nacional las desventajas de un modelo económico dependiente de los flujos externos (Romero).

En lo que respecta a los dos hechos restantes, los mismos se retoman específicamente por su papel funcional en la reafirmación de los enclaves neoliberales en el interior del sistema educativo argentino, una dimensión de análisis de cabal importancia para esta investigación. En detalle, se señala que la citada Ley de Educación Superior supuso la creación, el encuadre o formalización de un número de Organismos y Programas a través de los cuales el Estado adoptó una posición de control evaluativo sobre la Universidad Argentina, incrementando de esta manera su injerencia en el funcionamiento interno de la misma (Buchbinder, Krotsch).

Por su parte, en lo que respecta a los *Contenidos Básicos Comunes*, se advierte que acorde al *pragmatismo globalizado* (Garimaldi y otros) enarbolado desde los espacios oficialistas, estos documentos proyectaron una visión de la literatura como un discurso de poca o nula utilidad, relegando el objeto literario al desarrollo de un placer vacuo (Cuesta, Gerbaudo 2006) y omitiendo en su presentación toda una serie de teorías literarias focalizadas en la potencialidad del objeto en cuanto al conocimiento y a la configuración de lo social: Williams, Bourdieu 1979, 1983, 1992, entre otros.

En cuanto al punto de cierre de esta investigación, se selecciona el año 2001 por representar el momento de máximo rechazo organizado hacia los resultados de la aplicación del modelo neoliberal en el país; un rebote masivo que derivó en la renuncia del entonces presidente Fernando De la Rúa cuyo gobierno había mantenido la tónica general de la política económica promulgada por el ex presidente Menem (Novaro).

En lo que atañe al campo espacial delineado para el desarrollo de esta investigación, la envergadura del proyecto obliga a tomar decisiones metodológicas que permitan el alcance de los primeros resultados en el período de formación doctoral.

En vistas al trabajo de campo ya realizado durante la primera etapa de esta investigación (exploración que permitió el acceso a los programas y documentos de cátedra pertenecientes a las aulas de la especialidad de las principales universidades del país en términos de tradición institucional [UBA, UNLP, UNT y UNC]), se resolvió circunscribir la investigación al análisis de lo acontecido en el interior de la cátedra de

Planificación didáctica y prácticas de la enseñanza en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, reconociéndola como un caso (Stake) de análisis de especial relevancia para esta investigación. Esto por dos cuestiones principales. Por un lado, por la marcada participación que muestra la misma durante el período estudiado en la consolidación y desarrollo del campo de la Didáctica de la literatura en el país, primacía que se traduce en la organización del *I Congreso Nacional de Didácticas de la Lengua y Literatura* por parte de la cátedra, con una asistencia masiva de más de mil personas (Bombini 1997a). Por otro lado, por el tipo específico de *apropiación* teórica que se realizó desde la cátedra de los aportes derivados de la importación y *traducción de teorías* (Romano Sued), un accionar que la distingue del modo de operar al respecto desde las ya mencionadas (UBA, UNC, UNT).

A diferencia de estas últimas, los programas analizados de la UNLP no enviaban a los alumnos a la lectura de bibliografía teórico-literaria de forma directa, sino a través de distintos artículos que recuperan esos saberes para hacer otra cosa con los mismos: construir conocimiento sobre la enseñanza de la literatura.

Ya adentrándonos en la hipótesis general que estructura esta investigación, la misma sostiene que los procesos de importación y *traducción de teorías* de los campos de la Teoría y la Crítica literarias tuvieron un alto impacto en la conformación de los contenidos de la cátedra de Planificación didáctica y Prácticas de la enseñanza en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, entre los años 1995–2001.

Dicha hipótesis se divide en dos sub-hipótesis complementarias. La primera refiere a los modos de *apropiación* teórica que se propiciaron desde la cátedra en torno a los saberes derivados de la citada importación de teorías; la segunda supone la construcción de un mapeo capaz de identificar las formas concretas (en términos de resultados o de reescrituras categoriales) que arrojaron esas *apropiaciones* en la propuesta que realizó la cátedra.

Cuando hablamos de *apropiación* lo hacemos siguiendo los planteos de Analía Gerbaudo, quien retomando los conceptos de herencia y fidelidad infiel de Jacques Derrida postula esta categoría para designar todo tipo de re-uso de un conocimiento dado que es capaz de generar en dicho proceso un nuevo saber: «Hereda o es digno de considerarse un heredero quien en parte sea infiel, es decir quien se apropie, quien pueda hacer algo nuevo con aquello que trae» (2011:22).

En el caso que nos ocupa, y a partir del análisis específico de la bibliografía propuesta por la cátedra, esta categoría nos permite identificar dos modos recurrentes de apropiación teórica-literaria promulgados desde dicho espacio: la *apropiación* que se manifiesta en la identificación de problemáticas en torno al estado de la transmisión de la literatura en la Escuela, y la *apropiación* como formulación de propuestas superadoras al respecto.

Ya adentrándonos en nuestra segunda hipótesis, destacamos que en la bibliografía de la cátedra se percibe la identificación, a partir de los saberes teórico-críticos derivados de la importación de teorías, de cinco problemáticas centrales para las que se sugieren o esbozan propuestas de resolución superadoras.

La primera es la que responde a la crisis del modelo de la Historiografía Literaria Escolar.

Dicha cuestión figura entre los contenidos conceptuales de la cátedra y es abordada especialmente por dos textos que se incluyen en los programas: «Literatura» (1996) de Gustavo Bombini y *El lugar de los pactos...* (1994) de Claudia López y Gustavo Bombini.

Estas dos producciones coincidían en denunciar la crisis que atravesaba el modelo historicista-literario escolar reductor de la práctica de aprendizaje de la literatura a la rígida memorización de autores y fechas; una caducidad que Bombini (1996) reconocía

como subsidiaria al debate que se estaba gestando en el campo mismo de la Historiografía Literaria sobre los modelos historiográfico–literarios disponibles.

En este sentido, resultan especialmente iluminadores los *envíos* (Gerbaudo 2011) bibliográficos que se realizaban desde ambos textos, puesto que a través de ese gesto los autores contribuían al cuestionamiento epistemológico de los modos más recurrentes de plantear la Historia Literaria en el espacio escolar.

En dicha línea, *La literatura latinoamericana como proceso* —compilado por Ana Pizarro—, resulta un envío clave ya que en dicho texto se realizaba una revisión crítica exhaustiva a las formas más asiduas de plantear las Historias Literarias en el espacio de la Crítica Literaria (por movimientos y corrientes literarias, por siglos, por cortes que se derivan de la historia política, etc.), aportando nuevas miradas al respecto y demostrando hasta qué punto el tema no podía prestarse a simplificaciones.

Asimismo, y más allá del campo específico de la Teoría Historiográfica, el texto «Literatura» destacaba específicamente la importancia de determinar y considerar los impactos que el resto de las innovaciones del área de la Teoría y la Crítica literarias podrían ejercer en la reelaboración de una Historia Escolar de la Literatura.

Conforme a dicha postura, se reclamaba a los especialistas del campo crítico–literario la elaboración de un documento aprovechable para el espacio escolar, en el que se explicitaran los posibles impactos que los aportes de la Sociocrítica, o la Estética de la Recepción —ingresados al país fundamentalmente por Altamirano y Sarlo (1980, 1983a, 1983b)— pudiesen haber tenido en las tradicionales maneras de plantear las Historias Literarias.

Este interés manifiesto por habilitar una discusión en torno a la reelaboración de pistas para configurar un abordaje historicista de la literatura en la Escuela, se exacerbaba en la producción de Bombini a partir del tipo de inclusión bibliográfica–literaria que el mismo observaba como *dominante* (Williams) en los manuales de Literatura recién editados: el signado por la lógica de la mera acumulación bibliográfica.

A este respecto, en «Literatura» se impulsaba a incluir las producciones literarias en el aula escolar desde una perspectiva atenta a los complejos procesos de desestabilización y reacomodamiento a través de los cuales se construye una *tradicón literaria* (Altamirano y Sarlo 1980), incorporando en este sentido *modos de leer* (Ludmer, cf. Bombini 1989) que habían profesado en el país autores como Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1980, 1983a, 1983b).

Otra problemática general que se identifica desde la cátedra a partir de los saberes derivados de la importación de teorías, es la que refiere a los entonces modos más comunes de presentar la relación entre la lengua y la literatura en el espacio escolar.

En dicha línea, los dos textos ya citados, junto a *La trama de los textos* (1989) y *Otras Tramas. Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura* (1995) de Gustavo Bombini, se encargaban de cuestionar específicamente la concepción de lengua literaria instalada en la Escuela como *modelo del buen decir* y *modelo del buen hacer*, una visión que resultaba determinante para las selecciones literarias que efectuaban los docentes en el diseño de sus aulas escolares de literatura. (Bombini 1989)

En su lugar, se proponía la incorporación de perspectivas *relacionales* (Vacarini) sobre lo literario (especialmente haciendo hincapié en los aportes de Teun Van Dijk y Jan Mukarovsky), desde las que si bien se afirmaba la existencia de repertorios discursivos reservados para la literatura en cada coyuntura sociohistórica, se los presentaba como cambiantes de acuerdo a las pugnas que se establecieran en el interior de la institución literaria.

En dicha tónica, a los textos de Bombini ya mencionados, se agrega como parte de la propuesta de la cátedra el libro *Taller literario* (1992) dirigido por Nicolás Bratosevich, un texto que cuestiona las universalizaciones que pretenden prefijar de una vez y para



siempre lo que habrá de ser leído como «literatura» en su manifestación retórico–discursiva.

Una tercera revisión epistemológica que se propone desde la cátedra y que entraña una considerable importancia por sus derivas didácticas y ético–políticas, es la referida a las limitaciones de la asignación de un sentido unívoco al texto literario, dictaminado por la biografía del autor.

A este respecto, se recupera en los programas analizados una vasta bibliografía que, apoyándose en conceptos claves del Postestructuralismo (como *texto*, *producción*, *sentidos*, *intertextualidad*, *escritura*) o de la Estética de la Recepción (como *horizonte de expectativas*), reconocían en la lengua la posibilidad de emergencia de una multiplicidad de sentidos en cuya actualización el lector juega un papel fundamental. Desde las producciones de Bombini (1989, 1992, 1995, 1996), de López y Bombini (1992, 1994) hasta los aportes de Nicolás Bratosevich y otros, Maite Alvarado y Gloria Pampillo, María Adelia Díaz Rönner, Graciela Montes, el Grupo GRAFEIN, toda una batería de textos que la cátedra recuperaba en su afán por desterrar de la Escuela el mito del autor como genio creador, padre de la obra y propietario de un único sentido válido del texto.

En su lugar, se reclamaba el reconocimiento del alumno como sujeto lector, capaz de activar las voces que se perfilan en el objeto literario.

De forma relacionada con las tres problemáticas ya presentadas, identificamos una cuarta revisión que se plantea desde el espacio institucional analizado: la de la clausura del canon escolar.

A este respecto, la bibliografía presentada por la cátedra para el abordaje de la cuestión (Mouralis; Bombini 1989, 1996; y López y Bombini 1992, 1994) explicaba dicha clausura a partir de la rigidez y descontextualización discursiva con las que se presentaban las conceptualizaciones literarias en la Escuela, formas que perdían por lo general su validez al entrar en contacto con la literatura que no ingresaba al canon escolar.

En la visión de Bombini (1989, 1995, 1996) y de López y Bombini (1992, 1994) este hecho respondía fundamentalmente a una preocupante distancia que se establecía entre las actualizaciones de los Estudios Literarios que permitían identificar las limitaciones de dichos modos, y las teorías recuperadas para el armado de las aulas de literatura escolares.

Este hiato de creciente prominencia durante los años noventa entre las actualizaciones teóricas y lo cristalizado en el espacio escolar debe comprenderse en diálogo con la situación del experto en la coyuntura sociohistórica de la época. A diferencia de los años sesenta y setenta, cuando las apuestas por acercar los actualizaciones de los campos lingüístico y literario al espacio escolar formaban parte de la lógica del *intelectual comprometido* (de Diego), los noventa estuvieron signados por la reclusión de los ahora *especialistas* (de Diego) en sus espacios de trabajo.<sup>1</sup>

Bombini, en un gesto que se debate entre *residual* (Williams) y *emergente*<sup>2</sup> (Williams) en la historia de los desarrollos de estos campos, demostraba con sus aportes que los avances en torno a la reflexión sobre la enseñanza de la literatura requerían como base una constante actualización teórico–literaria que habilitara una actitud de permanente autocrítica epistemológica, ética y política de lo que se entiende por literatura y su enseñanza.

Finalmente, una última problemática que la cátedra identifica es la que refiere al desconocimiento sobre los procesos cognitivos y sociológicos que llevan a cabo los alumnos en la lectura de los textos literarios.

Dicha inquietud se hace presente a partir del texto «La enseñanza de la literatura puesta al día» (1997b) de Gustavo Bombini, un artículo que si bien hunde sus raíces en los

Estudios Cognitivos, también responde a la incorporación al país de los aportes provenientes de la Historia Cultural de la Lectura por críticos como Beatriz Sarlo (1985).

Esta línea de trabajo, que toma como base el reconocimiento de los sentidos que les asignan los propios alumnos al texto en cuanto lectores, será la que el autor continuará en los años venideros de su carrera, volcándose a la misma de manera casi exclusiva.

## Conclusión

En esta instancia se presentaron brevemente las características y resultados parciales de una investigación actualmente en curso que pretende develar las relaciones que se tramaron entre los aportes derivados de la importación de teorías de los campos de la Teoría y la Crítica Literarias y la configuración de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina. A partir de los resultados arrojados por este estudio, no sólo se pretende contribuir al conocimiento identitario de estos dos campos de conocimiento — y de las relaciones que se trazaron entre los mismos—, sino también a la detección de la posible injerencia de esta cátedra, como espacio de formación de formadores, en el cuestionamiento o consolidación de *obstáculos epistemológicos* (cf. Gerbaudo 2006, 2011; cf. Camilloni; Bachelard) y/o *buenas prácticas* (Gerbaudo 2011) que se identifican como presentes en las actuales aulas escolares de literatura.

## Notas

---

<sup>1</sup> En este sentido, se comprende entonces que autores como Beatriz Sarlo se preguntaran en torno a la universidad y sus alcances: «¿qué es una institución que prepara para ocupar lugares en otras instituciones, como los medios y la Escuela? ¿Tenemos alguna responsabilidad en este aspecto de la cuestión, o sólo somos actores de un campo que se imagina autónomo?» (2001).

<sup>2</sup> La producción de Bombini de los noventa abre una línea de estudio que se sitúa en una «zona de borde» disciplinar entre la Didáctica de la literatura y la Teoría Literaria, en la que las reflexiones sobre la enseñanza de la literatura suponen la ineludible recuperación de los saberes derivados de los Estudios Literarios.

## Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo** (1980). *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires: CEAL.  
----- (1983a). *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.  
----- (1983b). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Alvarado, Maite y Gloria Pampillo** (1986). *Taller de escritura con orientación docente*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Bachelard, Gaston** (1948). *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI.
- Bombini, Gustavo** (1989). *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*. Buenos Aires: Libros de Quirquincho.  
----- (1992). *Literatura y Educación*. Buenos Aires: CEAL.  
----- (1995). *Otras tramas. Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura*. Rosario: HomoSapiens.  
----- (1996). «Literatura», en *Propuesta de Contenidos Básicos Comunes para Nivel Polimodal*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 11–49.  
----- (1997a) «Palabras preliminares», en Gustavo Bombini y Carlos Battilana, compiladores. *Voces de un campo problemático. Actas del I Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 7–9.  
----- (1997b). «La enseñanza de la literatura puesta al día». *Revista Versiones* 7 y 8, 65–70.
- Bourdieu, Pierre** (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Barcelona: Anagrama.  
----- (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.  
----- (2012) [1979]. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buchbinder, Pablo** (2005). *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bratosevich, Nicolás y otros** (1992). *Taller literario*. Buenos Aires: Edicial.
- Camilloni, Alicia** (1997). *Los obstáculos epistemológicos en la enseñanza*. Barcelona: Gedisa.

- 
- Cuesta, Carolina** (2012). *Lengua y literatura: disciplina escolar. Hacia una metodología circunstanciada de su enseñanza*. Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Letras [en línea]. Consultado el 31 de marzo de 2013 en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.641/te.641.pdf>>
- de Diego, José Luis** (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970–1986)*. La Plata: Al Margen.
- Díaz Röñner, María Adelia** (1988). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Garimaldi, Nilda y otros** (2002). «Pragmatismo y neoliberalismo. Aportes para una lectura de los actuales procesos de reformas educativas». *Revista Cuadernos de Educación* 2, 25–37.
- Gerbaudo, Analía** (2006). *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2008). *De la resistencia a una teoría a una teoría de la lectura: el impacto de Derrida en la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Tesis de Doctorado en Letras Modernas. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- (2011). «El docente como autor del currículum: una reinstalación política y teórica necesaria», en Analía Gerbaudo, directora. *La lengua y la literatura en la Escuela Secundaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 17–27.
- Grupo GRAFEIN** (1981). *Teoría y práctica de un taller de escritura*. Madrid: Atlalena.
- Krotch, Pedro** (2009). *Educación Superior y reformas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- López, Claudia y Gustavo Bombini** (1992). «La literatura “juvenil” o el malentendido adolescente». *Revista Versiones* 1, 28–31.
- (1994). *El lugar de los pactos. Sobre la literatura en la Escuela*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina** (1985). *Clases del Seminario de Teoría Literaria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Montes, Graciela** (1990). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Mouralis, Bernard** (1978). *Las contraliteraturas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Mukarovsky, Jan** (2000). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Santa Fe de Bogotá: Plaza y Janés.
- Novaro, Marcos** (2010). *Historia de la Argentina 1955–2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pampillo, Gloria** (1982). *El taller de escritura*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Pizarro, Ana** (Comp.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL.
- Romano Sued, Susana** (2003). *Travesías. Estética, poética, traducción*. Córdoba: Fondo Cultural Ediciones. E-books
- Romero, Luis Alberto** (2001). *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz** (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- (2001, 18 de marzo). «Una crisis con muchas letras». *Diario Clarín*. <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/18/u-00301.htm>>
- Stake, Robert** (1995). *The art of case study research*. USA: Sage Publications.
- Vaccarini, Cristian** (2008). «Literatura», en José Amícola y José Luis de Diego, coordinadores. *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Buenos Aires: Al margen, 11–22.
- Van Dijk, Teun** (1996). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.



## «Tras la huella de la mandrágora»:<sup>1</sup>

### **una propuesta de intervención con la literatura en barrios de la ciudad de Santa Fe**

Pamela V. Bórtoli, Leonel Cherri, Daniela Coniglio, Larisa Cumin, Ángeles Ingaramo, Mariano Pages, Ivana Tosti, Paula Yódice

Universidad Nacional del Litoral

ivana.tosti@gmail.com

### **Resumen**

La propuesta de intervención *Tras la huella de la Mandrágora* se enmarca en el Proyecto de Extensión de Interés Institucional (PEII) de la UNL «Intervenciones con la literatura» (aprobado por Res. HCS 530/2011), y consiste en la implementación de talleres de lectura y escritura destinados a niños y niñas en edad escolar (de 6 a 13 años), provenientes de diferentes barrios de la ciudad de Santa Fe y nucleados los solares municipales. Esta propuesta recupera una experiencia desarrollada en Tucumán por el grupo creativo «Mandrágora» a cargo de la Dra. Rossana Nofal, que promueve prácticas de lectura y escritura literaria, atendiendo especialmente a sectores en situación de vulnerabilidad social. En el presente trabajo nos interesa comunicar los alcances del proyecto en curso y algunas de las experiencias suscitadas durante el primer año de trabajo.

Palabras clave: Taller – literatura – lectura – encuentro – conversación literaria

El proyecto *Intervenciones con la Literatura*, perteneciente a la Facultad de Humanidades y Ciencias en conjunto con Ediciones UNL —la editorial de la Universidad Nacional del Litoral—, surge a partir del interés común de ambas instituciones por la promoción de la lectura y la escritura de literatura en sectores con mayor vulnerabilidad social. Éste recupera, por un lado, las experiencias realizadas por Ediciones UNL en esta área, que de modo asistemático pero continuadas en el tiempo, necesitaban de un marco institucional ampliado que las contuviera, las legitimara y las multiplicara.<sup>2</sup>

Por otro lado, recupera resultados de investigaciones realizadas en el marco del CAI+D 2005–2008 *Obstáculos epistemológicos en la enseñanza de la lengua y de la literatura en el nivel EGB3: notas para una agenda didáctica actualizada* y el CAI+D 2009–2011 *Obstáculos epistemológicos y buenas prácticas en la enseñanza de la lengua y de la literatura en la escuela secundaria: diagnóstico y propuestas de intervención*. Los resultados que arrojaron estas dos investigaciones se retoman para diagramar las prácticas de intervención planificadas en este proyecto, y se pauta la comunicación de las acciones y sus efectos, a los fines de darle continuidad a esta articulación pensada entre investigación y extensión. Para ello, y gracias a un convenio de cooperación que firma la UNL con la Municipalidad de Santa Fe, se comienza a trabajar en Solares de la ciudad.<sup>3</sup>

La propuesta de intervención denominada *Tras la huella de la Mandrágora* —que recupera una experiencia desarrollada en Tucumán por el grupo creativo «Mandrágora» a cargo de la Dra. Rossana Nofal— consiste en la implementación de talleres de lectura y escritura destinados a niños y niñas en edad escolar provenientes de diferentes barrios de la ciudad de Santa Fe. Los talleres pretenden desarrollar prácticas de lectura y escritura en diferentes zonas de la ciudad, atendiendo especialmente a sectores en situación de vulnerabilidad social, en los que el contacto con el objeto libro aparece postergado.

El equipo de trabajo está conformado por profesores, becarios y estudiantes avanzados del Profesorado en Letras de la FHUC; estos últimos a cargo de la ejecución territorial de los talleres.

## **Marco de referencia**

Nuestra propuesta se inscribe en la línea de producción teórica de la antropóloga Michèle Petit, de la que recuperamos especialmente las categorías de «lectura» y «encuentro».

La noción de lectura que sugiere la autora permite reponer una dimensión que da cuenta de la configuración de la subjetividad, en tanto la lectura literaria habilita la creación de un espacio propio para el lector, en el que éste puede percibirse a sí mismo distinto del paisaje (familiar) que lo rodea, capaz de un pensamiento propio: «de lo que se trata, es de la elaboración de una posición de sujeto. De un sujeto que construye su historia apoyándose en fragmentos de relatos, en imágenes, en frases escritas por otros, y que de allí saca fuerzas para ir a un lugar diferente del que todo parecía destinarlo» (2008:47).

Es éste el derecho legítimo de todo sujeto a tener un lugar, a ser lo que es o, mejor, a descubrir lo que todavía no sabe que es, explica la autora.

En este sentido, la lectura es también el lugar de un «encuentro» con uno mismo y con los otros, en el que la interacción con un texto, con un mediador cultural (sea un escritor, un bibliotecario u otros lectores, etc.) podría cambiar la trayectoria de un sujeto, no tanto como resultado de una identificación sino como consecuencia de una revelación, que deja ver la parte oculta de lo que somos (Petit 2011). Así la lectura

predisponen también una relación nueva con los otros, en la medida en que ésta propicia la experiencia de la intersubjetividad.

Asimismo, y a los fines de arrojar luz sobre nuestro trabajo, creemos pertinente recuperar la categoría «conversación literaria», acuñada por Aidan Chambers en *Dime*, porque entendemos, junto al autor, que la conversación habilita no sólo el relato de una experiencia de lectura sino el de la propia experiencia de vida. Hablar sobre los libros es en sí misma una actividad valiosa, dirá el autor, pero es también el mejor entrenamiento que existe para hablar sobre otras cosas.

Rescatamos en este sentido la figura del «mediador cultural», porque su presencia es fundamental allí donde las prácticas de la lectura y la escritura están postergadas. Es precisamente en esos contextos donde la promoción de la lectura adopta un sentido distinto de la mera difusión de los textos e incluso de la producción de estrategias para la construcción de lectores. De lo que se trata más bien es de favorecer espacios que permitan descubrir cómo los libros pueden ayudar a las personas a construirse.

Es desde este lugar que nos interesa promocionar el trabajo con los libros y desde donde proponemos una intervención que ayude a los niños y niñas a descubrirse, a volverse un poco más autores de sus vidas, de sus destinos.

### **Nuestros objetivos**

Con el propósito de promover formas de lectura que ligen la literatura a otras formas del arte, producir escrituras de diferentes tipos y potenciar la relación entre libros y alimentos como parte del cuidado de sí, cada encuentro de taller contó con un momento para la exploración libre de los textos, otro para la lectura propiamente dicha y la conversación literaria y, finalmente, para la producción de textos.

Los objetivos particulares de los talleres se formularon atendiendo, principalmente, a las características de los sujetos a los que estaban destinados los encuentros y conforme a los tiempos establecidos para el trabajo.

