ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXX, Número 63, 2019

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Corrector
Matías Lemo

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y la difusión de las investigaciones literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar **Cláusula de Garantía:** Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2019 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0153. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4.° piso, tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
María Soledad Herrera - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Santiago Marcó
Oscar de Majo
María Liliana Guidotti

Gramma está indizada por el European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS), por Dialnet, y por el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (nivel 1). Está incluida en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; en el Portal del Hispanismo y en el catálogo de la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín. Está asociada a Latinoamericana. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales. Integra el nivel 1 de revistas científicas (Res. 2249/14 del CONICET) en la base de datos Malena del CAICYT-CONICET.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXX, número 63, 2019

Índice

Investigación

Belén Landini (Argentina)
Consideraciones sobre Territorio y Territorialidad en Idamia o la reunión inesperada*, de Luis Ambrosio Morante (1808)* 9

María Fukelman (Argentina)
Dramaturgia del Teatro Independiente entre 1930 y 1945: Autores fuera del Canon Historiográfico 22

Pedro Salas Camus (Estados Unidos)
El Espectro de la Locura en 2666*, de Roberto Bolaño: los Casos de Ingeborg y de Edwin Johns* 33

Silvia Mellado (Argentina)
Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en Füchse von Llafenko*, de Gloria Dünkler* 52

Creación

Claudia Berrueto (México)
Layne 77

Mónica Tracey (Argentina)
Poemas 83

Gustavo Zonana (Argentina)
Pregunta 85

Christian X. Ferdinandus (Argentina)
El regreso de Moby Dick 89

Reseñas

Andrea Bocco (Argentina)
Notas sobre El Cautiverio de Santiago Avendaño entre los Ranqueles 109

Luciana Belloni (Argentina)
Ojos de Libélulas. A propósito de Diálogo de Voces. Nuevas Lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo 112

Enzo Cárcano (Argentina)
Vislumbres *o la Fe Poética de Ana Benda* 116

Leonel Alejandro Kodnia (Argentina)
Sinfonía Irlando-porteña sobre Borges and Irish Writing*, de J. J. Delaney* 121

Autores 126

Normas Editoriales 131

Investigación

Consideraciones sobre Territorio y Territorialidad en *Idamia o la reunión inesperada*, de Luis Ambrosio Morante (1808)

Belén Landini*

Resumen: En el marco del estudio de la obra de Luis Ambrosio Morante (1772/1775/1780-1835), nos abocamos, en este caso, a *Idamia o la reunión inesperada*, estrenada en Montevideo en 1808, drama en cinco actos, traducción y adaptación de *Il Selvaggio*, de Francesco Cerlone (Nápoles, 1765). El manuscrito de esta pieza de Morante se encuentra en el Tesoro de la Biblioteca Nacional y aún inédito. Entre los múltiples temas que ofrece la obra, nos interesa particularmente la construcción del sujeto americano a partir de su territorialidad, concepto de la Geografía Cultural. La reconstrucción del paisaje a través de la palabra de los personajes de *Idamia o la reunión inesperada* y, de manera comparativa, de *Il Selvaggio,* es fundamental para entender el imaginario europeo acerca de nuestro continente y cómo Morante, desde su posición mestiza, reformula esa concepción en función de la recepción de un público rioplatense.
Palabras clave: Morante; Teatro; Alteridad; Subjetividad; Territorialidad.

Abstract*: In the context of research about Luis Ambrosio Morante's (1772/1775/1780-1835) work, we approach, in this case, to* Idamia o la reunión inesperada*, premiered in Montevideo in the year 1808, drama in five acts, translation and adaptation of* Il Selvaggio *by Francesco Cerlone (Napoli, 1765). The manuscript of this play is in the Biblioteca Nacional Mariano Moreno's archive and still unpublished. Among the multiple subjects the play presents, we are particularly interested in the construction of American subject from territoriality, a Cultural Geographie's concept. The reconstruction of the landscape trought the characters' speech of* Idamia o la reunión inesperada *and,*

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora en Historia del Teatro en el Área de Investigación en Ciencias del Arte (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini) y directora del Área de Artes Escénicas en Iberoamérica (siglos xvi-xix) en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (Universidad de Buenos Aires). Correo electrónico: belulandini@hotmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 9-21.
Fecha de recepción: 07-04-2019. Fecha de aceptación: 26-05-2019.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

comparatively, of Il Selvaggio*, is essential to understand the European imaginary about our continent and how Morante, from his half-breed condition, reformulates that conception concerning the reception of the* rioplatense's *audience.*
Keywords: *Morante; Theatre; Otherness; Subjectivity; Territoriality.*

¿Por qué es importante pensar la construcción de las territorialidades en la obra de un cuasi-ignoto dramaturgo rioplatense del siglo XIX? Porque las territorialidades hablan de sujetos sociales en vínculo consigo mismos, con el espacio que habitan y con su comunidad y sus instituciones. Porque Luis Ambrosio Morante formó parte de un momento histórico de quiebre, un momento en el que se produjo un gran cambio de paradigma en la sociedad rioplatense y, por extensión, en gran parte del territorio sudamericano.

Según Teodoro Klein (1984), Luis Ambrosio Morante habría nacido en Buenos Aires en 1780, hijo ilegítimo de Domingo Ignacio Morante, mestizo, y Juana María de Rosario Molina, parda nacida en esclavitud. José Zapiola, que fue amigo del actor, ubica su nacimiento en Montevideo en 1722, mientras que otros autores lo definen «peruano y liberal», nacido en 1775.

Profesionalmente se inició como apuntador o consueta para la temporada de 1799 (noticia proporcionada por Rufino Larraud, AGN Uruguay) en el coliseo de Manuel Cipriano de Melo, en Montevideo, donde se había mudado su familia en 1793. Gracias a sus progresos, Morante fue llamado por Speciali, del Coliseo de Buenos Aires, para trabajar como apuntador, cantante y archivista por el triple de sueldo de lo que ganaba en Montevideo. El primer documento donde se registra esto es de 1804 (Seibel, 2006). José Luis Trenti Rocamora (1946, p. 171) dice que «[a] fines de mayo de 1803 ya se había formado la compañía cómica del Coliseo Provisional» en la que Morante era primer consueta y archivista. Esta sería la misma compañía que debutara el 1.° de mayo de 1804 cuando se inauguró el teatro.

En 1805 ya habría dirigido *El emperador Alberto*, de Antonio de Valladares y Sotomayor (Mogliani, en Pelletieri, 2005), y habría sido primer actor alterno. Su trayectoria de más de tres décadas lo destacó también como dramaturgo y además traductor de *Hamlet* y de *Otelo*, de Shakespeare, entre otras piezas. En la defensa de la ciudad frente a las invasiones inglesas, Morante y otros actores, violinistas y músicos lucharon en los cuerpos de Pardos y Morenos.

La primera de las obras de Morante de la que se tiene noticia es *Idamia o la reunión inesperada,* de 1808 (cuyo manuscrito inédito se encuentra conservado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional), y la última, *Al que le venga el sayo que se lo*

ponga, de 1827 (manuscrito inédito ubicado en el Archivo General de la Nación). En este período, y sobre todo, después de las invasiones inglesas, el territorio rioplatense (Buenos Aires y Montevideo) fue escenario de múltiples tensiones, cuyas consecuencias darán como resultado la conformación de nuevas naciones. Las reconquistas de Buenos Aires y de Montevideo dejan entrevista la posibilidad de los ciudadanos rioplatenses de sentirse dueños del propio territorio, defendiéndolo y apropiándoselo. Además, las redes comerciales, tanto «legales» como clandestinas, que se tendían desde el Río de la Plata hacia Europa, ponían en cuestión la dominación de España sobre el territorio local. Ya no se trataba de la subordinación a la Corona española como anexo o provincia, sino que el dominio económico estaba representado por Inglaterra o Francia. Esto dejaba en jaque a la monarquía como institución reguladora de la vida en las colonias.

De cierto modo, además, la mezcla de inmigraciones había generado, en el Río de la Plata, algo diferente. Nada tenía que ver cómo se vivía acá con lo que pasaba, por ejemplo, en las cortes virreinales de México o del Perú. ¿Qué unía a nuestros habitantes con la metrópoli española? De alguna forma, esa es la pregunta que ronda los procesos de la Revolución de Mayo. ¿A qué comunidad pertenecen los habitantes del Río de la Plata? ¿Con qué valores se identifican? ¿Cómo se construye su identidad en función del espacio que los contiene?

La conformación de las territorialidades en la obra de Morante no solamente nos invita a observar cómo el sujeto artista comprometido social y políticamente se cuestiona como parte de una comunidad, sino también nos muestra de qué forma su *poíesis* remite a una coyuntura y problematiza los vínculos entre comunidades en un territorio en constante tensión.

El territorio, «el cuerpo de la patria», en el siglo xix, será, en la Argentina, un proceso de búsqueda y de consecución, un ansiado deseo que busca un perfil, constituirse en un mapa definido, el límite soberano de un espacio. Pero ese espacio y ese mapa no constituyen solo un afán geográfico o geopolítico, un sentido de ocupación material. Para las élites liberales del siglo xix, la posesión de ese espacio supondrá también la posesión de una identidad clara y definida del incipiente Estado que le permita sentirse «Nación»: precisamente, esa es la función poderosa asumida por la literatura a lo largo del siglo, pues el dominio sobre el territorio supondrá también un dominio simbólico sobre ese cuerpo que implicará exorcizar (Moyano, 2008).

El «cuerpo de la patria» se define a través del espacio que comprende y del cuerpo físico de quienes lo habitan. Exorcizarlo y hacerlo propio es darle otro sentido:

las artes cumplen el rol de metaforizar, de procesar y de reproducir, desde lo simbólico, aquello que se presenta en tensión. Resignificar el territorio es parte de la tarea de la intelectualidad rioplatense. La humanidad se expresa simbólicamente a través del arte, y esa expresión es indisociable de su coyuntura, de la que forma parte el espacio. María Valeria Emiliozzi, en su lúcido artículo «El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio simbólico», publicado en *Abra* (vol. 33, n.° 47, 2013), explica:

> …tanto el espacio como el tiempo no son variables exógenas al quehacer histórico y geográfico, sucede que los lugares no están dados *a priori*, sino que son construidos en el terreno movedizo de las luchas sociales, que también son luchas por atribución de sentidos (p. 2).

El teatro comparado define lógico-genéticamente al teatro como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos: el convivio, la *poíesis* y la expectación (Dubatti, 2008, p. 28), que lo vuelven efímero e irrepetible, inasible[1]. En este sentido, cada acontecimiento teatral está anclado en un tiempo y en un lugar determinados, y participan en él personas determinadas, por lo tanto,

> …la *poíesis*, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir de un *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente. […]. Por su naturaleza vinculada a la cultura viviente, la dimensión del trabajo en la *poíesis* teatral es territorial (Dubatti, 2008, p. 32).

Valeria Emiliozzi (2013, p. 4) propone que el territorio es «una construcción social e histórica formalizada por la materialización de las actividades humanas en un espacio físico determinado, pero que se desplaza por fuera de los límites jurídicos, del espacio material», es decir que hay una dimensión simbólica de ese territorio. Los sujetos conforman sentidos a través de las costumbres, los códigos, el lenguaje, la historia. Se enmarcan en prácticas históricas, sociales y políticas que los transforman. Sostiene Emiliozzi:

> Al situarnos entre el territorio y el cuerpo, el sujeto toma un punto central en tanto que es constructor de lo social y de lo urbano específicamente. Por ello, ya no hablaremos de territorio sino de territorialidades, pues abordar estas implica considerar aspectos económicos, políticos y culturales, íntimamente ligados «a cómo las personas organizan el espacio y cómo le dan significados al lugar, y por lo tanto contribuyen a la (re) producción de un determinado orden social» (Haesbaert, 2004). Las territorialidades son una construcción cultural que se apropia de la tierra simbolizándola, marcándola con el cuerpo e incorporándola hasta hacerla cuerpo (2013, p. 4).

[1] Sobre el concepto de «teatro perdido», me remito a Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Esa forma de hacer cuerpo en una construcción cultural es la inserción del sujeto en la estructura simbólica a través del lenguaje. «El cuerpo es un efecto de esa cultura en la que se encuentra inmerso, es atravesado y constituido por el lenguaje, pues es en la palabra, en el discurso, donde los seres humanos reconocen su subjetividad y nombran su cuerpo» (Emiliozzi, 2013, p. 5).

Cuando estudiamos el caso de la producción de Morante, existe una variable en tensión a la hora de pensar la construcción de territorialidades simbólicas en su obra. Esa variable es el espacio, el «cuerpo de la patria», que se encuentra en el medio de las luchas de poder por la dominación política y económica. Lo interesante, entonces, es observar de qué forma opera metafóricamente la simbolización lingüística en sus representaciones del espacio para conformar una territorialidad acorde a los intereses políticos de los intelectuales de Mayo. El espacio es donde se ancla el cuerpo del actor con su espesor de acontecimiento (el cuerpo del actor, el cuerpo afectado y el personaje) y, a través de ese espesor, le da sentido a su identidad.

En el marco de la literatura en castellano en Sudamérica, las crónicas de la conquista son las que van delineando cómo es la tierra descubierta, cómo son sus habitantes y cómo se dibujan los itinerarios en función de la búsqueda de los mitos de la abundancia:

> La representación de los espacios míticos en estas crónicas se halla circunscripta, precisamente, al desplazamiento. Este puro suceder de la acción territorial en pos de un mito que resulta finalmente inalcanzable es parte de la realidad de estos españoles, de su vinculación con el espacio que transitan (El Jaber, 2011,199).

Entonces, durante los siglos xvi y xvii, el recorrido por el territorio rioplatense se encuentra motivado por el objetivo final de la búsqueda que hacen los españoles. Podríamos hablar de una teleología del conquistador, que contrastará con la realidad del espacio rioplatense, pero que sostendrá, desde el discurso español, durante casi dos siglos, el imaginario continental acerca de las nuevas tierras.

En este sentido, lo que está en juego, en definitiva, en la obra de Morante, es el viraje del punto de vista del discurso eurocentrista. Las concepciones occidentales (incluso actuales) acerca del continente sudamericano fueron delineadas por el discurso escrito de los conquistadores. Las crónicas y cartas que se conocen son las que conformaron la visión que perdura a través de los siglos y que, recién entrado el xix, comienza a desdibujarse. Cuando los intelectuales locales empiezan a producir su propio pensamiento en los salones literarios, en los periódicos o a través del teatro, la representación del espacio comienza a cambiar y, en consecuencia,

cambia también la relación entre los sujetos sociales y ese espacio, en el que se anclan a través del cuerpo: aquel cuerpo que actúa y se pone en la piel de otro individuo y el cuerpo del espectador, ubicado en un lugar determinado del espacio escénico.

Morante, como parte de una generación, se apropia de los moldes europeos para construir una mirada anclada en la tierra que pisa. Deja de reproducir un teatro netamente español para renovar, en su compromiso político, las ideas acerca de la pertenencia, la identidad y la territorialidad de la comunidad en la que está inmerso.

Cuando, ya en el XVIII, se han establecido las primeras ciudades, cuando ya ha nacido la primera generación local, y esa búsqueda de riqueza del conquistador ha desaparecido y, en cambio, lo que queda no es la construcción simbólico-discursiva en torno a un mito de la abundancia, sino la realidad de un territorio en permanente movimiento y tensión, muchos de los nacidos en el Río de la Plata se encuentran en una posición opuesta a la de aquellos primeros cronistas descubridores: desde este nuevo emplazamiento en el globo, no conocen la metrópoli. El eje de la mirada se ha corrido, mientras que el discurso colonizador sigue pesando según el imaginario español. Desde ese lugar, posiblemente, los escritores o dramaturgos cuentan sus historias, en las que, necesariamente, se mezcla la reflexión sobre la idiosincrasia americana y sobre la pertenencia al territorio.

El teatro, en una sociedad incipiente y heterogénea, donde el convivio (esa reunión de cuerpos presentes anclados en un espacio puesto en tensión) es, prácticamente, la única manera de vincularse y, por lo tanto, de subjetivarse, se convierte en una institución fundamental. A partir del gobierno del Virrey Juan José de Vértiz y Salcedo, quien impulsó la construcción del primer coliseo de Buenos Aires y además redactó las normativas que lo iban a regular, todo aquello que se ponía en escena formaba parte de las luchas de poder y de los movimientos políticos de este territorio híbrido. Cuando las primeras generaciones americanas comienzan a darse cuenta de que lo español ya no las representaba, sobreviene una crisis de identidad y se genera en la sociedad una necesidad de relación con el espacio a partir de la desvinculación con la metrópoli, lejana y desconocida para la mayoría.

Luis Ambrosio Morante, traductor/adaptador de *Idamia o la reunión inesperada*, es un personaje que encarna todas las tensiones sociales y políticas de la última etapa del Virreinato del Río de la Plata. Es mestizo, quizás nacido en el Perú, en Buenos Aires o en Montevideo. Involucrado en la causa independentista, Morante intenta construir, a través del teatro, una identidad sudamericana. Su trabajo, en

este sentido, pone en crisis el enraizamiento de la dramaturgia europea y española en América y propone una nueva forma de pensar la institución teatro y, a través de ella, el ser sudamericano.