### **Acerca de la selección de los materiales de lectura**

La selección de los materiales de lectura se realizó en una primera instancia a partir de los conocimientos de los integrantes del equipo sobre libros de literatura infantil; en ese sentido se buscó privilegiar materiales coloridos, bien impresos, libros–objeto; libros–álbum; autores que nos parecían potenciales para trabajar (Isol, Devetach, Roldán, Istvansh, Legnazzi, etc.); editoriales que cuidan la edición de libros para niños y jóvenes (Fondo de Cultura Económica, Océano Ambar, del Eclipse, Colihue, Edelvives, etc.). En una segunda instancia, una vez comenzados los talleres, volvimos a las librerías atendiendo a los intereses y demandas de los niños que participaban (libros de miedo, por ejemplo; libros de chistes, de poesía y de adivinanzas, a los que sumamos los libros de leyendas y algunos «clásicos»). Por otro lado, a la hora de seleccionar el material también se tuvo en cuenta el tiempo disponible para la lectura.

### **Sobre el diseño de actividades**

Los talleres se organizaron en dos períodos de trabajo: de abril a junio, y de agosto a noviembre, cada quince días, con una duración de cinco encuentros por Solar, en los barrios Alto Verde, Los Troncos, Villa Teresa, Barranquitas, La Boca, El Abasto, CIC y San Agustín.

Como queda dicho, las actividades de cada taller se organizaron alrededor de tres momentos:

a) La exploración libre de los textos (con intervención directa y a demanda, de parte de los mediadores) con el objeto de descubrir qué hacían los niños con los libros (qué miraban, qué leían, qué decían sobre ellos, cuáles eran sus preferencias). Nos interesaba escuchar a los niños hablando sobre libros para saber qué obstáculos y qué alicientes presentaba la lectura literaria, a fin de prever cómo ayudarlos ante las dificultades de la lectura.

b) La lectura propiamente dicha y la conversación literaria. Recuperando a Chambers en *Dime* (2007) nos propusimos animar la conversación sobre los libros, con la idea de que si los niños aprenden a hablar sobre los textos podrán hacerlo sobre todas esas otras cosas que hay en sus vidas. Adoptamos para ello la «estructura» que sugiere el propio Chambers en su obra, un repertorio de preguntas que ayudaran a los niños a hablar de sus lecturas, a descubrir y a compartir su comprensión, que les permitieran decir lo que piensan y sienten.

c) Producción de textos. El resultado de los cinco encuentros supuso la construcción colectiva de personajes a partir de una lectura oral, su inserción en el marco de un relato y la producción de diálogos. Las actividades no se limitaron a la escritura de micro-relatos sino que se propusieron creaciones plásticas a través del diseño de viñetas y dibujos libres.

### **La figura del Tallerista: ponerle el cuerpo a las prácticas**

Si el poder ha temido tanto la lectura no controlada es por algo:  
la apropiación de la lengua, el acceso al saber,  
pero también la propia distancia, la elaboración de un mundo propio,  
de una reflexión propia que se hace posible con la lectura,  
son el requisito previo, la vía de acceso al ejercicio  
de un verdadero derecho de ciudadanía.  
Porque los libros lo alejan del mundo en un momento,  
pero después el lector regresa al mundo transformado y ampliado.  
MICHÈLE PETIT

Un tallerista es un militante de la literatura.  
ROSSANA NOFAL

Como talleristas, algunos de los interrogantes que motivan nuestra práctica son ¿qué es lo que la literatura puede?, ¿cómo se puede intervenir con la literatura?, ¿por qué proponer literatura en barrios marginales?, ¿qué significa «poner el cuerpo» en estos espacios? Si bien no responderemos a estas preguntas directamente, nos permitirán problematizar una serie de interrogantes en torno a las vivencias personales desde la memoria<sup>4</sup> (Jelin) y desde el relato de las experiencias.

Es necesario recordar que los talleres se caracterizan por un trabajo grupal guiado por el tallerista, sobre la base de una consigna que habilita también un espacio de producción y participación tanto de quienes «dan» el taller como de quienes «lo reciben». «Dar» y «recibir» no son en este marco palabras casuales. Retomando la tesis de Analía Gerbaudo (2007), que a su vez se apoya en la idea derrideana del «don» y la «deuda» (Gerbaudo), en el taller sucede algo que a veces se pasa por alto: los chicos son los que «dan», aportan la cuota de creatividad, de originalidad y de sorpresa que retroalimenta cada consigna.

Por otra parte, nos parece importante trabajar aquí la idea de «poner el cuerpo» a una práctica. Entendemos que esta tarea está vinculada con la posibilidad de facilitar la interacción entre el objeto literatura y el sujeto. Es insoslayable citar nuevamente a Petit (2011) quien puntualiza en la figura del mediador en tanto «puente», «acompañante» entre el sujeto, el objeto y los distintos umbrales.<sup>5</sup>

## Mediación y primeras exploraciones

Una de las primeras respuestas que ensayamos para abordar los interrogantes con los que inauguramos este trabajo, fue la de generar una exploración conjunta. Para ello propusimos montar una escenografía: manteles de tela y canastas de libros, dispuestos en el pasto al aire libre. Esta reminiscencia del día de campo se proponía como un modo de interacción libre de los sujetos con los textos.

En el día de campo pudimos apreciar la actitud de los chicos frente a la lectura de los textos literarios. En algunos casos comenzaban a leer un libro que luego abandonaban. Más tarde, volvían y lo retomaban para continuar con su lectura. Aunque estos modos de relacionarse con la literatura podrían interpretarse como una manifestación de desinterés en torno al material de lectura propuesto, a partir de los diálogos que se fueron gestando con los participantes del taller, pudimos constatar que esto no era así; que los chicos se hallaban interesados en los textos que compartíamos (incluso nos pedían algunos para llevárselos a sus casas, o leían más de una vez el mismo libro). Desde las representaciones modernas y escolarizadas de la lectura que la plantean como una acción que remite a la individualidad y al silencio (Chartier 1983, Chartier y Bourdieu, de Certeau), en el espacio del taller, esta práctica se manifestaba de otra manera, siendo una de sus características la dimensión colectiva que adoptaba.

Por ejemplo, en el barrio Villa Teresa, mientras leíamos un cuento junto a uno de los chicos, éste preguntó si conocíamos el libro «Los animalitos que son pero no son». Ante la negativa de los talleristas, preguntó si podía traerlo. Fue hasta su casa y trajo «un libro gordo de esos que tienen muchos cuentos» y comenzó a leerlo para todos. El resultado fue que el grupo, ya familiarizado con ese objeto que parecía haber pasado de mano en mano en el barrio, se reunió a su alrededor. Los chicos se apropiaron así del espacio y de la dinámica de lectura propuesta. Una situación que, además, evidencia una característica de la literatura: no responde a ningún «protocolo» (Gerbaudo).<sup>6</sup>

Otra de las cuestiones que nos parece importante señalar son las distintas «apropiaciones»<sup>7</sup> (Chartier 1991, cf. Rockwell, Gerbaudo 2011) que de los relatos hacen los chicos en diversas situaciones del taller. Un caso particular surgió con una nena de 11 años que vive en el barrio Los Troncos. Cuando le preguntamos si conocía algún cuento, dijo que conocía el de los *Tres chanchitos*. Seguidamente, relató: «Había una vez tres chanchitos que vivían en una casa que se cayó, entonces la mamá cobró el Plan por los chanchitos, arreglaron la casa y vivieron felices para siempre».

Esto también se manifestó ante la lectura del libro *Cuentos mudos* (que presenta distintos dibujos que, sin recurrir a la letra escrita, remiten a los cuentos clásicos de los hermanos Grimm, entre otros) cuando un niño del barrio La Boca identificó al dibujo del lobo de *La Caperucita Roja* con «el Lobizón». Resulta interesante destacar la recurrente presencia de personajes míticos de largo anclaje en la cultura argentina y latinoamericana («la llorona», «el gaucho blanco», «el duende») que tienen lugar en los discursos elaborados por los chicos. Una recuperación que, lejos de perseguir una copia exacta de los mitos en sus versiones más conocidas, supone un trabajo de «apropiación» personal. Así, por ejemplo, uno de los chicos de barrio San Agustín relataba el mito de «la llorona», pero duplicándola. Aparecían en su narración una llorona buena y una mala, la buena se encontraba presa y la mala libre.

En otras palabras: podemos observar cómo los niños se apropian de la historia, no sólo a partir de la lectura sino también en la producción de un relato propio, transformado y reformulado.



## Trabajar en la fronteras: *Tuk es Tuk*<sup>8</sup>

Tuk y Tak piensan todo el tiempo  
¡qué alegría tener tanta compañía!  
Otro día que se va la luna en la ventana está  
y los dos tuku-tá ¿qué será?  
CLAUDIA LEGNAZZI

En los últimos encuentros nos propusimos armar un relato colectivo. Para ello, seleccionamos el cuento *Tuk es Tuk* de Claudia Legnazzi —un relato sobre un ser llamado Tuk que «no es gato, ni pez, no es tortuga, ni ratón» (Legnazzi 2005)—. En el cuento de Legnazzi no hay solamente Tuks, Taks y tukutukitos, sino también personajes conformados por diferentes especies de animales como «pulgarachas» y «ratovejas».

La actividad buscó que cada uno de los chicos creara un personaje a partir de la combinación de seres y objetos conocidos, al modo del cuento leído. La propuesta consistía en dibujarlo y ponerle un nombre, teniendo en cuenta que la capacidad imaginativa de los sujetos resulta un componente ineludible en la proyección de otras realidades posibles. En el encuentro siguiente, elegimos por votación uno de los personajes presentados y, luego, organizamos a los chicos en tres grupos asignando a cada uno la resolución de determinadas preguntas en torno al personaje, con la condición de que tanto las preguntas como las respuestas permanecieran en secreto de manera que la historia resultara desopilante. Los interrogantes fueron los siguientes: ¿quién es y dónde vive?, ¿qué superpoderes tiene?, y en otro ¿con quién se encontró? y ¿qué pasó?

Así aparecieron elementos y situaciones ligadas a los cuentos de terror en los relatos orales y en los dibujos de los chicos (el peligro de los reptiles en la isla, el monstruo que vive debajo de la cama de Pertolago, el ahorcado que «le hace compañía» en su habitación), como también referencias a creencias populares (los toros odian el rojo. Toroauto odiaba a Pertolago y quería luchar con él porque tenía los ojos rojos).

Para finalizar, ordenamos en un relato colectivo las propuestas que los grupos habían plasmado en dibujos y escritos, y pensamos entre todos la respuesta a una última pregunta: ¿qué se dijeron y qué pasó entonces?

Lo interesante es que, aquí, el trabajo de los chicos a partir de la palabra literaria los llevó a distanciarse totalmente del primer texto —*Tuk es Tuk*—, dando lugar a un relato nuevo en un terreno donde se sentían cómodos, en el cruce de los géneros cuento de terror y cuento de aventuras, en el que se colaban además elementos propios de sus experiencias. En este sentido es interesante destacar que en la Boca (la punta del barrio isleño sobre el delta del Paraná) Ogrocebolla produjo una inundación por hacer llorar a Cocoavestruz. En San Pantaleón, (barrio al que se accede por una calle entre el Cementerio Municipal y el Israelita) a un hombre se le voló el corazón y así nació Lito, el corazón con alas. En Barranquitas (el barrio donde se encuentra Club Atlético Unión) los seres que habitan la aldea de Tuk tienen carnicería, kiosco y hasta una cancha de fútbol. En los Troncos (barrio aledaño a un hospital en construcción) los pajaritos se lastiman y se les hace tan difícil llegar al hospital que en el camino se los comen las mariposas. En el Abasto (barrio del mercado de productores) Caro, la Famimano, se la pasa comiendo frutas y verduras y tiene que cuidarse de las bocas «olorientas».

Todas estas situaciones ponen en evidencia las apropiaciones (Chartier 1987) que realizan los chicos y dejan entrever que la lectura, entendida como una práctica cultural ligada a un espacio y un tiempo específicos, supone un acto de creación de sentidos en el que juega un papel determinante la historia de vida del propio sujeto.

## Conclusiones provisionales: hacer de nuestra casa una casa de caperuzos

Se levantó la pollera y con el vértice de sus piernas rozó apenas la torre dorada. Con los dedos en manojos arrojó un beso para los caperuzos y corrió a morder el jugo de las abultadas uvas de mamá. Estaba segura de que si se lo proponía, su casa sería muy pronto una casa de caperuzos.

LAURA DEVETACH

La dinámica de taller acorta las distancias impuestas por la naturalización de ciertas estructuras e intenta traspasar los reduccionismos binarios que supeditan las dicotomías a una relación de cancelación. Esa cancelación puede ser la de una parte de nosotros mismos o de los otros, los que justifican que estemos allí. En este sentido, el taller habilita para sus participantes (niños y talleristas) un intercambio en el cual se horadan los lugares establecidos. Las categorías de *don* y *deuda* (Gerbaudo 2007) pueden ayudarnos a dar una vuelta de tuerca respecto a la concepción de dicha interacción:

quienes reproducen escolarmente modelos no son verdaderos herederos. Hereda, o es digno de considerarse un heredero quien en parte sea infiel, es decir quien se apropie, quien pueda hacer algo nuevo con aquello que trae (...) La herencia se liga al traspaso, a la enseñanza pensada como envite y transferencia (...) Un acto de entrega. Un dar sin deuda movido por un deseo de contagiar algo que el otro deberá retomar y desviar: «la cuestión de la herencia debe ser la pregunta que se le deja al otro: la respuesta es del otro». (45)

Esta dinámica —que implica cierto modo de usar el cuerpo, de hablar, de leer, de comportarse y de compartir (pensemos en las escenas propias del espacio: los chicos panza arriba leyendo, improvisando una percusión en la mesa, o en el piso pintando)— posibilita desarticular los roles y aprender de los chicos las ganas, el deseo, la espontaneidad y la creatividad, que les permite tomar cada actividad como un *juego en serio* (Montes).

La interacción de los chicos con los textos literarios en el taller y el trabajo de *mediación* (Petit 2008) supuesto en esta instancia, contribuye a la democratización de cierto capital cultural, no porque nos sintamos «los héroes que vienen a liberar a los oprimidos» (Freire:25), sino porque el contexto social es desigual y si no coadyuvamos para revertirlo —al menos desde la profesión que elegimos— estamos contribuyendo a mantener ese *status quo* de injusticia.

En este sentido afirmamos que el taller supuso una vivencia similar a la que experimenta la protagonista de *La torre de cubos* cuando conoce a los caperuzos: cambiar la propia casa, el modo de pensar y vivir las relaciones con los otros y con la profesión que elegimos, y la posibilidad de ejercerla por dentro o por fuera de una institución, pero siempre buscando generar nuevos espacios para estimular el ejercicio —propio y ajeno— de un verdadero derecho de ciudadanía.

## Notas

<sup>1</sup> Propuesta de trabajo enmarcada en el Proyecto de Extensión de Interés Institucional denominado «Intervenciones con la literatura» (aprobado por resolución del HCS de la UNL 530/2011), dirigido por Analía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral-CONICET), codirigido por José Luis Volpogni (Ediciones UNL) y con la asesoraría externa de Rossana Nofal (Universidad Nacional de Tucumán), coordinación: Ivana Tosti; tutores: Daniela Coniglio y Mariano Pagés; talleristas: Celeste Abba, Pamela V. Bórtoli, Leonel Cherri, Larisa Cumin, Ángeles Ingaramo, Emilia Spahn, Paula Yódice.

<sup>2</sup> Estas experiencias son las que se realizaron con la ONG Acción Educativa (esta experiencia está recogida en el libro *Había una vez... el carrito de los libros*, Ediciones UNL, 2008); actividades en lugares públicos de la ciudad (plazas, clubes, playas, ferias del libro, feria de artesanos, etc.); el proyecto *Sana sana... colita de rana* (mediaciones de lectura en el Hospital de Niños de la ciudad junto con el

---

armado de una biblioteca); experiencias de talleres en la cárcel de Las Flores y La Biblioteca de la Cuadra (un emprendimiento de la UNL junto con la Municipalidad de Santa Fe y LT10 Radio Universidad).

<sup>3</sup> Los Solares municipales son espacios ubicados en distintos barrios periféricos de la ciudad de Santa Fe, en los que se realizan diferentes actividades destinadas a la comunidad (tales como apoyo escolar, copa de leche, deportes, etc.).

<sup>4</sup> Consideramos fundamental la noción de «memoria», ya que constituye una herramienta que permite la posibilidad de «historizar», es decir «de reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas» (Jelin:2).

<sup>5</sup> Los umbrales son diferentes momentos del recorrido de lectura o de la relación de un sujeto con el texto. Tales como la elección de un libro, los hallazgos en la lectura, la movilidad a los acervos y diferentes tipos de consejos eventuales que el mediador ofrece sin una intención de tipo pedagógica (Petit 1999).

<sup>6</sup> La idea de Gerbaudo de que la literatura amenaza con la modificación de lo que en cada estado de la cultura se cree poder fijar como sus «protocolos», está vinculada con que la literatura no responde a ninguna consigna, a ningún compromiso. En consecuencia «irrita» porque coloca a los otros discursos circulantes en un lugar incómodo «al desbaratarle sus intentos de clausura, al jugar con sus ordenamientos y con algunas de sus certezas» (2007:305–306).

<sup>7</sup> Roger Chartier propone el uso de la categoría de «apropiación» para marcar el rol activo que poseen dichos sujetos en los procesos de lectura y escritura, transformando, reformulando y excediendo aquello que reciben (Chartier 1991; cf. Rockwell). Por su parte, Analía Gerbaudo (2011), retomando los conceptos de «herencia» y «fidelidad infiel» de Jacques Derrida postula la categoría de «apropiación» para designar todo tipo de re-uso de un conocimiento dado que es capaz de generar en dicho proceso un nuevo saber.

<sup>8</sup> Durante la exposición de esta ponencia, se proyectaron algunos de los videos producidos como resultado de los talleres. También se encuentran disponibles *on line* en los siguientes sitios:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=FqkZICTw8ek](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=FqkZICTw8ek)

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=OibW4fWRdC4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=OibW4fWRdC4)

<http://www.youtube.com/watch?v=osyCjiLNQkE>

[http://www.youtube.com/watch?v=rmUWzUOgY\\_I](http://www.youtube.com/watch?v=rmUWzUOgY_I)

<http://www.youtube.com/watch?v=enk73CPr3O0>

También puede visitarse el blog del grupo en <http://traslahuelladelamandragora.blogspot.com.ar/>

## Bibliografía

**Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron** (1993) [1973]. *Los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Nueva Labor. Traducción de María Teresa López Pardina.

**Chambers, Aidan** (2007). *Dime. Los niños, la lectura y la conversación*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Chartier, Roger** (1987). «Textos, impressos, leitura» (cap. IV) y «Práticas e Representações: leituras camponesas em França» (cap. V). *A história cultural entre práticas e representações* [en línea]. Consultado el 19 de diciembre de 2012 en

<<https://www.dropbox.com/s/t0ahl2oaqgoovtk/Chartier.%20textos%2C%20impressos%2C%20lecturas.pdf?m>>

----- (1991). *The Cultural origins of the French revolution*. Durham: Duke University Press.

**Chartier, Roger y Pierre Bourdieu** (2002). «A leitura: uma prática cultural». *Práticas de leitura* [en línea]. Consultado el 23 de diciembre de 2012 en <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/996/99617936017>>

**De Certeau, Michelle** (2000). «Leer: una cacería furtiva», en *La invención de lo cotidiano*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 177–189.

**Devetach, Laura** (1986). *La torre de cubos*. México: Colihue.

**Freire, Paulo** (1996). *Pedagogía de la Autonomía*. México: Siglo XXI.

**Gerbaudo, Analía** (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.

----- (2011). «El docente como autor del currículum: una reinstalación política y teórica necesaria», en *La lengua y la literatura en la Escuela Secundaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 17–27.

**Jelin, Elizabeth** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

**Legnazzi, Claudia** (2005). *Tuk es Tuk*. Buenos Aires: del Eclipse.

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

---

**Petit, Michèle** (2008) [2001]. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2011) [1999]. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Rockwell, Elsie** (2000). «La otra diversidad: historias múltiples de apropiación de la escritura». *DiversCité Langues* [en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2013 en <<http://www.teluq.quebec.ca/diverscite>>



## **Apunten contra Butler. Urgencias políticas y filosofía práctica<sup>1</sup>**

Sergio Peralta

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

tesisyantesis@gmail.com

### **Resumen**

Partiendo de una investigación sobre fuentes bibliográficas y sobre la cobertura periodística en Israel y Estados Unidos acerca de la entrega del Premio Adorno a Judith Butler, esta comunicación muestra que: 1. la filosofía de Judith Butler está atravesada por urgencias políticas y por interrogantes ético-políticos (con polivalencia táctica) acerca de una «vida buena»; 2. una lectura atenta de la economía de «lo humano» en la obra abierta de Butler potencia al género como categoría analítica antes que como momento específico de su filosofía feminista; 3. los movimientos de su filosofía pueden hacerse inteligibles atendiendo a sus usos de Michel Foucault; 4. advertir las contingencias de su filosofía contribuye a problematizar los usos de Butler.

Palabras clave: Judith Butler – filosofía práctica – teoría crítica – posestructuralismo

Remarkable for us, no doubt, is Arendt's conviction that only philosophy could have saved those millions of lives.  
JUDITH BUTLER: *Hannah Arendt's challenge to Adolf Eichmann*. *The Guardian*, 29/08/2011

## 0. Aclaración

Se entiende aquí como *filosofía práctica* al modo de interrogación y denuncia que Gilles Deleuze ejemplifica con Spinoza, ensamblando vida y obra y articulando sus tesis prácticas; así también Judith Butler lee la retórica de Hannah Arendt respecto del pensamiento y la acción, con sus certezas y ambigüedades frente a la pena capital para Adolf Eichmann (Butler 2012:151–180).

Una filosofía yendo detrás de su actualidad, la potencia del pensamiento para colocarse a la par de lo que adviene y producir excedencias de ser. En términos de Butler: «la producción de textos sólo puede ser una manera de reconfigurar lo que habrá de considerarse el mundo» (Butler 2002b:43), y en virtud de ello los textos quedan a la espera de productividades (*misapprehensions*). Se aclara esto para evitar la proximidad semántica entre lo práctico de la filosofía y el asesoramiento (Arnaiz). Diana Maffia incluye a Butler tempranamente en la universidad argentina, en un seminario sobre lecturas feministas y filosofía práctica dictado en la Universidad Nacional de La Plata en 1992, el mismo año en que Feminaria Editora publica *Feminismo/posmodernismo*, libro en el que se incluye un texto de Butler escrito en 1985.

Por otro lado, se considera al *uso* como recepción productiva y localizante de una tradición filosófica, una teoría o un conjunto de conceptos. Se prefiere pensar en usos a buscar influencias, por los presupuestos eurocéntricos y difusionistas que esto último moviliza. (cfr. Romano Sued y Vallejos).

## 1. Un Foucault

Según Elvira Burgos (91–92), Butler comienza a leer a Michel Foucault a través de la antropóloga Gayle Rubin, quien lo cita profusamente en *Reflexionando sobre el sexo: Notas para una teoría radical de la sexualidad* (1984), trabajo señero para los Estudios *Queer*. Butler retoma con objeciones los trabajos de Rubin y de Foucault; a este último cuestiona: 1. la concepción de un cuerpo como superficie para ser inscripta (por la historia, lee Butler en *Nietzsche, la genealogía y la historia*, al igual que el alma en *Vigilar y castigar*), mientras ella está interesada en postular al cuerpo como práctica cultural o discursiva y al deseo como una comedia de errores (un balance de estos debates en Butler 2006b:286); y 2. la existencia de placeres plurales previo a la ley y el emplazamiento teórico de ésta, considerado en *Foucault and the paradox of bodily inscriptions* (1989) y *Sexual inversions* (1992). Este último cuestionamiento, Butler se lo dirige a Gilles Deleuze, Monique Wittig y Gayle Rubin, entre otros, utilizando la deconstrucción del antes/después de la ley que realiza Jacques Derrida en *Ante la ley* (1982). Vale decir que para analizar la imposibilidad de salir de un sistema de oposiciones binarias en Foucault (hipótesis represiva/hipótesis productiva) y su celebración de la insatisfacción como productiva (ya no fútil como en Hegel), Butler recurre al *Prefacio a la transgresión* (1963) y desde allí objeta su modelo normativo del deseo, al que entiende por momentos similar al de Gilles Deleuze (Butler 1987:229 y 251). Butler queda así varada en la discusión sobre el adentro y el afuera no dialéctico ni fenomenológico, cuestión que en los años 80 Foucault desestimaría en parte al concentrarse en una ontología de la subjetivación, al desplazarse de la transgresión en literatura como experiencias de de–subjetivación y afirmación del límite no dialéctico hacia las prácticas

de labrado de sí mismo como posibilidades de subjetivación y libertad (cfr. la entrada «transgresión» en Castro).