Quizás, la apuesta más fuerte de Morante sea el cuestionamiento de lo español desde el interior de las archipoéticas[2] y poéticas abstractas traídas de Europa y reproducidas «fielmente» en el Río de la Plata. Dos ejemplos de este fenómeno son el drama barroco *Idamia o la reunión inesperada* (expuesto en la «españolización» del texto italiano y, al mismo tiempo, en la «americanización» de espacios, de vestuarios y de costumbres) o el sainete *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, clarísimo origen del subgénero dramático que representará al Río de la Plata bien entrado el xix. El complejo entramado que se genera en la conjunción entre un nuevo territorio, una archipoética española y una mirada mestiza pone en cuestión la forma de hacer teatro a la que los españoles europeos estaban acostumbrados.

Aunque los textos dramáticos puestos en escena sean, en muchos casos, españoles, su lugar de enunciación modifica sus sentidos. Construye, sin dudas, una referencia al contexto, a la coyuntura. Podría decirse que representar una pieza española en Buenos Aires o en Montevideo durante el Virreinato del Río de la Plata deja de ser, en los comienzos del siglo xix, un acto pedagógico en el que se transmite la cultura española a las colonias para pasar a formar parte de un cuestionamiento de esa cultura y de una incipiente afirmación de algo nuevo.

Idamia o la reunión inesperada (1808) es una traducción/adaptación que Luis Ambrosio Morante hace de *Il Selvaggio* o *Gli Inglesi in America* (1765), de Francesco Cerlone, estrenada en Nápoles con gran éxito de público. Es importante, dado que cambiar de idioma es cambiar de marco de referencia, hacer una breve mención sobre lo que implica traducir en Montevideo en el siglo xix. Solange Hibbs (Université de Toulouse 2 Jean Jaurès), en la presentación de su curso de Traducción y Traductología 3 para la Universidad de Toulouse 2, explica:

> *Elle [la traduction] ne peut s'analyser hors des coordonnées espace et temps. En effet le texte est espace et sa lecture s'inscrit dans le temps: la construction du sens est un balayage qui mène du signe au contexte et la réécriture opère souvent la démarche inverse. La traduction est créatrice d'espace par la production d'un autre texte qui se substitue au premier.*
>
> [La traducción no puede analizarse fuera de las coordenadas de espacio y tiempo. De hecho, el texto es espacio y su lectura se inscribe en el tiempo: la cons-

[2] «La archipoética o poética abstracta es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de estas» (Dubatti, 2008, p. 81).

> trucción del sentido es un movimiento que lleva del signo al contexto y la reescritura opera en general en sentido inverso. La traducción crea espacio a través de la producción de otro texto que sustituye al primero; la traducción es mía].

Crear espacio a través de una sustitución. Crear territorio a partir de una sustitución y de un movimiento. Así como el cuerpo del actor encarna un personaje sin desaparecer y manteniendo, además, su condición de cuerpo afectado; de la misma manera, el texto traducido no hace desaparecer su origen, sino que lo incorpora para multiplicar o mover sus sentidos: lo que el público napolitano viera o comprendiera de las rivalidades entre *natches* e ingleses no cobraría el mismo sentido que lo que pudieran observar los ciudadanos montevideanos algunos años después. Para los sudamericanos, la representación de un espacio «salvaje» remite a nuestro «desierto», y la identificación de los nativos y del territorio en conflicto observan otros referentes.

Es posible, de acuerdo con las ediciones existentes de *Il Selvaggio*[3], que Morante haya accedido al texto italiano en versión impresa y que, a partir de esa lectura, haya volcado, en el único manuscrito que se conserva, su traducción y adaptación al español. Es significativa la diferencia entre las imágenes de los impresos dieciochescos italianos y el rudimentario manuscrito enmendado que habita los archivos porteños. Ese traspaso, esa sustitución, ese movimiento territorial transoceánico se plasma en la sustitución de la tinta de imprenta por la pluma que colma las páginas (los amarillentos folios) en sentido horizontal, vertical, en forma de marcas, de líneas, de flechas y de asteriscos. La única formalidad aparente es la superposición de sellos: Coliseo de Buenos Aires, Biblioteca Nacional, números de inventario.

El argumento de *Idamia o la reunión inesperada* narra el naufragio de dos buques

[3] De la comedia *Il Selvaggio*, de Francesco Cerlone, se conocen ocho ediciones:

a) *Il Selvaggio in America: tragicomedia di Francesco Cerlone*, Roma, Stamperia de' Rossi, [1765?].
b) *Commedie*, Napoli, V. Flauto, A spese di G. A. Vinaccia, 1765.
c) *Commedie* di Francesco Cerlone, napolitano, in Napoli: a spese di Giacomo-Antonio Vinaccia [o Venaccia], 1772-1785.
d) Dell'Acerra, Domenico, *Commedie di Francesco Cerlone napolitano.* Tomo 1. [-10]. T. 1. [S. I]:[s. n.], 1772.
e) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo <-decimo>. 1. Bologna, 1787.
f) *Commedieti…*, Bologna s. i. MDCCLXXXVII-MDCCLXXXIX.
g) *Commedie* di Francesco Cerlone napoletano, tomo primo, in Napoli MDCCXC, Presso Domenico Sangiacomo, A spese di Luigi e Giovanni Vinaccia. E si vendono nel Corridojo del Consiglio (la edición que usamos para el presente trabajo).
h) *Commedie* di Francesco Cerlone napolitano tomo primo (-22). 1, *Gl'Inglesi in America, o sia Il Selvaggio. La gara fra l'amicizia. La vera contessina.* Napoli: nella stamperia sita Rampe S. Marcellino n.° 3 Francesco Masi direttore, 1825.

ingleses cerca de las costas norteamericanas. Es interesante observar, en el cotejo del texto fuente y el texto meta, cómo está representado y simbolizado el espacio americano y cómo Morante cuestiona y desarticula la negativización de lo americano que Cerlone construye en el original.

En uno de esos buques viaja Onoria, princesa escocesa que será rescatada por Amintas, un campesino americano, padre de Idamia. En el otro, el capitán Milord Harrinton y su tripulación. Mientras Idamia pasea por los prados, Milord la ve y se enamora de ella, que ha sido prometida en matrimonio a Indatiro, cacique de la tribu local. En el trayecto de ese mismo paseo, la joven se encuentra con Ernesto, un príncipe inglés desterrado y condenado a vivir salvajemente en tierras americanas. Tras una serie de peripecias entre americanos y europeos, se descubre que Onoria y Ernesto son los padres biológicos de Idamia, llamada, en realidad, Sofía, y que Amintas había cuidado de la niña desde que un criado fugitivo se la había dejado a cargo. Finalmente, Idamia parte a Inglaterra a casarse con Milord.

El tratamiento de los espacios en la obra es muy significativo. En primer lugar, el texto italiano posee muy pocas didascalias, mientras que Morante se extiende en largas descripciones de los escenarios y también de los vestuarios, sobre todo aquellos de los nativos, acentuando las diferencias entre los americanos y los europeos. Cerlone solo coloca un párrafo descriptivo en la primera didascalia del «Acto I», donde ubica, en el total de la escena, los diferentes espacios que formarán parte de la representación: la cabaña de Amintas entre palmeras, el mar y la montaña (1790, p. 1). Morante, además de versificar y de extender los actos de manera que los tres del italiano se transformen en cinco para el español, introduce cada uno de ellos con una descripción del lugar en el que se desarrollará la acción. Dicha acción será indicada también en las acotaciones de manera que, en muchos de los ejemplos, el espacio solo pueda ser descripto a partir y a través de esas acciones.

Esto no solo nos colocaría frente a una novedosa forma de escribir texto dramático a comienzos del XIX, sino que además pondría en evidencia la importancia de la acción humana (de los personajes) para la descripción, la delimitación y la creación de un espacio determinado. El paisaje se dibuja en los movimientos del actor en escena. El telón pintado se vuelve tridimensional porque el cuerpo del actor puede habitarlo.

En los parlamentos de los personajes, las referencias al espacio tienen que ver con la construcción de la alteridad que está, a su vez, vinculada con el origen de esos «otros»: son «salvajes» porque proceden de ese territorio. La primera alusión al lugar que encontramos está en boca de Palmer, subordinado de Milord, quien en

ningún momento siente afición por el lugar al que llegó, y su voluntad está siempre orientada a encontrar la forma de huir de allí: «…en los extremos / de este orbe nos encontramos / sobre el bárbaro terreno / de la costa del Noroeste» (Morante, 1808, p. 3). América entera es un terreno asociado a la barbarie como polo opuesto de la civilización, representada por lo europeo. En el primer contacto que los ingleses tienen con el terreno, la adjetivación negativa puede pensarse como efecto del funcionamiento de los imaginarios europeos: Palmer todavía no ha visto a los habitantes del lugar y, sin embargo, habla de barbarie y explica que a sus marineros «les causa horror el aspecto / de estas costas…» (Morante, 1808, p. 4).

Cuando Milord, inmediatamente después, le confiesa su amor por Idamia, se pregunta si «la América es capaz / de producir embeleso» (Morante, 1808, p. 5). Las costas son un lugar de pasaje hacia lo otro, hacia lo desconocido, y su descripción está condicionada por el malestar que produce en los ingleses el naufragio. La playa es el lugar de los enfrentamientos bélicos entre ambos continentes, quizás un espacio donde nadie es del todo local y donde será la habilidad para la guerra la que determinará las posiciones de poder. El resto de los espacios, fundamentalmente la cabaña de Amintas y los prados y el navío inglés, pone a uno u otro pueblo en situación de local.

En boca de Milord, en estas primeras escenas, la descripción del espacio comporta un tono menos agresivo que el de su compatriota y, al referirse a la cabaña de Amintas, dice:

> ¡Palmer! Observa aquel cedro
> que descuella en el recinto
> de arbustos mil. ¡Ah! En su centro
> se encuentra rústico albergue
> habitado por un viejo
> y venerable pastor, padre del grato embeleso
> que ha hechizado mis potencias (Morante, 1808, p. 6).

Queda claro que el vínculo entre personajes determina la construcción discursiva de los espacios.

En el caso de la obra de Cerlone, más breve, en prosa y con parlamentos más cortos, se lee un énfasis particular en la idea de lo americano como «la otra parte del mundo», «el otro lado del mundo», «el último extremo», donde lo salvaje predomina y donde la «educación» no existe. Cerlone utiliza, además, los atributos «blanco» y «negro» para nombrar a los europeos y a los americanos respectivamente. Morante, en cambio, elimina por completo ambos adjetivos y coloca estratégicamente «bárbaro» o «civilizado», de acuerdo con su ideología. Por ejemplo,

cuando Milord pretende conquistar a Idamia y convencerla de irse con él, utiliza la expresión «desiertos lejos del trato social, siendo de errores compendio» (Morante, 1808, p. 15) para referirse a América. Mientras que Idamia le contesta:

> El amor a nuestros padres
> es una ley que el supremo
> sol impuso […].
> Esto enseña
> en nuestro rudo hemisferio
> la naturaleza sabia (p. 16).

La oposición entre civilización y barbarie es desplazada para colocar, en su lugar, aquella de naturaleza y cultura, resaltando la valoración positiva de ese primer término, necesaria para mostrar al espectador cuál es el bando de la heroína.

Frente a este ejemplo, es fundamental detenerse en el estudio de la representación del espacio americano como «desierto», clave para el tratamiento de esta pieza de Morante y de gran parte de la literatura decimonónica de nuestro territorio. El desierto se vincula, en primer lugar, con la idea de vacío, ligada a lo desconocido:

> …con peligro de pérdida o de muerte, el sentido que se le otorga al espacio es más el de la supervivencia que el del esteticismo, más el de la acción sobre el terreno plagado de obstáculos que el de la percepción extasiada del mismo; con peligro de pérdida o muerte, parece no haber paisaje posible (El Jaber, 2011, pp. 176-177).

No hay paisaje posible, y desde esa vacuidad se construye la posibilidad de territorialización española o europea en el lugar. El desierto es sinónimo de barbarie, y «"predicar en desierto" significaría "dirigir la palabra a oyentes no dispuestos a admitir la doctrina o consejos que les dan"» (Real Academia Española, 1899, p. 340; en Lois, 2001, p. 101). El «trato social» que se menciona en la obra de Morante es, sin duda, lo que la mirada europea nombraría como «civilización», porque incluso los personajes ingleses reconocen y tratan a los nobles americanos, pero no validan ese trato como «sociabilidad».

El discurso europeo necesita realizar un proceso arduo de construcción de este «desierto» porque solo sobre el vacío puede construirse «civilización», y no así desde la base del reconocimiento de una cultura preexistente: «…pensar el desierto implicaba necesariamente la urgencia de vaciarlo y transformarlo, mediante la apropiación nominal y simbólica, en un no-desierto» (Lois, 2001, p. 102). Este proceso se aceleró después de la Independencia y llegó a su consolidación con la Campaña al Desierto y la formación de los estados nacionales en la segunda mitad del siglo xix.

En este sentido, lo que sucede en *Idamia o la reunión inesperada* es significativo

porque el final de la pieza está marcado por la *anagnórisis*, el reconocimiento de la heroína, hasta entonces hermoso fruto de la salvaje naturaleza americana, como una joven y noble europea. Al mismo tiempo, dejar al prometido americano para irse a Europa a contraer matrimonio con un inglés no es leído como un ultraje o una traición por los personajes de la obra, ni siquiera por Indatiro, el más perjudicado, que, de algún modo, termina aceptando como «legítimas» las actitudes de Ernesto en su rol de padre y de Sofía-Idamia, y perdonando a Milord, su contrincante.

En conclusión, el análisis de la construcción discursiva de los espacios en la dramaturgia de Morante es una ventana abierta hacia el estudio del proceso de conformación de las territorialidades rioplatenses de comienzos del siglo XIX, fundamental en el desarrollo de las luchas de poder del período independentista. Podemos decir, entonces, que, en el discurso de los personajes, se observa un movimiento de hipálage, donde los atributos del espacio son, en realidad, los de quienes lo habitan.

La puesta en escena de obras de origen europeo en su idioma original o traducidas no deja de estar al servicio de las nuevas identidades y territorialidades americanas. La clave de ese proceso es la construcción simbólica de los espacios. El espacio de representación se transforma en una sinécdoque del territorio rioplatense en tensión y, a la vez, la representación del espacio ancla los cuerpos (los de los actores, de los participantes del convivio y el «cuerpo de la patria») en una zona nueva.

Por último, en el caso específico de *Idamia o la reunión inesperada,* la traducción funciona como sustitución de la misma manera que lo hace la metáfora: vacía de sentido el territorio español para llenarlo de significados en proceso, movimiento y construcción en función de la futura construcción de una Nación.

Referencias Bibliográficas

Cerlone, F. (1790). *Commedie di Francesco Cerlone napoletano. Tomo Primo: Il Selvaggio. La Contessina. La gara fra l'amicizia e l'amore. La Pamela nubile.* Nápoles: Giovanni Vinaccia.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos.* Buenos Aires: Atuel.

El Jaber, L. (2011). *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Emiliozzi, M. V. (2013). El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio

simbólico. *Abra,* (33/47), 17-25.
Hibbs, S. (2016). Presentación de la asignatura Traducción y Traductología 3 para el Master 2, UE ES00903V. Toulouse: Département d'études hispaniques, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.
Landini, M. B. (2011). *Al que le venga el sayo que se lo ponga*, un sainete inédito de Luis Ambrosio Morante (1827). *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado,* (3), 53-99. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
Landini, M. B. (2013). Luis Ambrosio Morante: 'estrella' del teatro latinoamericano en el siglo xix. En Dubatti, J. y Burgos, N. (Eds.). *La actuación teatral: estudios y testimonios* (pp. 33-50). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
Lois, C. (2001). Desierto y territorio: imágenes decimonónicas del Gran Chaco argentino. *Mundo de Antes*, (2), 97-117. Instituto de Arqueología y Museo, UNT.
Morante, L. A. *Idamia o la reunión inesperada* [manuscrito inédito]. Buenos Aires: Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
Moyano, M. (2008). Literatura, Estado y Nación en el siglo xix argentino: el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15.

Dramaturgia del Teatro Independiente entre 1930 y 1945: Autores fuera del Canon Historiográfico

María Fukelman*

Resumen: Definimos el teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética, y careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Para realizar un teatro de alta calidad estética, cada grupo eligió distintas obras. Pero, más allá de esta heterogeneidad, hubo varios dramaturgos argentinos que fueron llevados a escena en los teatros independientes. Algunos de ellos fueron Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz y Marcos Victoria, entre otros. A partir de esta lista podemos advertir que, a excepción de algunos nombres muy conocidos, estos autores no fueron rigurosamente estudiados.

En el presente trabajo, nos centraremos en Enrique Agilda y en su obra *El clamor*, estrenada por el Teatro Juan B. Justo en 1935. Optamos por esta pieza porque entendemos que se encuadra dentro de aquellas realizadas por escritores que fueron marginales por oponerse a los discursos hegemónicos del poder político.
Palabras clave: Historia; Teatro Independiente; Buenos Aires; Enrique Agilda; Socialismo.

* Becaria Interna Postdoctoral del CONICET - Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina. Correo electrónico: mariafukelman@gmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 22-32.
Fecha de recepción: 22-05-2019. Fecha de aceptación: 13-07-2019.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

Abstract: *We defined the independent theatre —emerged in Buenos Aires in November 1930— as a way of producing and conceiving the theatre that sought to renew the national scene in three ways: it differed from the theatre that set the economic objectives ahead of the artistic ones; it proposed to make a theatre of high aesthetic quality; it lacked profit. In this sense, the independent theatre was constituted as a contestatory collective practice, inasmuch as it opposed the* statu quo *of the theatre of those years and it promoted an anti-capitalist organization.*

To make a theatre of high aesthetic quality, each group chose different plays. But, beyond this heterogeneity, there were various Argentine dramatists who were taken to the stage in the independent theatres. Some of them were Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz and Marcos Victoria, among others. From this list we can notice that, with the exception of some well-known names, these authors were not rigorously studied.

In the present work, we will focus on Enrique Agilda and his play El clamor, premiered by the Juan B. Justo Theatre, in 1935. We opted for this piece because we understand that it fits within those made by writers who were marginal for opposing the hegemonic discourses of political power.

Keywords: *History; Independent Theatre; Buenos Aires; Enrique Agilda; Socialism.*

El Teatro Independiente y su Repertorio

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien, ya desde mediados de la década del veinte, se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente —a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), Teatro Experimental de Arte (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930)—, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los

intelectuales de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado «género chico» (revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas y los escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En nuestra reciente tesis doctoral (2017), hemos definido la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética, y careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

A este núcleo central de definición se le pueden sumar algunos aspectos lindantes e interrelacionados, que le aportan cierto matiz «romántico» al movimiento: 1) la ideología política afín a los partidos de izquierda —si las acciones de los teatros no estaban «al servicio» de estos, sí funcionaban de forma «complementaria»—; 2) la consideración del teatro como un instrumento de cambio, y 3) la intención pedagógica. A su vez, para llevar a cabo estos objetivos —que no fueron corroborados por todos los grupos, motivo por el que no integran la enunciación principal sobre el teatro independiente—, muchos de los teatros independientes desarrollaron una intensa labor en extensión cultural de cara a la comunidad.

Para realizar un teatro de alta calidad estética, cada grupo de teatro independiente eligió distintas obras. Como ejemplos de diversidad interna advertimos que el Teatro del Pueblo y el Teatro Íntimo de La Peña favorecieron tanto la dramaturgia de jóvenes autores argentinos como la de grandes clásicos del teatro universal y de la escena contemporánea internacional; el Teatro Juan B. Justo y el Teatro Popular José González Castillo incluyeron sainetes dentro de sus repertorios, y La Cortina no eligió dramaturgos argentinos hasta 1943. En este sentido, coincidimos con Hugo Panno, quien manifestó lo siguiente: «Revisando el repertorio de cada teatro —alrededor de la época señalada— se perciben nítidamente diferencias de enfoque programáticas» (1971, p. 95).

Más allá de estos rasgos de heterogeneidad que hemos advertido —no solamente en el repertorio, sino a lo largo de toda nuestra tesis—, hubo varios dramaturgos

argentinos que fueron llevados a escena por los distintos grupos independientes. Algunos de ellos fueron Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Álvaro Yunque, Raúl Larra, Roberto Mariani, Pablo Palant, Bernardo González Arrili, Octavio Rivas Rooney, Juan Pedro Calou, Horacio Rega Molina, Álvaro Sol, Alejandro Berruti, Nemesio Trejo, Enrique Agilda, Rodolfo González Pacheco, Luis Ordaz y Marcos Victoria, entre otros. A partir de esta lista podemos advertir que, a excepción de algunos nombres muy conocidos, estos autores no fueron rigurosamente estudiados.

A su vez, hubo ciertos grupos de teatro independiente que propiciaron piezas con marcado contenido político y social, como el Teatro Juan B. Justo, La Máscara, el Teatro Proletario y el IFT, los cuales pretendieron influir, desde el teatro, en la sociedad. En este sentido, fue frecuente que los primeros teatros independientes consideraran las obras como herramientas para enseñarle al público. Muchos de los conjuntos tuvieron posturas, explícitamente, didácticas. En este punto, es interesante considerar cierta preponderancia del «artista ilustrado» en los inicios del teatro independiente. Esta categoría refiere, para Jorge Dubatti, al «creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto» (2012, p. 83).

En el presente trabajo, nos centraremos en uno de los autores mencionados, Enrique Agilda, y en su obra *El clamor*, estrenada por la Agrupación Artística Juan B. Justo (llamado también Teatro Juan B. Justo) en 1935. Optamos por esta pieza porque entendemos que se puede encuadrar dentro de aquellas realizadas por escritores que fueron marginales por oponerse a los discursos hegemónicos del poder político. Asimismo, este texto dramático también se encuadra dentro de las obras de temática directa, que pretendieron hacer llegar un mensaje claro a sus espectadores y a sus lectores.

El Teatro Juan B. Justo y la Realización de *El clamor*

El Teatro Juan B. Justo se originó en el seno del Partido Socialista. Comenzó en junio de 1927 como un grupo coral denominado Agrupación Artística Popular y, tras la muerte del médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo, sucedida el 8 de enero de 1928, pasó a llamarse así a modo de homenaje. Este grupo fue considerado por la crítica como uno de los fundamentales del teatro independiente. Como ejemplo de esto, tomamos las palabras de Luis Ordaz, quien sostuvo que los teatros que integraron adecuadamente el movimiento de teatros

independientes «se redujeron a tres» (1946, p. 166): el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo y La Máscara.

El 29 de agosto de 1928, este conjunto dio sus primeros pasos en materia teatral en un festival organizado en el Centro Socialista de la 16.ª (Villa Urquiza). Presentó *Registro civil*, de Nemesio Trejo, bajo la dirección de Amadeo Di Fonzo. En sus inicios, la Agrupación Artística Popular (y luego Juan B. Justo) cumplió sus actuaciones en centros culturales obreros, en el salón de actos de la Casa del Pueblo —que dependía del Partido Socialista—, en bibliotecas o en clubes, tanto de la ciudad de Buenos Aires como del Gran Buenos Aires. Pero, a partir de 1933, lo comenzó a hacer en una vieja casona que le había sido cedida por la Municipalidad, sita en Venezuela 1051. Según nuestro análisis (Fukelman, 2017), fue en ese año que el grupo se constituyó como un teatro independiente, aunque nunca dejó completamente de lado su vínculo con la política.

En 1935, ya con la dirección escénica a cargo de Edmundo Barthelemy, la Agrupación Artística Juan B. Justo ofreció *El clamor*, de Enrique Agilda, estrenada el 8 de junio. Esta obra había sido premiada en un concurso de piezas teatrales para autores nóveles organizado por el grupo[1], cuyos ganadores se habían anunciado el 7 de octubre de 1934. Para la categoría de obras con más de tres actos resultó ganadora *Cristóbal*, de Juan Notar; el premio para las de dos actos quedó desierto, y *El clamor* fue elegida como mejor pieza en un acto. Este hecho sirvió para acercar a Agilda —quien participaba, desde 1922, en distintos cuadros filodramáticos— a la Agrupación Artística Juan B. Justo. Allí continuó estrenando obras (*Rumbos*, 1936, y *Hombres*, 1939; ambas ganadoras de otros concursos de la agrupación), y también fue director, pero su mayor labor la realizó al frente del elenco infantil, que presentó en 1938[2]. Es interesante destacar que, del jurado que premió a Agilda, formaba parte el diputado en ejercicio del Partido Socialista, Alejandro Castiñeiras; es decir que un actor concreto de la política estaba incidiendo en la elección del repertorio del elenco teatral. Los demás integrantes fueron Arturo Cerretani, Luis Emilio Soto, César Tiempo y Álvaro Yunque.

El clamor es una obra en un acto breve dividida en tres cuadros. Allí se cuenta la historia de una familia —compuesta por el padre, la madre y la hija—, en la

[1] Si bien Ordaz (1957) dice que este fue el primer concurso organizado por la institución, el 21 de mayo de 1929 la agrupación había convocado a un concurso de comedias, comprometiéndose a representar las obras aceptadas (no obstante, no hemos encontrado resultados de esta actividad).

[2] De ese elenco derivó otro para adolescentes, y Agilda llegó a dirigir a los tres grupos (adultos, niños y adolescentes) simultáneamente.

que el hombre se queda sin trabajo. Ante esta situación desgraciada, se puede ver cómo la desesperación va invadiendo a los personajes y también cómo, a raíz de la intervención de un vecino y amigo de la familia, se llega a una determinada resolución esperanzadora. El texto dramático remite a la poética abstracta del drama moderno (Dubatti, 2009), ya que en él se pueden advertir sus rasgos inmanentes. Estos rasgos se pueden sistematizar en seis ángulos, interrelacionados y subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real y mundo poético:

1. Realismo «voluntario» o «intencional»: el espectador mantiene viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención.

2. Realismo sensorial: a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista debe brindar al espectador la ilusión de contigüidad con el mundo real, por ejemplo, en *El clamor*, hay flores y/o pan.

3. Realismo narrativo: busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales en la vida cotidiana, pero a la vez lo tensiona con las necesidades de la coherencia narrativa inmanentes a la obra dramática.

4. Realismo referencial: lo narrado o representado en escena debe guardar vínculos referenciales con la imagen del mundo real proveniente del régimen de experiencia.

5. Realismo lingüístico: la lengua de los personajes en escena debe contribuir a generar efecto de realidad, por ejemplo, se usa prosa, se canta una canción popular.

6. Realismo semántico: implica la enunciación de una tesis, propiciada por la figura de un «personaje delegado».

Las ideas que van a conformar la tesis se van diseminando, gradualmente, a través de toda la obra. En principio, nos enteramos de que hay una situación económica que está yendo de mal en peor:

> VECINO *(Entre serio y risueño)*: —¡Dichoso él que cobra!
> MUJER: —¡Bah! Vd. también ha de cobrar.
> VECINO: —Sí… pero no puntualmente. Además, Vd. sabe… antes trabajaba toda la semana, cobraba todos los sábados y jornales mejores. Ahora mejor sería no hablar; poco trabajo, poco jornal, y todavía la fortuna que le toca a uno, se la pagan cuando quieren.
> MUJER: —No se queje Vd.; dé gracias que tiene eso. Hoy se debe cuidar lo poquito que uno tiene, que si se pierde, no es tan fácil conseguir otra cosa (Agilda, s/f, §. 16-19).

Luego, estas reflexiones sobre el difícil contexto social se van a acrecentar. Así lo advertimos cuando el hombre le cuenta a la mujer la mala noticia nueva:

> MUJER: —¿Te despidieron? *(El hombre asiente)*. ¿Por qué?
> HOMBRE: —Economías. Hay poco trabajo. Las ganancias son más reducidas, y el personal debe disminuir. Es lógico.
> MUJER: —¿Después de diez años?
> HOMBRE: —Así es. Después de diez años. El esfuerzo, la voluntad al servicio de una empresa, la confianza que uno inspira, se recompensan con un simple «hay que hacer economías».
> MUJER: —Y en esta época, ¿dónde ir a buscar trabajo? (Agilda, s/f, § 103-107).

Asimismo, junto con la pésima situación actual, se empiezan a resaltar, en *El clamor*, los valores de la solidaridad: «HOMBRE [a la niña]: —Vamos, coloca tu sillita. Has puesto las sillas de los demás y falta la tuya. / MUJER: —Señal que no es egoísta; piensa solo en los demás» (Agilda, s/f, § 52-53). Y es con el correr del texto dramático que estas dos aristas se van uniendo e interrelacionando, dando cuenta de que el contexto desgraciado no es individual y de que la solución no va a llegar si se piensa solo en esos términos:

> MUJER: —Voy perdiendo la fe, mi amigo.
> VECINO: —No hay que desanimarse *(¿Qué otra cosa podría decir?)*.
> MUJER: —Es que no tenemos suerte.
> VECINO: —No piense eso. ¿Quién tiene suerte hoy? La situación es difícil para todos, el trabajo cada día más escaso, y este problema de ustedes es el problema de muchos hogares que se hallan en condiciones desesperantes (Agilda, s/f, § 127-130).

Los pensamientos sobre el espíritu colectivo provienen, fundamentalmente, del personaje delegado, quien es el encargado de explicitar las condiciones de comprensión de la tesis que propuso el autor. En *El clamor*, este papel es representado por el vecino: «No están solos ustedes. Es el momento de unirnos y ayudarnos. Vds. tienen amigos que —estoy seguro— vendrán en ayuda de Vds., apenas se enteren de la situación» (Agilda, s/f, § 138). Es él quien comienza a infundir la idea de que se debe tomar un rol activo: «MUJER: —¡Será lo que Dios quiera! / VECINO: —O lo que los hombres quieran…» (Agilda, s/f, § 151-152). También se ocupa de mostrar el contexto de hostigamiento a los grupos de izquierda que, efectivamente, se vivía en la Década Infame[3], y muestra un ejemplo de realismo referencial:

[3] La Década Infame se inició el 6 de septiembre de 1930, a través de un golpe militar encabezado por los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo, quienes inauguraron un período en el que volvió a la Argentina el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías. Finalizó el 4 de junio de 1943, cuando un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a su último presidente, Ramón Castillo.

> VECINO *(Como una rebelión, los puños apretados)*: —¡Injusticia!
> NIÑA: —¿Qué decía Vd.?... ¿Qué decía?...
> VECINO: —Decía algo que vos no comprendés, chiquita. Es una palabra fea, y los vigilantes lo llevan preso a uno cuando la dice fuerte (Agilda, s/f, § 206-208).

Estas concepciones van calando hondo en los demás personajes. Primero interpelan a la mujer: «Sí, podemos… Se gasta tan poco ahora… Después… *(Repite las palabras del vecino)*: recuerda que no estamos solos, que no vivimos aislados» (Agilda, s/f, § 176); y, finalmente, al hombre. Hacia el final de la obra, la tesis —es necesario luchar colectivamente contra las injusticias; el socialismo es posible— se expone completamente y se ejemplifica con las medidas que toma el personaje, pero que, idealmente, debe tomar también el espectador o el lector:

> VECINO *(Después de una pausa, se acerca y le coloca su mano sobre el hombro. Muy lentamente)*: —Hay que calmarse y luchar. Buscá… buscá, que hallarás ocupación a tu energía. Esa energía tuya y la energía de muchos que ahora resultan impotentes para resolver un simple problema familiar, esas energías se aniquilarán o serán las que, unidas, resuelvan un día el problema de la Humanidad.
> HOMBRE *(Ha dejado de sollozar. Muestra su cara como transfigurada. No podría afirmarse si en este momento es un hombre o es un símbolo que reflejara la enorme fuerza que ambula en silencio, sin ocupación, por esas calles, mascullando su protesta contra una sociedad injusta, criminal, con sus hijos. Como iluminado, con una voz rara, nueva, dice, aumentando paulatinamente la fuerza de su voz)*: —¡¡¡Trabajo!!! ¡¡¡Trabajo!!! *(Levantando los brazos y afirmando el grito con el ademán, los puños cerrados, con firmeza)*[4]. ¡Trabajo!!! *(A pasos acompasados, se dirige hacia la puerta de calle, con los puños en alto, repitiendo)*: ¡¡¡Trabajo!!!
> […].
> *(Siguió su camino hacia la calle y ya afuera repite)*. ¡¡¡Trabajo!!! *(Se aleja)* ¡¡¡TRABAJO!!! *(Algunas voces en la calle se unen a las de este hombre)*.
> VARIOS *(Afuera)*: —¡¡¡TRABAJOOOOOOO!!!!!!! *(El pedido es cada vez más fuerte. Se oye rumor de grupos que se unen)*. ¡¡¡TRABAJO!!! *(Se han unido muchas voces y el clamor popular, fuerte, vigoroso, inunda la escena)*. ¡¡¡TRABAJOOOO!!!!!... ¡¡¡TRABAJO!!!!! *(Mientras va cayendo el telón, la multitud continúa exigiendo)* ¡¡¡TRABAJOOO!!! (Agilda, s/f, § 286-292).

A su vez, la creación de una red simbólica —que objetive la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos— y la redundancia pedagógica —como herramienta de cohesión para insistir en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles— se pueden ver en la obra, en varias oportunidades. Un ejemplo es el nombre de la pieza, *El clamor*, palabra que tiene como una de sus

[4] En la publicación se cuenta cómo esta idea de unión se vio reflejada en la puesta en escena a partir de un juego de luces.

acepciones el grito vehemente de la multitud. Otro ejemplo se puede advertir en los nombres de los personajes. Si bien se mencionan los de la niña (Isabelita), el vecino (Carlos) y el hombre (Adolfo), el hecho de que cada uno de ellos haya tenido una denominación genérica en el texto dramático también contribuye a reforzar la idea de lo colectivo, de lo social: son ellos los que están sufriendo, pero puede ser cualquiera, incluso nosotros que estamos leyendo.