En un ensayo sobre la crítica dedicado íntegramente a Foucault y escrito en el año 2000, en los inicios de su «giro ético» (Mattio), Butler reconoce que la «libertad originaria» con la que el filósofo francés finaliza su propia alocución en la Sociedad Francesa de Filosofía (Foucault 1995), no es otra cosa que un enunciado performativo (situacional, dialógico) de insubordinación voluntaria, irónica. Respecto del sujeto, en *Bodies that matter* (1993), planteaba Butler una discrepancia sobre cierta asfixia del discurso en la configuración de un sujeto pre-constituido, que lee en el Foucault anterior a los últimos cursos en el Collège de France, donde muestra el funcionamiento «singular» del cuidado de sí como práctica de la libertad. Para contrarrestar la asfixia, Butler apunta la importancia del fracaso en el funcionamiento del performativo, para que en su hendidura emerja la agencia (Butler 2002b:181), mientras rescata la noción de sexualidad como ideal regulatorio normativo y ficcional. Butler afirma que su postura es posestructuralista porque plantea la apertura y la temporalidad de las normas de subjetivación, y en tal sentido se comprende que sin citar *La hermenéutica del sujeto* (1982) o *El gobierno de sí mismo y de los otros* (1982–1983) afirme que el sujeto en Foucault es asfixiante (cfr. su reconsideración en Butler —2009—:163–164).

Sólo se quiere mostrar que las lecturas butlerianas de Foucault tienen su dinámica, como se verá también luego, y que es (quizás) una particularidad de la filosofía americana el vínculo entre lecturas fragmentarias y afirmaciones rotundas<sup>2</sup> (cfr., por ejemplo, las recepciones pragmatistas de Martin Heidegger en Penelas; o las travesías de la *French Theory* en Cusset).

El «feminismo psicoanalítico orientado culturalmente» (Butler 2006a:75) se renueva en temas que parecen rondar una misma pregunta: ¿cuándo fuimos humanos —más precisamente *human animals*, según la concepción no antropocéntrica de Donna Haraway— ante el hecho de tener que vivir juntos? Una pregunta que, por su formulación, podría dar lugar al sueño antropológico de la filosofía (al pliegue de lo empírico y lo trascendental), pero Butler (a diferencia de Arendt) es foucaultiana respondiéndola. Apunta a los regímenes de verdad, leyendo lo humano en su productividad; esto es: no lo que es verdadero o falso de la cualidad humana según tal o cual *episteme*, sino el movimiento anterior que instala una positividad que después podrá escrutarse en tales términos, propuestos por una economía de lo humano alojada en lo normativo—y—en—lo—ético (cfr. Costera Meijer y Prins; Butler 2006b:88; para un razonamiento análogo respecto de la «economía de la diferencia sexual», Butler 2002b:90; en relación con el pensamiento y la acción en Arendt, Butler 2012:174).

Lo urgente es producir ontología como «campo de contestación», afirma Butler (Costera Meijer y Prins:279), y entonces su producción teórica puede leerse a modo de *parrhesía*,<sup>3</sup> incluso contra el propio Foucault para hacerse un lugar en la teoría. En su batalla contra la fenomenología del «compromiso», retoma una problematización del sujeto que atribuye a Foucault (Butler 2001c:28–29): es a partir de la deconstrucción (que ya es política) del entramado poder-saber que constituyó un sujeto *a priori* donde hay que trabajar para posibilitar la emergencia de la *agencia*, para multiplicar las posibilidades de vida (los *cueros* [abyectos] *que importan*) en los regímenes de verdad (Butler 2006a, Butler 2004, Butler 1989).<sup>4</sup> No son los términos de Foucault, pero está en la tónica de los «saberes menores» y las «luchas posibles» (cfr. Foucault 2012), en las urgencias políticas de una filosofía práctica para las multitudes *queer* (Preciado).

En este desvío hacia la agencia cobran sentido las discusiones entre Butler y Martha Nussbaum<sup>5</sup> respecto de la narratividad, que Arendt vinculó con la *banalidad del mal*: falta de imaginación (de otros reales o imaginados puntos de vista) e imposibilidad de narrar, como Eichmann, sin apelar a clichés (Heuer). Respecto de la narratividad vale cuestionar sus usos: ¿no ha devenido

una forma de reinstalar al sujeto en el lugar de la agencia?<sup>6</sup> La racionalidad de Arendt, sin embargo, está atravesada por sus propios fantasmas, parece decirnos Butler: su voz, cuando se torna un performativo soberano para volver a enjuiciar a Eichmann, no concreta el desacople entre justicia y venganza que promete (Cfr. Butler 2012:162, 167 y 180). Pero Butler, aunque expone sus contramarchas, nunca objeta las incoherencias de Arendt; sólo observa que sus críticas al fascismo no se combinaron con las críticas al sionismo (cfr. Butler 2007) ¿Qué permitió Arendt si *nosotros* no tenemos derecho a elegir con quien cohabitar (una condición de la existencia social antes que una consigna política) pero, a la vez, podemos condenar a muerte? Y, también: ¿quiénes pueden emplazarse en ese *nosotros* del pensamiento reflexivo de Arendt, la única razón que emancipa?

## 2. Otro Foucault

En «What is Critique?» (2002a), Butler explicita una común «actitud crítica» que encuentra en la alocución homónima de Foucault (1995): «One asks about the limits of ways of knowing because one already has run up against a crisis within the epistemological fields in which one lives. The categories by which social life are ordered produce a certain incoherence or entire realms of unspeakability». Esto veremos a propósito del debate sobre el Premio Adorno para una supuesta antisemita. En la misma línea de revalorización de Foucault, vuelve a él para: 1. problematizar la noción de «vida desnuda» en Giorgio Agamben (Butler 2006a:97–99), mientras observa los modos de subjetivación de los *statelessness* y sus resistencias, como la escritura de los presos de Guantánamo (cfr. Pagès y Trachman:4); 2. los actos de habla oficiales y la *reemergencia anacrónica* de la soberanía al interior de la gubernamentalidad en el caso de la «detención indefinida» y los nuevos tribunales militares pos-11S; 3. la relación entre soberanía primermundista y ontología liberal del sujeto en función del duelo público pos-11S, observando a la prensa como dispositivo de gubernamentalidad (Butler 2010). No obstante, en su acercamiento a los Estudios Poscoloniales, Butler escoge la partida de Edward Said para distanciarse de Foucault (Butler 2012:30–31). No es gratuito, por otra parte, que ambos hayan sido catalogados como antisemitas.<sup>7</sup>

### *Ante el Premio Adorno / Con el Premio Adorno*

El debate sobre el Premio Adorno tomó forma en la prensa israelí y sólo en *The Wall Street Journal* se le dedicó cantidad considerable de espacio. Luego cundió en gran cantidad de blogs y redes sociales en los cuales circuló la petición: «No Adorno Award for Judith Butler! No Adorno Award for Anti-Semites!». No es anecdótico que Richard Allen Landes —uno de los detractores— le recuerde lo que pasó en 1979 entre la «revolución iraní» y los intelectuales (entre ellos, Foucault), mientras la acusa de poner en peligro el progresismo social de la izquierda global.<sup>8</sup> Esta y otras objeciones y advertencias —que provienen mayormente desde las Ciencias Sociales— actualizan debates de antigua data en la academia norteamericana.

Una de las aristas del debate es la supuesta irreductibilidad entre Teoría Crítica y posestructuralismo. Desde mediados de los años 90, este debate viene siendo sostenido por los frankfurtiano-americanos en su abordaje del Sujeto y la emancipación y por los marxistas pragmático-falibilistas respecto de la relación economía-cultura<sup>9</sup>. En la universidad americana, esto puede resolverse mediante el Premio a la Peor Escritura, y Butler fue galardonada con él en 1998, como lo recuerdan el historiador bostoniano (y frankfurtiano) Richard Landes y el filósofo-periodista Benjamin Weinthal en *The Post-Self-Destructivism of Judith Butler*.<sup>10</sup> Butler recoge el guante en su lectura durante la entrega del premio; bajo el título *Can one lead a Good*



*life in a Bad Life?*, marca algunos problemas de traducción de la obra de Theodor Adorno al idioma inglés (desde los cuales podrían repensarse los usos académicos que se han hecho de él), recupera el debate sobre el desencaje entre justicia y vida buena (entre una ética de la responsabilidad y una ética del cuidado), y muestra cierta compatibilidad entre su producción y la Teoría Crítica, mientras se priva de referir a Foucault.<sup>11</sup> Entonces: ¿qué es lo imperdonable de la supuesta destrucción del sujeto que atribuyen a Butler?<sup>12</sup> Su vecindad con los Estudios Poscoloniales, porque encuentran sus detractores una irresistible tendencia a galvanizar todo conflicto «local» en el marco de una lectura productiva para la izquierda global. Por esto enjuician su supuesta defensa de Hamas y Hezbollah como movimientos de izquierda, contraponiendo su misoginia, homofobia y culto a la muerte con los compromisos militantes y teóricos «previos» de Butler.<sup>13</sup> ¿No se trata de una lectura programática distante de una lectura estratégica de la política a la Foucault (y su moral anti-estratégica), condimentada con buenas dosis de Orientalismo seguro de la tajante distinción Oriente/Occidente?<sup>14</sup>

Otra arista permite interpretar el conflicto académico en el marco del sistema de alianzas móviles en la política internacional de Estados Unidos. Que buena parte de los periodistas (como el mencionado Weinthal) que publican en diarios israelíes estén comprometidos con la causa energética iraní, es algo más que un buen dato (es igual a gran cantidad de uranio). Según la lógica del sistema de alianzas internacional (el enemigo de mi enemigo es mi amigo), la causa iraní es el reverso de la causa anti-Palestina. Allen Landes se mofa de Butler por su falta de seriedad al desconsiderar que el islamismo es un imperialismo que sólo desestima el imperialismo cuando lo ejercen otros, y caracteriza a su monoteísmo imperialista como una de las creencias más destructivas en la historia de la humanidad. En la nota previamente citada, Landes y Weinthal caracterizaban al «enemigo» islamita como un infranqueable para los proyectos utópicos y multiculturales «nuestros». Es un argumento añejo el de la religión versus la razón en la episteme orientalista. Sin embargo, el grupo que orquesta la impugnación de Butler, bajo el nombre Académicos por la Paz en Oriente Medio, afirma en su página web (spme.net) que el Islam es «inherentemente antisemita». La deconstrucción del sujeto soberano, impermeable y convicto que Butler viene realizando pos-11S, leyendo a la prensa como dispositivo de la gubernamentalidad,<sup>15</sup> atenta contra lo que permite sostener una supervivencia mediante la guerra y busca pensar la propia precariedad de la cultura americana. *Vis-à-vis*.

Una tercera arista está contenida en el mismo descargo de Butler: una guerra interna judía. Si pensamos, con Foucault, que a ciertas formas de Estado corresponden ciertas formas de individuación, la democracia estadounidense se abisma en la siguiente reflexión de Butler:

Por un lado, los judíos que son críticos con Israel piensan que tal vez no pueden seguir siendo judíos si Israel representa al judaísmo, y, por otro lado, aquellos que tratan de anular a cualquiera que critique a Israel también identifican a Israel con el judaísmo, lo que lleva a la conclusión de que el crítico debe ser antisemita o, si es judío, odiarse a sí mismo. Mis esfuerzos académicos y públicos se han dirigido a salir de este embrollo.<sup>16</sup>

El lugar de la prensa en este debate queda expuesto cuando desmiente a *The Jerusalem Post* por su caracterización de los Académicos por la Paz en Oriente Medio como un grupo de judíos en Alemania; por el contrario, afirma Butler, es una organización internacional de derecha con base en Australia y California. Este dato desbarata un tópico recurrente de sus opositores: los deslindes entre lo académico y lo político en su trabajo intelectual.<sup>17</sup> Quizás, entonces, hay que dar crédito a Françoise Cusset cuando afirma que los debates intelectuales en la prensa estadounidense son prolongaciones de los debates internos de los campus universitarios. Gerald Steinberg, graduado de la Universidad de California, actual profesor en una universidad israelí,

columnista de *The Jerusalem Post* y ex miembro de Académicos por la Paz en el Oriente Medio, afirma Butler en su defensa, «es conocido por atacar tanto a organizaciones de derechos humanos en Israel como a Amnistía Internacional y a Human Rights Watch».

En esta última arista, Butler da cuenta de sí misma en una escena «exomológica» en la que recoge el guante del agravio. Butler se afirma, frente a los abusos del argumento *ad hominem* de sus detractores, construyéndose como sujeto biográfico singular: con una familia que sufrió el nazismo en Budapest, con una trayectoria como intelectual preocupada por la violencia, con referentes de una ética judía como Arendt y Buber, con pertenencias institucionales en Estados Unidos y Palestina... En *Dar cuenta de sí mismo*, Butler da una pista para considerar el porqué de esta defensa con biografía como criterio de verdad vinculante:

Las consecuencias para un replanteo contemporáneo del sujeto no están lejos [de la reversión de la confesión en el último Foucault]. Si pregunto: «¿Quién podría ser yo para mí misma?», también debo preguntar: «¿Qué lugar hay para un “yo” en el régimen discursivo en que vivo?» y «¿Qué modos de consideración del yo se han establecido que yo pueda adoptar?». (Butler 2009:156–157)

Hay vida ética, nos dice, cuando hay autorreflexión engarzada con el reconocimiento social, pero la responsabilidad es costosa y está plagada de opacidades que hacen difícil pensarla mediante el par contrapuesto autonomía/obediencia, así como la vida buena excede la igualdad formal de la justicia y el programa mínimo del bienestar (ver nota 4). El nudo crítico —que Butler plantea en la lectura durante la entrega del Premio— es lo que se considera como precondition de la política a partir de la cadena arendtiana: lo público–la mente–el habla (una sola lengua)/–la acción–la política; en suma, lo que no es la *vida precaria*.

Butler elige entonces a la prensa como marco y objeto de discusión, para poner en cuestión su vaciado de historia (personal, entre otras), sus operaciones con las voces (recortes y tergiversaciones) y para explicitar la red de intereses que está detrás de lo dicho y las firmas. En esta apuesta ético–política, Butler hace una movida foucaultiana: su historia personal muestra que hay otras tradiciones judías no sionistas ni identitarias, hace un cortocircuito entre su experiencia y la triple articulación de las formas de un saber posible, las matrices normativas de comportamiento y los modos de existencia virtuales para sujetos posibles (Foucault 2009:19).

«Estoy igualmente interesada en que Israel renuncie a concebir la religión como requisito de ciudadanía, y creo que no hay democracia contemporánea que pueda y deba fundarse en condiciones excluyentes de participación, como la religión» (Butler, 2006a: 131). Allen Landes hace bien, entonces, en colocar la disputa por la tradición del judaísmo diaspórico (o no estatalista/co–habitacional) en una noción que entiende clave: la *tohaha* (cuestionamiento–reprimenda); Butler, por el contrario, encuentra la clave en la *tikkun* (reparar el mundo). Esto es más que una cuestión de exegética; es el centro del debate teórico de Butler: apartar a la justicia de una ética de la venganza y a la moral del temor y el terror. Para decirlo en forma apresurada, situarla más allá de la «mala conciencia» de Nietzsche (cfr. Butler 2001c:75–93).<sup>18</sup> El historiador califica a Butler como una *culture tohahist*, y como tal —sostiene— debe estar dispuesta a tomar su propia posición. En virtud de ello, le escribe: 1. no vives en Israel, no haces la experiencia, sabes de aquí lo que te cuentan o lees; 2. tu postura frente a la violencia en el mundo árabe–musulmán es endeble, no alcanza con decir «no avalo»; 3. con tu idea de justicia social y reparación del mundo has abierto la puerta para que la izquierda global haga lo contrario de lo que cree que hace, has puesto en riesgo su progresismo; 4. no has escuchado a los que piensan distinto respecto de los conflictos del Medio Oriente. El historiador le reconoce buen tino para la autocrítica filosófica, pero en cuestiones políticas es pasional, necia, frágil. Casi Antígona.<sup>19</sup>

Para cerrar, se deja constancia de las aclaraciones de Butler durante su defensa frente a las dos principales acusaciones publicada en *Mondoweiss*:

–*Afirmar que organizaciones [Hamás y Hezbollah] pertenecen a la izquierda no quiere decir que deben pertenecer, o que las respaldó o apoyo de alguna forma* (cursiva en el original).

–Apoyo el movimiento de Boicot, Desinversión y Sanciones (BDS) de una manera muy específica. Rechazo algunas versiones y acepto otras. Para mí, el BDS significa que estoy en contra de las inversiones en empresas que fabrican equipos militares cuyo único objetivo es demoler casas. Esto significa también que no hablo en instituciones israelíes a menos que adopten una postura firme en contra de la ocupación. No acepto ninguna versión del BDS que discrimine a los individuos sobre la base de la ciudadanía nacional y mantengo estrechas relaciones de colaboración con muchos académicos israelíes. (2012b) (La traducción es mía)

### 3. Conclusión

Es poco probable que todos los que apuntan contra Butler lo hagan también contra la importación del pensamiento francés en los Estados Unidos, aunque Eve Sedgwick en 1991 escribe que, para la prensa norteamericana, el deconstruccionismo puede ser tan exóticamente agresivo como el Islam. Después de la crisis del funcionalismo, la *French Theory* significó una posibilidad de vida para las humanidades en la academia norteamericana, aunque su ingreso fue casi exclusivamente por la vía de los Estudios Literarios (Cusset:76). En la crítica de los científicos sociales rezuma la incómoda ubicación de ambos en el *triedro de los saberes* (Foucault 2008) y aparece la intención de limitar el pan–textualismo y el pan–narrativismo. Esto ha dado lugar —según Cusset (306)— a que las universidades sean reconocidas según la lejanía o acercamiento a la *French Theory*, un *corpus* orgánico creado por un flujo de profesores viajantes, traducciones, usos, citas y comentaristas, y el motivo de una *Kulturkampf*.

En este debate sobre el Premio Adorno se observa con meridiana claridad que los cuestionamientos van a dar a la espinosa cuestión del sujeto y su tratamiento en los Estudios Poscoloniales, visceralmente emparentados con los Estudios Literarios. El ataque a los herederos no olvida la prepotencia de sus padres, por la incisión profunda que hicieron en el pensamiento americano. Se llega hasta postular la necesidad de una *lectura al revés* de Butler, para volverla al momento anterior en que cae bajo las garras de Derrida e Irigaray (cfr. Stoetzler:131). Tal vez por eso Butler buscó en Antígona su genealogía, como una forma, también, de despejar los presupuestos heterosexistas de la novela familiar edípica en el campo intelectual. Antígona es un futuro escandaloso del ámbito de lo público, una cuestionadora de las vidas llorables que usa la voz del poder (Creonte) para hacer el atajo en el pliegue del poder mismo. Antígona muestra que la vulnerabilidad depende de las normas existentes de reconocimiento, y cuando Butler contesta a sus detractores nos dice qué ataques merecen ser reconocidos, qué injurias nos dan un lugar ontológico para contestar. En suma, también los premios dependen de las normas existentes de reconocimiento, y a su debate concurren las tradiciones teóricas que se ajustician.

Cabe interrogar, a propósito de esto, los usos de Butler. Las vidas aptas para ser vividas pueden allí donde los potenciales de performatividad parten de reconocer la interdependencia que nos constituye y las condiciones de precariedad, que pueden ser proyectadas y negadas, pero también explotadas y manipuladas. Para ser oprimido hay que ser antes reconocido: la filosofía práctica de Butler se muñe de tajos y costuras. ¿Qué ganamos convocando a Butler —como hace Arfuch— para sostener una *perspectiva* o ver las *marcas* de género si las únicas identificaciones posibles son mujer y varón, si lo público es el territorio exclusivo de la Razón y si los Derechos Humanos operan como un plano de consistencia incuestionado?

La puesta en discurso de la democracia radical es lo que amalgama la obra viva de Butler y desbarata la periodización (género, precariedad, ética, etc.). Esto implica: 1. poner en cuestión la política identitaria liberal (identidades discretas, coherentes), el dinamismo de su eterno fracaso; 2. pensar los movimientos sociales articulados sobre la base de tópicos dinámicos y transversales; 3. posponer la dialéctica y su estatolatría para pensar formas de legitimación y acción que circulen por la «sociedad civil», produciendo excedencias de ser que hagan que la *politeia* esté a la orden del remiendo; 4. fundamentar una ética para sujetos permeables que no canibalizan al Otro para acomodarlo en el mundo de las (sus) representaciones; no hay, como afirma Ernesto Laclau (y hace eco Arfuch:114), un universalismo lógico sino múltiples universalismos en pugna; 5. acometer una crítica de la violencia estatal y del reconocimiento como «deseo del deseo del Estado».

## Notas

<sup>1</sup> Agradezco a la Dra. Mónica Cragolini la atenta y sugerente lectura de este trabajo. Que haya vida para dar respuesta a ella.

<sup>2</sup> Si se tienen en cuenta los aparatos eruditos de los textos de Butler, al menos hasta el año 2001 son omnipresentes los textos de Foucault previos a la estética de la existencia, más precisamente los de su «etapa genealógica», que se cierra —a juicio de Esther Díaz (26)— con *La voluntad de saber*. En pocas palabras, está mirando al Foucault del poder en la *hipótesis Nietzsche (Defender la sociedad, 1975–1976, fase previa del poder como gobierno (del sí mismo y de los otros)*. Los últimos cursos de Foucault, por otra parte, son citados en *Giving an account of oneself* (2009). En esta suerte de recuperación de otro Foucault, se lo quiere más compatible con el psicoanálisis, una lectura en todo opuesta a la de Didier Eribon en *Escapar del psicoanálisis*.

<sup>3</sup> En *El coraje de la verdad* (2010), Foucault distingue cuatro figuras para historizar los regímenes de verdad. Interesan aquí, para luego comprender la ironía de Martha Nussbaum que se verá luego, la del técnico-profesor, a quien la posesión de una *tekhné* aprendida lo faculta para su enseñanza como deber de palabra amparado por la tradición, sin riesgos; y la del *parrhesiastés*, quien habla en su propio nombre, según su pensamiento y convicción, con franqueza y a riesgo de muerte (la cicuta, el destierro, la muerte pública por ser estigmatizado como antisemita, etc.). El parrhesiasta muestra a los otros, valerosamente, que no saben, como él, y que deben ocuparse de sí mismos (*logos-bio*).

<sup>4</sup> En 1990, junto a Joan Scott, Butler se posiciona frente a la guerra de EE. UU. en Afganistán, haciendo osadas articulaciones entre sexualidad, género y guerra (el chiste Sadam (Hussein)–Sodoma o la democracia sin burka). El tópico «guerra» recorre gran parte de la producción de Butler, si no toda, por su fuerza coalicionista para la democracia radical, y es quizás un buen ejemplo para revisar la pertinencia de un «giro ético» como momento discreto en su filosofía.

<sup>5</sup> Cfr. Nussbaum (1999). Nussbaum cuestiona la pasividad moral y el rechazo a articular normas morales, una crítica que en manos de Nussbaum puede pasar fácilmente desde Judith Butler al posestructuralismo *in toto*. Para una evaluación comparativa de las posiciones de Nussbaum y Butler en el marco de las afrontas del feminismo al liberalismo, véase Anne Phillips. Por otra parte, para el distanciamiento de Nussbaum respecto de la relación razón/sujeción y del tratamiento de la filosofía ética helenística en Foucault, véase *The therapy of desire* (1994).

<sup>6</sup> Se piensa aquí en la férrea asociación entre coherencia y postura ética que realiza Leonor Arfuch (83) respecto de las repercusiones de una novela de Liliana Hecker, mientras relaciona —a nuestro juicio erróneamente— precariedad y vulnerabilidad. Butler pone el acento en las incoherencias (de las identificaciones) para deconstruir el sujeto autoidéntico, apostando por atributos sin sustancia. En beneficio de la democracia radical, por su coalicionismo estratégico, esto es necesario para abismar la identidad discreta del sujeto del feminismo. Respecto de su «giro ético», es difícil compatibilizar la coherencia con el aprovechamiento que hace Butler del debate Lévinas–Laplanche respecto de la captura y los significantes enigmáticos (Butler 2009:73–115). Sobre la distinción entre vulnerabilidad y «dañabilidad», véase Butler (2012c).

<sup>7</sup> Edward Said en el año 2000 escribe que algunos *lobbies* sionistas llaman periódicamente a su universidad para pedir su expulsión. Cfr. *Al-Ahram Weekly Online*, 8/11/2000. En el año 2000, Butler escribe: «La tarea del traductor poscolonial es, podríamos decir, precisamente poner en relieve la no convergencia de discursos, de modo que uno pueda conocer, a través de las mismas rupturas de la narratividad, las violencias fundacionales de una *episteme*» (Butler y otros:44) Butler retoma el pedido de Edward Said en *Orientalismo: pensar con Foucault lo que él no había pensado* (el colonialismo), aunque con ciertas reservas (32). Asimismo, la traducción, tal como Butler la propone

---

(2012), está en deuda con la diáspora como figura del exilio y la desposesión que Said trata en *Freud and the Non-European* (2003). La relación con Said es también analizable desde las afinidades electivas: Butler elige ponerse en la vereda opuesta de Samuel Huntington y Bernard Lewis, como lo hacía Said (Butler 2006a:122–123).

<sup>8</sup> «Judith Butler, renounce the Adorno Prize», por Richard Allen Landes en *The Times of Israel*, 6/9/2012.

<sup>9</sup> Se piensa aquí en los debates entre Butler, Seyla Benhabib y Nancy Fraser, receptados por la academia argentina: la común aversión hacia la «proliferación paródica de géneros» sin dictamen normativo de la parodia emancipadora es compartida por Fraser, Celia Amorós (España) y María Luisa Femenías (cfr. Femenías, Burgos).