Cuando se estrenó la obra, la crítica de Jaime Plaza en *La Vanguardia* no fue muy positiva, no tanto por sus lineamientos argumentales centrales, sino por cómo estos fueron llevados al escenario:

> Es el grito de rebelión contra la organización capitalista que, en los momentos difíciles, para asegurar sus pingües ganancias, condena a la desocupación y a la miseria a miles de hogares. Sobre esta idea ha construido Enrique Agilda los tres cuadros breves de su obra, la primera que somete a la consideración del público. Tema amplio y doloroso, aparece apenas esbozado en la pieza y la pluma inexperta del autor no ha sabido expresarlo con la firmeza que requiere. Podríamos analizar la obra minuciosamente, pero llegaríamos a una conclusión desalentadora. Preferimos señalar aquí que hay en el joven autor que ha presentado la Agrupación Artística, una gran inquietud, un afán de acercarse a los problemas candentes de la hora, un deseo de ponerse en contacto con el dolor de los humildes y contribuir desde su tribuna a provocar la rebelión futura de una clase oprimida.
>
> […]. El teatro social es teatro de ideas. Si ellas faltan o no son expuestas con rotunda claridad la labor del artista social falla por su base.
>
> La obra fue ofrecida en versión muy discreta por los elementos del cuadro de la Agrupación, aunque no deben olvidar estos esforzados aficionados que hay que procurar decir simplemente antes que interpretar. Por preocuparse excesivamente de la escena descuidaron la correcta dicción de la letra.
>
> El decorado de Antonio Testa muy bien realizado (Plaza, 1935, p. 3).

No obstante, la obra se representó numerosas veces. Luego de un par de semanas de estar en cartel en el Teatro Juan B. Justo, el 13 de julio de 1935, se llevó a escena en el Teatro Cervantes (que, en ese entonces, se llamaba Teatro Nacional de Comedia), acompañada por canciones del coro de la agrupación. Después escoltó, en muchas oportunidades, las proyecciones de la película *Cuando los hombres vean rojo*[5], un estreno exclusivo del Partido Socialista, que se realizaba como parte de

[5] En algunos ejemplares de *La Vanguardia*, se expresó que *Cuando los hombres vean…* estaba protagonizada por William Farnum y por Anita Louise, pero, en dicha película (*When a Man Sees Red*, de Frank Lloyd [1917]), no actuó Louise. El actor y la actriz habían compartido pantalla recientemente en *Are We Civilized?* (1934). También de 1934 es otra película con el mismo nombre: *When a Man Sees Red*, de Alan James, pero allí no trabajaron ni Farnum ni Louise. Si bien no es relevante para nuestro análisis, no sabemos con certeza a qué película se están refiriendo (aunque suponemos que es a la versión de 1917).

las actividades de la Comisión Electoral Nacional. De esta manera, *El clamor* fue vista por doscientos mil espectadores en cuarenta y seis funciones al aire libre o en centros socialistas, brindadas en distintos barrios. Algunos de los lugares donde se representó la pieza fueron el Cine Select San Juan, en San Juan y Saavedra (10 de septiembre); el Cine-Teatro Argentino (13 de septiembre); el Cine-Teatro Mitre, en Triunvirato 726 (16 de septiembre), y el Cine San Martín, en Rivadavia 7345 (4 de octubre). El reparto de la obra estaba compuesto por Alberto Barcelona, Emma Borlengui, Flora Seoane y Luis Soré. El escenógrafo era Antonio Testa, y los decorados y la utilería estaban a cargo de la Agrupación Artística Juan B. Justo. Las recorridas se hacían desplazándose en un camión-escenario, y sus integrantes afirmaron que el recibimiento del público era muy bueno:

> Hemos hecho arte, limpio y honesto, lo hemos vinculado conscientemente a la política, sana y generosa del Partido Socialista y el pueblo, congregado alrededor de nuestro camión-escenario, nos ha respetado en todo momento, acogiendo con caluroso y espontáneo aplauso nuestro modesto trabajo (Anónimo, 1936, § 9).

Asimismo, el dato sobre la cantidad de espectadores se difundió en la misma publicación de la obra, editada por la propia Agrupación Artística Juan B. Justo. Desde ese soporte, también se invitó a la comunidad a participar del espacio:

> Agrupación Artística 'Juan B. Justo'
> Venezuela 1051 Buenos Aires
> Teatro Coro Canto
> Una Institución que contribuye a elevar el nivel artístico del pueblo
> Asóciese (en Agilda, s/f, § 293).

Palabras Finales

A lo largo de este trabajo hemos realizado una introducción sobre el teatro independiente y luego nos adentramos en el análisis de la obra *El clamor*, escrita por Enrique Agilda, pieza que se puede enmarcar dentro de la poética abstracta del drama moderno. En este sentido, el texto dramático denota una tesis socialista, de lucha y de solidaridad, acorde con los ideales del Partido Socialista, seno donde se conformara la Agrupación Artística Juan B. Justo, el teatro independiente que llevó a cabo su representación.

Para concluir, nos parece importante destacar que el rescate de la figura de Enrique Agilda como dramaturgo, que hemos intentado desarrollar en el presente trabajo, se puede sintetizar en tres justificaciones acerca de su marginalidad: ha sido un escritor poco estudiado; se opuso, desde sus textos, al poder hegemónico, impulsando ideas de izquierda y de lucha colectiva, y expuso su literatura dramá-

tica y sus puestas en escena dentro del movimiento de teatros independientes, una práctica que también se inició de forma lateral y contracultural, separándose del teatro producido por empresarios y del afán lucrativo.

Referencias Bibliográficas

Anónimo (1936, febrero 2). Teatro socialista al servicio del pueblo. Simpática iniciativa. *La Vanguardia*.

Agilda, E. (s/f). *El clamor*. Buenos Aires: Agrupación Artística Juan B. Justo.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Fukelman, M. (2017). *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* [Tesis doctoral inédita]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

J. (1935, junio 10). «Juan B. Justo». Fue estrenada la comedia de autor novel *El clamor*. *La Vanguardia*.

Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.

Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.

El Espectro de la Locura en *2666*, de Roberto Bolaño: los Casos de Ingeborg y de Edwin Johns

Pedro Salas Camus*

Resumen: El presente artículo analiza la representación de la locura en *2666* (2004), de Roberto Bolaño, por medio de dos figuras clave: Edwin Johns e Ingeborg. Mi hipótesis sostiene que la locura es un prisma conceptual, desde el cual es posible proyectarse de forma radicalmente distinta en cuanto de praxis se trata. El binomio aquí analizado (Johns e Ingeborg) representa el punto máximo de divergencia en el espectro de la demencia: alienación y horror en el caso de Johns, subversión y crítica en el caso de Ingeborg.
Palabras clave: Roberto Bolaño; *2666*; *L*ocura; Narrativa Chilena Contemporánea; Violencia.

Abstract: *This essay analyzes madness representation in Roberto Bolaño's* 2666 *(2004) through two key figures: Edwin Johns and Ingeborg. My hypothesis is that madness in* ***2666*** *is a conceptual prism from which one is capable of projecting oneself in ways that are radically different. The pairing here analyzed (Johns and Ingeborg) represents the maximum point of divergence on madness spectrum: alienation and horror in John's case; subversion and critique in Ingeborg's.*
Keywords*: Roberto Bolaño; 2666; Madness; Contemporary Chilean Narrative; Violence.*

La locura en *2666*, aparte de ser considerada como un pilar fundacional en su mundo narrativo, ha sido comúnmente juzgada como un espectro positivo por parte de la comunidad académica al identificarla con una fuerza subversiva y crítica en relación con el *statu quo* (Guajardo, 2013; Ríos Baeza, 2016; *et al.*). Si bien no refutamos explícitamente dicha hipótesis, sí quisiéramos complejizar la discusión sobre el concepto de la locura bolañana al enfatizar también su lado

* Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Actualmente, se desempeña como profesor en el Departamento de Culturas y Lenguas en Slippery Rock University of Pennsylvania. Correo electrónico: pedrosalasc@gmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 33-51.
Fecha de recepción: 26-02-2019. Fecha de aceptación: 12-05-2019.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

oscuro: demostrando, en otras palabras, la condición multifacética de la demencia, su *grosor* conceptual, que impide una categorización unívoca en torno a su representación y a su efecto en la novela póstuma del escritor chileno.

Para lo anterior, juzgaremos el accionar y el simbolismo de personajes dementes que, a nuestro parecer, son clave en *2666*, basando nuestra apreciación de acuerdo con el mismo sistema valórico que se encuentra subyacente en toda la obra de Bolaño. Aquel, en palabras de Chris Andrews, puede definirse como una serie de micropolíticas basada fundamentalmente en el valor y la generosidad (2014, p. xvi). No obstante, también se enfatizará que la locura es una sola: un mismo prisma que *abre* diferentes posibilidades éticas dentro de la obra bolañana.

Para efectuar lo susodicho, hemos decidido analizar dos figuras dementes que, a nuestro gusto, representan simbólicamente la divergencia máxima que puede encontrarse dentro del mismo espectro de la demencia: en primer lugar, Edwin Johns, como representante de una locura macabra; y en segundo, a Ingeborg, como representante de una locura positiva.

1. ¿De qué Hablamos cuando Hablamos de Locura?

Antes de iniciar el análisis, es necesaria una definición de qué es lo que entendemos por 'locura'. La acepción más tradicional, vinculada a la privación del uso de la razón (en una dicotomía que establece la locura y lo racional como espectros opuestos), nos presenta inmediatamente tensiones a la hora de aplicarla a la obra bolañana: como esperamos demonstrar en breve, la figura del loco en Bolaño (sobre todo en lo que respecta a los dos personajes aquí elegidos, Edwin Johns e Ingeborg) siempre posee ciertas lógica y sistematicidad en relación con su discurso, lejanas de la caoticidad con la cual usualmente se asocia al espectro de la locura. Una aproximación foucaultiana, consecuentemente, resulta más productiva. Dice el filósofo francés:

> La locura se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria (1993, p. 27)[1].

Aplicada dicha perspectiva a la obra de Bolaño, podría postularse que el discurso de la demencia, si bien muchas veces retorcido y/o fragmentario, postula *verdades* sobre el mundo que lo circunda —o, en otras palabras, esconde, en su lenguaje, el propio raciocinio de la sociedad que lo rodea—. Al respecto, Mario Guajardo co-

[1] Foucault se refiere aquí específicamente a la valorización de la locura por parte del clasicismo, cuyos efectos aún tienen gravitación en nuestra contemporaneidad. Refiérase a *Historia de la locura,* vol. I, 1964.

menta: «La locura aparece, entonces, no ya como una condición natural, ni como una desviación de una determinada normalidad, sino como un lenguaje otro, con sus propios procesos (no) dialécticos de significación» (2013, p. 23). El loco en Bolaño, por tanto, es una figura desalienizada, capaz de erigir un discurso sobre lo real concreto desde las periferias de lo racional, sin que por ello carezca de cierta lógica interna: se construye, desde el discurso de la demencia, una clarividencia con respecto a la ideología hegemónica que permea en la sociedad en su totalidad. La locura, a fin de cuentas, como heraldo de su propia (retorcida) verdad.

Esta visión, por supuesto, no es exclusiva de Mario Guajardo. Alexis Candia, por ejemplo, postula que la locura de Amalfitano —el personaje demente más icónico de *2666*— representa una clave de lectura en torno a la obra de Bolaño, en cuanto sus visiones representan el espacio de la «magia» que se opone a la mera «oferta y demanda», que domina nuestra sociedad capitalista tardía (2011, p. 36)[2]. Tanto Oswaldo Zavala (2015) como Héctor Hoyos (2015), asimismo, sostienen que la locura de Amalfitano supone un gesto contestatario frente al aparato conceptual de lo moderno en Occidente, sobre todo en lo que refiere a su reactualización del *ready-made* de Duchamp. Según Hoyos, particularmente, el gesto aparentemente loco de Amalfitano (colgar un libro de Rafael Dieste en un tendedero) representaría cómo el sistema de conocimiento que sustenta la civilización occidental debiese ser revisado a la luz de los feminicidios masivos en la frontera entre los Estados Unidos y México (2015, p. 187). En este sentido, el delirio de Amalfitano simbolizaría la propugnación de un discurso *ajeno* a lo racional y que, no obstante, nos obligaría a reexaminarla, a repensarla desde su periferia.

Sentado esto, Amalfitano —desde luego— no es el único loco en *2666.* Otro ejemplo paradigmático es Lalo Cura, cuyo mero nombre funciona como una referencia explícita a la demencia (La-loCura). Interpretaciones en torno a su figura tampoco han estado ausentes: Peter Elmore, por ejemplo, considera que su figura cataliza una parodia y una subversión de Bolaño en relación con las novelas totales del Boom (sobre todo en lo que respecta a su historia familiar) (2015, p. 104); Chris Andrews, por su parte, la considera como una de los pocos ejemplos de honestidad, diligencia y valentía en las fuerzas policiales (lo que, en una vuelta de

[2] En palabras de Candia: «Lejos de toda influencia de lo real maravilloso, Roberto Bolaño considera la "magia" como aquellos elementos fascinantes que rompen con la lógica consumista de las sociedades occidentales contemporáneas. [. . .]. Roberto Bolaño se apropia de estos elementos para levantar un pequeño paraíso en medio de un infierno, generando variantes complejas y diversas de cada uno de esos elementos, los que son los responsables de sujetar a la civilización de las embestidas de las fuerzas salvajes» (2011, p. 36). El sueño de Amalfitano relativo a Borís Yeltsin, de acuerdo con Candia, condensaría el simbolismo de dicha operatoria.

tuerca, la acercaría a la locura por *alejarse* de la norma de disfuncionalidad y de misoginia en la institucionalidad mexicana) (2014, pp. 181-182). La esposa de Amalfitano, el escritor de Mondragón y los «escritores perdidos» de Europa, a su vez, son otros ejemplos de la demencia presentes en *2666*. Consiguientemente, considerando la extensa galería de personajes locos en la novela póstuma del escritor chileno, ¿por qué elegir exclusivamente a Edwin Johns y a Ingeborg en el presente estudio analítico? ¿De qué manera este binomio puede esclarecer y expandir el concepto de locura de manera significativa?

Las razones son variadas. La más importante es que el mentado binomio representa, dentro del espectro de la demencia, opuestos en términos éticos: pues, si bien ambos —y aquí sigo a Guajardo (2013) y a Ríos Baeza (2016)— son capaces de mirar *desde afuera* el discurso hegemónico que permea en su sociedad en su respectivo contexto histórico (así como lo hace, por ejemplo, Amalfitano), la actitud con la cual se enfrentan a lo que se entiende como la 'norma' —aquello socialmente consensuado y aceptado— es fundamentalmente diferente. Edwin Johns, por su lado, invita a la complacencia y a la rendición —ambos factores que nos acercan peligrosamente al terreno de lo macabro, como esperamos proceder a detallar prontamente—. Ingeborg, por el contrario, simboliza un reexamen crítico de las leyes sociales que rigen nuestra realidad concreta. En este sentido, ambos personajes funcionan como fuerzas contrarias dentro del mismo espacio de la demencia: puntos de fuga a la hora de abordar las ambigüedades propias del espectro de la locura, complejo y contradictorio en *2666*.

Ahora bien, en la mayoría de los estudios relativos a la locura en Bolaño, como adelantábamos, esta última es vista como un rasgo positivo meramente por el hecho de ser contrahegemónica —esto es, de representar una cosmovisión alternativa a nuestra sociedad moderna, racional y mercantil—. Oswaldo Zavala (2015), por ejemplo, rescata las figuras del Lonko Kilapán y de Carlos Weider por ser contrahegemónicas —y por tanto, portadoras de un gesto crítico según su raciocinio—. Felipe Ríos Baeza, asimismo, comenta lo siguiente: «Bolaño trabaja la locura como un aspecto doloroso, pero también como bandera de lucha: en su narrativa la locura es asimismo una política de resistencia» (2016, p. 249). Esto es un punto que quisiésemos refutar explícitamente: pues, como esperamos demonstrar a través de nuestro análisis (sobre todo en lo que concierne a la figura de Edwin Johns), la locura, si bien efectivamente conserva en todas sus encarnaciones la proyección de un discurso otro, no *siempre* refuta los discursos que mira desde afuera. En muchas ocasiones, de hecho, es solo el reverso oscuro de su máscara oficial, sin ser nece-

sariamente su opuesto, sino, más bien, su expresión hiperbolizada, como se verá en el caso de la ideología de mercado. Esto es particularmente evidente en lo que concierne a la automutilación de Edwin Johns y a los asesinatos de Santa Teresa, cuestión a la cual nos referiremos a continuación para iniciar nuestro análisis.

2. Edwin Johns: la Locura y el Mal

Edwin Johns es un pintor, quien nos es presentado en «La parte de los críticos». Esta sección, recordemos, versa sobre la búsqueda de Benno von Archimboldi, legendario escritor alemán, cuyo paradero actual es desconocido, por parte de cuatro académicos (Pelletier, Espinoza, Morini y Norton). Johns, ahora bien, funcionará como el primer atisbo del abismo del absurdo que Bolaño desplegará posteriormente en la novela, pero también una rendición a la alienación contemporánea que se encuentra cercana al terreno del mal.

Pero vayamos por partes. Edwin Johns, en una primera instancia, se nos presentará como una figura esencialmente enigmática, en cuanto su posicionamiento ético es ambiguo. El pintor será mencionado por primera vez por Liz Norton a Morini en una cena en un barrio londinense de moda. En dicha conversación, Norton le detalla al crítico italiano cómo la exhibición que hizo a Johns famoso tuvo por atracción principal la propia mano mutilada del artista como parte constitutiva de uno de sus cuadros (Bolaño, 2004a, p. 76). Lo anterior, por supuesto, con plena conciencia del pintor inglés, quien habría efectuado la operación él mismo y conservado el miembro mutilado para incluirlo posteriormente en una de sus obras. La exhibición había sido un éxito rotundo y había disparado la carrera artística de Johns a niveles insospechados, convirtiéndolo en un artista de culto. El presente de Johns, no obstante, no era particularmente glamoroso: según Norton, en la actualidad se encontraba recluido en un manicomio en Suiza. Morini, impresionado por la historia, viajará al manicomio en cuestión acompañado por Espinoza y por Pelletier en vistas de tener una conversación con el pintor inglés. El diálogo entre Morini y Johns, entre otras cosas, tratará sobre la casualidad y el destino, categorías que el artista inglés, lúcidamente, considerará expresiones de «un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles» (Bolaño, 2004a, p. 123). El clímax del diálogo sucederá cuando Morini le pregunte directamente a Johns por qué se cortó su propia mano. La respuesta, que no es dada en el pasaje, será posteriormente revelada en una conversación que Morini sostendrá con Norton, en la cual finalmente se nos revelará la razón del automutilamiento:

> —Por dinero —dijo Morini.
> —¿Por dinero?
> —Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.
> Norton puso cara de pensárselo dos veces y luego dijo: puede ser.
> —Lo hizo por dinero —dijo Morini (Bolaño, 2004a, p. 132).

El acto aparentemente demente de Johns da un vuelco: su automutilamiento no es más que una forma muy calculada de añadirle cierto peso aurático a su obra —uno que, en última instancia, eleva el precio monetario de sus obras a un precio astronómico—. Esta acción, en palabras de Sharae Deckard, «*parodies the logical extension of commodity fetishism that reifies the artist's creative labor and turns it into exchange value: a hand, a thing*» (2012, p. 36) [«parodia la prolongación lógica del fetichismo de la mercancía que reifica el trabajo creativo de un artista y lo transforma en valor de cambio: una mano, una cosa» (traducción propia)]. ¿Pero es realmente una parodia el acto de Johns?

En relación con la pregunta anterior, quisiéramos abrir un paréntesis y dejar la respuesta en un momentáneo *suspense*. Pues para responder a esta interrogante es necesario detenerse, por razones que esperamos que eventualmente queden claras, en el gran hoyo negro de *2666*: las muertas de Santa Teresa. Como bien es sabido, la cuarta parte de *2666,* la más extensa, supone un largo registro de hallazgos de cadáveres femeninos en los alrededores de la ciudad mexicana —archivo donde una voz forense y fría nos detalla los pormenores de su hallazgo de manera mecánica y desafectada—. La pregunta por quién (o quiénes) son los asesinos de mujeres permea en todo *2666*. Si bien la interrogante sobre su identidad no es el tema central de esta investigación, sí nos parece revelador detenernos en un pasaje en particular, con respecto a lo que nos concierne: la locura. Nos referimos a la visita de Sergio González Rodríguez a la vidente de Santa Teresa, Florita Almada. Sergio González es un periodista mexicano que paulatinamente se interesa en las muertas de Santa Teresa y que eventualmente, más por curiosidad que por otra cosa, consigue una entrevista con una famosa vidente local, Florita, quien dice tener visiones sobre los asesinatos y los asesinos en cuestión. Cuando Sergio le pregunta sobre la naturaleza de los últimos, Florita expresa que tienen rostros «comunes y corrientes», y que ellos mismos no se consideran personas «enfermas», sino, más bien, todo lo contrario: personas cuerdas, sanas (Bolaño, 2004a, p. 714). En otras palabras, la primera impresión que se nos presenta sobre los asesinos es que estos no son algo fuera de lo común o extravagantemente dementes o irrevocablemente malignos. Los asesinos no son, en definitiva, personas excepcionales.

Independientemente de si creemos o no en las visiones de Florita Almada, *2666* se encargará justamente de expandir esta idea de una violencia cotidiana despojada de toda sublimidad a lo largo de sus cinco partes. Leo Sammer, por ejemplo, funcionario nazi que terminará por ordenar la ejecución de cientos de judíos, nos es presentado como alguien esencialmente inseguro, cobarde, pero despojado de racismo o de instintos belicosos. Es llanamente un funcionario, un burócrata, que terminará cometiendo una masacre local en vistas de cumplir órdenes, por un profundo deseo de volver a la *normalidad* de su pequeño pueblo; por volver, dicho sea en una palabra, a la calma. En sus propias palabras: «Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. [...]. Otro en mi lugar [...] hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter» (Bolaño, 2004a, p. 959). Es fácil ver reflejada la banalidad del mal de Arendt en este episodio, y ciertamente muchos críticos ya se han encargado de aquello[3]: en *2666,* no es que todos los agentes del «mal», si así podemos llamarlos, sean derivaciones de Hitler o una figura de la maldad igualmente mitologizada; más bien, muchas veces no pasan de ser individuos espectacularmente no espectaculares, gente vulgar, sin muchas pretensiones, que, sin ningún asomo de duda, no cuestionarían definirse como «buenas personas», tal el mismo Sammer repite majaderamente en un vano intento por excusarse.

Ahora bien, hemos mencionado hace poco la noción de *normalidad*. Sammer es, como ya hemos dicho, un burócrata, y el cumplimiento de órdenes termina, finalmente, por acallar cualquier ética que pudiese haberle prevenido de perpetuar la masacre de los judíos en su pueblo. Nos encontramos frente una noción de normalidad, en consecuencia, que termina por naturalizar la barbarie, por arraigar la violencia en un paisaje y hacerla constitutiva de este último. El resultado es que nadie percibe la violencia y el horror como cuestiones necesariamente escandalosas, ni tampoco a sus perpetuadores como gente que podríamos calificar como particularmente perversa. Es gente «normal» actuando dentro de códigos sociales que han sido aceptados consensualmente por una comunidad. En palabras de Lainck, la normalidad en *2666* es la «total invisibilidad sistémica del mal» (2014, p. 166). Y esto último debería inmediatamente retraernos a Santa Teresa y a sus víctimas incesantes, como esperamos explicar a continuación. Pues nos parece útil recordar que la naturaleza de las víctimas es esencialmente obrera, en cuanto todas

[3] Véanse, a modo de muestra representativa, las críticas de Cathy Fourez (2006), de Alexis Candia (2011), de Daniuska González (2011), de Marcial Huneuus (2011), de Patricia Espinosa (2013), de Oswaldo Zavala (2015) y de Felipe Ríos Baeza (2016) al respecto.

las muertas provienen, mayoritariamente, de fábricas maquiladoras[4]. Las maquilas, a su vez, funcionan en la novela como un símbolo de la hegemonía neoliberal y de su lógica descarnada de producción, exportación y consumo aplicada a la vida cotidiana. En palabras de Gabriela Muniz:

> Esta ciudad que describe el escritor, la Santa Teresa ficcional de *2666*, actúa como paradigma y legado de un mundo globalizado donde el valor dado a las vidas humanas es mínimo. Incluso puede afirmarse que ciertos cuerpos no tienen valor alguno en su condición vital, pero son económicamente aprovechables y hasta es posible obtener placer de ellos en su forma muerta (2010, p. 38).

Lo que Bolaño hace, consecuentemente, es mostrar cómo la lógica de mercado ha largamente trascendido la producción material y ha invadido profundamente lo humano hasta hacer de sus códigos *los códigos de la comunidad en su totalidad*. En otras palabras, lo que consideramos como «normal».

Profundicemos por un minuto en la relación entre la ideología de consumo que reina en Santa Teresa, sus muertes incesantes y el concepto de normalidad. Todo puede resumirse en el concepto lukcasiano de «reificación»: la cosificación de las relaciones sociales debido a los efectos sociales del capitalismo. En palabras de Lukács:

> *The basis of a society built upon a] commodity-structure is that a relation between people takes on the character of a thing and thus acquires a 'phantom objectivity', an autonomy that seems so strictly rational and all-embracing as to conceal every trace of its fundamental nature: the relation between people* (1968, p. 83).
>
> [La base de una sociedad construida en torno a una estructura centrada en la mercancía es que las relaciones entre los individuos adquiere la consistencia de una cosa y por tanto adquiere una «objetividad fantasma», una autonomía que parece estrictamente racional y omnipotente en vistas de ocultar cualquier trazo de su naturaleza real: la relación entre individuos (traducción propia)].

Aplicado dicho concepto al mundo de *2666*, presenciamos una reificación clásica en relación con la alienación propia que significa la relación entre obrero y trabajo producto de su empleo en las maquiladoras. Sin embargo, se va un paso más allá al convertir socialmente a las trabajadoras no solo en mercancía en términos de fuerza de trabajo, sino también en *objeto de consumo* para un sector privilegiado y, no obstante,

[4] La naturaleza obrera de las muertas de Santa Teresa es evidente en numerosos pasajes. Como si quisiese dejárselo claro al propio lector de la novela, Bolaño recrea una visita de Sergio González a una prostituta, en donde el primero le explica a la segunda los femicidios imparables de la ciudad mexicana. Ante la indiferencia de su receptor, Sergio González se molesta y le exige algo de «solidaridad gremial», ante lo cual, la prostituta le contesta que «no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto» (Bolaño, 2014a, p. 583).

invisible para los medios de comunicación[5]. En otras palabras: el profundo arraigue social de una ideología de consumo deriva en una cosificación de las mujeres obreras de Santa Teresa, cuyas vidas, debido a su condición periférica y menos privilegiada, es reducida a la de posesiones materiales, a números, a cosas, destinadas a saciar un hambre de violencia por parte de un sector, como muchas veces se insinúa, poderoso, para luego ser desechadas una vez que sus cuerpos ya han gastado su vida útil.

Los asesinos, consecuentemente, no simbolizan una expresión desregulada y caótica del mal, sino más bien todo lo contrario: son *la razón al servicio del mal*, el dominio de una lógica del placer y del consumo, que ha devenido, al fin y al cabo, un fin en sí misma. Las muertes de Santa Teresa probablemente hallan su explicación —y para parafrasear al mismo Bolaño— en una libertad malentendida (Braithwaite, 2006, p. 77), en el sentido de que la cultura consumista, individualista y material de nuestro neoliberalismo contemporáneo hace germinar una cosmovisión en la que la violación y el posterior asesinato de una mujer son vistos como algo coherente. En otras palabras: el individualismo y el consumismo exacerbado dan paso a que los privilegiados deshumanicen a las obreras de Santa Teresa, las conciban como objetos y las «consuman», ya sea para satisfacer sus retorcidos gustos personales o bien, para ser parte de la industria *snuff* —cuestión que *2666* también se encarga de insinuar—, sin contradecir, en esencia, la lógica de mercado. Es la expresión más abstracta de una ideología de consumo. Es un acto barbárico, inhumano, pero reiteramos: no carente de lógica interna.

Ahora bien, cerramos este necesario paréntesis para volver a Edwin Johns: Edwin Johns y su mano mutilada, Edwin Johns y su encierro en el manicomio, Edwin Johns y su creencia en el flujo de inversiones y en el capital. Postulamos que la locura del pintor —si es que aún puede clasificársela como tal— es idéntica a la de aquellos asesinos de Santa Teresa. Johns, en primer lugar, reconoce el absurdo de la existencia que lo rodea. La vida no tiene sentido, y si lo tiene, está definitivamente fuera del alcance de la comprensión humana, tal como su perorata acerca de un Dios incomprensible dueño de gestos incomprensibles lo demuestra. Lo que queda, entonces, es un sentido dado, terrenal, que Johns meramente adopta de manera performática, sin necesariamente creer en él. Aquella visión, correspondientemente, es la ideología

[5] En relación con la condición supuestamente privilegiada de los asesinos, Alexis Candia menciona lo siguiente: «A pesar de que no es posible dilucidar la identidad de los asesinos con las desperdigadas pistas que da Bolaño, es dable sostener que estos pertenecen a las esferas de poder, debido a que pueden mover cadáveres, eliminar pruebas, testigos e incluso agentes de la ley. Aunque es posible la culpabilidad de Klaus Haas en algunos crímenes, es evidente que los responsables están ligados al narcotráfico, al empresariado o a las snuff-movies» (2006, p. 121).

mercantil propia de nuestra contemporaneidad. El crimen de Johns, entonces, y si así puede llamársele, es comprender lúcidamente la dinámica social de nuestros días y abrazar su alienación por completo. Su automutilamiento —y antes de que se le declare oficialmente «loco»— tiene sentido —puramente racional, sin un ápice de emocionalidad—, pues, al fin y al cabo, eleva su obra a la categoría de arte respetable, arte sublime, arte que vende. Al igual que los asesinos de Santa Teresa, quienes ven a las mujeres como objetos comprables y desechables —una lógica, se entiende, inhumana, pero racional dentro de una cosmovisión mercantil llevada hacia su extremo—, la acción de Johns también se hace eco de la misma ideología hiperbolizada: se corta la mano, pues, para ingresar a la dinámica de «inversiones», que él lúcidamente puede ver, sin importarle las consecuencias físicas que dicha acción pueda tener en su cuerpo. La locura de Johns, podría decirse entonces, es comprender el juego *demasiado bien*. En este sentido, su acto no es paródico, sino más bien profundamente analítico y observador: frío hasta perder contacto con lo terrenal, con lo netamente humano.

En relación con esto último, Terry Eagleton, en su obra *On Evil*, expone cómo la sobrerracionalización de nuestra realidad concreta se identifica con lo que comúnmente conceptualizamos como «el mal»:

> *Once reason comes unstuck from the senses, the effect on them both is catastrophic. Reason grows abstract and involuted, losing touch with creaturely life. As a result, it can come to regard that life as mere pointless matter to be manipulated* (2010, p. 73).
>
> [Cuando la razón se desentiende de los sentidos, el efecto en ambos es catastrófico. La razón deviene abstracta e intrincada, perdiendo contacto con la vida concreta. Como resultado, puede considerar la vida como materia sin propósito disponible para su manipulación (traducción propia)].

De la locura de Johns, entonces, a los asesinatos de Santa Teresa, y de acuerdo con lo que acabamos de exponer, no hay gran diferencia: comparten la misma operatoria de sobrerracionalización de la realidad, y consecuentemente, tienen la misma esencia macabra. En este sentido, no hay que entender esta locura como una mirada y un accionar caóticos frente a lo real concreto, sino todo lo contrario: en los casos aquí analizados, la demencia se manifiesta como el predominio *absoluto* de la razón al servicio de una ideología de mercado. La locura de Johns, que lo lleva a su automutilamiento, por tanto, y según estos términos, es una fundamentalmente maligna bajo los términos de Eagleton. Es lo que sucede, a fin de cuentas, cuando la reificación de la cual hablaba Lukács permea en la sociedad por completo, normalizando la violencia, la muerte y el horror.

3. Ingeborg o la Locura como Aliada del Arte

Aunque la locura de Johns significa una lucidez aguda en torno a la ideología de mercado, así como un abrazo a su alienación y un acercamiento al terreno del mal, la demencia, en Bolaño, también tiene su reverso positivo, sobre todo cuando se la considera como parte de la misma sustancia desde donde nace la visión artística. Si bien esta arista no podría calificarse netamente como «luminosa» (en oposición al mal previamente analizado), sí cuenta, como planeamos demostrar, con el beneplácito de Bolaño, en cuanto tanto artistas como locos poseen el don y la maldición de una dolorosa clarividencia con respecto a nuestra realidad concreta. Para hablar de dicha conexión, nos concentraremos en la figura de Ingeborg, joven berlinesa, quien, en una primera instancia, nos es presentada como la novia de Archimboldi. Su figura será introducida en la quinta y última parte de la novela, en donde inmediatamente nos queda claro, desde su aparición, que está demente. Ingeborg, no obstante, simbolizará una locura subversiva, en el sentido que supondrá una mirada crítica en relación con lo que se considera «normal» —opuesta radicalmente, en este sentido, a la alienación de la demencia de Johns—.

Un buen punto de partida para hablar de lo previo es referirse a la conexión entre locura y arte en *2666*. Para ello, empero, es necesario, en primer lugar, abrir otro paréntesis y referirnos a la concepción de «arte» que el propio Bolaño rescata y valora en vistas de esclarecer su relación con la demencia de manera cohesiva.

Un comienzo apropiado es la figura del abismo. Esta última aparece con frecuencia en la obra bolañana, tanto en su narrativa como en su ensayística. Un pasaje de Bolaño comúnmente citado, relativo al acto de escribir, por ejemplo, mienta lo siguiente:

> ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado del abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida (Bolaño, 2004b, pp. 36-37).

No es que la literatura de calidad, así como es percibida por Bolaño, sea una obsesionada con el mal (haciendo la equivalencia «abismo» = «mal»), sino más bien el escritor chileno refiere a una escritura que toma riesgos, que busca lo nuevo, que afronta de frente lo visceral de la existencia[6]. En resumidas cuentas, y si tuviésemos

[6] Aquella noción de búsqueda por lo «nuevo» podemos también encontrarla en su ensayo «Literatura + Enfermedad = Enfermedad», en donde Bolaño expone la importancia del viaje y los riesgos en la germinación del arte. En sus propias palabras: «Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay

que sintetizarlo en una palabra, diríamos que la literatura de calidad para Bolaño debe ser una esencialmente *valiente* —calificativo rescatado por el escritor chileno en numerosas ocasiones[7]—. Siguiendo esta línea de pensamiento, a su vez, Bolaño menciona, en uno de sus ensayos, cómo el arte supone un pequeño bastión de resistencia frente al sinsentido y a la barbarie («la pobre bandera del arte que opone al horror que se suma al horror» [2003, p. 154]). Los artistas de verdad, en este sentido, son seres corajudos, que luchan, y aquí lo parafraseo, contra un monstruo, sabiendo, además, que van a ser derrotados (Braithwaite, 2006, p. 98). Consiguientemente, hasta el más infame escritor presente en la obra bolañana (y ejemplos de estos últimos sobran) tiene ciertos rasgos redentores, como si incluso, cuando la literatura se ensucia o se humilla, irrevocablemente conservase, si bien en un grado mínimo, una cuota de honor o un gesto rescatable.