<sup>10</sup> *Wall Street Journal*, 9/9/2012. Otra intelectual americana que relaciona la influencia del pensamiento francés (sobre todo de Foucault) con la escritura de Butler es Martha Nussbaum, en *The professor of parody* (1999).

<sup>11</sup> En la publicación *Foucault Studies* N° 11 (2011), Colin Koopman, director de la compilación, afirma la necesidad de *aggiornar* a Foucault mediante cruces con el pragmatismo americano, la Teoría Crítica o la ética analítica angloamericana. Si tomamos esta afirmación como un indicador de los debates actuales en la academia norteamericana, en efecto, algunas de estas articulaciones son realizadas por Butler en *Giving an account of oneself* (2005) y en su lectura durante la entrega del Premio Adorno.

<sup>12</sup> En 1990, retomando a Foucault, Butler aclaraba: «Deconstruir no es negar o hacer a un lado, sino cuestionar y, tal vez lo más importante, abrir un término, como el sujeto, a una reutilización o recolocación que previamente no ha sido autorizada» (Butler, 2001a:32). Antes, en *Subjects of desire* (1987:238), cuestionaba a Foucault por adeudarnos la especificidad de los cuerpos que importan (preparando su lugar en la teoría) y se inclinaba no por una hermenéutica del yo sino por montar una comedia de errores filosóficamente instructiva, con más personajes.

<sup>13</sup> Allen Landes le reclama que renuncie al Premio Adorno como antes lo hizo con el premio de la comunidad LGTBQ de Berlín por declaraciones racistas. Si hay que combatir el antisemitismo en todas sus formas, le sugiere, comienza por el de tus compañeros de izquierda. «¿O sólo el militarismo de derechas te molesta?», pregunta Allen Landes.

<sup>14</sup> Luego de la «traición de la revolución iraní», Foucault escribe: «¿Es inútil sublevarse?» (1979:1–2). En su análisis, la religión es un equipamiento subjetivo capaz de desgarrar la historia, producir el acontecimiento, la discontinuidad, en el juego de la repetición y la diferencia. Es la religión, también, el móvil que continúa la rebelión una vez que la revolución ha traicionado. Podría decirse que este ir desde las urgencias políticas a los interrogantes éticos en la filosofía práctica se asemeja al trabajo de Butler, sobre todo si consideramos su reciente debate con Habermas acerca de la tajante distinción entre lo religioso y lo secular, el peligro de pensar lo público en relación con una sola lengua y de hacer de una religión anti-identitaria una razón de Estado (cfr. Butler 2011:109–117, Butler 2007).

<sup>15</sup> Los niños palestinos son considerados escudos humanos en la prensa estadounidense e israelí, para justificar el ataque a las escuelas que —se supone— esconden armamento. Desde este «marco de guerra», Butler hace una lectura pragmatista de los efectos que promueve el periodismo como «forma de hacer la guerra» (Butler 2010:52). Asimismo, el análisis de las necrológicas en la prensa estadounidense muestra bien qué vidas no merecen ser lloradas, y por momentos se asemeja al de la *melancolía heterosexual* como imposibilidad de llorar la pérdida del amor homosexual. En suma, si se quiere, está a la vista que la consideración de la precariedad articula etnia, género y clase sin abandonar la performatividad, razón por la cual el género es una emergencia, un movimiento en la crítica de la *presunción presentista* de un sujeto fundado y fundante (Butler 2002b:319).

<sup>16</sup> «I affirm a Judaism that is not associated with state violence», publicada en *Mondoweiss*, 1/9/2012.

<sup>17</sup> Cfr. «Judith Butler and the politics of hypocrisy», por Petra Marquardt-Bigman, en *The Jerusalem Post*, 30/08/2012. Para un análisis de la distinción entre judaísmo, judaísmo y sionismo en la figura intelectual de Arendt, véase Butler 2007.

<sup>18</sup> Butler considera que Foucault va más allá de Nietzsche (en sus propios términos: «hace suya la tarea que Nietzsche dejó inconclusa» —2009:180—) y es compatible con Adorno en tanto considera el labrado de sí mismo, la práctica de la crítica, como momento no solitario para la creación de nuevos valores (cfr. Butler 2009:181). Para una lectura de Arendt en este mismo sentido, véase Butler 2012a:158.

<sup>19</sup> Sobre la figura de Antígona (el escándalo en lo público, una catacresis política y una aporía de «lo humano») como una metaforización del trabajo filosófico de Butler, véase Soto Moreno 2010.

## Bibliografía

**Allen Landes, Richard** (2012). «Judith Butler, renounce the Adorno Prize». *The Times of Israel* [en línea]. Consultado el 11 de octubre de 2012 en <<http://blogs.timesofisrael.com/judith-butler-renounce-the-adorno-prize/>>

- 
- Allen Landes, Richard y Benjamin Weinthal** (2012). «The Post-Self-Destructivism of Judith Butler». *The Wall Street Journal* [en línea]. Consultado el 11 de octubre de 2012 en <<http://online.wsj.com/article/SB10000872396390443921504577641351255227554.html>>
- Arfuch, Leonor** (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arnaiz, Gabriel** (2007). «¿Qué es la filosofía práctica?». *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 53, 1–4.
- Burgos, Elvira** (2008). *Qué cuenta como una vida*. Madrid: Machado Libros.
- Butler, Judith** (1987). *Subjects of desire*. New York: Columbia University Press.
- (1989). «Deconstruction and the possibilities of Justice: Comments on Bernasconi, Cornell, Miller, Weber». *Cardozo Law Review* 1715, 1715–1718.
- (2001a) [1990]. «Fundamentos contingentes: El feminismo y la cuestión del “posmodernismo”». *La Ventana* 13, 7–41.
- (2001b) [1997]. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- (2001c) [2000]. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- (2002a) [2000]. «What is critique? An essay on Foucault’s virtue», en David Ingram, editor. *The political. Readings in Continental Philosophy*. London: Basil Blackwell, 212–226.
- (2002b) [1993]. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- (2004 [1997]). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- (2006a). *Vida precaria*. Buenos Aires, Paidós.
- (2006b). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- (2007). «I merely belong to them». *London Review of Books* 9, 26–28.
- (2009) [2005]. *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2010). *Violencia de Estado, guerra, resistencia*. Madrid: Katz.
- (2011). «Is Judaism Zionism?», en Eduardo Mendieta y Jonathan Vanantwerpen. *The power of religion in the public sphere*. New York: Columbia University Press, 109–117.
- (2012a). *Parting ways*. New York: Columbia University Press.
- (2012b). «I affirm a Judaism that is not associated with state violence». *Mondoweiss* [en línea]. Consultado el 27 de agosto de 2012 en <<http://mondoweiss.net/2012/08/judith-butler-responds-to-attack-i-affirm-a-judaism-that-is-not-associated-with-state-violence.html>>
- (2012c). «Can One Lead a Good Life in a Bad Life?». Consultado el 16 de diciembre en <<http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/can-one-lead-a-good-life-in-a-bad-life/>>
- Butler, Judith y otros** (2003) [2000]. *Contingencia, hegemonía, universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Edgardo** (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Costera Meijer, Irene y Baujke Prins** (1998). «How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2, 275–286.
- Cusset, François** (2008). *French Theory*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles** (2001) [1970]. *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Díaz, Esther** (2003). *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos.
- Eribon, Didier** (2008). *Escapar del psicoanálisis*. Barcelona: Bellaterra.
- Femenías, María Luisa** (2000). *Sobre sujeto y género*. Buenos Aires: Catálogos.
- Foucault, Michel** (1979, 11 y 12 de mayo). «Inutile de se soulever?». *Le Monde*, 1–2.
- (1995) [1978]. «¿Qué es la crítica?». *Aocúmuv. Revista de Filosofía* 2, 5–25.
- (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975–1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2008) [1968]. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2009). *El gobierno de sí y de los otros*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2010) [1983–1984]. *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna** (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heuer, Wolfgang** (2005). «“La imaginación es el prerrequisito del comprender” (Arendt): Sobre el puente entre pensamiento y juzgamiento». *Cadernos de Ética e Filosofía Política* 7, 37–51.
- Koopman, Colin** (2011). «Foucault and Pragmatism. Introductory Notes on Metaphilosophical Methodology». *Foucault Studies* 11 [en línea]. Consultado el 20 de enero de 2013 en <<http://ej.lib.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/view/3220>>

- 
- Marquardt-Bigman, Petra** (2012, 30 de agosto). «Judith Butler and the politics of hypocrisy». *The Jerusalem Post* [en línea]. Consultado el 11 de octubre de 2012 en <<http://blogs.jpost.com/content/judith-butler-and-politics-hypocrisy>>
- Maffia, Diana** (1993). «Lecturas de feminismo y Filosofía práctica». *Revista de Filosofía y Teoría Política* 30, 153–167.
- Mattio, Eduardo** (2010). «Crítica, virtud, desujeción. Butler lectora de Foucault». Inédito.
- Pagès, Claire y Mathieu Trachman** (2012). «Analytics of power. An interview with Judith Butler» [en línea]. Consultado el 15 de diciembre de 2012 en <<http://www.booksandideas.net/Analytics-of-Power.html>>
- Penelas, Federico** (2011). «Recepciones pragmatistas de Martin Heidegger». *Areté. Revista de Filosofía* 1, 109–124.
- Phillips, Anne** (2001). «Feminism and liberalism revisited: has Martha Nussbaum got it right?». *Constellations* 8, 249–266.
- Preciado, Beatriz** (2004). «Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales”». *Multitudes* 12 [en línea]. Consultado el 17 de diciembre de 2012 en <<http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-queer,1465>>
- Romano Sued, Susana** (2003). *Travesías. Estética, poética, traducción*. Consultado el 15 de diciembre de 2012 en <<http://www.susanaromanosued.com/media/traves%C3%ADas.pdf>>. E-Book.
- Said, Edward** (2000, 21–27 de septiembre). «American Zionism – the real problem». *Al-Ahram Weekly On-line*. Consultado el 20 de diciembre de 2012 en <<http://weekly.ahram.org.eg/2000/500/op2.htm>>
- (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori.
- (2003). *Freud and the Non-European*. London: Verso.
- Sedgwick, Eve** (2002) [1991]. «A(queer) y ahora», en Rafael Mérida Jiménez. *Sexualidades transgresoras*. Barcelona: Icaria, 29–54.
- Soto Moreno, Erika** (2010). «El grito de Antígona. En torno a los límites de la comunidad». *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* 43, 503–518.
- Stoetzler, Marcel** (2003). «Leer a Butler al revés. Sobre en lo que uno se convierte, en lo que uno se incluye y lo que uno no es». *Bajo el Volcán. Revista del posgrado de Sociología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* 6, 108–141.
- Vallejos, Oscar** (2010). «Travesías de una cultura científica. Científicos judíos italianos en la Universidad Nacional del Litoral», en Claudia Neil, coordinadora. *Memorias de la Ciencia y la Cultura en la UNL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 29–41.



## **Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea**

Germán Prósperi

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario

germanprosperi@gmail.com

### **Resumen**

El trabajo presenta las hipótesis generales del Proyecto CAID *Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea*, actualmente en etapa de evaluación, y retoma y amplía las conclusiones del Proyecto CAID 2009 en que analizamos los modos en que la memoria reciente se patentiza en la literatura española contemporánea a través de zonas poco exploradas por la crítica, tales como la infancia, la juventud o el género de los sujetos que recuerdan.

El objetivo general del proyecto es abordar las relaciones entre infancia y escritura en dos sentidos. Por un lado busca analizar las modalidades de emergencia del tópico de la infancia en la literatura española de los siglos XX y XXI, su inscripción y sus modos de visibilidad en tanto relato. Por otro lado, se centra en una zona que el proyecto denomina de los comienzos de la escritura, la cual, puede o no, coincidir con aquellos relatos o emergencias infantiles. En este sentido, el proyecto definirá los modos en que los textos estudiados ponen en escena un aprendizaje de la escritura en la ficción y la manera en que esos núcleos impactan en los inicios de la obra de cada autor seleccionado como corpus.

Palabras clave: infancia – aprendizaje – escritura – inicio – literatura española contemporánea



El trabajo presenta las hipótesis y describe el Proyecto CAID 2013 *Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea* (UNL) y retoma y amplía las conclusiones de un Proyecto anterior en el que analizamos los modos en que la memoria reciente se patentiza en la literatura española contemporánea a través de zonas poco exploradas por la crítica, tales como la infancia, la juventud o el género de los sujetos que recuerdan.

El objetivo general del proyecto es caracterizar las relaciones existentes entre infancia y aprendizaje en textos de la literatura española de los siglos XX y XXI. Entre los objetivos específicos se destacan:

- Describir los modos de representación de la infancia en los textos del corpus.
- Indagar en las escenas de aprendizaje de la escritura en tanto zona de inicio de la ficción.
- Profundizar en el estudio de las relaciones entre infancia y aprendizaje en tanto categorías ligadas a los comienzos de la obra.
- Evaluar la pertinencia de categorías ligadas a lo autoral para la lectura de los tópicos seleccionados: autopoéticas, autoficción, figuras de autor.
- Contribuir a la consolidación del equipo de investigación a través de la formación de nuevos recursos.

El abordaje de las relaciones entre infancia y escritura se plantea en dos sentidos. Por un lado, el proyecto busca analizar las modalidades de emergencia del tópico de la infancia en la literatura española de los siglos XX y XXI, su inscripción y sus modos de visibilidad en tanto relato o figuración (Pozuelo Ivancos). Por otro lado, se centra en una zona que el proyecto denomina de los comienzos de la escritura, la cual, puede o no, coincidir con aquellos relatos o emergencias infantiles. En este sentido, el proyecto definirá los modos en que los textos estudiados ponen en escena un aprendizaje de la escritura en la ficción y la manera en que esos núcleos impactan en los inicios de la obra de cada autor.

El estudio de las relaciones entre infancia y aprendizaje encuentra algunos ejemplos de variada procedencia y habilita una línea reconocible en la diacronía. Ya sea desde el campo de la Psicología, la Sociología o la Antropología, el tópico posee una tradición teórica difícil de rastrear en los estudios sobre la literatura.

Son importantes en este sentido los aportes pioneros de Giorgio Agamben quien en sus estudios sobre la experiencia profundizó en la relación entre juego y mito en su lectura del clásico de Collodi, *Pinocho*, pero no planteó la relación que lo infantil establece con lo educativo. En una línea de continuidad, Daniel Link retoma las tesis de Agamben en su acercamiento al estudio de la imaginación y reflexiona sobre otro clásico del género, *El Principito*. En su lectura, Link se pregunta sobre las razones de canonización de un texto que muestra un suicidio infantil sin tapujos. En su interrogación, Link incorpora la dimensión del aprendizaje en tanto prueba de esa canonización, al asegurar que todos los lectores hemos sido educados en el acercamiento a esa historia.

De la lectura de historias infantiles también se ha ocupado Beatriz Sarlo al plantear el modo en que la interpretación de escenas educativas del pasado permite ayudar a la comprensión de los mecanismos que el poder estatal ensaya en sus representaciones. También de escenas se ocupa Nicolás Rosa (1992), escenas de lectura y escritura entre las que reconoce una diferencia de géneros (la lectura es femenina y la escritura es masculina) y una diferencia de acciones, ya que el sujeto puede fingir que lee pero no fingir que escribe. Es allí donde recupera la dimensión infantil en tanto impostura de la lectura y en tanto escenario de la puesta en funcionamiento de la institución que la habilita (la escuela, la familia, el taller). En el marco conceptual de Rosa es destacable la categoría de escena arcaica, que el crítico fija en el inicio de toda autobiografía:

El comienzo es la forma que cobra la utopía invertida del sujeto: pone en el pasado aquello que no puede realizar en el presente pero que desea y que ya no espera en el futuro. Nadie escribe su infancia en su infancia, siempre se la escribe —cuando se puede— en su vejez. El infante no puede escribir la infancia, porque no sabe nada de la infancia: es un saber imposible porque todavía no ha sido olvidado. (2004:57)

Las conceptualizaciones de Rosa acerca de la imposibilidad de escritura de esa escena arcaica, permiten hipotetizar acerca de la infancia como una zona censurada, hipótesis que el proyecto busca demostrar. En la línea de la infancia en tanto escena arcaica, pueden posicionarse también los estudios de Gastón Bachelard y sus planteos acerca de las ensoñaciones que la infancia provoca, a partir de la tesis que sostiene que «un exceso de infancia es un germen de poema» (152) y que la misma posee un rasgo de perdurabilidad que el lector recoge en su actividad decodificadora.

Al retomar los acercamientos de Sarlo y Rosa, puede reconstruirse toda una línea de análisis de escenas de lectura, pero no necesariamente focalizadas en la infancia. Así, Nora Catelli analiza los modos en que la lectura femenina en los siglos XIX y XX traza una línea descendente en sus representaciones literarias. Del mismo modo, también de escenas de lectura en la ficción se ocupa Ricardo Piglia y reconoce cierto estado de extinción —la misma categoría con la que Catelli titula su libro— de la sociedad de los lectores.

De escenas de lectura y escritura infantiles sí se ha ocupado Roland Barthes, desde sus tempranos acercamientos semiológicos sobre la tecnología de los juguetes (2003) a sus reflexiones sobre la escritura y sus enclaves de placer (2002) y su lectura de la imagen como encuentro con lo maternal (2005). En este itinerario teórico, reconocemos un punto de inflexión en el que Barthes profundizó en las marcas que la lectura y la escritura infantiles despliegan sobre el escritor adulto y no llama la atención que sea en sus textos autobiográficos (2004, 1987) el lugar en que expone estas tesis.

En el estudio de las relaciones entre infancia, maternidad y escritura son centrales los aportes de Julia Kristeva, Tamara Kamenszain y Silvia Molloy, quienes se han preguntado sobre la dimensión femenina de la escritura —las dos primeras— o la presencia o la ausencia de las escenas infantiles en las autobiografías de escritores latinoamericanos —la última—. En la misma línea, Nora Domínguez analiza las representaciones de la maternidad en la literatura y la cultura argentina del último siglo y consecuentemente, las concepciones de hijos e hijas derivadas de esos dispositivos textuales, lo cual permite inferir una metodología de análisis de las relaciones entre maternidad, infancia y literatura.

Como ya sostuvimos, nuestro proyecto busca explicitar las relaciones entre infancia y aprendizaje a partir de dos dimensiones de análisis. Por un lado, las representaciones o figuraciones de la infancia en la literatura española contemporánea, más allá de la lectura y la escritura como actos privilegiados por la crítica, según hemos visto y, por otro, las maneras en que la ficción muestra el aprendizaje de la escritura por parte de la figura autoral. En este sentido, el proyecto necesitará de los aportes de aquellos teóricos que han reflexionado sobre figuras de autor (Mignolo, Gramuglio, Foucault), sobre autopoéticas en tanto espacio de exposición de un modo de concebir lo literario (Rubio Montaner, Casas) y sobre autoficción en tanto tipo textual que escenifica la presencia de lo autoral (Alberca).

En el ámbito estrictamente hispánico podemos reconocer algunos escasos ejemplos de análisis de la infancia en la literatura, tales como los trabajos de Godoy Gallardo o Fernández Romero. El crítico chileno analiza las representaciones de la infancia en seis novelas de la posguerra española y plantea que es el conflicto bélico el que desencadena

esa presencia. Esta misma tesis es elaborada en profundidad por Adriana Minardi en su lectura de la novelística de Juan Benet.

También en la línea de rastreo de las novelas sobre los niños de la guerra se ubican las últimas intervenciones de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, quienes se detienen en la mención de narraciones escritas en la inmediata posguerra, pero en las que reconocen «mundos muy diversos que no se dejan reducir a un modelo único» (435). De este modo, se refieren a obras tan dispares como *El camino*, de Miguel Delibes o de autores como Rafael Sánchez Mazas (*La vida nueva de Pedrito de Andía*, 1951), Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1951), Carmen Laforet (*La isla y los demonios*, 1952), Ana María Matute (*Pequeño teatro* y los cuentos de *Los niños tontos*, ambos de 1952), Jesús Fernández Santos (*Cabeza rapada*, 1958) o Juan Goytisolo (*Duelo en el paraíso*, 1955). Advertimos de este modo que la crítica ha focalizado su lectura de lo infantil en las novelas de la posguerra, sin avanzar sobre poéticas más contemporáneas que siguen ofreciendo ejemplos para el análisis del tópico.

Rosalía Baena ha descripto las memorias de infancia en tanto género distinto de la autobiografía a partir de tres perspectivas: temática, formal y pragmática. Si bien no ofrece ejemplos de la narrativa española, sus caracterizaciones del género permiten inferir lecturas ancladas en nuestro corpus. Por otra parte, Fernández Romero indagó en las memorias de infancia y juventud españolas como género poco atendido por la crítica, pero que sin embargo constituyen, según la tesis del autor, una escritura autónoma. Romero señala el carácter de máscara de la infancia en la autobiografía, lo que liga su estudio a las preocupaciones por la figura autoral, tal como señalamos anteriormente. De figuras de niños, pero en el género lírico, también se ha ocupado Arturo Carrera y en su argumentación explícita escenas de lectura propias y analiza la relación entre voz infantil y voz poética. También de la infancia, pero en la literatura española del Siglo de Oro se ha ocupado Juan Diego Vila, al caracterizar los protagonismos infantiles del período en tanto intervenciones de sujetos que no hablan y dependen, en sentido amplio, de la relación con su madre.

Los cruces entre infancia, aprendizaje y escritura han sido abordados por algunos miembros del equipo del proyecto. Así, Germán Prósperi (2013) ha analizado los modos de aprendizaje de la escritura en tanto ficción en la obra de Juan José Millás. En su análisis, se focaliza en una perspectiva metafictiva para postular que es la ficción el espacio privilegiado en que se escenifica este aprendizaje. Esta línea de trabajo permitió ligar las primeras tesis a las preocupaciones por lo infantil como zona óptima de exposición de la incipiente escritura (2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011, 2012a).

Finalmente, la línea de rastreo de lo infantil, llevó a indagar en los modos en que las escrituras autopoéticas también seleccionan como objeto particularmente narrable a la infancia del autor (Prósperi 2012b). Otros miembros del equipo han estudiado las relaciones entre infancia y escritura, no sólo en la narrativa. Es el caso de Gabriela Sierra (2011a, 2011b), quien ha abordado las relaciones entre los afectos y lo infantil en la obra de los poetas Fernando Beltrán y Luis García Montero. Del mismo modo, Julia Ruiz se ha ocupado de representaciones familiares en la obra de Eduardo Mendicutti y Daniela Fumis (2011) estudió las estéticas de lo cotidiano, con centro en lo infantil, en la obra de Manuel Rivas.

De este modo, vemos que el estudio de las relaciones entre infancia y aprendizaje de la escritura pone en relación una red teórica no siempre atendida por la crítica. El presente proyecto busca centrarse en ese entramado y en sus consecuencias para la lectura de la literatura española contemporánea.

En cuanto a los resultados esperados, el Proyecto busca avanzar en dos líneas de investigación. Por un lado en el análisis de las representaciones de lo infantil en la

literatura española contemporánea, más allá de las novelas de la posguerra, centro textual en que la crítica se ha detenido. En este sentido, incorporar la lectura del tópico infantil en novelas y poemarios de los últimos 30 años ayudará a comprender mejor el modo en que se reactualizan o no modelos tradicionales. Por otro lado, buscamos habilitar una línea de investigación que haga foco en los comienzos de la obra de un autor, con el objeto de revisar los modos en que esas primeras escrituras impactan en los desarrollos posteriores. De este modo, prestaremos especial atención a aquellos textos que expongan una poética del aprendizaje de la escritura, la cual puede coincidir o no, con los relatos infantiles.

Ambas líneas mencionadas se anclan en problemas teóricos de actualidad indiscutible, al retomar las principales investigaciones sobre metaficción, autoficción o figuras de autor. El proyecto se inscribe en estos marcos teóricos con el objeto de revisar esos problemas más allá de acercamientos meramente semánticos o puramente estructurales.

Las Profesoras Gabriela Sierra, Daniela Fumis y María del Rosario Keba y la Lic. María Julia Ruiz han elaborado sus proyectos de tesis doctoral en el marco del Doctorado en Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Gabriela Sierra estudiará la obra de Fernando Beltrán y Luis García Montero, Daniela Fumis las obras de Eduardo Mendicutti, Juan José Millás y Manuel Riva, María del Rosario Keba la obra de Rosa Montero y María Julia Ruiz la obra de Benjamín Prado. En nuestro caso, analizaremos la obra epistolar del poeta Jaime Gil de Biedma en tanto zona de exposición de lo educativo.

En estos proyectos, el análisis del corpus atenderá especialmente a las condiciones de producción de los textos y a su inscripción en las poéticas respectivas, ya que las mismas impactan operativamente en los textos dada su actualidad en tanto discursos dominantes. Entre esas poéticas, se atenderá especialmente a aquellas ligadas a los autores del corpus, tales como *nueva sentimentalidad*, *posmodernidad*, *poéticas de lo cotidiano*, *poéticas de recuperación de la memoria*, *realismo(s)*, entre otras.