A partir de lo anterior, es posible deducir, basándose en sus ensayos y en sus ficciones, que el escritor chileno considera a los escritores como seres privilegiados con relación a cómo afrontan la existencia. Quizá «privilegiado» no sea la palabra adecuada; sí, como ya hemos mencionado, dolorosamente *lúcidos* por su misma valentía, por su forma de afrontar el abismo de frente. Para ilustrar esto último: Amalfitano, profesor chileno de Santa Teresa, en otro pasaje frecuentemente referido, hace una analogía entre la existencia como la entrada de una mina, una caverna de la cual se emiten sonidos, terribles, guturales, y cómo los personajes que lo circundan se relacionan con él. El pasaje en particular funciona principalmente como una crítica a los intelectuales europeos presentes (Pelletier, Espinoza y Norton), quienes, en la alegoría de Amalfitano, no se encuentran de frente al abismo, sino *de espaldas*, y además tienen la desfachatez y la arrogancia de pretender interpretar los gruñidos del abismo de manera espléndida, aunque, de acuerdo con las palabras del profesor chileno, «su trabajo es pobrísimo, se cae por su propio peso». Sin embargo, y siempre siguiendo a Amalfitano, hay quienes afrontan el abismo de frente, y si bien son incapaces, en última instancia, de descifrar los ruidos provenientes de la mina, al menos son capaces «de visualizar el contorno de algo» (Bolaño, 2004,

que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí» (2003, p. 158). Un sentimiento similar podemos encontrarlo en el «Manifiesto Infrarrealista», perteneciente a su grupo de vanguardia mexicano de los años setenta, en donde exhorta al lector, en su final, a emprender el viaje a lo desconocido: «Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos» (Bolaño, 1977, p. 5).

[7] Ver, a modo de ejemplo, entrevistas en *Bolaño por sí mismo, de* Andrés Braithwaite (2006, pp. 48, 50, 79, 82, 89, 112 y 130).

p. 161). Felipe Ríos Baeza identifica a aquellos personajes como «exploradores del abismo», en el sentido de que son capaces de posicionarse —incluso solo si es momentáneamente— en un espacio desterritorializado, en donde es posible subvertir las hegemonías del centro desde su periferia y son aptos, debido a su percepción alterada, para violentar la sistematicidad de lo hegemónico (2016, pp. 284-285). Estos personajes serían, consecuentemente, los artistas, y nos basamos justamente en las propias palabras de Bolaño cuando habla de los escritores que escriben metiendo la cabeza en lo oscuro, corriendo «al borde del precipicio», previamente mencionado.

No obstante, ¿son los artistas los únicos que pueden ver «el contorno de las cosas»? ¿Son ellos los únicos que pueden acercarse al abismo? Para empezar a responder dicha pregunta, debemos prestar atención a las relaciones que establecen los personajes en la obra bolañana, y si otro grupo de individuos comparte la sensibilidad de los artistas. Los escritores, en primer lugar, pareciesen ser inexorablemente parte de un mundo cerrado, inaccesible. Esto es particularmente evidente cuando de encontrarlos se trata, siendo el tópico «la búsqueda por el escritor perdido» una constante en la obra bolañana. En *Estrella Distante*, se necesita de un poeta para encontrar a otro poeta (Arturo Belano y Carlos Weider, respectivamente). En *Los Detectives Salvajes*, es el mismo Arturo Belano y su amigo Ulises Lima quienes terminan por encontrar a Cesárea Tinajero, legendaria poeta vanguardista que se hallaba perdida en los desiertos de Sonora. Y *2666*, por supuesto, tampoco es la excepción, en cuanto la búsqueda por Archimboldi, como ya hemos mencionado, se nos hace patente desde los inicios de la novela. Sin embargo, y a diferencia de los ejemplos aquí referidos, aquellos que buscan al escritor en *2666* no son escritores, sino académicos, intelectuales, críticos. Y Bolaño no los deja triunfar. A diferencia de Arturo Belano o de Ulises Lima, poetas, artistas, los críticos no son capaces de acceder a la presencia del escritor, no tanto por incapacidad de entender su obra, sino básicamente por no ser capaces de compartir una experiencia visceral en torno a la existencia en sí, tal como la parábola de Amalfitano ya previamente insinuaba. En palabras de Oswaldo Zavala:

> Mientras para los críticos solo resulta productivo analizar las simbolizaciones literarias de Archimboldi, los efectos de lo real abren un espacio de experiencia que ellos simplemente no pueden, y no se han propuesto, descifrar. La frontera que los críticos observan está limitada por un sofisticado acto de lectura que sin embargo permanece exterior al orden de lo real que los interpela (2015, p. 156).

¿Son los artistas, por consiguiente, los únicos que experimentan aquella experiencia «visceral» de la existencia? Hemos hablado de cómo un escritor es capaz de

encontrar a otro escritor. No obstante, no son los únicos en hacerlo: Lola, esposa del profesor chileno Amalfitano, emprende un largo camino para visitar a un poeta homosexual de Mondragón, el cual, según sus propias palabras, es un ser magnífico. Dos alcances con respecto a lo anterior: primero, el poeta del cual Lola habla se encuentra internado en un manicomio; y segundo, Lola *también* se encuentra irremediablemente demente, como ella misma y las personas que la rodean repiten constantemente (Bolaño, 2004a, pp. 219, 228, 231). Sin embargo, su búsqueda es un éxito. Ella *conoce* al poeta en cuestión, lo que inmediatamente marca una diferencia con ella y los críticos europeos que han venido a buscar a Archimboldi. En definitiva, Lola no necesita ser un escritor para penetrar al mundo del arte: el requisito aquí (siendo un rasgo que comparte con su ídolo, el poeta encerrado en el manicomio) es estar loco[8].

La literatura y la locura, siguiendo esta línea, empiezan a demostrar cierta cercanía. Y es así como llegamos a la figura de Ingeborg, joven berlinesa que Archimboldi conoce en medio de la Segunda Guerra Mundial, y a la cual inmediatamente se la describe como demente: «Reiter observó sus ojos, de un azul desvaído, como los ojos de una ciega, y se dio cuenta de que estaba hablando con una loca» (Bolaño, 2004a, p. 867). El primer encuentro de Archimboldi e Ingeborg, a su vez, está marcado por un desprecio de los códigos sociales, en cuanto inmediatamente se besan luego de entablar un escaso diálogo. Archimboldi, a su vez, se interesa activamente por los pensamientos de Ingeborg y en ningún momento la menosprecia. En definitiva, al igual que Lola, y a diferencia de los críticos que le anteceden, Ingeborg no solo establecerá una conexión profunda con un artista (Archimboldi), sino que eventualmente llegará a ser su pareja. «Ingeborg es mi alegría», terminará por decir Archimboldi (Bolaño, 2004a, p. 1003). Y nos parece útil entonces aquí ver dicha unión de manera alegórica: pues, a partir de figuras como Lola e Ingeborg, Bolaño no solo está diciéndonos que la locura, a diferencia, por ejemplo, de la exiliada crítica académica, tiene acceso al mundo artístico, sino que además está irrevocablemente unida a él y dialoga con él de igual a igual: arte y locura, en este sentido, conforman un extraño matrimonio, una unión heterodoxa, más funcional[9].

[8] Un ejemplo similar de dicha cercanía entre locura y arte podemos encontrarlo en la figura de Joaquín Font, en *Los Detectives Salvajes* (1998). Padre de jóvenes poetas y conocido en los círculos realvisceralistas, termina muy pronto en un manicomio.

[9] Esta unión, dicho sea de paso, alcanza su máximo simbolismo cuando Archimboldi visita «la casa de los escritores desaparecidos de Europa», la cual se devela, ya hacia el final del relato, como nada menos que un manicomio (Bolaño, 2004a, p. 1077).

Los locos, en este sentido, demuestran ser, para Bolaño, personajes equivalentes en importancia a los artistas, e integrales a aquellos —por lo menos simbólicamente—. ¿Pero qué hay que decir acerca de su lucidez?

Ya veíamos en Edwin Johns un frío diagnóstico de la sociedad mercantil contemporánea y una rendición ante su alienación. ¿Podríamos calificar a Ingeborg como una figura igualmente lúcida? Es fácil categorizar, en primera instancia, sus intervenciones como delirios absurdos, sin sentido. No obstante, si ponemos atención, es nada menos que Ingeborg quien parece cuestionar el concepto de «normalidad» antes mentado en el presente artículo. Nos referimos particularmente al primer encuentro entre Ingeborg y Archimboldi, en donde la primera declara solo creer en las tormentas y en los aztecas. En relación con estos últimos, menciona:

> Son gente muy extraña […] si los miras a los ojos, con atención, te das cuenta al cabo de poco tiempo de que están locos. Pero no están encerrados en un manicomio. O tal vez sí. Pero aparentemente no. Los aztecas viven con suma elegancia, son muy cuidadosos al elegir los vestidos que se ponen cada día, uno diría que se pasan horas en el vestidor, eligiendo la ropa más apropiada, y luego se encasquetan unos sombreros emplumados de gran valor, y joyas en los brazos y en los pies […] y luego salen a pasear por las orillas del lago, sin hablar entre ellos […] y después de pasear como filósofos entran en las pirámides (2004a, pp. 871-872).

Acto seguido, Ingeborg describe la contemplación silente de los aztecas con respecto a sus sacrificios, los cuales tiñen la luz interior de las pirámides de un rojo muy vivo, rojo que emana de la sangre de las víctimas, que son, justamente, sacrificadas. Y aunque, luego de dicho acto, «los aztecas vuelven a sus quehaceres diarios, que consisten básicamente en pasear y bañarse y luego volver a pasear y quedarse mucho tiempo quietos contemplando cosas indiscernibles» (Bolaño, 2004 a, p. 873).

Dos alcances acerca de este pasaje: uno, evidente, y otro, esperamos, con un grado de profundidad mayor. El primero es que la referencia a los aztecas y a los sacrificios humanos tiene un eco inmediato con las muertas de Santa Teresa[10]. Dicha referencia a la supuesta sed sanguinaria de los aztecas, en este sentido, funciona como reflejo caricaturesco de lo que sucederá siglos después en el mismo espacio, en donde las obreras de Santa Teresa parecieran haber devenido el sacrificio no solo de la sociedad mexicana, sino, tal como Hermann Herlinghaus expone, de la cultura occidental en su totalidad (2013).

[10] Tampoco es la primera vez que se mencionan: Robert Rodríguez y su película sobre vampiros aztecas, *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, en inglés) han sido mencionados anteriormente en «La Parte de Fate».

La segunda tiene que ver con la noción de *normalidad* que he mencionado con respecto a Edwin Johns y a los asesinos de Santa Teresa. Las palabras de Ingeborg vuelven a hacer hincapié en la cotidianidad de la violencia ya previamente discutida: los aztecas, según su propia descripción, son gente tranquila, aparatosa, quienes hacen cuestiones cotidianas como cualquier otra gente y se visten con «elegancia» —la única diferencia es que, en un momento del día, interrumpen sus quehaceres cotidianos para hacer un sacrificio humano—. Nuevamente, este horror y esta violencia no son motivo de escándalo en la sociedad azteca, puesto que son partes de una ceremonia. Y la existencia de un ritual, de una costumbre, en este caso, termina por *normalizar* la barbarie para hacerla constitutiva del *status quo*: se la tolera y acepta meramente por ser parte de una ceremonia. Esta barbarie invisible es equivalente a los asesinatos de Santa Teresa o bien al Holocausto, en el sentido de que son violencias que han devenido consensuadas y, por tanto, cotidianas. El aspecto del horror que originalmente las cubría ha perdido su aura, y lo que queda es su repetición mecánica, desprovista de atrocidad y/o crueldad.

Es aquí, no obstante, en donde se produce un giro de tuerca que impide, a diferencia del caso de Johns, la alienación de Ingeborg por dicha mecanización y normalización de lo violento. Luego de describir a los aztecas, Ingeborg produce una vuelta de tuerca al cuestionar el mismo concepto de locura. La joven berlinesa dice que los aztecas bien pueden estar locos, o quizás no, y no están encerrados en un manicomio, «pero tal vez sí» (2004a, p. 872). Esta pequeña aseveración tiene una trascendencia fundamental, en cuanto lo primero que debería llamar la atención es la propia Ingeborg llamando a alguien «loco»: pues, como la novela nos detalla, es ella misma quien se encuentra demente. Sin embargo, la lucidez de la locura —idéntica a la de Johns, pero en planos distintos— también implica una marginalización de los códigos comunitarios con los cuales se rige la gente normal. En otras palabras, estar loco, y para volver a aquella visión foucaultiana con la cual iniciamos este artículo, implica esencialmente ver las cosas desde *afuera*, una reexaminación de las normas de nuestro día a día y una oportunidad de ver los efectos de su praxis en todo su materialismo. En este sentido, su condición de un lenguaje *alterno* a lo racional no significa necesariamente su invalidez en relación con su poder analítico y descriptivo con respecto a nuestra realidad concreta, sino, tal como hace Ingeborg en el caso de los aztecas, sirve para reevaluar los códigos sociales y comunitarios que se encuentran reificados en nuestras culturas. Así, la simple aseveración de Ingeborg cuestiona los mismos parámetros desde donde se construye socialmente la locura y subraya la ironía de una sociedad racional y

armónica que, empero, tiene la barbarie en su germen (los sacrificios humanos).

En otras palabras, la intervención de Ingeborg relativa a los aztecas nos hace cuestionar la inmediata asociación que hacemos entre locura y caos para, en cambio, poner en duda la racionalidad propia de lo normal y lo racional (valga la redundancia). Pues, al fin y al cabo, ¿cuán loco está realmente Johns? Lo único que ha hecho es una fría operación para incrementar el valor comercial de su mercancía. ¿Cuán locos están los aztecas? Lo único que han hecho, con sus sacrificios, es continuar una tradición milenaria. La locura de Ingeborg, en este sentido, nos ayuda a cuestionar *el sentido común* con la que se abordan los casos anteriores y supone, finalmente, una herramienta crítica en relación con nuestras nociones de comunidad, de cultura y de sociedad.

Conclusiones

El presente artículo no busca ser una defensa de la locura en Bolaño, sino, más bien, una exploración de sus posibilidades éticas en el mundo de *2666* y una incitación a explorar sus áreas grises. La demencia, tal como tantas cosas en la narrativa del escritor chileno, debe ser abordada con todos sus claroscuros: tanto en la posibilidad macabra de la sobrerracionalización de lo real concreto a partir de la ideología de mercado (Edwin Johns) como en su condición corrosiva y crítica en torno a la normalización de la barbarie y la violencia (Ingeborg). En este sentido, cualificar a la demencia como unívocamente positiva o negativa inexorablemente coartará su potencial simbólico, el cual, como esperamos haber demostrado, es complejo y hasta, muchas veces, contradictorio. Esperamos, por medio del presente texto, estimular la discusión académica sobre las complejidades y las contradicciones del espectro de la locura no solo en la obra póstuma del escritor chileno, sino también de su narrativa en su totalidad.

Si bien la locura, como hemos postulado, dista de ser representada de forma unívoca, uno de sus rasgos transversales es, como mencionábamos al inicio de este texto, la particularidad de ser un discurso otro, foráneo a lo que consensualmente se considera racional, y que, sin embargo, es particularmente clarividente con respecto a esto último. En este sentido, lo locura no se nos presenta como un discurso exento de lógica interna; por el contrario, como un espectro de sentido heterogéneo, complejo, y que, no obstante, supone un prisma desde el cual evaluar los discursos hegemónicos en nuestro contexto contemporáneo. Cada vez que habla un loco en Bolaño, por tanto, debemos prestar atención: se está juzgando a la sociedad desde sus bordes.

Referencias Bibliográficas

Andrews, C. (2014). *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe.* Nueva York: Columbia University Press.

Arendt, H. (2006). *Eichmann and the Holocaust*. Nueva York: Penguin Books.

Bolaño, R. (1996). *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, R. (2003). «Literatura + Enfermedad = Enfermedad». En Bolaño, R. *El gaucho insufrible* (pp. 135-158). Barcelona: Anagrama.

Bolaño, R. (2005). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, R. (2004a). *2666*. Buenos Aires: Anagrama.

Bolaño, R. (2004b). *Entre paréntesis.* Barcelona: Anagrama.

Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales.

Candia, A. (2006). «*2666*: La Magia y el Mal». *Taller de Letras* (38), 121.

Candia, A. (2011). *El «Paraíso Infernal» en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Deckard, S. (2012). «Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolaño's *2666*». *Modern Language Quarterly* 73.3, 351-372.

Eagleton, T. (2010). *On evil*. New Haven: Yale University Press.

Elmore, P. (2015). «*2666* de Roberto Bolaño: el resto del todo y el tiempo del fin». En Hennigfeld, U. (ed.). *Roberto Bolaño: Violencia, Escritura, Vida.* Madrid: Editorial Iberamoericana-Vervuert.

Espinosa, P. (2013). «Política, estética y horror en la obra de Roberto Bolaño». En Centre de Cultura Contemporania de Barcelona. *Archivo Bolaño 1977-2003, Bolaño Archive 1977-2003* (pp. 125-129). Barcelona: Diputació Barcelona.