El doble control sobre lo teórico y lo ficcional permitirá el despliegue de los mecanismos necesarios para la demostración de nuestra hipótesis de trabajo, la que sostiene que en la ficción española de los siglos XX y XXI se exponen los mecanismos por los cuales un autor aprendió a escribir, con especial énfasis en la etapa infantil, zona privilegiada en la presentación de escenas de aprendizaje.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2001) [1978]. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alberca, Manuel** (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bachelard, Gastón** (2008) [1960]. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baena, Rosalía** (2000). «Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge». *RILCE. Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra* 3, 479–489.
- Barthes, Roland** (1987). *Incidentes*. Barcelona: Anagrama.
- (2002) [1977]. *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2003) [1957]. «Novelas y niños» y «Juguetes», en *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 57–61.
- (2004) [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- (2005) [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Catelli, Nora** (2001). *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- Carrera, Arturo** (1993). *Nacen los otros*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Casas, Arturo** (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Castillo Romera y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor, 209–218.
- Domínguez, Nora** (2005). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Fernández Romero, Ricardo** (2001). «Dossier memorias de infancia y juventud». *Cuadernos Hispanoamericanos* 617, 7–13.
- Foucault, Michel** (1989). «Qué es un autor». *Conjetural* 1, 87–111.
- Fumis, Daniela** (2010). «Algunos apuntes para una “estética de lo cotidiano” en *Los libros arden mal* de Manuel Rivas». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Godoy Gallardo, Eduardo** (1979). *La infancia en la narrativa española de posguerra. 1939–1978*. Madrid: Playor.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas** (2011). «Niños de la guerra: infancias con y sin magia», en Jordi Gracia, directora. *Historia de la literatura española Tomo 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939–2010*. Barcelona: Crítica, 435–437.
- Gramuglio, María Teresa** (1992). «La construcción de la imagen», en Héctor Tizón y otros. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de La Cortada, 35–64.
- Kamenzain, Tamara** (2000) [1983]. «Bordado y costura de texto», en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 207–211.
- Kristeva, Julia** (1999) [1983]. *Historias de amor*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Link, Daniel** (2009). *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Mignolo, Walter** (1982). «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». *Revista Iberoamericana* 118 y 119, 131–148.
- Minardi, Adriana** (2013). *Los entramados temporales de la historia en la narrativa de Juan Benet: espacio, memoria e ideología*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Molloy, Sylvia** (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo** (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Pozuelo Ivancos, José María** (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Prósperi, Germán** (2009a). «Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena». *Siglo XXI Literatura y cultura españolas* 7, 157–167.
- (2009b). «Niños escritores: Cernuda, Villena, Barthes». *IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2010a). «Narradores y narradoras en los últimos textos de Juan José Millás», en Pierre Civil y Françoise Crémoux, editores. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos Caminos del Hispanismo*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 189.
- (2010b). «Final feliz: niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás». *XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Universidad La Sapienza.
- (2011). «Metaficción, límite cierre: estéticas del final en Juan José Millás». *II Congreso Internacional sobre Metaficción: Límites de la metaficción*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2012a). «Pícaros, niños y lengua en Juan José Millás», en Graciela Balestrino y Marcela Sosa, editoras. *Letras del Siglo de oro español*. Salta: EUNSA, 435–440.
- (2012b). «“Las metáforas que brotan del deseo”: escenas autopoéticas en Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena». *Texturas* 12, 175–190.
- (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges: Editions Orbis Tertius, Santa Fe: Ediciones UNL.
- Rosa, Nicolás** (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sarlo, Beatriz** (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- Rubio Montaner, Pilar** (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la Literatura». *Castilla. Estudios de literatura* 15, 183–197.
- Ruiz, María Julia** (2011). «Palabras de familia: construcciones y representaciones familiares en el universo de Eduardo Mendicutti». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Sierra, Gabriela** (2011a). «Afectividad y niñez en Fernando Beltrán». *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2011b). «Memorias de la niñez en *Ojos de agua*, de Fernando Beltrán». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Vila, Juan Diego** (2009). «*El ama que me dio leche / jamás tuvo dicha en nada*: el debate por la lactancia materna en la fragua de protagonismos infantiles», en Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües, editoras. *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual*. Mendoza: Zeta Editores, 159–170.



**El (los) principio(s) de la escritura**  
**Espacios de inscripción del yo en la obra de Benjamín Prado**

María Julia Ruiz  
Universidad Nacional del Litoral  
July\_77@hotmail.com

**Resumen**

En esta ocasión nos interesa presentar un panorama general de nuestras investigaciones, las mismas que pretenden confluír en el Doctorado de Humanidades que se inicia en nuestra Facultad el corriente año. Las líneas que aquí se esbozan, a modo de primer acercamiento, recorren categorías teóricas puntuales como así también experiencias personales: la confluencia de ambas perspectivas es el reflejo del espejo de todo trabajo de investigación. Traemos, en esta ocasión, los espacios de inscripción del yo en la obra poética y narrativa de Benjamín Prado (1961); inscripción que se traduce en la necesidad metatextual del escritor de ligarse a su obra, de perpetrarse en un relato, de opinar en un poema. Las categorías teóricas que servirán operativamente para pensar este fenómeno son la «autopoética» (Casas, Rubio Montaner, Zonana) y la «autoficción» (Alberca, Schlickers, entre otros). Acompañan en simultáneo las concepciones acerca del principio de la escritura, recuerdo de infancia y escena arcaica (Rosa, Braunstein) como los inicios de una necesidad latente de escribir y escribirse en la literatura.

Palabras clave: principio – autopoética – autoficción – escritura – yo

## **El principio de una experiencia (o una experiencia que da origen)**

Creo que sería adecuado comenzar este trabajo por el «Principio»: nunca más redundante, y sin embargo, nunca mejor dicho. La cuestión de tomar como eje semántico el «principio de la escritura» o los orígenes de la misma tiene como correlato una experiencia personal que tiñe a las lecturas teóricas, tamizándolas por una (casi) obsesión personal: encontrar al autor entre sus hojas. Si hablamos de principio, no puedo dejar de recordar una de las primeras clases de la primera materia de la carrera —Introducción a los estudios literarios— donde se anunciaba, con bombos y platillos, la tan mentada «Muerte del autor» (Roland Barthes) y el tímido intento de resucitación de la «función–autor» (Michel Foucault). No puedo dejar de recordar nuestras caras de ingresantes apesadumbrados, que no entendían cómo en un poema de Pizarnik los docentes no veían las letras temblorosas y agonizantes de una Alejandra presente, ligada a su escritura como una huérfana, como una náufraga en el vaivén de las palabras. Desde allí, desde esa «escena arcaica» (Rosa) de mi juventud se forjó el intento —a veces fallido, a veces logrado— de perseguir al escritor en sus ficciones, de intentar apresarlos en sus palabras. Y desde ese entonces sigo el mismo camino, pero desde una bifurcación: comencé a indagar en las opiniones o manifestaciones que el autor ejerce de su propia obra o de la literatura en general (autopoética), y en las apariciones e incursiones que el mismo hace dentro de su propia obra ficcional, convirtiéndose en narrador y personaje, héroe o fracaso de su propio relato y, en consecuencia, de su propia vida (autoficción).

Con este principio personal (y cambiando al plural de modestia) nos adentramos en la obra de Benjamín Prado para intentar leer sus propios orígenes, su manera de pensar y su forma de existir, ligado eternamente a un trozo de papel.

### **Autopoéticas en primer plano.**

#### **La opinión del autor como marca de inscripción**

La categoría de «autopoética» es propuesta por Arturo Casas, quien en su artículo de 1999 «La función autopoética y el problema de la productividad histórica» la describe como parte de una clase textual particular; clase en la cual no está aún fijo el *dominio teórico* (en palabras de Walter Mignolo). Es preciso aclarar que no es nuevo el fenómeno, sino la nomenclatura que Casas propone, ya que en el año 1990 Pilar Rubio Montaner proponía darle a las «Poéticas de autor» la entidad teórico–crítica que se merecían, e incluir esta tipología textual dentro de las agendas de investigación contemporáneas. En su artículo, la autora focaliza en la empresa necesaria de leer estos textos híbridos dentro del corpus de estudio de todo investigador abocado a la lectura de una obra literaria completa: inclusión que se traduce en términos de una comprensión completa de la «comunicación literaria», desde una Pragmática literaria:

Realizamos una llamada de atención sobre las abundantes reflexiones que los propios autores han elaborado acerca de la construcción de la obra de arte verbal, reflexiones cuya ignorancia sólo puede producir lagunas en el conocimiento del hecho literario. (188)

Víctor Zonana por su parte, entiende la Poética de autor (misma nomenclatura que Rubio Montaner) como manifestación de la conciencia literaria, y afirma junto a la autora

anteriormente citada la necesaria integración e indagación de estos textos para lograr una comprensión mayor del fenómeno literario. Afirma:

La reflexión sobre el objeto literario puede concebirse, de acuerdo con Michal Glowinski, como manifestación de la «conciencia literaria». Dicha conciencia se despliega de muchas maneras: comentarios de los creadores sobre sus obras, manifiestos, textos críticos en toda su amplia gama, enunciación de normas o de teorías. Lejos de concebirse como un discurso vicario con respecto a la obra, las distintas formas de esta conciencia literaria hacen posible la creación, recepción y apreciación de la literatura (...) Crítica, poética y teoría de la literatura —formas de esa conciencia literaria— deberían verse desde esta perspectiva como instancias de mediación: mediación del escritor con la tradición literaria y mediación de la obra con sus lectores, espectadores potenciales. (11–12)

La autopoética o «poética de autor» si bien denuncia disidencias entre todos los teóricos que se abocan a su estudio, reúne asimismo opiniones y consensos. Pensar el fenómeno como parte necesaria de todo proyecto creativo, que permita asimismo la global comprensión literaria, es el paso adelante que nos obliga al compromiso de ejercer un estudio completo de la autopoética en Benjamín Prado.

Pero volvamos a centrarnos en Arturo Casas: el mismo intenta espantar el *dominio borroso* de la autopoética y caracterizarla, darle límites (abiertos, al tratarse de un campo en expansión), una definición y una clasificación. Asimismo, una autopoética es, a su entender «una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas» (210). Casas propone una primera clasificación o división

entre poéticas explícitas y poéticas implícitas, las primeras actuantes en el ámbito de manifiestos, reflexiones teóricas, etc.; y las segundas incorporadas de forma necesaria a toda obra literaria desde el momento en que ésta constituye siempre un juicio o documento crítico que se proyecta sobre el marco de convenciones y la jerarquía de normas del sistema literario matriz. (214)

Nos centraremos en esta primera división de poéticas explícitas/implícitas,<sup>1</sup> para renombrar el binomio, ya que creemos redundante su denominación: desde nuestra perspectiva, toda poética —entendida como manifestación de principios u opiniones— es explícita, ya sea que se diga en lenguaje poético o en lenguaje coloquial. Por esto, decidimos re-bautizar esta clasificación y diferenciarla desde la pertenencia que manifiestan con el espacio literario: las llamaríamos autopoéticas «internas» cuando formen parte del texto ficcional (cuento, novela, poesía) y «externas» cuando se encuentren fuera del espacio literario (cartas, notas, paratextos, entrevistas, etc.).

Casas finaliza su artículo aclarando que hay varias formas de introducirse en este fenómeno y estudiarlo: nos interesa tomar su segunda propuesta y pensar la autopoética «en relación con el acto autobiográfico y en general con la órbita de problemas asociados a la *literatura del yo*» (217). Es desde esta perspectiva, desde esta puerta entornada, donde partiremos en nuestras investigaciones.

## **Nociones de la autoficción. Elijiendo un neologismo**

Intentaremos ser breves en este apartado, ya que la noción de «autoficción», desde que el neologismo ha sido inventado por Doubrovsky en el año 1977<sup>2</sup> ha tenido una gran proliferación, tanto en el campo de la literatura (francesa, española y latinoamericana) como así también en el campo teórico y crítico. Nuestra propuesta consiste en tomar sólo



dos concepciones, dos definiciones dispares que miran el mismo fenómeno con anteojos distintos.

En primer lugar recuperaremos las palabras de Manuel Alberca, quien ha dedicado un libro completo a este fenómeno en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Sus posturas, si bien bastante tajantes y polémicas, sirven para comenzar las discusiones sobre el fenómeno: ya desde la definición (desde las múltiples definiciones, aquí sólo tomaremos algunas) se instala el debate:

[autoficción] es el resultado también de un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía, y mezclarlos en la probeta o matriz de la casilla vacía del pacto autobiográfico elaborado por Philippe Lejeune. (29)

Alberca piensa, como se ve en la cita anterior, el fenómeno de la autoficción como un híbrido, una mezcla de dos géneros: la autobiografía y la novela. Su originalidad radica en centrar la problemática de esta híbrides bajo el nombre de un «pacto ambiguo» que oscila entre el famoso «pacto autobiográfico» propuesto por Philippe Lejeune y el «pacto novelesco» (opuesto al autobiográfico). De esta manera «la apuesta de la autoficción consiste en abrir un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen» (48). Uno de los principios fundamentales de este fenómeno<sup>3</sup> según Alberca, es la coincidencia nominal que debe darse entre autor–narrador y personaje. Y propone:

De acuerdo con esto, una definición clara y funcional podría ser la que sigue: una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor (...) el signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficcional, sin el cual ésta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje. Otras interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que sean reconocibles materiales o contenidos autobiográficos, pero sin ninguna señal textual que acredite, sugiera o utilice el concepto de identidad nominal, me parecen demasiado generales y vagas. (158)

Y es aquí donde encontramos la oposición a su pensamiento: no estamos de acuerdo con la noción estricta de la correlación nominal entre autor–narrador–personaje. Tampoco estamos de acuerdo con muchos otros postulados que Alberca propone en la lógica del blanco–negro: creemos que, al tratarse de un procedimiento tan ambiguo y confuso, que juega con las reglas y los límites de la lógica literaria de los discursos y los géneros, puede haber múltiples escalas de grises. Y es por eso que traemos a colación los aportes de Sabine Schlikers, quien propone introducir una «r» entre los dos términos que conforman el neologismo autoficción: de esta manera, lo que leemos se transforma en «auto(r)ficciones»:

La autoría se vincula con la imagen del autor o escritor ficcionalizado, razón por la cual pusimos una <r> entre paréntesis en el título de nuestro libro: todos los ejemplos que siguen en este artículo demuestran una inscripción de la instancia de <autor>, quien entra no sólo *in verbis*, sino además *in corpore* en su mundo narrado, razón por la que la autoficción debe correlacionarse con la metalepsis del enunciado y de la enunciación, con la *mise en abymeaporistique*, con la cinta de Möebius o, brevemente, con los recursos típicos de la narración paradójica. (52)

Schlikers se opone también a los postulados de Alberca acerca del surgimiento y manifestación de la autoficción «a caballo» entre la autobiografía y la novela; a su vez, propone «demostrar, en cambio, que la autoficción no se basa en la autobiografía ni en la novela autobiográfica, sino que la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde

sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad» (52). Interesante propuesta que nos habilita a pensar la autoficción —o la auto(r)ficción— desde su estatuto más ficcional y lúdico existente: desde la postura que a Benjamín Prado seguramente más le interesaría.

### **Un acercamiento a Benjamín Prado y sus modos de inscripción.**

#### **Entre la autopoética y la autoficción**

Seguiremos ligados a Manuel Alberca en los inicios de este apartado, ya que en el apéndice de su libro propone un «esbozo de inventario: autoficciones españolas e hispanoamericanas (1989–2007)». En esta larga y arbitraria lista de textos, aparece tímidamente *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, la segunda novela de Benjamín Prado, del año 1996. Nos ha llamado la atención que figure este texto en su lista, y no incluya asimismo la novela *Alguien se acerca* del año 1998; novela que opera como una suerte de continuación de *Nunca le des la mano...* También nos sorprendió que no figure allí *Mala gente que camina*, novela del año 2006, que en sus mecanismos se asemeja a la mentada *Soldados de Salamina* de Javier Cercas; novela a la que sí refiere Alberca en su libro al trabajar con las problemáticas sobre la guerra civil española y la centralización de la anécdota del libro en el episodio histórico.<sup>4</sup> En *Mala gente...* la figura del narrador «Juan Urbano» (reconocido heterónimo de Prado con el cual publica semanalmente una columna en el diario ‘El País’) sería digna de ser analizada y tomada en cuenta en el catálogo que Alberca propone de autoficciones; aunque más no sea para problematizar la identidad y considerar las actualizaciones referenciales que la aparición (al final del libro) de este heterónimo genera en los lectores. Sucede lo mismo con *Operación Gladio* del año 2011, donde uno de los protagonistas de la historia es el mismo Juan Urbano, profesor del instituto y novelista, que hacía su aparición en *Mala gente...*

La poesía de Benjamín Prado también posee un alto nivel autorreferencial, ya que, aunque el nombre propio no aparezca patente entre los versos, se reconocen múltiples referencias a la situación biográfica del autor, que un lector atento y entrenado puede reconocer. Esta perspectiva la estudiaremos desde las propuestas de Ana Luengo y Laura Scarano (1994, 2007, 2011a, 2011b) entre otros.

Las autopoéticas en Prado, tanto las internas como las externas, se manifiestan continuamente en sus páginas; tanto, que el Licenciado Julio César Galán en el año 2012 se vio en la empresa de recopilar aforismos (quinientos, para ser más precisos) de nuestro autor, construyendo un libro nuevo que, en realidad, es la suma de todos los anteriores. De esta forma, encontramos en *Pura lógica. 500 aforismos* sentencias tales como «Escribir es querer cazar lo inalcanzable» (13) «No hay versos imposibles. Si no encuentras la llave, inventa otra puerta» (18), «La literatura consiste en decir las cosas como no son para que te entiendan» (20), «Escribir es soñar y que otros lo recuerden al despertar» (30). Todos los aforismos pertenecientes a *Pura lógica* han sido antes partes de novelas, de cuentos, de poemas, de artículos periodísticos, de textos académicos; lo que vendría a demostrar que la obra de Prado es una firme apuesta por el ejercicio autopoético (tanto interno como externo). Esta apuesta se refuerza por lo que consideramos como la manifestación y la inscripción de un yo en un texto: un yo que deja huellas, voluntaria o involuntariamente; un sujeto que se opina, se afirma y se hace fuerte en la escritura, que se liga a ella y trasciende. Volviendo a los inicios para concluir, nos interesa destacar que Benjamín Prado tiene en su escritura múltiples marcas de lo que Nicolás Rosa denomina la «escena arcaica»:

Los recuerdos de infancia constituyen la escena arcaica, primaria, primitiva, que funda el acto autobiográfico. Por lo tanto, no habría autobiografía sin esta escena arcaica. Como tal, esta escena implica su propia búsqueda. En el recorrido de esa búsqueda es donde se produce la escena arcaica. No es solamente un efecto de *a posteriori* fundante de todo recuerdo, sino que es escena alucinada en la repetición que la escritura produce en esa búsqueda. Generalmente, luego de *encontrada* —sólo se encuentra lo que ya se conoce— se revela como el dispositivo secreto del deseo de la escritura. Su acentuación de fijeza, de cuadro, de episodio, está dada por su valor de *acontecimiento*. (54)

Escena arcaica, primitiva, fundacional, originaria: múltiples sinónimos que Rosa utiliza para enunciar (sin retener bajo una sola forma lingüística) el acto fundante que impulsa a la escritura. Benjamín Prado tiene varias escenas originarias:<sup>5</sup> una de ellas es el encuentro —múltiples veces narrado en distintas oportunidades— cara a cara con Rafael Alberti y el vínculo de amistad que entre ambos se generó, iniciando un camino poético de escritura que comienza de la mano del escritor de la generación del '27. Recuperamos brevemente las palabras de Prado en una entrevista del año 2012 realizada por Ignacio Reyo; palabras que son muy similares a otras dichas en una lectura pública de poemas en 2011. Este hecho singular (repetición en la narración) habla de la elaboración escrituraria de un momento que se convierte en mito, en acontecimiento eternamente narrado, inmutable. Este encuentro con Alberti contado en repetidas oportunidades no se da en la infancia del sujeto (ya que el mismo tiene 18 años cuando sucede) pero sí en lo que podríamos llamar «la infancia del escritor»: en los balbuceos y primeras palabras de un sujeto que se entrega a la escritura literaria.

Un día entré en mi casa, puse la radio, y estaba sonando Dylan con «Hurricane». Pensé inmediatamente que quería ser ese tipo. Después todo se mezcló muy rápidamente. Cuando fui al instituto al lunes siguiente, había ya escrito cuatro imitaciones baratas de las canciones de su dylanísima. El profesor de literatura las leyó, y me dijo, oye, si te gusta escribir, yo te recomiendo que leas «Poeta en Nueva York» de Lorca, y «Sobre los ángeles» de Alberti. Me fui a una librería, me compré «Sobre los ángeles» de Alberti, lo leí, e inmediatamente cambié de principios, como Groucho Marx. Ya no quise ser Dylan sino Alberti (Risitas). Esto fue un martes. El sábado de esa semana, después de comer, mi padre me mandó a comprar una barra de helado al bar de la esquina, a cincuenta metros de mi casa; cuando entré, estaba Alberti sentado. Fuimos amigos durante catorce años. (s/n)

Otras escenas, sumamente importantes, no son declaradas abiertamente por el escritor, sino que se dejan entrever entre los versos. De nuestra lectura interpretativa extraemos una postal arcaica, altamente productiva, en la imagen del padre y los viajes en auto por las carreteras españolas. Los puestos de gasolina, los hoteles de paso junto a los bosques, el mar y las colinas como postales de un momento mítico plasmados en el poema: son el comienzo de un viaje experiencial recordados por la voz de quien intenta apresarlos en la escritura. Recuperamos, a modo de conclusión, las palabras del poeta, del ser que escribe como el viajero que regresa, buscando siempre el lugar original desde donde se parte para intentar volver.

Aparcados junto al océano.  
Yo buscaba pequeñas carreteras  
forestales, palabras como el modo en que llega  
la oscuridad del mar hasta una isla  
—la palabra, pensé, que separa un barco de la costa.  
miro mi mano escribir, busco palabras  
igual que el cielo busca la luz helada de los aparcamientos.  
Escribir es algo donde regresar. (Prado 2002:22)

## Notas

---

<sup>1</sup> Casas enuncia tres divisiones más: autopoéticas individuales/colectivas; relaciones entre obra y poética del autor en el plano texto/texto y dimensiones tipológico-textuales de las autopoéticas.

<sup>2</sup> En 1977, con la publicación de la novela *Fils*, Doubrovsky completa la casilla vacía que Lejeune proponía en su «Pacto autobiográfico», en donde coincidían autor–narrador y personaje.

<sup>3</sup> Seguimos llamándolo «fenómeno» por no estar consensuado su estatuto; ¿es un género? ¿una tipología textual? ¿un procedimiento? Arriesgaremos nuestra lectura en trabajos futuros, donde tengamos posibilidad de dedicarnos de lleno a esta problemática.

<sup>4</sup> Alberca, al leer *Soldados de Salamina* hace referencia al narrador, quien en este caso comparte el nombre propio con el autor, pero esta identificación nominal no es el eje de la historia; sólo se menciona como dato ambiguo.

<sup>5</sup> Profundizaremos en este tópico en futuros trabajos. Aquí sólo mencionaremos dos.

## Bibliografía

**Alberca, Manuel** (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

**Braunstein, Néstor** (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI.

**Casas, Arturo** (1999). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor, 209–218.

**Luengo, Ana** (2010). «El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en poesía», en Vera Toro, Sabine Schickers y Ana Luengo, editoras. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 251–268.

**Prado, Benjamín** (2002). *Ecuador. Poesía 1986–2001*. Madrid: Hiperión.

----- (2012). *Pura lógica. 500 aforismos*. Madrid: Hiperión.

**Reyo, Ignacio** (2012). «Entrevista a Benjamín Prado» [en línea]. Consultado el 17 de mayo de 2013 en <<http://ignacioreyo.wordpress.com/2012/04/23/benjamin-prado/>>

**Rosa, Nicolás** (2004) [1990]. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.

**Rubio Montaner, Pilar** (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». *Castilla. Estudios de literatura* 15: 183–197.

**Scarano, Laura** (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.

----- (2007). «En primera persona: complicidades de la autoficción», en *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos, 83–99.

----- (2011a). «Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción». *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 22, 219–239.

----- (2011b). «Metapoeta. El autor en el poema». *Boletín Hispánico Helvético* 17 y 18, 301–346.

**Schlickers, Sabine** (2010). «El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor–ficción», en Vera Toro, Sabine Schickers y Ana Luengo, editoras. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 51–72.

**Zonana, Víctor Gustavo** (2010). «Sobre la poética como conciencia literaria (apuntes en forma de prólogo)», en *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 8–13.