Focault, M. (1993). *Historia de la locura en la época clásica* (vol. 1). Santa Fe: Fondo de Cultura Económica.

Fourez, C. (2006). «Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, *2666*». *Debate Feminista* (33), 21-45.

González, D. (2011). «Roberto Bolaño: la escritura bárbara». En Moreno, F. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria.

Guajardo Vergara, M. (2013). *«…Y aquí me voy a quedar»: el paradigma del loco en la narrativa de Roberto Bolaño.* Santiago de Chile: Editorial Ventana Abierta.

Herlinghaus, H. (2013). *Narcoepics: a global aesthetics of sobriety*. Nueva York; Londres: Bloomsbury.

Hoyos, H. (2015). *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel.* Nueva York:

Columbia University Press.
Huneeus, M. (2011). «¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? *2666* de Roberto Bolaño». En Moreno, F. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo* (pp. 253-266). Santiago de Chile: Ediciones Lastarria.
Lainck, A. (2014). *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Münster: Lit.
Lukács, G. (1968). *History and Class Consciousness*. Cambridge: The Merlin Press.
Muniz, G. (2010). «El discurso de la crueldad: *2666* de Roberto Bolaño». *Revista Hispánica Moderna* 63.1, 35-49.
Ríos Baeza, F. A. (2016). *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen II: Espacios, tiempos y personajes «marginales» en su obra.* Ciudad de México: Tirant Humanidades.
Zavala, O. (2015). *La Modernidad Insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en *Füchse von Llafenko*, de Gloria Dünkler[1]

Silvia Mellado*

Resumen: En el presente artículo, indago en dos aspectos del poemario *Füchse von Llafenko* (2009), de Gloria Dünkler (Pucón, Chile, 1977): la dimensión narrativa de la obra, por un lado, y, por otro, su dimensión política. Respecto del primero, la enunciación lírica se inclina hacia una voz narrativa que cuenta lo que le han contado. A su vez, veintitrés de los cuarenta textos que su autora presenta como poemas pueden ser leídos como micorrrelatos por la presencia de la narración, la brevedad, la fragmentariedad, los personajes apenas esbozados, entre otras características. Respecto del segundo aspecto, los relatos e historias de los colonos de Llakenko no se despliegan en términos de representatividad, sino de intercambio en un espacio compartido. Más que voces narradas, coexisten voces necesarias para quien habla. Tal instancia de narración e intercambio, sin la cual el poema no sería lo que es, desestabiliza la autonomía y autoridad del sujeto poético.
Palabras clave: Área Cultural Sur; Chile; Poesía; Narración; Dünkler.

Abstract: *The following paper researches two aspects of the poetry book* Füchse von Llafenko *(2009) written by Gloria Dünkler (Pucón, Chile, 1977). On one hand,*

[1] Este artículo se desprende del trabajo «Las voces de la colonia: dimensiones épicas y liricas en *Füchse von Llafenko* de Gloria Dünkler» realizado en el marco del proyecto de investigación «Espacio, palabra y escritura en la literatura actual del sur de Chile y Argentina» (04/H157) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la Dra. Gabriela Espinosa. El antecedente que menciono fue leído en el Segundo Coloquio Internacional de Literatura patagónica y esencialismo estratégico: ficciones fundacionales y literatura regional en el siglo xxi de la Thematisches Netzwerk Transnationaler Wandel am Beispiel Patagoniens: Soziale Ungleichheit, interkultureller Austauschundästhetische-Ausdrucksformen [Red Temática Cambio transnacional, desigualdad social, intercambio intercultural y manifestaciones estéticas: el ejemplo de Patagonia], Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, octubre de 2016.

* Investigadora asistente Conicet. Miembro del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue (UNComa). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Correo electrónico: silviamellado7@hotmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 52-73.
Fecha de recepción: 05-05-2019. Fecha de aceptación: 03-07-2019.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

I look into the narrative dimension of this book; on the other, I explore the political dimension on it. As regards the first dimension, the lyrical enunciation tends towards a narrative voice that retells what it has been told. Furthemore, twenty three from the forty texts that the author presents as poems can be read as microfiction, because of the presence of narration, their brevity, their fragmentary nature, the slightly sketched characters, among other characteristics. As regards the second dimension, the tales and stories of Llafenko's settlers do not unfold in terms of representativity, but in terms of exchange in a shared space. More than narrated voices, there are coexisting voices that the speaker finds necessary. Whithout this instance of narrative and exchange, that detabilizes the autonomy and authority of the poetic subject, the poem would not be what it is.
***Keywords**: South Cultural Area; Chile; Poetry; Narrative; Dünkler.*

La presencia de la narración en un conjunto de poemarios del «área cultural sur» (Espinosa, 2016), publicados entre 2001 y 2014, permite reunir obras de diversos autores cuyos proyectos poéticos, en principio, son disímiles. El corpus que refiero —textos de Leonel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Juan Pablo Riveros, Jaime Luis Huenún, Gerardo Burton, Maribel Mora Curriao, Liliana Ancalao, Rosabetty Muñoz, Gloria Dünkler, entre otros— parecería decir que, sin el encuentro para narrar o contar, sin tal acontecimiento del intercambio y relación, no habría poema. Tanto en los textos como en los metatextos de los autores mencionados, la imagen de poeta implica un sujeto que trama la historia que alguien (le) cuenta. La inclinación hacia la narratividad no supone una exclusividad de esta poesía, como tampoco la impronta de la narración y el relato que atraviesa diversas artes (Garramuño, 2015, pp. 131-155). Sin embargo, resulta necesario abordar el imaginario poético de estos textos que delinean escenas de narración previas al poema que suscitan. En algunos casos, cuando el texto no explicita el momento relacional previo, los propios poetas reponen, en ensayos, en entrevistas o en comentarios, la importancia de la narración oída como condición directa de los versos.

En el presente artículo, indago, en particular, sobre el segundo poemario de Gloria Dünkler (Pucón, Chile, 1977): *Füchse von Llafenko* ['Los zorros de Llafenko'] (2009). La obra titulada en alemán y en *mapuzugun* contiene cuarenta y cuatro textos distribuidos en cinco apartados que van de veintidós palabras, el más breve, a doscientas diez, el más extenso; de los cuales, veintitrés no poseen cortes versales y pueden ser leídos como microrrelatos[2]. La lengua alemana, y en menor medida el

[2] No es el propósito de este artículo contrastar la conciencia del género por parte de la autora, que

mapuzugun, se integra también en los nombres de los poemas; del total de textos, son diecisiete los titulados, uno en lengua mapuche —*NGUËÑÜN* ['hambre']—, y el resto, en alemán[3]. Llafenko —palabra del *mapuzugun* que puede traducirse como 'agua de toronjil'— se construye, en principio, como pueblo inventado a partir de lo oído en torno a la llegada de inmigrantes a la colonia rural homónima cercana a Pucón, Región de la Araucanía, Chile (Andradi, 2008 § 5).

Hay, al menos, dos planos entrelazados que me interesa explorar en *Füchse von Llafenko*: la dimensión narrativa de la obra, por un lado, y, por otro, su dimensión política. En el primer plano, como ya se mencionó, veintitrés de los cuarenta textos que su autora presenta como poemas pueden ser leídos como micorrrelatos por la presencia de la narración, la brevedad, la fragmentariedad, los personajes apenas esbozados, entre otras características propias del género. A su vez, las narraciones sobre Llafenko que ingresan en los poemas originan un «descentramiento subjetivo» (Garramuño, 2015, p. 135) que redirecciona la enunciación lírica hacia una voz narrativa que cuenta lo que le han contado. La poesía muestra su inespecificidad, como señala Garramuño (2015, pp. 131 y 155), exhibe la tensión de sus bordes enunciativos —que van de la primera a la tercera persona— y restituye, en algún sentido, dimensiones épicas: la voz de la poeta no se pierde en la voz de la colectividad, como en la épica clásica, ni habla «al lado de» o de manera simultánea como en la nueva epopeya (Todorov, 1991, p. 38). La dimensión épica en *Füchse* desbarata y desarticula las ideas de colectividad armónica para mostrar la complejidad y el conflicto sin apuntar al encuentro de voces como resolución ni a la construcción de un héroe ejemplarizante.

En el segundo plano, desde la lectura que hace Adriana Cavarero a partir de Hannah Arendt, considero el ámbito político como el espacio relacional en el cual cada singularidad habla/actúa (Cavarero, 2005, pp. 183 y ss.). Los relatos e historias de los colonos de Llakenko no se despliegan en el poemario de Dünkler en términos de representatividad, sino de intercambio en un espacio compartido.

presenta *Fuchse von llafen*ko como poemario, y los textos que elijo leer como microrrelatos. La categoría de «microrrelato como estrategia de lectura» (Pollastri, 2006, 2007b) permite leer estas narraciones breves y sus estrategias escriturarias particulares.

[3] Los apartados se titulan: «*ANKUNFT DER EMIGRANTEN* ['LLEGADA DE LOS INMIGRANTES']», «FANTASMAS DE LA ESCUELA», «EL PASO DE LOS AÑOS», «MISIVAS DE KARL DESDE EL FRENTE» y «EL OCASO». Los textos que no poseen cortes versales son el apertural, los dos textos que inician y cierran el apartado «EL PASO DE LOS AÑOS», así como los que conforman los dos últimos. Se respeta el uso de mayúsculas sostenidas en la titulación de los apartados y de los poemas.

Más que voces narradas, en *Füchse* coexisten voces necesarias para quien habla. Tal instancia de narración e intercambio, sin la cual el poema no sería lo que es, desestabiliza la autonomía y la autoridad del sujeto poético. Es necesario vincular entonces —y aquí sigo la propuesta de indagar en el imaginario poético de Jorge Monteleone (2016, pp. 9-17)—, la figura central, es decir, quién habla, con las otras inscripciones de personas en el corpus del autor; con la figura de autor como proyección ficcional y con el sujeto simbólico en tanto investidura en el plano social. La misma Gloria Dünkler subraya tales vinculaciones entre su obra y la experiencia de escucha de narraciones que la anteceden, cuando sostiene «[c]recí en el sur con mis abuelos artesanos y músicos, estuve allí hasta los 28 años. *Oí sus historias* casi transformadas en mito» (Andradi, 2008, §13; las cursivas son mías); y también cuando aclara «[m]i tía abuela *me contó* que siendo niña fue invitada a participar de una ceremonia mapuche: allí vio cómo sacrificaban corderos» (Andradi, 2008, § 9; las cursivas son mías).

Los Desembarcos

El texto apertural de *Füchse von Llafenko* encierra una semántica que se despliega en la totalidad de la obra: la llegada de los colonos, los imaginarios contrastados y, sobre todo, el ámbito de los relatos oídos sobre lo acontecido en la colonia a través de los años. Llafenko como lugar imaginado surge de lo que han contado sobre él desde el desembarco, y aquello que perdura también se inscribe en el ámbito de la voz: cuando Llafenko parece extinguirse junto con sus habitantes, permanece un «enjambre de preguntas sin respuestas» (Dünkler, 2009, p. 7). Por un lado, y por su etimología, tal imagen remite al conjunto, a reunión de personas conducidas; el vocablo *enjambre* proviene del latín *exāmen, -ĭnis* y de *ex, agmen* y perdura en él la significación de 'grupo'. Por otro, a partir de la acepción que vincula esta palabra con las abejas que salen de una colmena para formar otra colonia, la imagen visual —un grupo de colonos, desprendidos de su lugar de origen, llegan a Llafenko para conformar otro enclave— tiene un revés acústico: el enjambre se ve y también se escucha, en este caso, los zumbidos de las interrogaciones y aquello que se relatará de boca en boca. Cito el texto completo:

> Las tierras de Llafenko jamás fueron un edén como se nos dijo. Las huellas yacían pobladas de espinas; lluvias y vientos resultaban devastadores, antojadizos y el páramo cerraba sus entrañas a la siembra. Frutos silvestres y ovejas ramoneando los prados se negaban a dejar su cautiverio; el bosque no consentía derribarse y los ríos se abrían paso con más furia. Las tierras de Llafenko fueron un laberinto de secretos, un enjambre de preguntas sin respuestas (Dünkler, 2009, p. 7).

La llegada de los colonos referida en el primer texto del volumen acentúa su importancia en la inauguración de relatos y de memorias colectivas que abonan el proyecto poético de Dünkler. Llafenko no solo implica la cara contraria del paraíso imaginado, sino la prolongación del sufrimiento humano. Al viaje de quienes «[n]o fuimos [fueron] descendientes de reyes ni licenciados» (2009, p. 8) le sigue un camino doloroso —«[n]osotros nos quedamos aquí / anclados a esta tierra, a sus escamas, / a las espinas de un amor que nos atraviesa» (2009, p. 28)— y coronado con espinas, el símbolo por antonomasia del sufrimiento humano. Atravesado por lo religioso, este relato subraya aún más la unión entre desembarco y expulsión del paraíso a partir de la intertextualidad con el Génesis bíblico. Cuando Adán y Eva son desterrados al oriente del Edén, Dios dice al hombre: «¡[M]aldita será la tierra por tu culpa! Con penosos trabajos comerás de ella todos los días de tu vida. La tierra te producirá cardos y espinas, y comerás hierbas silvestres» (Génesis 3: 17-18). Como dos caras de una moneda, Llafenko contiene la promesa y, a la vez, la expulsión del paraíso.

También, vinculada con el desembarco, la figura del Edén muestra la persistencia de uno de los núcleos simbólicos en la literatura latinoamericana: el tópico del paraíso que encontramos en la «familia textual» de los textos del «descubrimiento» y, por supuesto, en su obra inaugural *Diario de a bordo*, de Cristóbal Colón (Walter Mignolo, 1982, p. 58). Para el navegante genovés, señala Julio Ortega, aun cuando se llegue al paraíso por voluntad divina, la empresa de la conquista convertirá —a través del código dominante del comercio y del código justificatorio religioso— la abundancia del paraíso en tópico utilitario (1990, p. 12). La metáfora de una abundancia, propia de la representación discursiva de la denominada Conquista, se halla en Dünkler atravesada por signos negativos que la acercan al otro modelo discursivo, el de la carencia, también propuesto por Ortega: la hostilidad de cuantiosas lluvias, ríos, frutos silvestres resultan una tierra yerma que obtura la llegada, se cierra, no consiente, no se abre y así prolonga la «maldición de errar por los mares» (2009, p. 8).

Contemporáneo a nosotros, el texto de Dünkler no rememora la occidentalización de América, sino los relatos sobre las inmigraciones de principios del siglo xx. La visión utilitaria del paraíso se desplaza y adosa a la llegada de los inmigrantes, ubicándola ahora en el sur de América. De modo que tanto este texto inicial como el poemario en su conjunto siguen el pulso de un cúmulo de textos escritos en la Patagonia argentina, a partir de los cuales Laura Pollastri lee el modo en que «toda la discursividad de la Conquista en torno a América parece haber sido empujada

hacia la Patagonia, reducto del confín en que prácticas hegemónicas de apropiación real y simbólica despliegan su eficacia» (2010, p. 447). Otro de los desplazamientos de la semántica de la occidentalización se relaciona con la continuidad de una deriva que suplanta, en el poemario, la fundación propia del acto colonizador.

La llegada a Llafenko cobra otros sentidos cuando en el mismo apartado se lee: «y comprendí entonces, mi destino era triunfar. / Era sostener las esperanzas amarradas al cinto, / remar en busca de tu orilla, / sembrar el poema y dejarlo brotar» (2009, p. 11). Quien retoma y cuenta lo que ha oído sobre Llafenko vuelve presente el pasado de la ascendencia y prolonga la gesta del colono en el terreno de la lengua y la escritura. Entre el edén prometido y el enjambre de preguntas sin respuesta o entre lo que fue y jamás fue Llafenko, se anuda el ámbito épico, de la gesta y del origen, con el ámbito de la lírica. El destino parecería ser el de la escritura del poema y no el de la toma de posesión del espacio. El entrelazamiento entre la memoria colectiva y la voz individual que reinstala y actualiza lo oído en una persistencia de la deriva puede leerse, también, en el siguiente texto:

> ¿Qué sabe un forastero sobre tomar un buen mate?
> Nadie le dijo cómo se ceba: si amargo, untado en miel,
> hojitas de cedrón o cáscaras de naranja.
> Que el agua no se deja hervir,
> que amaina el apetito y sosiega la mente.
> ¿Qué pienso? Quizá me complazca
> y un día me instale con mi bombilla
> en la arena movediza de la yerba (Dünkler, 2009, p. 9).

La voz recupera la pregunta sobre un saber o costumbre específicos para hacérsela a sí misma. En este sentido, se distancia de sí no solo porque se postula como forastera, sino por el uso de la tercera persona para hablar de sí en los primeros versos. Intercepta, primero, la indagación de la cultura y los sentidos de un registro etnográfico que esta supone. En un segundo movimiento, y desde la estructura de pregunta y respuesta del poema, el sujeto desplaza la imagen preeminente de la infusión del mate hacia un cuestionamiento de los sentidos de «instalación» o «toma de posesión».