## Severo Sarduy: *Arte Literatura* (1959)

Silvana Santucci

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

silvanasantucci@gmail.com

### Resumen

Este trabajo informa avances parciales de la investigación doctoral que desarrollamos en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Ciffyh) de la UNC. La misma se ocupa de las relaciones interartísticas —específicamente entre la literatura y el dominio de la imagen o artes plásticas— presentes en la obra del escritor cubano Severo Sarduy. Originalmente, organizamos nuestras hipótesis tomando en cuenta las afirmaciones del propio escritor y de sus principales críticos (Sarduy 1999b:1796, 1815 y 1839; Guerrero y What:20) que registraron la consolidación de los cruces entre arte como una consecuencia del arribo de Sarduy a Francia. Sin embargo, su llegada a Europa —motivada por la obtención de una beca del Gobierno Revolucionario para especializarse en crítica de arte— constituye un indicio central para nuestras interrogaciones, puesto que enuncia la presencia de vínculos interartísticos tanto en los escritos que produjo en Cuba como fuera de ella. Particularmente, esta comunicación se ocupa de las discusiones entabladas por Severo Sarduy en 1959, en defensa de la abstracción y en torno a la noción de representación en el arte. Para ello, recorreremos algunos textos de *Arte Literatura*, un suplemento fundado por Sarduy, Manuel Díaz Martínez, Frank Rivera y Raimundo Fernández Bonilla, en febrero de ese mismo año. Nuestro objetivo es revisar algunas de las afirmaciones teóricas que Sarduy produjo al respecto, para contrastar y detectar continuidades y diferencias entre estos planteos y las nociones artísticas que posteriormente retomará y reconstruirá en sus ensayos franceses.

Palabras clave: literatura – plástica – Severo Sarduy – Cuba – mimetismo

## 1. El pasado de un joven severo

Como hemos precisado en trabajos anteriores (Santucci 2012, 2013a y 2013b), la indiferencia con que se ha tratado al archivo cubano en la confección de las *Obras Completas Tomo I y II* (OC, 1999a y 1999b) de Severo Sarduy es considerable. El argumento principal para sostener esta prescindencia fue el respeto hacia una decisión autoral —supuestamente testamentaria— del propio escritor.<sup>1</sup> Siguiendo a François Whal, las obras completas se organizaron «tal y como él las concebía: [como] la suma de todos los libros que publicó en vida» (Guerrero y Whal:20). Sin embargo, en varias oportunidades, poemas juveniles publicados en Camagüey y en otras revistas cubanas son identificados en las *Obras Completas* como el resultado de viajes de Sarduy a Oriente.<sup>2</sup> De este modo, la producción cubana del escritor se relocaliza para ser reinscrita bajo un origen mítico, místico-oriental y cosmopolita, alejado del proceso revolucionario incómodo al que, en sus inicios, estuvo fuertemente vinculada.

Por otra parte, la mencionada producción cubana es extensa y heterogénea. Compuesta por una serie de textos críticos, periodísticos y literarios (fundamentalmente comentarios, poemas y cuentos) que, entre 1953 y 1959, se alinearon profusamente en una dirección favorable a las discusiones que el proceso revolucionario impulsó en el territorio del arte. Sin embargo, estos textos —quizás los más «jacobinos» de Sarduy, para usar la definición propuesta por Ignacio Iriarte (10)— muestran una búsqueda procesual que tendió a la construcción de posicionamientos estéticos propios en clave libertaria. Escribía por ejemplo: «El nuevo gobierno debe cuidar que los críticos de segunda mano no traten de imponer algún tipo de pintura, porque ya se habla al respecto, y cualquier tipo de arte respaldado sería una medida fatal» (Sarduy en Romero:149).

Desde periódicos netamente revolucionarios como *Nueva Generación* Sarduy se permite, a fines de enero de 1959, defender encendidamente a los pintores jóvenes de la vanguardia abstracta. Sin embargo, articula esta defensa en contraposición —y prácticamente como un enfrentamiento— al requerimiento que comenzaba a instalarse desde el proceso revolucionario, el cual propugnaba por la elaboración de una estética «realista y objetiva» (Sarduy en Romero:147) que tomaría solidez, recién dos años más tarde, como parte de la *revolución cultural* delimitada por Castro en las famosas «Palabras a los intelectuales». Al mismo tiempo, corresponde destacar que buena parte de los pintores que Sarduy menciona en esa oportunidad, se agrupan en noviembre de 1959 bajo el nombre de «Los diez pintores concretos», configurándose como revisores y continuadores del expresionismo abstracto desarrollado, unos años antes, por el denominado grupo de «Los Once».<sup>3</sup>

Por otra parte, en esta primera instancia, la perspectiva sarduyana considera a los representantes de la vanguardia abstracta como los pintores de la resistencia,<sup>4</sup> pero con el correr de los meses sus discusiones en torno a la «figuratividad» y a la representación en el arte, tienden a matizarse. Por lo tanto, en esta comunicación nos proponemos explorar algunos aspectos que dieron lugar a estas transformaciones, revisando una serie de textos que Sarduy produjo en el período. Particularmente, focalizaremos en algunos artículos publicados en *Arte Literatura*, un suplemento que fundó en febrero 1959, junto a sus amigos, Frank Rivera, Manuel Díaz Martínez y Raimundo Fernández Bonilla, integrantes todos del grupo *Arquipiélago*. El bloque poético del que Sarduy participó en la movilizante Habana de 1959.

## 2. Epílogos a un por–venir. La mirada inicial sobre el arte

Severo Felipe Sarduy Aguilar, o más tarde, Lady S.S. como va a identificarse en una de sus múltiples autobiografías jaraneras (o «choteadas» como correspondería enunciar desde la jerga caribeña) ingresó, según él mismo define, al río de las letras cubanas de la mano de la *Revista Ciclón* a mediados de la década de 1950.<sup>5</sup> Sin embargo, sus primeros versos publicados en Camagüey, a los dieciséis años, exponen ya una serie de vinculaciones entre la escritura y la imagen que resiste a una mirada posicionada en la especificidad literaria y en la linealidad del tiempo histórico:

última primer etapa (...)  
concibiendo un término  
un cuadro  
una imagen

escribe. Sin embargo, las versiones que circulan sobre los marcos de esta publicación son controvertidas y nuevamente muestran el trasfondo de un origen al que Sarduy siempre vuelve para reescribir y reasignar sentido. Consideramos a este aspecto como uno de los ejes principales de la obra, puesto que el problema de archivo que exhibe es parte de una configuración teórica trabajada constante y reflexivamente por el autor. En consecuencia, solemos interrogarnos sobre el modo en el que el trabajo de Sarduy se funde con su propia *arché* (Antelo 2008:40, 2010:373–386, 2012:5). Por ello, más que describir una procedencia, nuestra tarea frente a los textos sarduyanos resulta siempre como si intentásemos describir una aparición.<sup>6</sup> En esta perspectiva, el caso del primer poema sarduyano ilustra, también, esta multiplicidad de re–versiones del pasado. Luis Suardíaz, escritor de los círculos literarios camagüeyanos, apunta:

Exactamente en Julio, Severo se armó de siete llorados pesos y contrató en una imprenta de la Plaza Santa Ana [Jofre], la impresión de cien ejemplares de su poema, con rústica portada de ingenuo diseño y desafiantes versos extraídos del viejo almacén de la vanguardia. De ese modo el autor vivía la ilusión de ya no ser un poeta inédito. (130)

Por su parte, Sarduy en «Para una biografía pulverizada» asegura:

Mi primer poema que aún conservo se publicó en la imprenta Jofre, en Camagüey en 1953. Se llama «tres»; es, por supuesto, de vanguardia. Le costó 5 pesos publicarlo a Joaquín Enrique Piedra. Hubo que imprimirlo dos veces, porque la primera, debido a la influencia Juan Ramón Jiménez tenía faltas de ortografía, o más bien, una escritura fonética con la J en lugar de G, etc. El poema es esotérico: influencia de la teosofía que era entonces mi alimento espiritual. (1999a:12)

Al respecto, corresponde destacar no sólo la operación sarduyana que marca sus frecuentes envíos hacia la tradición cubana y española, como en este caso, sino que el «misticismo» de Sarduy, tan caro a la visión construida desde la crítica francesa (Guerrero y Whal; Guerrero 2002) estaba también presente en los textos cubanos, como motivo poético. Sarduy integró en Camagüey el grupo teosófico dirigido por la poeta Clara Niggemann, quien se encargaba de la redacción cultural de *El Camagüeyano*, el diario local, donde publicó, también, varios poemas.<sup>7</sup>

No obstante, las labores de periodista plástico y de trabajador intelectual no suceden sino hasta su llegada a La Habana en 1956, donde sus discusiones sobre el arte y sobre todo, los cruces entre escritura e imagen inician una formalización integral. Es Roberto González

Echeverría en su ensayo de 1987 quien recoge la primera intervención crítica formal de Sarduy sobre artes plásticas, realizada, aún, bajo la dictadura de Fulgencio Batista: un panfleto para la muestra de Julio Matilla (Camagüey, 1928) realizada en el Museo Ignacio Agramonte de Camagüey, en abril de 1957. En esa presentación, Sarduy delinea su intervención bajo los marcos de una asimilación plástica de la escritura, puesto que describe, en términos generales, el paisaje abstracto de los cuadros que revisa en comparación con el paisaje cubano. Una operación *ecfrástica*<sup>8</sup> que, nuevamente, resiste la especificidad:

La fascinación de los colores nos invita. Los verdes profundamente vegetales, los bloques rojos espaciados de estallidos de oro, lo azul que se descubre en la entraña del mar, lejos del temblor litoral de las islas, la luz cegadora del paisaje cubano en su textura casi sin dimensión, todo nos abisma y nos abandona, frente a un espacio de renovados y ardientes nacimientos, (...) cercando, limitando un prisma de inalcanzables iluminaciones: la magia desconocida de la belleza. (Sarduy en González Echeverría:24)

Tal como observa Echeverría, en este fragmento puede leerse un anticipo del núcleo duro conceptual que posteriormente la obra de Sarduy explorará en textos como *Big Bang* (1974)<sup>9</sup> y sus ensayos sobre el *Barroco* (1987). La asimilación del paisaje como una «explosión de luces, de comienzo brillantes, cada uno inédito» además de constituirse como una marca «muy al estilo *Orígenes*» (González Echeverría:23–24)<sup>10</sup> expone las perspectiva *constelacional* que Sarduy va a desandar, luego, en su producción francesa. Corresponde mencionar que Julio Matilla (1928) también fue uno de los miembros del grupo *Arquipiélago*, con el que el 2 de mayo de 1959, recién estrenada la Revolución, dieron acto a un gran recital poesía y pintura en el Palacio de Bellas Artes. Evento al que, días después, le siguió la realización de una famosa «Lectura de Poemas» durante el Primer Festival de Trabajadores de la libertad de Cuba (Díaz Martínez:21). No obstante, antes de ser designado «crítico de artes plásticas» en el semanario *Lunes de Revolución* que para 1959 dirigía Guillermo Cabrera Infante,<sup>11</sup> Sarduy escribió, en 1957, un segundo panfleto sobre arte en el que nuevamente retoma la clave de la abstracción. Pero esta vez, avanza en planteos que caracterizan a la estética bajo los marcos de una sensibilidad entendida en su «inscripción orgánica» —tal como define Buck–Morss (188–189).<sup>12</sup> Esta vez, el panfleto está dedicado a la recientemente llegada de París, Dolores «Loló» Soldevilla.<sup>13</sup>

Esta artista plástica ha trascendido el laberinto onírico del surrealismo para conseguir una concepción ontológica, más allá del mimetismo, próxima a la captación inmediata del universo indescubierto de las intuiciones. Esta pintora ha encontrado las claves de lo absoluto. (Sarduy en González Echeverría:25)

Esta «captación inmediata del universo de las intuiciones» definida por Sarduy, puede articularse con los supuestos de Buck–Morss, ya que la obra se presume como la inscripción pictórica de un cúmulo de configuraciones sensibles propuestas por la artista. Sin embargo, esa inscripción es definida como «no mimética» o más específicamente, como posicionada «más–allá–del mimetismo».<sup>14</sup> A partir de ello, Sarduy reconstruye una estética atenta a lo sensible que revisa la representación, sea pictórica o literaria, desde una posición que las homologa y, a la vez, las expande (Krauss:63). Dicho en otras palabras, la escritura de Sarduy se asimila a los cuadros que relata y en correspondencia con la producción pictórica de Soldevilla, la enunciación que propone tiende a la negatividad de la representación. Cabe destacar que Ana Lía Gabrieloni (2007) releva una noción expandida de *écfrasis* en el trabajo de Ernst–Peter Schneck. La crítica apunta que Schneck desplaza la definición que se considera canónica en la modernidad, «la de *écfrasis* como descripción de



una obra de arte visual» y la intercambia por la de «traducción de un modo de experiencia a otro modo de experiencia». De este modo, dice Gabrieloni, el alcance de la *écfrasis* se extiende al territorio de las prácticas culturales «mucho más allá del límite al que parece confinarla el estudio de las relaciones específicas entre la literatura y la pintura propias de la tradición del *ut pictura poesis*» (2007:3). Por lo tanto, si acordamos con Raúl Antelo, en que la tarea del crítico es revelar la opacidad de los intercambios simbólicos *in motu* y no *in situ*, el trazado de una genealogía del mimetismo sigue configurándose como una tarea pendiente en los estudios que se ocupan del estatuto teórico de la literatura del siglo XX en América Latina (Antelo 2010:375). Es en este campo y a la luz de las propias disquisiciones de Sarduy sobre la representación (delineadas en su teoría de la *hipertelicidad del arte*)<sup>15</sup> que las diferentes *écfrasis* producidas en Cuba, permiten nuevos y renovados análisis.

### 3. Arte–Literatura (1959)

Como hemos marcado al inicio, el periodo de práctica revolucionaria de Sarduy no es un motivo soslayable en esta obra. Él fue hijo de proletarios y su traslado a La Habana fue realizado con toda la familia, como parte de un esfuerzo consciente y colectivo por mejorar las condiciones materiales de accesibilidad a los capitales simbólicos.<sup>16</sup> La pintura es una necesidad inherente al ser humano, escribe en el suplemento *Arte–Literatura* (Sarduy en Romero:51) donde, además, deja sentado su interés por la divulgación:<sup>17</sup> «Estoy profundamente interesado en la pintura cubana. (...) Acerquemos al pueblo, al gran pueblo, que no sabe de hermetismos ni capillas, ni tesis ni de adjetivos críticos de turno, la gran maravilla de América que es nuestra pintura» (Sarduy en Romero:51).

Específicamente, *Arte Literatura* fue una página de periodicidad fluctuante que acompañó, primero, al periódico *Mañana Libre* y luego, al *Diario Libre*.<sup>18</sup> En total, la publicación tuvo una duración de diez meses, iniciando en febrero de 1959 y cerrando el 6 de diciembre de ese mismo año.<sup>19</sup> Sin embargo, las colaboraciones sobre plástica se extendieron hasta 1961, puesto que desde Europa produjo algunas breves notas para la revista *Artes Plástica* y para *Lunes de Revolución*. En *Arte Literatura*, Severo firmó con sus iniciales cuatro poemas, catorce «notículas» sobre escritores,<sup>20</sup> una breve crítica sobre Kafka y treinta notas sobre artistas plásticos.<sup>21</sup> La mayoría de los escritores y artistas que comentaba eran amigos personales. Pero también se dedicó a difundir —y en algunos casos a reproducir— cuadros de algunas de las grandes figuras de la pintura cubana de la generación de 1940: Wifredo Lam, René Portocarrero, Mario Carreño, Mariano Rodríguez y Amelia Peláez. Al respecto, cabe recordar que, hacia 1944, la plástica cubana había consolidado internacionalmente su auge, como consecuencia de la adquisición de obras por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y de la exposición que allí se realiza bajo el descriptivo título de «Pintores Cubanos Modernos». Pero hacia 1950, la abstracción comienza a predominar, porque los códigos pictóricos intentaban actualizarse y hasta artistas, con «sobrado acento figurativo», como era el caso de Mariano Rodríguez, comienzan a «matizar sus composiciones con esta orientación de la época» (Steiner:3). Por otro lado, casi todas las notas producidas para el suplemento tenían una estructura similar: exponía una breve biografía académica del autor, marcaba su pertenencia (o no) a una escuela artística y reseñaba brevemente alguno de sus principales trabajos.<sup>22</sup> Como mencionamos al inicio, en buena parte de estas notas defiende a los pintores de la vanguardia abstracta e incluso acusa a los pintores «figurativos» del Salón Nacional de Pintura y Escultura (Palacio de Bellas Artes, 1959) de presentar cuadros «mal hechos» o «con poco oficio» (Sarduy en

Romero:183–184). Sin embargo, avanzados los meses y casi al cierre de *Arte Literatura* escribe unas líneas en una posición más conciliadora, matizando todas las arengas previas:

No tengo preferencias por ningún tipo de pintura. Creo que un cuadro abstracto puede, en su momento, funcionar tan bien como uno figurativo, si ambos están bien hechos, así como un poema intimista puede ser tan legítimo como uno panfletario, para citar los dos extremos en la pintura y en la poesía (...). De un modo u otro hay algo que sí podemos vaticinar y es el hecho de que con figuras o sin ellas, nuestra pintura promete otra de sus épocas más trascendentes. (Sarduy en Romero:167)

No hallamos en la publicación revelada hasta el momento referencias que nos permitan explicar certeramente las causas de esta transformación. Lo que sí está claro es que, meses después de estos «equilibrados» comentarios en los que vincula a la figuración con el panfleto, Sarduy deja de habitar físicamente la isla, para siempre. Por otro lado, es notable que la jerarquía que subyace en la comparación entre literatura y pintura<sup>23</sup> muestre, en estos textos, una apuesta inicial por la inscripción de cierto grado de acefalía en la misma. La relación abierta entre las artes traza —como apuntara paradójicamente Antelo citando a Caillois— «una jerarquía abierta y constantemente móvil» que busca sin cesar «suprimir las desigualdades exteriores que vienen con el nacimiento y con la fortuna y de las cuales, nada puede despojarlos» (Caillois en Antelo 2010:379). Finalmente, esta acefalía se vuelve marca en las entrevistas que Sarduy realiza para el suplemento, puesto que a veces lo refiere como *Arte y Literatura*, otras con guión *Arte–Literatura* y a veces sin nada, como dos términos homologados. Quizás en esta última vía se halle la variante teórica de mayor potencia para revisar estos textos y por ello, es la opción que optamos para consignar y continuar revisando estos vínculos.

## Notas

<sup>1</sup> Romero (6) sostiene la versión del testamento. Sin embargo, François Whal la presenta sólo como una decisión autoral.

<sup>2</sup> La compilación organizada bajo el nombre de «Obras Completas» presenta algunas omisiones interesantes. En el Prólogo de Gustavo Guerrero se anuncia que: «se edita ahora, por primera vez, *Poemas Bizantinos*, un manuscrito que Sarduy conservó entre sus papeles durante más de 30 años (...) redactado en 1961 en un viaje a Turquía, constituye el testimonio más antiguo de un libro de Sarduy en este género» (1999a:21). Sin embargo, Cira Romero, profesora de la Universidad de La Habana se ocupó en 2007 de organizar el archivo cubano de Sarduy. En su compilación, recoge algunos de los poemas «inéditos» integrados en la primera parte de *Poemas bizantinos*. Allí se registra que los mismos ya habían sido publicados en Camagüey en 1958 y otros en la revista *Ciclón*, lejos del oriente formulado por Guerrero. Incluso en la «Cronología» de las *Obras Completas*, el propio Sarduy dice poseer «una antología camagüeyana de 1958» en la que aparecieron sus primeros poemas y asegura «releerla de vez en cuando sin desagrado» (Sarduy 1999a:7). Esta Antología fue seleccionada, prologada y editada por Samuel Feijoó, encargado del departamento de publicaciones de la Universidad de Las Villas y se tituló «Colección de poetas de la ciudad de Camagüey», Ediciones 1. La Habana, grupo Yarabey, 1958, 54–59.

<sup>3</sup> *Los Once* fue una agrupación de expresionismo abstracto que se mantuvo activa entre 1953 y 1955. La integraban: Antonio Vidal, Guido Llinas, Fayad Jamis, Hugo Consuegra, René Ávila, Agustín Cárdenas, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua, Tomás Oliva, Viredo Espinosa y José Ignacio Bermúdez. Por este último entraría, después, Raúl Martínez. Por su parte, el grupo de «Los diez pintores concretos» (1959–1961) mostraba una tendencia hacia la abstracción geométrica. Entre sus integrantes estaban: Loló Soldevilla, Pedro de Oraá, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Sandu Diaré, José Mijares, José Rosabal, Wilfredo Arcay, Rafael Soriano, Alberto Menocal y Pedro Álvarez.

<sup>4</sup> Aludimos, particularmente, a la arenga que Sarduy escribe el 31 de enero de 1959 en el Suplemento *Nueva Generación*: «adivino que dentro de cinco años nuestra ciudad estará llena de murales con soldados aplastando bajo sus botas mujeres tuberculosas, de lienzos de jóvenes que hablan de cultura popular roja (o “amarilla”), de poemas “objetivos” donde aparezcan prostitutas de 15 años y bombardeos. Ya hoy día los

---

murales abstractos de Lam son mirados como una cosa inútil. Mis *Ángeles*, poemas de “atmósfera” como dice Roberto Branly, son recibidos con frialdad en los periódicos. Pues bien, yo digo que todo esto es inútil. Digo que ya es tarde. La pintura popular, el arte objetivo, tuvo que haberse hecho antes. Si Cuba hubiese tenido una figura como Diego Rivera, no hubiera habido dictadura. Pero ahora, señores críticos, ya no hace falta. Sí, queremos arte nacional sin llenar los cuadros de guajiros y palmas; puede hacerse teatro nacional donde no aparezcan gallegos y negritos; puede hacerse poesía nacional que no se cante a los turistas y soldados. Los pintores de la resistencia son abstractos. Ellos saben muy bien lo que traen entre manos» (147).

<sup>5</sup> *Ciclón* dejó de publicarse con la salida del ejemplar correspondiente a abril–junio de 1957. En 1959 reapareció y publicó un sólo número, correspondiente al trimestre enero–marzo. Retomo un fragmento del relato de Sarduy al que aludimos: «Así entré en la corriente literaria, una noche de los años cincuenta, cuando Joaquín Enrique Piedra se apareció en mi casa de Camagüey arbolando un ejemplar de *Ciclón*. Bajo el *eolo* furioso de Mariano [Rodríguez], lanzando sus flechazos, aparecían cinco jóvenes poetas cubanos. Yo entraba así, para asombro de mi familia, de los castizos poetas del patio y de mí mismo en el gran río de la escritura, en el código de papel, me insertaba en ese tejido, ese texto infinito que se urde al revés y no se abandona jamás». Severo Sarduy, en *Revista Iberoamericana* 154, Pittsburg, 1991.

<sup>6</sup> Encontramos en esta operatoria sarduyana, una especie de razonamiento organizado, a la manera en que José Lezama Lima inventa su teleología premonitoria de las islas. Al respecto, Severo llama a leer «en clave» de «los conjuros» de Lezama: «Lezama practica con los textos que lee lo que más tarde Lacan propondrá frente al discurso de los analizantes: una escucha distraída, la única que revela, no la trama aparente, sino el tejido secreto, la armazón invisible de la escritura» (Sarduy 1999b:1414). En otra oportunidad, Sarduy define a la lectura como la búsqueda de la «consecuencia de algo que aún no se ha producido» y su parecido con «algo que aún no existe» (1999b:1196).

<sup>7</sup> En un trabajo anterior hemos revisados las «baladas krishnamurtianas» y los poemas a «los ángeles» producidos en ese período.

<sup>8</sup> Tomamos este concepto en el sentido en que lo define Ana Lía Gabrieloni: «El texto *ecfrástico* no descifra la obra de arte sino a quien la observa. No es imitación, es un fenómeno que pertenece al orden de la intertextualidad, un plano donde confluyen escritura, imágenes plásticas e imaginación poética».

<sup>9</sup> Originalmente *Big Bang* (1974) es un poemario que también presenta un tratamiento particular con la imagen que cabe considerar. Incluso, fue originalmente diseñado como libro objeto. Cfr: «Modos de la imagen en *Big Bang* de Severo Sarduy».

<sup>10</sup> En este punto, coincidimos con Echeverría que en buena parte de los primeros textos cubanos de Sarduy sus referencias a *Orígenes* son destacables, aun a pesar de su participación en *Ciclón* y de la consabida rivalidad entre estos grupos. Si bien entre los poetas preferidos de aquella primera revista Sarduy define a Eliseo Diego, su interés por Lezama está bien prefigurado, incluso en una entrevista de x año manifiesta querer verlo pero que Lezama no lo recibe.

<sup>11</sup> *Lunes de Revolución* apareció en La Habana en 1959 y duró dos años y medio, pero la línea independiente de la editorial entró en conflicto con el régimen de Fidel Castro. El último número fue uno monográfico dedicado Pablo Picasso.

<sup>12</sup> Sussan Buck–Morss relee los presupuestos benjaminianos y revisa, en esta teoría, la consideración de la estética «como discurso del cuerpo» derivado de la experiencia sensorial de los sujetos. Por tanto, asume a la estética como perteneciente al campo de la naturaleza corpórea, material, «estésica» y no como lo propone el pensamiento *autotélico* o *autogénético*, que la vincularía a formas culturales producidas estrictamente bajo el control del hombre, términos en su definición diseñados bajo la forma de «arte» o de «política». Es, en este punto, donde la estética ingresa como parte de la constitución de la vida moderna pero bajos la influencia de las formas primigenias de experiencia sensible. Por ejemplo, dice Benjamin revisando a Marx: «aprenden los obreros a coordinar su propio movimiento como al siempre uniforme de un autómatas (...) la explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo se hace impermeable a la experiencia» (Buck–Morss:188–189).

<sup>13</sup> Soldevilla participará, luego, del mencionado grupo de «Los Diez pintores concretos» (1958–1961).

<sup>14</sup> Aludimos al «mimetismo» en la acepción propuesta por Roger Caillois en el *Mito y el hombre* (1938) — profundizada, luego, en sus estudios sobre Máscaras— puesto que estas son las referencias del término que Sarduy retoma en *La simulación* (1982). Siguiendo a Caillois, Sarduy distingue (y estudia) tres funciones del mimetismo animal: el camuflaje, el disfraz y la intimidación.

<sup>15</sup> En «Pintado sobre un cuerpo», uno de los ensayos recogidos en *La Simulación* (1982), Sarduy desarrolla la noción de *arte hipertélico*. Al respecto, apunta: «Llegada la marea del equinoccio, ciertos animales ciliados

---

retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra. Cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en el exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar» (Sarduy 1999b:1293). A partir de este ejemplo, define la *hipertelicidad* como: «la posibilidad del arte y de la naturaleza de ir más allá de sus fines» (1298). Y describe lo que entiende como una «voluntad» de los ciliados por manifestar un «fasto», una «inutilidad» y un «exceso» que los conduce a la muerte. En su propuesta, la naturaleza sólo puede superar sus fines mediante una voluntad cifrada en su saber genético. En la medida en que trasvasa la conservación, instala un vacío entre los límites de vida y de muerte que funda, como el barroco, una identidad «no idéntica al objeto» (1294). En correspondencia con este ejemplo, Sarduy posiciona al neobarroco, como un saber que quiere instalarse «más allá de sí mismo», es decir, fundar un lenguaje alejado de los intercambios eficaces y de los modos de regulación de las «buenas y malas» maneras de hacer arte. Un desarrollo completo de los alcances de esta noción ha sido presentado en otro artículo, cfr. Santucci (2011).

<sup>16</sup> Este aspecto que claramente se observa en textos como «Posición del escritor en Cuba» o «Abajo el latifundio de la cultura» (Sarduy en Romero:137–142).

<sup>17</sup> Sarduy va a retomar en Francia la divulgación como práctica si se quiere, política, tanto en sus labores de editor para Seuil, como en su programa de divulgación científica en Radio Francia Internacional.

<sup>18</sup> Según Romero, el periódico *Mañana* se publicó en La Habana desde 1939 y al triunfo de la Revolución se le agregó el calificativo de *Libre*. Luego, el *Diario Libre* continuó la numeración de *Mañana Libre* pero el año comenzó a ser el 1. En marzo de 1960 dejó de publicarse, cuando sus rotativas fueron transferidas al taller de experimentación de la Escuela de Periodismo Manuel Márquez Sterlin (Romero:13).

<sup>19</sup> Sarduy dejó la isla el 14 de diciembre de 1959.

<sup>20</sup> Los escritores que reseña son: Roberto Branly, Eliseo Diego, Clara Niggeman, Esther Díaz Llanillo, Juan Alonso, Serafina Núñez, Antón Arrufat, Rolando T. Escardó, Musset, Rolando Ferrer, Luis Hardisson, Luis Cruz Espinosa.

<sup>21</sup> Los pintores que divulga son: Víctor Manuel García, Wifredo Lam, Julio Matilla, José María Mijares, Jorge Arche, Aristides Fernández, Mariano Rodríguez, Eduardo Abela, Marrio Carreño, Joaquín Ferrer, Tomás Oliva, Guido Llinás, Roberto Diago, René Portocarrero, Amelia Peláez, Moises Miró, Antonio Gattorno, Carmelo González, Raúl Millian, Cundo Bermúdez, Dolores Soldevilla, Sandú Darié, Raúl Martínez, Arturo Buero, Gina Pellón, Aristarco O'Relly.

<sup>22</sup> Dado que estamos trabajando con las fuentes recogidas por Cira Romero y no con las fuentes primarias, no tenemos acceso visual a las publicaciones tal como originalmente aparecieron. Por referencias del propio Sarduy podemos advertir que, en algunos casos, acompañaba la nota con uno o dos cuadros del autor que comentaba. No obstante, Cira Romero en entrevista personal, nos advirtió que los diarios cubanos de 1959 están en un «muy mal estado de conservación» y actualmente, no están disponibles para consulta en Cuba (Romero, 2012, mimeo).

<sup>23</sup> En la perspectiva histórica propuesta por Gabrielsoni (2009:125) la expresión del *Ars Poetica* horaciana, *ut pictura poesis* («la pintura es como la poesía») concretó el sintagma comparativo que unificó los términos artísticos, pero, al mismo tiempo, diseñó una relación jerárquica que dio peso y relevancia a la poesía, puesto que la pintura debía ser como esta última. No obstante, fue Gotthold Lessing en el siglo XVIII quien limitó la travesía de la integración entre las artes, marcando una separación témporo–espacial: en la pintura los cuerpos se despliegan en el espacio y en literatura las acciones se articulan en el tiempo. Sarduy, por su parte, se muestra distante de estas perspectivas pero consciente de que asumiendo algunos parámetros de la comparación puede relegar a la pintura a un rol subsidiario. En consecuencia, asume la relación entre plástica y literatura en torno a los conceptos de «imagen» y «escritura», potenciando, de este modo, la reflexión sobre la noción teórica que más le interesa y que vuelve central en su trabajo: el mimetismo. Para Severo, el mimetismo es lo que mantiene unido el parergon de imagen y escritura. Aspecto que trabajamos en otro trabajo (Cfr: Santucci 2013a).

---

## Bibliografía

- AA. VV.** (2008). *Cuba. Arte e historia desde 1886 hasta nuestros días*. Montreal Museum of Fine Arts. Quebec: Lunewerg.
- Antelo, Raúl** (2008). *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- (2010). «Genealogía del mimetismo: Estudios Culturales y negatividad», en Mabel Moraña, editora. *Nuevas perspectivas de/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 373–386.
- (2012). «Seminario Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen». Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Buck–Morss, Susan** (2005) [1983]. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Castro, Fidel** (1961). «Palabras a los intelectuales» [en línea]. Consultado el 6 de diciembre de 2010 en <<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>>
- Cristófani, Teresa Barreto, Pablo Gianera y Daniel Samoilovich** (2006). «Cronología de Virgilio Piñera» [en línea]. Consultado el 1 de mayo de 2012 en <<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresElUnico/P/PI/VirgilioPinera/VirgilioPinera4658autoBIO.htm>>
- Gabrieloni, Ana Lía** (2007). «Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas». *1611. Revista de historia de la traducción* [en línea]. Consultado el 8 de agosto de 2012 en <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.htm>>
- (2009). «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad» [en línea]. Consultado el 6 de diciembre de 2010 en <[www.saltana.org/1/docar/0013.html](http://www.saltana.org/1/docar/0013.html)>
- González Echeverría, Roberto** (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Guerrero, Gustavo** (2002). *La religión del vacío y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008). «El oriente de Severo». Exposición. Instituto Cervantes» [en línea]. Consultado el 8 de agosto de 2013 en <[http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha48262\\_00\\_1.htm](http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha48262_00_1.htm)>
- Guerrero, Gustavo y François Whal** (1999). «Establecimiento del texto», en *Obras Completas. Severo Sarduy*, Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 20.
- Díaz Martínez, Manuel** (1996). *Severo Sarduy. Cartas*. Madrid: Verbum.
- Iriarte, Luis Ignacio** (2010). «Los signos de la patria. Memoria y nación en De donde son los cantantes de Severo Sarduy». *Revista Aristas. Revista de estudios e investigaciones. Facultad de Humanidades* 6, 1–12.
- Kracauer, Sigfried** (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta. Introducción de Miguel Vedda.
- Krauss, Rosalind** (1985). «La escultura en el campo expandido», en Hal Foster, director. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 59–75.
- Romero, Cira** (2007). *Severo Sarduy en Cuba 1953–1961*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Santucci, Silvana** (2011). «Sarduy y el Neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte». *Recial. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Área Letras* 2, 1–14.
- (2012). «Los poemas cubanos de Severo Sarduy». *La ventana* 15, 22–50.
- (2013a). «Asimilaciones teóricas de Severo Sarduy. Comentarios sobre la analogía plástica». *Boletim de Pesquisa NELIC* 18, 159–175.
- (2013b). «La furia del eolo. Conversaciones entre Severo Sarduy y Mariano Rodríguez». *III Congreso Internacional «Cuestiones Críticas»*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Sarduy, Severo** (1999a). *Obras Completas*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999b). *Obras Completas*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, Mara** (2012). «Cuba: La crítica de arte entre la plástica y la literatura». *Revista figuraciones. Crítica de arte y la literatura. IUNA* 10 [en línea]. Consultado el 9 de septiembre de 2012 en <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=208&idn=10>>
- Suardiá, Luis** (2003). «Retrato de un joven poeta de la tribu», en Oneida González, editora. *Severo Sarduy. Escrito sobre un rostro*. Ácana: Camagüey, 152–171.



## **Apuntes sobre un proyecto. Figuraciones de la niñez en la poesía española contemporánea: Fernando Beltrán y Luis García Montero**

Gabriela Sierra  
Universidad Nacional del Litoral  
gabisierra@hotmail.com.ar

### **Resumen**

La investigación que presentamos plantea el análisis de las *figuraciones de la niñez* en dos poetas españoles: Fernando Beltrán (Oviedo, 1956) y Luis García Montero (Granada, 1958). En este sentido, proponemos caracterizar las figuraciones de la niñez; dar cuenta de las semejanzas y diferencias entre ambos autores del corpus y explicar cómo impactan los resultados en relación con los proyectos poéticos en los que cada autor se inscribe.

La noción de *figuraciones* (Pozuelo Yvancos) es introducida como categoría de análisis del corpus de poesía española señalada y determinamos su cruce o unión con el tópico de la niñez. Dicho tópico, que comenzó a trabajarse en mayor medida en el género narrativo, Fernández Romero y Prósperi (2009a, 2009b, 2009c, 2010), será estudiado en el género lírico-poético. No obstante, el recorte categorial, se cruza indefectiblemente con núcleos de análisis que circulan en el campo actual de la literatura española contemporánea como la autoficción y las autopoéticas.

Palabras clave: figuraciones – niñez – poesía española contemporánea – autoficción – autopoéticas

La propuesta que detallamos a continuación se inició en el marco de una adscripción en la cátedra *Literatura Española II* (FHUC, UNL); los primeros avances de la misma se desarrollaron en el Proyecto CAI+D 2009/11 *Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: Infancia, juventud, género*, dirigido por el Dr. Germán Prósperi, (FHUC, UNL). Dicho proyecto indagó sobre las poéticas de la narración que surgen en la literatura española contemporánea alrededor del núcleo representación del pasado reciente (guerra civil, franquismo, transición, posmodernidad) a partir del ingreso de ciertas construcciones discursivas marginales —entre las que pueden mencionarse— la infancia, el relato de la juventud y la perspectiva del género. En este marco, la investigación que presentamos plantea el análisis de las figuraciones (Pozuelo Yvancos) de la niñez en dos poetas españoles: Fernando Beltrán y Luis García Montero. Específicamente, nos proponemos describir y caracterizar las figuras del niño y su universo metafórico en las poéticas seleccionadas; dar cuenta de las semejanzas, diferencias, tensiones y variaciones entre ambos autores del corpus; y explicar cómo impactan esas vinculaciones y tensiones en relación con los proyectos poéticos en los que cada autor se inscribe. En este sentido, leeremos el corpus a partir del cruce entre las categorías de figuración (Pozuelo Yvancos) y el tópico de la niñez; este último de reconocida tradición en el género narrativo (Fernández Romero, Prósperi 2009a, 2009b, 2009c, 2010, Pérez, Bórquez) será estudiado en esta oportunidad en el género lírico.

El autor español Pozuelo Yvancos propone la categoría de figuración para pensar las «narrativas del yo», específicamente para leer la obra de los españoles Javier Marías y Enrique Vila Matas. En su estudio el autor pone en diálogo y discute las categorías de autobiografía y autoficción.<sup>1</sup>

Con respecto al concepto de *figuración*, plantea que es fundamental vincularlo con «la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal» (23). Además, agrega que la contraposición que rige con respecto a la autoficción es la cuestión de la voz narrativa: «una figuración personal habilita la aparición de una voz reflexiva que «siendo personal, no es autobiográfica (...) y permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial» (30). De este modo, Pozuelo distingue entre una voz pensante y una voz narrante; ese «yo discursivo» que se distancia del ensayo (como forma genérica) ya que ingresa en el campo de la ficción, es un «yo imaginario», signado por la imaginación. Al entender del autor, esta categoría ofrece una experiencia narrativa y discursiva a un mismo tiempo y observa como fundamental el estatuto ficcional de esa voz figurada. Aquí radica un distanciamiento con respecto al planteo propuesto por Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, ya que, si bien en algunas oportunidades, desde el mecanismo autoficcional se logra evadir el compromiso de veracidad autobiográfica (299), la noción de *figuración*, sostiene desde sus inicios la idea de un yo desde la ficción, desde la fantasía o imaginación. De aquí que optamos por darle centralidad a la ficción ante la autobiografía, ya que en los poetas que estudiamos los recuerdos no suelen ser unificantes, es decir, no se establecen como relatos uniformes, sino que se dejan ver en los intersticios, conjugándose con mecanismos y elementos puramente retóricos y ficcionales amplios.

En este orden de ideas, nuestros análisis aprovechan por un lado, las conceptualizaciones de Pozuelo Yvancos, pensando en el estatuto ficcional de una voz figurada, que se distancia de la idea más ambigua que propone la autoficción, pero por otra parte, no olvidamos que las poéticas en las que indagamos, se constituyen dentro de

lo que Scarano (1996) denomina, «núcleo figurativo», una práctica poética que intenta reconstruir su relación con el referente y por ende, con la realidad social.

Por otra parte, con respecto a los antecedentes de este proyecto, es fundamental tener en cuenta que desde las tempranas consideraciones de la vanguardia (Lorca, Alberti, Cernuda), hasta las rehumanizadoras preocupaciones de la poesía social de los años 40 y 50 (Celaya, Hierro, Blas de Otero, González), este campo ha sido fértil para las reflexiones sobre los modos en que los sujetos despliegan su intimidad y traman su memoria. Dichas reflexiones tienen su punto de inflexión en los años 80, con la emergencia de diversos grupos que intentaron revisar y confrontar con el culturalismo de los años 70. Bajo el rótulo de *poesía de la experiencia* (Langbaum) surgen manifestaciones poéticas que buscan reencauzar la poesía en una vertiente realista y al mismo tiempo devolverle al sujeto su protagonismo afectivo. A partir del *sensismo* (Galanes) hasta *la otra sentimentalidad* granadina (García Montero y otros) la poesía de los 80 en España, encontró diversos modos de expresar un imaginario infantil.

En este sentido, nuestras hipótesis formulan que en la poesía de García Montero, las *figuraciones de la niñez* están ligadas mayoritariamente a las experiencias de la posguerra, mientras que en Beltrán responden a revisar el impacto que los enfrentamientos globales provocan en las figuras infantiles. En los dos autores las figuraciones se instalan desde la experiencia y como revisión del espacio personal. Por lo dicho, postulamos que en el imaginario que establecen ambas poéticas, las figuraciones de la niñez ocupan un lugar central. En este sentido, se hacen presentes distintas instancias contextualizadoras tales como los entornos familiares, los juegos de infancia, el espacio rural y urbano de las zonas de pertenencia autoral, la memoria como matriz escritural, entre otras.

Como referencias inmediatas de la investigación que aquí exponemos, las relaciones entre poesía e intimidad han sido abordadas en el ámbito peninsular desde varias perspectivas y enfoques: Aranguren, Béjar (1988, 1989), Castilla del Pino, García Montero (2000), Iravedra (2006, 2007), Langbaum, Pardo, Puértolas, Sibia. En Argentina, pueden citarse los trabajos de Laura Scarano (1996, 2002, 2004a, 2004b, 2004c, 2007, 2009a, 2009b, 2009c, 2010) y Laura Scarano y otros sobre las relaciones entre poesía, sujeto, experiencia e intimidad. La profundización de dichas relaciones es principal, porque consideramos que las poéticas españolas contemporáneas despliegan relatos fragmentarios que exigen su revisión puesto que configuran cambios discursivos e ideológicos y promueven nuevas posiciones de sujeto. A partir del planteo que hace Scarano es posible ver que: «El afán de contar historias penetra todos los géneros como gesto semiótico, pero contamina hoy especialmente la poesía última de una intencionalidad pseudo-antropológica, emulando el llamado “relato de vida”» (2004a:208). Con la indagación de dichos relatos fragmentarios ingresa el análisis de la conformación del espacio privado, los límites con el espacio público y las relaciones interpersonales que adquieren confidencialidad. En este sentido, no olvidamos que: «la intimidad presupone a “los otros” y conlleva una idea de comunidad implícita» (Pardo:270). De esta manera, la propuesta abarca la revisión del cruce entre intimidad-compromiso y esfera privada y pública en ambas figuraciones poéticas teniendo en cuenta los aportes de Bagué Quílez, Gélis, Iravedra (2006), Satriano, Scarano (2010), Romera Castilla y Gutiérrez Carbajo (2000), entre otros.

Por otra parte, los estudios sobre el tópico de la niñez tienen larga tradición en el género narrativo, pero al mismo tiempo, existen análisis aislados o puntuales como los propuestos por Rosa, Bachelard, Link, Agamben, García Montero (1999), Mallol, contexto en el que iniciamos nuestras indagaciones (Sierra 2011a, 2011b, 2012a, 2012b, 2013) y que reinsertamos ahora desde una nueva circunscripción, es decir, para llevar a cabo nuestro proyecto de Doctorado.



De este modo, retomar la niñez en poesía también nos obliga a revisar el aporte de distintos campos de conocimiento en relación con dicha cuestión. De aquí que nuestra investigación se configura desde una *zona de borde disciplinar* (Gerbaudo:165), es decir, requiere una confluencia teórico–epistemológica que se nutre de categorías y formas de resolución aportadas por distintos campos disciplinares. Desde esta *transdisciplinariedad* (Bixio y Heredia) proponemos realizar un relevamiento y un análisis de las *figuraciones de la niñez*, estableciendo relaciones entre los discursos literarios y otros saberes. De esta manera, ponemos de manifiesto nuestra posición con respecto al discurso poético, entendiendo que «en principio la poesía, pero en última instancia la poeticidad (o lo poético) es uno de los principales territorios culturales con registro transmisible donde se producen las perturbaciones y fugas más severas de la condición histórica moderna, es decir de la subjetividad o del sujeto» (Dalmaroni:67). Entre dichos territorios culturales consideramos que los estudios focalizados en la niñez desde el psicoanálisis como Freud y Lacan, influyen notoriamente en la construcción de figuras de la infancia moderna y establecen diversas representaciones a través de discursos autorizados que transforman y potencian la figura del niño. Del mismo modo, el recorte categorial, se cruza con núcleos de análisis que se revisan en el campo actual de la literatura española contemporánea, tales como la autoficción (Alberca, Scarano 2011; Prósperi 2012) y las autopoéticas (Rubio Montaner, Casas, Prósperi 2012).

Con respecto a las autopoéticas, en nuestro estudio particular, el ingreso al análisis de textos que han divulgado los poetas, como es el caso de artículos o manifiestos como *Perdimos la palabra* divulgado por Beltrán en *El país* en 1987 o su *Manifiesto fugaz* publicado en el año 1989; así como también el *Manifiesto albertista* publicado en 1982 por Luis García Montero y Javier Egea y sin dudas, el escrito *¿Por qué no sirve para nada la poesía?* de Montero, en el año '93, funcionan como esos fragmentos que nos permiten examinar en profundidad sus poéticas y las relaciones que éstas tejen desde sus posturas estéticas y políticas. Y aún más, como expone Germán Prósperi, analizar las autopoéticas «nos enfrenta a una serie de complejos problemas acerca de las relaciones entre literatura y crítica, el estatuto del autor en la obra y las muy diversas manifestaciones de esa posición, entre otros» (2012:178).

En la selección del corpus hemos buscado dar cuenta de las posiciones poéticas, estéticas y políticas plurales que manifiesta cada autor. Fernando Beltrán (Oviedo, 1956) plantea una poesía entrometida (1989) desarrollada a partir de una línea sensista (Galanes) que se revela en su obra. Por otro lado, Luis García Montero, se vincula al grupo granadino llamado la otra sentimentalidad (García Montero y otros) que luego se expande a toda la península bajo el rótulo de Poesía de la experiencia (Langbaum). Por esto, caracterizaremos las figuraciones de la niñez; daremos cuenta de las semejanzas y diferencias entre ambos autores del corpus y explicaremos cómo impactan los resultados en relación con los proyectos poéticos en los que cada autor se inscribe.

Tomaremos como fuentes primarias las últimas ediciones que reúnen los poemas de Beltrán y de García Montero: *Donde nadie me llama. Poesía 1980–2010* (2011) y *Poesía 1980–2005* (2006), ya que ambas recuperan, a partir de una revisión erudita, los 30 y 25 años de trabajo, respectivamente, de estos poetas. Por lo dicho, en el proyecto distinguimos «fuentes primarias» de «corpus» porque este último es provisorio y susceptible de modificación ya que ambos poetas continúan publicando.

## Notas

---

<sup>1</sup> En este punto, cabe aclarar que en nuestras primeras indagaciones, analizamos parte del corpus, en tanto espacios de construcción de lo que en un primer momento denominamos «memorias de la niñez» y «poéticas de la afectividad». Actualmente, para ampliar nuestro trabajo en vistas de un proyecto de doctorado, pensamos las representaciones de la niñez desde la noción de *figuración*.

---

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio** (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alberca, Manuel** (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aranguren, José Luis** (1989). «El ámbito de la intimidad», en Carlos Castilla del Pino, editor. *De la intimidad*. Barcelona: Crítica, 17–24.
- Bachelard, Gaston** (2008). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bagué Quílez, Luis** (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-textos.
- Béjar, Helena** (1988). *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza.
- (1989). «Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras», en Carlos Castillo del Pino, editor. *De la intimidad*. Barcelona: Crítica, 47–51.
- Beltrán, Fernando** (1987, 2 de julio). «El regreso de la poesía. Perdimos la palabra». *El País*. <[http://elpais.com/diario/1987/02/07/cultura/539650803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/02/07/cultura/539650803_850215.html)>
- (1989). «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)». *Revista Leer* 24, 32–33.
- (2011). *Donde nadie me llama. (Poesía 1980–2010)*. Madrid: Hiperión.
- Bixio, Beatriz y Luis Heredia** (2000). «Algunos lugares de articulación disciplinaria. La vulnerabilidad de las fronteras». *Interdisciplina* 5, 83–94.
- Bórquez, Néstor** (2011). «Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute». *Olivar* 16, 159–177.
- Casas, Arturo** (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor, 209–218.
- Castilla del Pino, Carlos** (Ed.) (1989). *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.
- Dalmaroni, Miguel** (Dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Fernandez Romero, Ricardo** (Coord.) (2001). «El recuento de la infancia y la juventud». *Cuadernos Hispanoamericanos* 617, 7–13.
- Freud, Sigmund** (1999) [1915–1916]. *13 Conferencia. Rasgos arcaicos e infantilismo del sueño. Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Galanes, Miguel** (1983). «Ética y estética en las últimas tendencias de la joven poesía española: el culturalismo y el sensismo». *Arrecife* 8–9, 61–62.
- García Montero, Luis y otros** (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- García Montero, Luis** (1993). «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina. *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, 9–41.
- (1999). *Lecciones de poesía para niños inquietos*. Granada: Comares.
- (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.
- (2006). *Poesía (1980–2005)*. Madrid: Fábula Tusquets.
- Gélis, Jacques** (1987). «La individualización del niño», en Philippe, Aries y Georges Duby, directores. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 311–329.
- Gerbaudo, Analía** (2009). «Literatura y enseñanza», en Miguel Dalmaroni, director. *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 165.
- Iravedra, Araceli** (2006). «Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia”». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 1, 119–138.
- (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor Libros.
- Lacan, Jacques** (2007) [1969]. «Dos Notas sobre el Niño», en *Intervenciones y textos* 2. Buenos Aires, Manantial, 55–57.
- Langbaum, Robert** (1996) [1957]. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares. Traducción de José Jiménez Hefferman
- Link, Daniel** (2009). *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mallol, Anahí** (2012). «Infancia, poesía». *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños* [en línea]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Consultado el 3 de junio de 2013 en <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf)>
- Pardo, José Luis** (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- Puértolas, Soledad** (1989). «Literatura de la intimidad», en Carlos Castilla del Pino, editor. *De la intimidad*. Barcelona: Crítica, 119–149.

- 
- Perez, Soledad** (2011). «¿Qué pasa mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en Los girasoles ciegos (relato y película)». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Pozuelo Yvancos, José María** (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: José Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Quadro 4.
- Prósperi, Germán** (2009a). «Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena». *Siglo XXI Literatura y cultura españolas* 7, 157–167.
- (2009b). «Niños escritores: Cernuda; Villena, Barthes». *IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- (2009c). «Pícaros, niños y lengua en Juan José Millás». *VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- (2009d). *Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: Infancia, juventud, género*. Proyecto de Investigación acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNL. En ejecución.
- (2010). «Final feliz: niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás». *XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Universidad La Sapienza.
- (2012). «“Las metáforas que brotan del deseo”: escenas autopoéticas en Luis Cernuda y Luis Antonio de Villena». *Texturas* 12, 175–190.
- Romera Castilla, José y Francisco Gutiérrez Carbajo** (Eds.) (2000). *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor.
- Rosa, Nicolás** (2004). *El arte del olvido y 3 ensayos sobre mujeres*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Rubio Montaner, Pilar** (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la Literatura». *Castilla. Estudios de literatura* 15, 183–197.
- Scarano, Laura y otros** (2007). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Eudem.
- Scarano, Laura** (1996). «Poesía, ficcionalidad y referencia. Poéticas figurativas en clave ficticia», en José Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez, editores. *Mundos de ficción II, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (Ed.) (2002). «Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero», en *Introducción a Luis García Montero. Poesía urbana. Antología*. Sevilla: Renacimiento, 9–32.
- (2004a). «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo». *Anales de literatura española* 17, 202–212.
- (2004b). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- (2004c). *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio.
- (2007). *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- (2009a). «Voces urbanas hiperrealistas: La nueva agenda neo social en España». *Tramas del Hispanismo actual. Actas del VIII Congreso Asociación Nacional de Hispanistas*. Mendoza: Universidad de Cuyo. En prensa.
- (2009b). «Nuevas poéticas urbanas del compromiso en la ciudad global». *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Universidad de La Plata. En prensa.
- (2009c). «Tres voces inconformistas en la aquelarre urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)». *Especulo* 42 [en línea]. Consultado el 4 de junio de 2013 en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/tresvoc.html>>
- (Comp.) (2010). *Sermo Intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata: Eudem.
- (2011). «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción». *Revista CELEHIS* 22. En prensa.
- Satriano, Cecilia** (2008). «El lugar del niño y el concepto de infancia». *Revista Extensión Digital* 3 [en línea]. Consultado el 1 de mayo de 2013 en <<http://extensiondigital.fpsico.unr.edu.ar/satriano-n3-2008>>
- Sibilia, Paula** (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sierra, Gabriela** (2011a). «Memorias de la niñez en Ojos de agua de Fernando Beltrán». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2011b). «Afectividad y niñez en Fernando Beltrán». *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2012a). «Reflexiones sobre la representación de la niñez en la poesía española contemporánea». *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2012b). «Figuraciones de la niñez en la poesía española. Debates, reescrituras, demarcaciones». *V Congreso Internacional de Letras: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

---

----- (2103). «Subjetividades, figuraciones y niñez en la poesía española contemporánea: orientaciones para nuestras lecturas críticas». *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.



## **La poesía extranjera en los catálogos de editoriales literarias independientes en Argentina (2002–2011): conjeturas iniciales<sup>1</sup>**

Santiago Venturini  
Universidad Nacional del Litoral – CONICET  
venturini.santiago@gmail.com

### **Resumen**

Este trabajo constituye el primer avance de una investigación posdoctoral incipiente cuyo centro de interés es la importación de poesía extranjera en los catálogos de dos «editoriales independientes» argentinas que cuentan una colección específica de traducciones: Gog y Magog y Bajo la Luna. El período recortado abarca una década (2002–2012).

Para estas editoriales, la traducción de poesía extranjera aparece como una apuesta al diseño de un catálogo *excéntrico*: la poesía traducida es un producto editorial que responde a una estrategia de diferenciación con respecto a los grandes grupos editoriales transnacionales. Al mismo tiempo, la poesía traducida es el resultado de una operación compleja que, teniendo como fin primordial la importación y promoción de autores y poéticas considerados valiosos según diversos parámetros —su carácter novedoso u original, su impacto en las configuraciones de la literatura vernácula, su grado de representatividad de una literatura extranjera— está atravesado por las motivaciones e intereses de los agentes que intervienen, que le asignan a lo traducido funciones específicas, más o menos explícitas.

Palabras clave: traducción de poesía – importación literaria – editoriales literarias independientes argentinas

## Prolegómenos

Este trabajo constituye el primer avance de una investigación apenas iniciada. Dado el estado incipiente de la misma sería erróneo, por lo tanto, hablar de *avance*: se trata más bien, en las líneas que siguen, de una revisión del proyecto de investigación atravesada por una serie de conjeturas elaboradas a partir de los primeros abordajes del corpus.

La investigación en cuestión se propone indagar la importación de poesía extranjera en los catálogos de dos editoriales literarias independientes de nuestro país: Bajo la Luna<sup>2</sup> y Gog y Magog.<sup>3</sup> Ambas constituyen emprendimientos con características diferentes: frente a Gog y Magog, un sello dedicado casi exclusivamente a la poesía, Bajo la Luna es una editorial de mayor trayectoria, con un catálogo más amplio<sup>4</sup> que se diversifica en otros géneros (como la novela o el ensayo). No obstante, desde sus inicios ambas diseñaron una colección específica de traducciones de poesía extranjera que ocupa una fracción considerable en el volumen publicado.<sup>5</sup>

El objeto de esta investigación es la traducción considerada «como hecho de la cultura y la literatura meta» (Even–Zohar, Toury), es decir, como un proceso y un producto cuya posición y función están determinados por la cultura que la practica. De este modo, tendrán mucha importancia en el análisis las «estrategias editoriales», es decir, el proceso especulativo a través del cual se eligen los textos que se traducen y se publican en otra lengua (Hale:217). La idea de base es que la elección y la traducción de un texto extranjero se lleva a cabo en relación con valores, creencias y representaciones que preexisten en la lengua meta, y en relación con cánones, tabúes, códigos e ideologías que forman parte del campo vernáculo que importa los textos extranjeros (Venuti:19). Este presupuesto es coherente con los dos motivos que señala Itamar Even–Zohar para hablar de la «literatura traducida» como un subsistema específico dentro de un determinado sistema literario; Even–Zohar sostiene que las obras traducidas se relacionan de dos modos: por el modo en que son seleccionadas por la literatura receptora, «pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co–sistemas locales de la literatura receptora» y por el modo en que «adoptan normas, hábitos y criterios específicos —en resumen, por su utilización del repertorio literario—, que resulta de sus relaciones con otros co–sistemas locales» (224).

En un estudio sobre la traducción del género «ciencia ficción» en el campo cultural francés de los años 50, Jean–Marc Gouanvic sostiene que no es suficiente afirmar que la traducción permite trascender las fronteras nacionales para poner en circulación nuevas ideas más allá de las lenguas; es necesario, además, analizar los factores determinantes de las traducciones y las «posiciones de poder asumidas por las traducciones y sus agentes en sus campos específicos» (11). Esta cuestión, que constituye una dimensión relevante de la definición de traducción formulada por los *Translation Studies* ya a partir de la década del 70, es un hecho significativo para esta investigación, dado que pone en evidencia el carácter de la traducción como un fenómeno complejo, atravesado por motivaciones legibles en diferentes niveles como la selección de autores y obras extranjeras, la elección del traductor o la elección de la editorial. Cuestiones que se articulan en las operaciones que, según Bourdieu, configuran a la traducción: fundamentalmente, una «operación de selección» —que articula preguntas como ¿Qué se traduce? ¿Quién traduce? ¿Quién publica?— y una «operación de marcaje» del autor y del texto extranjero, a través de la editorial, el editor, el traductor (Bourdieu:4). La «importación literaria» (Wilfert) aparece, entonces, como un proceso de puesta en valor de una obra —e incluso de los textos que la conforman, a través del formato consagrado de la antología— en la que intervienen

diferentes actores: desde el editor o director de una colección —figura, esta última, improbable en el caso de estas editoriales— hasta el traductor que, en el caso específico de la poesía traducida, es quien realmente señala el valor de un autor extranjero y propone su traducción; en el caso de la poesía traducida, la traducción por encargo no constituye una modalidad habitual de trabajo.

La intervención del traductor a nivel de las estrategias editoriales, a través de su participación en paratextos como el prólogo o la nota introductoria, constituye una cuestión crucial, ya que permite reconstruir —de modo más o menos sesgado, según el caso— la imagen que se elabora de los autores extranjeros y la forma en que opera la inclusión del mismo en la literatura vernácula.

### **Pequeñas editoriales, editoriales independientes y poesía extranjera**

Para llevar a cabo este estudio, se ha establecido un arco temporal que abarca una década (2002–2012), por ser el período que registra la mayor actividad de ambas editoriales en relación con el tema específico de esta investigación, pero por un dato puntual: el año que lo inaugura —2002— marca el inicio de una reactivación en la industria editorial nacional (Botto, Vanoli 2009).

Si hacia fines de la década de 1990 se produce, en el marco de la política económica neoliberal sostenida por el gobierno menemista, la mayor parte de las adquisiciones de editoriales nacionales (como Sudamericana o Emecé) por grupos transnacionales (como Bertelsmann o Santillana), también es cierto que frente a esos conglomerados emerge un conjunto de editoriales pequeñas y medianas que ponen en práctica otra lógica de producción editorial; esta contraposición da como resultado una «creciente polarización de la industria editorial» (Botto:210).

No obstante, cerrar el panorama colocando de un lado a los grandes grupos y del otro a las editoriales independientes es una solución simplista y desacertada. Porque si es cierto que el primer polo de esa oposición tiende a la homogeneidad —se trata de editoriales que tienen una lógica común de funcionamiento, estrictamente comercial—, la conformación del otro polo es más compleja. Los términos «pequeñas editoriales» o «editoriales independientes» que se repiten en las discusiones sobre las últimas transformaciones del mundo del libro no son equivalentes ni intercambiables. Cada una de esas denominaciones o rótulos tiene implicancias y matices diferentes. Así, hablar de «pequeñas editoriales» significa definirlas de acuerdo a una serie de variables —recursos técnicos y financieros, cantidad de personal, número de títulos publicados por año, cantidad de la tirada, alcance de la distribución, etc.— que las posicionan en el interior de una jerarquía de editoriales, pero sin hacer jugar en su definición —al menos no de modo contundente— su política editorial. Hablar de «editoriales independientes», en cambio, sí pone el énfasis en la articulación de una política editorial alternativa, resistente a otra imperante o hegemónica. Pero es posible, e incluso necesario, diferenciar el término difuso de «editoriales independientes» del término «editoriales literarias independientes»: una de las diferencias más claras radica en que mientras las primeras no representan necesariamente posicionamientos estéticos, las segundas se construyen con una fuerte identidad literaria y sus propósitos culturales son más importantes que su desempeño comercial (Vanoli 2010:135). Ese es el caso de los dos sellos elegidos. No es un dato menor, por otro lado, consignar que tanto Bajo la Luna como Gog y Magog integran EDINAR, un colectivo de editores independientes<sup>6</sup> de la Argentina por la bibliodiversidad, surgida en 2001 para contrarrestar los efectos de la fuerte concentración editorial en el mercado del libro argentino.<sup>7</sup>

En los catálogos de las grandes editoriales la poesía aparece como un género marginal debido, entre otras posibles razones, al escaso margen de rentabilidad que produce

(dentro del también escaso porcentaje que le aporta a estos sellos la literatura). Por lo tanto, para las dos editoriales seleccionadas, la poesía traducida aparece como una más de las apuestas que apuntan a la diferenciación del catálogo, sobre todo si se considera lo que señala Manuel Pampín, editor a cargo de la editorial argentina Corregidor:

Las pequeñas editoriales sólo podrán subsistir en un mercado globalizado y excesivamente monopolizado por las grandes empresas publicando autores poco conocidos y temas descuidados por los grandes editores, por tratarse de «espacios» reducidos que tienen que ver con el rescate cultural de determinado país, o área del continente. (Manzoni:787)

De acuerdo a lo enunciado anteriormente es posible señalar, a modo de hipótesis previa, que en el caso de Gog y Magog y Bajo la Luna la poesía traducida aparece, a la vez, como un producto editorial específico que responde a una clara estrategia de diferenciación, estrategia que consiste en el diseño de un catálogo exclusivo, voluntariamente diferenciado del propuesto por los grandes grupos editoriales transnacionales; y como el resultado de una operación compleja que, teniendo como fin primordial la importación y promoción de autores y poéticas considerados valiosos según diversos parámetros —su carácter novedoso u original, su impacto en las configuraciones de la literatura vernácula, su alto (o bajo) grado de representatividad de una literatura escrita en otra lengua— es siempre llevada a cabo por agentes movidos por diferentes intereses, que le asignan a lo traducido funciones específicas.

### **La preferencia eslovena: un caso**

Al comienzo de un detallado informe sobre las traducciones de literatura eslovena, Mojca Jesenovec señala las causas más factibles del desconocimiento de la literatura de ese país en las «lenguas de la península ibérica» (español, catalán, gallego y portugués): la reticencia de los regímenes yugoslavos al intercambio cultural y la tardía independencia y autonomía de la cultura eslovena; la saturación del mercado editorial con literatura proveniente de países con mayor visibilidad que Eslovenia y con idiomas que registran un número también superior de hablantes; y, directamente relacionada con esta última, la reducida cantidad de hablantes extranjeros —y traductores— de esloveno en el mundo (1).

La afirmación de esta colocación marginal encuentra en el catálogo de Gog y Magog su refutación: de los veintiún títulos que conforman la colección de traducciones, once corresponden a poetas eslovenos<sup>8</sup>(entre ellos, una *Antología de poesía eslovena contemporánea*). Detenerse brevemente en este caso puntual permitirá reflexionar sobre el modo en que los títulos de poesía extranjera traducida definen un catálogo y contribuyen a delinear el perfil específico, la identidad de la editorial que los publica.

La operación de selección de poetas eslovenos en Gog y Magog dibuja una extensa línea que abarca casi un siglo. Aunque aparecen dos poetas nacidos en el XIX, como Simon Gregorčič (1844–1906) y Alojzij Gradnik (1882–1967), el foco está puesto en los poetas contemporáneos: Edvard Kocbek (1904–1981), Svetlana Makarovič (1939), Brane Mozetič (1958), Aleš Debeljak (1961), Alojz Ihan (1961), Peter Semolič (1967); e incluso aparecen poetas más jóvenes como Primož Čučnik (1971) y Jana PutrleSrdić (1975). La poesía eslovena constituye, como es posible observar, la apuesta más sostenida en la colección de traducciones de la editorial porteña.

Esta tarea de difusión de una literatura desconocida en nuestro país, extraña a los lectores argentinos, y el diseño de un catálogo tan excéntrico admiten diferentes hipótesis de lectura. La más inmediata: la presencia de la poesía eslovena deriva de los intereses de uno de los miembros del grupo editor de Gog y Magog, Julia Sarachu, traductora de esloveno y responsable de la traducción de varios de los volúmenes



publicados por el sello. No obstante, esta conexión del catálogo con la trayectoria personal de uno de los agentes no es suficiente para explicar el caudal de la importación, dado que más de la mitad de estos «volúmenes eslovenos» no están firmados por Julia Sarachu, sino por otros traductores como Pablo Fajdiga, Bárbara Pregelj, Marjeta Drobnič y María Florencia Ferre.

Por lo tanto, es necesario pensar la presencia de esta literatura desde otra perspectiva, con otras implicancias. La importación de autores eslovenos aparece ligada a una política explícita de traducción, que se resume en la afirmación que Sarachu hace en las páginas de un diario rosarino, en 2010:

Gog y Magog es una editorial de poesía que desde 2004 se dedica a la publicación y difusión de poesía argentina, latinoamericana y traducciones. Es parte esencial de nuestro proyecto la publicación de traducciones de obras que de otro modo serían inaccesibles a los lectores argentinos. («Un país en la voz de sus poetas»)

El valor de la traducción radica, sobre todo, en su poder de transmutar lo extraño para expandir la biblioteca literaria vernácula. En este sentido, la poesía eslovena es una incorporación extremadamente novedosa (en la medida en que está ligada a una lengua distante, rara). Como producto inusual, además, la literatura eslovena constituye una inversión, capaz de aportar ese beneficio que Hervé Serry señaló en su análisis del catálogo la editorial francesa Seuil: «La literatura extranjera puede ser un medio de acumular capital simbólico para una editorial desprovista de herencia» (71). Es decir, la poesía eslovena le permite a Gog y Magog elaborar su identidad como editorial traductora, a partir de una apuesta tan idiosincrática como original.

Otra cuestión que interviene en la importación de poesía eslovena en esta editorial es la del mecenazgo, al que André Lefevere definió como ese poder, sea ejercido por individuos o instituciones (una institución religiosa, un partido político, una clase social, las editoriales, los medios de comunicación) que impulsa o dificulta la lectura, la escritura y la reescritura de la literatura (35). Tal como se consigna en la página de los datos editoriales de cada volumen que conforman la «serie eslovena», todas las traducciones fueron subvencionadas por organismos gubernamentales eslovenos, como la Fundación Trubar (sostenida, hasta 2008, por el Ministerio de Cultura y posteriormente por la Oficina Pública del Libro de ese país). Este auspicio es una estrategia enmarcada en una política editorial estatal: «Eslovenia por fin está empezando a planificar con más cuidado su presencia en uno de los mercados editoriales más grandes del mundo, promoviendo a sus autores con visitas a países de habla hispana, subvenciones para las traducciones y publicaciones» (Jesenovec:2). Si bien la afirmación de este apoyo institucional no actúa como factor de control capaz de excluir autores, sí es innegable que favorece la inclusión de otros, aun cuando estas inclusiones puedan explicarse y se expliquen, efectivamente, por los intereses estéticos de la editorial.

La lectura que acaba de esbozarse permite advertir la conexión que existe entre la operación de selección de una literatura extranjera y la construcción de una identidad editorial. No obstante, la investigación exige un análisis más exhaustivo, que pueda dar cuenta de otras cuestiones, como el grado de injerencia del traductor y de otros agentes en los textos que se traducen, se editan y se publican, y la codificación de lo traducido —a través, por ejemplo, del montaje de un dispositivo paratextual— en los términos de determinados posicionamientos estéticos. Ese es un trabajo por venir.

## Notas

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer los atentos comentarios que Fabián Iriarte le hizo a esta ponencia en el momento de su presentación pública, los cuales fueron de gran utilidad a la hora de revisar el trabajo para su publicación.

<sup>2</sup> Bajo la Luna surgió en 1992 en la ciudad de Rosario. Posteriormente, con el cambio del equipo editorial, el sello pasó a llamarse Bajo la Luna nueva. En 2002 se trasladó a la ciudad de Buenos Aires y volvió a su nombre original. Sus actuales directores son Miguel Balaguer y Valentina Rabassa.

<sup>3</sup> Gog y Magog surgió en Buenos Aires en 2003. El grupo editor está formado por Julia Sarachu, Laura Lobov y Miguel Angel Petrecca, a los cuales se sumó posteriormente Vanina Colagiovanni.

<sup>4</sup> Si bien ambas pueden ser definidas como editoriales «pequeñas», hay una diferencia en la cantidad de títulos publicados: durante 2010 Gog y Magog publicó, tal como se lee en el blog de la editorial, 11 nuevos títulos, mientras que Bajo la Luna lanzó 27, es decir, más del doble (Alfieri).

<sup>5</sup> Gog y Magog no coloca el nombre de la colección en los libros, aunque agrupa bajo el título «Traducciones» a todas las obras de poetas extranjeros. El traslado de Bajo la Luna a Buenos Aires, en 2002, significó una reestructuración importante: en ese momento apareció la colección «Bilingües» de poesía traducida. Como se lee en una entrevista a Balaguer y Rabassa: «En realidad no son colecciones definidas en el sentido tradicional. Generalmente, las editoriales presentan una colección de narrativa traducida, colección de narrativa escrita en español, latinoamericanos, de Argentina; las colecciones de poesía también están como muy divididas. Nosotros decidimos hacer sólo dos áreas: poesía por un lado y narrativa por el otro. Para la colección de prosa, que se llama *Buenos y breves*, tratamos de ser bastante amplios en la selección, digamos, no necesariamente editamos novela o cuento; editamos también algo de ensayo, teatro, publicamos una variedad de géneros. Y en relación con la poesía, también abrimos varias líneas: tanto las traducciones como la poesía escrita en castellano van ahí» («Entrevista con Bajo la Luna»).

<sup>6</sup> En el sitio de EDINAR se consignan editoriales como Beatriz Viterbo, Caja Negra, Clase turista, Corregidor, Cuenco de Plata, De la Flor, Ediciones del Dock, Biblos, Entropía, Interzona, La Crujía, La marca editora, Leviatán, Mansalva, Paradiso, Santiago Arcos y Vox, entre otras.

<sup>7</sup> Como colectivo, EDINAR ha tomado algunas iniciativas, entre ellas, la traducción y publicación de *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*, de Gilles Colleu. Dado que Colleu describe el panorama actual de la edición (francesa), elabora una definición de la independencia editorial y del «editor independiente de creación» y propone alternativas de acción, el libro fue asumido como una voz colectiva, por eso la publicación estuvo apoyada por otros grupos como AEI (Alianza de editores independientes para otra mundialización), AEMI (Alianza de editores mexicanos independientes), ALPE (Alianza peruana de editores), Editores de Chile y REIC (Red de editores independientes de Colombia). Además, con el fin de darle visibilidad a los libros publicados por las editoriales asociadas, EDINAR diseñó en 2010 una «hotLIST» de veinte títulos que fueron exhibidos en librerías, entre los que se incluyó uno de poesía extranjera publicado por Gog y Magog: *Todas las palabras para decir roca*, de Gary Snyder.

<sup>8</sup> Ver «Poesía eslovena en Gog y Magog», en *Bibliografía*.

## Bibliografía

### Poesía eslovena en Gog y Magog

AA. VV. (2006). *Poesía eslovena contemporánea*. Buenos Aires: Gog y Magog.

Cučnik, Primož (2010). *Ventanas nuevas*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Pablo Fajdiga.

Debeljak, Aleš (2010). *Las odas inacabadas*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Barbara Pregelj e Iván Reymóndez.

Gradnik, Alojzij (2009). *La tierra desolada*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Julia Sarachu.

Gregorčič, Simon (2008). *El imán del poeta*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Julia Sarachu.

Ihan, Alojz (2010). *La moneda de plata*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de María Florencia Ferre.

Kocbek, Edvard (2011). *Poesía en holograma*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Julia Sarachu.

Makarovič, Svetlana (2010). *Mujer ajeno*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Julia Sarachu (con la colaboración de Mojca Jesenovec).

Mozetič, Brane (2006). *Mariposas*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Marjeta Drobnič.

----- (2011). *Banalidades*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Pablo Fajdiga.

PutrleSrdić, Jana (2011). *Puede pasar cualquier cosa*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Bárbara Pregelj.

Semolič, Peter (2008). *El fin comenzará por los suburbios*. Buenos Aires: Gog y Magog. Traducción de Pablo Fajdiga.

---

## Teórica y crítica

- Botto, Malena** (2006). «La concentración y la polarización de la industria editorial», en José Luis de Diego, director. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 209–249.
- Bourdieu, Pierre** (2002). «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 145, 3–8.
- Colleu, Gilles** (2008) [2004]. *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires: La marca editora. Traducción de Víctor Goldstein.
- Even-Zohar, Ítamar** (1999) [1990]. «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en Montserrat Iglesias Santos, editora. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, 223–231.
- Gouanvic, Jean-Marc** (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras: Artois Presses Université.
- Hale, Terry** (2009). «Publishing strategies», en Mona Baker y Gabriela Saldanha, editoras. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 217–221.
- Jesenovec, Mojca** (Ed.) (2011). *Bibliografía de traducciones de literatura eslovena a las lenguas de la Península Ibérica hasta el año 2008*. Ljubljana: Center zaslovenskoknjževnost.
- Manzoni, Celina** (2001). «¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?». *Revista Iberoamericana* 197, 781–793.
- Lefevere, André** (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España. Traducción de Ramón Álvarez y Carmen África Vidal.
- Serry, Hervé** (2002). «Constituer un catalogue littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, 70–79.
- Toury, Gideon** (2004) [1995]. *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra. Traducción de Rosa Rabadán y Raquel Merino.
- Vanoli, Hernán** (2009). «Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina». *Apuntes de Investigación del CECYP* 15, 161–185.
- (2010). «Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura». *NUSO (Nueva Sociedad)* 230, 129–151.
- Venuti, Lawrence** (1995). *The translator's invisibility*. New York: Routledge.
- Wilfert, Blaise** (2002). «Cosmopoliset l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885–1914». *Actes de la Recherche Sociale* 144, 33–46.

## Entrevistas y notas periodísticas

- Alfieri, Carlos** (2011, mayo). «La eclosión de las pequeñas: editoriales argentinas». *Le monde diplomatique*, 35.
- «Entrevista con Bajo la Luna». *Sur de Babel*. <<http://www.surdebabel.com.ar/infantil-g-seleccion-lectores/166-entrevista-con-bajo-la-luna>>
- «Un país en la voz de sus poetas». *La Capital*. <[http://www.lacapital.com.ar/ed\\_senales/2010/11/edicion\\_107/contenidos/noticia\\_5033.html](http://www.lacapital.com.ar/ed_senales/2010/11/edicion_107/contenidos/noticia_5033.html)>