El forastero inquirido o cuestionado —podríamos decir «entrevistado»— «quizá» se instale, lo cual desestabiliza el acto de fundación. La toma de posesión, además, se vuelve imposible, puesto que no hay instalación realizable o asentamiento posible en lo móvil. Entonces, el poema despliega sentidos de desposesión así como imágenes de un forastero que no cesa nunca de llegar y habita la «forastería»; en un traslado de la noción de «frontería», de Abril Trigo, cuando señala sobre

esta categoría la connotación de una transitividad donde predomina la acción, la movilidad y la inestabilidad con inscripciones de senderos múltiples y cambiantes. Movimientos que se dan por sobre la prescripción del territorio nacional o cualquier delimitación que no obedezca a la práctica de los sujetos, sino a la pretensión de límites que sean territoriales, físicos o simbólicos (Trigo, 1997, p. 80).

La condición de «forastería» y «frontera», entonces, con la cual se anuda el pasado del colono y el presente de la enunciación, configura sujetos que cargan con sus propias fronteras y las exhiben sin apuntar a una resolución en un entrecruzamiento incesante de voces y de memorias. Gabriela Espinosa propone el tránsito como una de las matrices de lectura para la producción actual del «área cultural sur». Sondea textos en los cuales las huellas de los desplazamientos apuntan hacia una reterritorialización, la vuelta al hogar, por ejemplo (Espinosa, 2018, pp. 251-264). En este caso, la imposibilidad de fijar residencia no se compensa con un espacio que ofrezca reinstalación, sino que marca una deriva sin intermisión.

Los Contactos

El territorio del poemario como «liminaridad» (Trigo, 1997, p. 80) podría leerse también como «zona de contacto» en los términos que la piensa Mary Louis Pratt: en el sentido de «espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan, se enfrentan a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas» (1997, pp. 20-22). En Llafenko, lugar atravesado por la matriz colonial, conviven, se enfrentan y disputan colonos, «indios», maestras enfurecidas y cansadas de «improvisar pupitres», primas que «extraña(n) la biblioteca y el teatro» (2009, p. 23). Los sujetos preexistentes al desembarco, y que leo como ausentes en el texto apertural del poemario, ingresan, conforme avanza la obra, a través de distintas imágenes que los configuran como otro más lejano o más próximo.

En este orden, el tercer poema del libro abre múltiples sentidos en la configuración del otro. Ligado con la propiedad, el rostro del «indio» va unido a dos imágenes que leo como marcas o sellos: una sobre el cuerpo del hombre —la cicatriz de la frente— y otra en el signo de posesión del alimento —«nuestra carne»—. Estas inscripciones, una en el ámbito de la imagen visual y otra a través del adjetivo posesivo, conllevan el registro de la propiedad en el cual ingresa el hombre marcado/cicatrizado. Desconocido y no comprendido, el otro ha perdido la comunidad de los suyos y es apatronado, vendido y, por ende, comprado. Su silencio no da lugar más que al soliloquio de la voz propietaria que interroga en vano:

> Tu trabajo es despejar los caminos,
> inventarlos a machete y prender fuego a las campiñas.

No te conozco, indio, no te comprendo.
Vendido, rumorean los tuyos, apatronado,
¿y tú solo guardas silencio?
Mientras fabricas la batea para salar nuestra carne
y junto al padre unes tu fuerza,
yo te observo y me pregunto:
¿quién te dejó esa cicatriz en la frente? (Dünkler, 2009, p. 10)

Sin embargo, en el poema no solamente se despliega la división tajante y estanca entre «indio» y «patrón» —destacada en cierto indigenismo que resalta el sojuzgamiento del no europeo o no criollo—, sino que se la problematiza: «y junto al padre unes tu fuerza».

Las configuraciones de un «nosotros» en oposición a un «ellos» atraviesa gran parte del poemario. El cuerpo de la «india» se «estremece de sol a sombra» cuando el musculoso colono empuja la yunta, como en «WARMES BLUT»:

La india observa al colono que siembra la huerta
y el baile de los músculos empujando la yunta
la estremece de sol a sombra
para calmar tanta sed
revienta las frutillas en sus labios azulinos,
siempre con la cabeza sumida en el tablón.
Apretados a su cadera
se van los pensamientos de ambos:
ella se aleja en dirección al río batiendo su canasta,
yo me pierdo tras una loma punzando la tierra,
saboreando la catástrofe racial de una aventura,
soñándola.

A Karl no le gustaban mis bromas (Dünkler, 2009, p. 24).

La mujer, referida a través de su fantasía y de dos fragmentos de su cuerpo (cadera y boca), resulta una imagen atravesada por cierto cliché no exento de exotismo. En el último verso, separado de la estrofa, la voz poética remata la invención de la escena erótica o «catástrofe racial» en términos de burla o de broma. Es todo aquello —el cuerpo de trece versos que despliega una historia de la «sangre caliente», posible traducción del título, a excepción del último— un sueño y también una chanza entre amigos. Al igual que el apatronado del poema anterior, la «india» no habla como sí lo hacen otras mujeres: la abuela inmigrante que canta, la maestra enfurecida, la prima colona que maldice el lugar. A pesar de que observa, esta mujer no levanta la cabeza del tablón, y son sus caderas quienes llaman al hombre; escena, además, traducida por el colono.

En otros pasajes, se alude a una convivencia armónica, como lo indican los siguientes versos cuya mirada o foco se sitúa en la niñez:

> Descalza, carita sucia,
> hiedra que monta los barrancos,
> hija del gran cacique aún no entiendes de modales.
> Juguemos a saltar las espinas de las cercas
> y burlar a los adultos que salen al paso,
> con tus sueños prendidos a las riendas
>
> llévame contigo (Dünkler, 2009, p. 16).

Si hay un lugar de igualdad de condición para colonos y habitantes preexistentes —o un «nosotros» que los aglutine— es el que los enfrenta al cataclismo, por ejemplo, la amenaza de erupción de un volcán:

> El volcán que dormitaba allá en lo alto siempre fue de respetar. Conocidas eran sus erupciones caprichosas y los viejos temían que despertara nuevamente de su letargo, mientras en los caminos polvorientos los machis discutían la necesidad de realizar alguna ceremonia para calmar su furia. Oramos a la montaña de lava; ellos quemaron sahumerios, elevaron plegarias al espíritu que herraba en los infiernos y los colonos hicimos lo propio sin desfallecer.
>
> Todos suplicamos para que la nube catastrófica perdonara nuestras cabezas en busca de lejanos pueblos que destruir. Afortunadamente, aceptó la tregua de un verano pacífico. No la hubo para los condenados de allá o de aquí en la infatigable misión de arrancar la maleza (Dünkler, 2009, p. 22).

A lo largo de la obra, el trabajo contra y a pesar de la naturaleza en busca de una supervivencia resulta un elemento de igualación para las personas. En este texto, en particular, los sujetos quienes ruegan para que el volcán no erupcione son iguales ante la posibilidad del cataclismo, y no aparecen rúbricas de propiedad entre unos y otros como en el poema analizado más arriba sobre el «indio marcado». La naturaleza animada y personificada aglutina, en una íntima relación con ella, al «nosotros los colonos» y al «ellos los indios». La montaña de lava ocupa el lugar de una deidad y, al igual que el primer texto de *Füchse,* el relato de los orígenes de Llafenko se cruza con el imaginario bíblico y el castigo divino en relación con la naturaleza. En el texto apertural, el paraíso esperado se transforma en el páramo de espinas, y la llegada al Edén contiene en sí misma la expulsión del Edén bíblico. En este texto que abre el apartado «EL PASO DE LOS AÑOS», la posibilidad de perecer remite también a los castigos de lluvia o de fuego, por ejemplo, sobre las ciudades de Sodoma y de Gomorra. Los habitantes ruegan para que la nube pase y destruya otros pueblos. Concedido el perdón, otra catástrofe acomete, pues no hubo tregua para la misión de arrancar la maleza.

La representación de la misión de «arrancar la maleza» con la cual culmina el

texto desplaza el orden religioso —desplegado en todo el relato, a excepción de la última oración— hacia un orden en el cual sujeto y naturaleza se separan: el primero puede actuar e intervenir sobre la segunda. Esto último podría pensarse como continuidad y rémora de la escisión entre naturaleza y cultura; construcción que se puede leer ya en la representación del espacio en los textos de la denominada Conquista, hasta la novela de la tierra de la literatura latinoamericana. Posicionándonos en las literaturas argentina y chilena, las referencias al sur despliegan, desde el siglo xix a esta parte, representaciones del espacio que oponen naturaleza y cultura. La construcción de la zona de la Araucanía tiene puntos de contacto con la de la Patagonia argentina, en tanto lugares de frontera que deben anexarse a los Estados cambiando el rostro de los sujetos originarios; lo que no equivale a decir que sean pensados como ciudadanos. La densa e incesante iconografía de frontera y de desierto que conlleva tal proceso ha servido para que, en tales espacios —«frontera» y «desierto»—, se diseñen las virtudes de una cultura criolla y colonizadora de origen europeo por sobre las de los sujetos preexistentes a los estados nacionales.

Estudios como los de Álvaro Fernández Bravo (1999) dan cuenta de los puntos en común que tienen las narrativas del siglo xix —aquellas que se entretejen entre el ensayo, el relato de viaje, la crónica— realizadas desde y sobre Araucanía chilena, por un lado, y Patagonia argentina, por otro. Según los presupuestos hegemónicos de la producción letrada del xix, las fronteras que deben nacionalizarse constituyen un espacio que ha puesto a prueba la capacidad guerrera del español y, más tarde, la capacidad criolla para intervenir la naturaleza e introducir, mediante el trabajo de la tierra y sus recursos principalmente, tales espacios en la cultura occidental y sus rutas comerciales.

Las imágenes y representaciones de las colonizaciones del siglo xx, como las que se traman en el poemario de Dünkler, reeditan los discursos de la occidentalización y de las campañas militares del siglo xix. El espacio al que llega el colono del siglo xx sigue representándose como una frontera, y ella ofrece resistencia a las herencias y las memorias con las cuales, sostiene Trigo, carga el sujeto. Las voces que teje o anuda el sujeto imaginario de *Füchse* traen consigo las rémoras de construcciones de sentido que podemos llamar colonizadoras —imperiales— nacionalistas y, tal como lo vengo demostrando, no se congelan, sino que parecen instalarse para enseguida desestabilizarse: la intervención en la naturaleza, el desarrollo de las habilidades del colono no supone un beneficio o bendición, sino una catástrofe que vuelve a todos los sujetos «los condenados de allá o de aquí» (2009, p. 22). Este epíteto, en el final del texto analizado, contradice o desdice la leyenda rosa del

buen colono que hace provincia y genera el progreso del lugar. «Los condenados de aquí y de allá» muestra otra cara de la moneda, la de la exclusión, agrupa y contiene tanto a quienes rezan para que el volcán no despierte como a quienes prenden sahumerios y discuten la necesidad de una ceremonia.

Las Siembras

Las representaciones hegemónicas del espacio natural —la del lugar apto para que el colono alemán muestre su desempeño— también se ven desplazadas en el poemario a partir de las imágenes de la siembra; uno de los núcleos simbólicos relevantes respecto del espacio posible de ser intervenido por el humano. Los tópicos de la siembra y la cosecha atraviesan el imaginario sobre Llafenko, los vínculos entre los sujetos y también una idea de la poesía como, por ejemplo, en «BLUT DER EICHE»:

> No cantaremos a la rosa ni la haremos florecer aquí,
> vamos a deshojarla hasta hacerla sangrar,
> hundirla en sus espinas, asesinarla, que así sea.
> No lo quiere dios ni las leyes mortales,
> lo trama la vida desde el misterio,
> lo ordenan los linajes que se unen bajo tierra
> cuando se trata de escoger,
> de enseñar un canto al hijo que viene.
>
> Entonces diremos:
> la vida nos ligó al mismo árbol, tu brote y el mío,
> erguidas nuestras hojas, enredadas.
> En tiempo de cosecha
> unimos los pedazos de un mural secreto
> en el carozo, en el jugo, en la pulpa
> se estruja lo rubio y lo moreno.
> No fuimos cerezo ni manzano
> sino un injerto de lenguas,
> un canto de huesos y nervios (Dünkler, 2009, pp. 32-33).

En primer lugar, el lazo entre las leyes de la naturaleza y las de la creación poética provienen de la mención explícita de «Arte poética», de Vicente Huidobro, y el proyecto creacionista. Por un lado, se acepta el apotegma huidobriano de no cantar a la rosa y, por el otro, también se desestima plantarla/crearla en el poema. La deixis del adverbio demostrativo «aquí» puede direccionarse hacia el sentido de tierra / Llafenko o página / poema y, por consiguiente, anuda la memoria del linaje al presente de la escritura poética; tanto en relación con la figura social, en

función de la dimensión biográfica que atraviesa la obra, como en relación con el presente de enunciación.

En segundo lugar, la metáfora de la mezcla en el carozo, en el jugo y en la pulpa surge del ámbito de la siembra y se desplaza hacia el cuerpo: los huesos y los nervios cantan / suenan y brotan injertos de lenguas y sujetos «mezclados». La metáfora vegetal, contenida también en el título del poema que puede traducirse como «Sangre de roble», da paso a la imagen de una cosecha sonora, acústica, cuya centralidad está en el cuerpo. El sujeto implicado no podría ser un pequeño dios que haga florecer la rosa en el poema, sino que él mismo es un «plantado» o, mejor, trasplantado; no con la raíz portátil de una ciudadanía perdida (Ramos, 2009, pp. 431-444). El poema, como los sujetos, brota/nace porque se han dado los encuentros —no armónicos y sí conflictivos— entre cuerpos y lenguas.

La imagen de poeta, entonces, no se corresponde con quien emula las leyes de la naturaleza en la escritura, sino con aquella que advierte correspondencias entre una naturaleza que deviene distinta por las interrelaciones y las mixturas, las interculturalidades, y la propia existencia humana imposible de reducirse a lo único o puro —ni cerezo ni manzano—. Y a esta existencia viene anudada una escena imprescindible y, por lo tanto, política: lo que somos se cuenta y se arma —como los pedazos del mural secreto— de generación en generación, no porque «lo quiere dios ni las leyes mortales», sino «la vida desde el misterio» y los linajes. Esta escena de escucha recíproca delinea un ámbito en el cual cada voz, cada relato, es parte de la trama en la que cada singularidad cuenta, en el sentido de que se la contabiliza y en el sentido de que se la relata de generación en generación, en el «canto al hijo que viene».

El quinto poema del libro, ya mencionado, también puede leerse en la dirección señalada:

> Mi oficio es construir, encender motores,
> soltar amarras, no volver atrás.
> La miseria se despidió de mí
> agitando su pañuelo al viento
> y comprendí entonces, mi destino era triunfar.
> Era sostener las esperanzas amarradas al cinto,
> remar en busca de tu orilla,
> sembrar el poema y dejarlo brotar (Dünkler, 2009, p. 11).

El sujeto rearma el linaje desde el presente de la enunciación y luego lo vincula con la escritura. Al igual que otras zonas de *Füchse von Llafenko*, se encuentran aquí puntos de contacto con el poemario *Karra maw'n* (1984), de Clemente Rie-

demann, quien también indaga en la compleja interculturalidad del sur chileno. En especial, se pueden establecer lazos con el «El hombre de Leipzig», del cual cito un pasaje:

> El padre del padre de mi padre traía todo el mar en sus mejillas. Trajo un cormorán en la mirada y una flauta dulce en los bolsillos.
> No trajo papeles, ni osamentas. Le quitaron su historia en las aduanas y venía de lejos. […].
> El hombre de Leipzig, el carpintero, me trajo a tierra en el lápiz de su oreja, de donde he bajado para organizar el mundo con palabras (Riedemann, 1984, pp. 29-30).

El hablante de *Karra maw'n* es, para Yanko González Kangas, un etnógrafo disfrazado de cronista cuya estrategia retórica implica, al igual que los antropólogos, una «ficcionalización dirigida» traductora del estilo de vida de grupos mapuche-huilliches, españoles, alemanes y chilenos en contacto. Como los hermeneutas españoles de la occidentalización de América, sostiene González, el sujeto poético entrelaza la descripción histórica y, sobre todo, etnográfica al interior de la tradición poética (1998, p. 49).

Pienso la vinculación entre *Füchse von Llafenko* y *Karra ma'wn,* no tanto en el sentido de González cuando inquiere la lírica de Riedemann como una forma singular de dialogar con la tradición literaria y con las nuevas prácticas etnográficas en Chile, sino en la dirección de continuidad entre desembarco y escritura: el poema prolonga el trasbordo y lo continúa en tierra firme. Ambos imaginarios, en Riedemann y en Dünkler, toman la herencia y van desde el oficio de los ancestros al trazo de la tinta sobre la página. Y, en el caso de Dünkler, el injerto de lenguas alcanza también la fusión entre narración y poema. En cierto sentido, también en Riedemann esa memoria, que Yanko González lee desde un sustrato etnográfico y cronista, podría pensarse como plataforma del poema más que como «disfraz» del poeta, puesto que *Karra ma'wn* no sería lo que es sin el poeta «todo oído» a quien deliberadamente se le ha contado.

Los Desarraigos

Otra de las vinculaciones entre *Füchse von Llafenko* y *Karra ma'wn* se relaciona con el papel de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y el nacionalsocialismo en el imaginario de la colonización germana en el sur de Chile; temas también abordados por la autora en los poemarios que siguen a *Füchse*: *Spandau* (2013) y, especialmente, *Yatagán* (2015). En el caso de *Füchse von Llafenko*, entre el segundo y el cuarto apartado, cobran relevancia dos figuras: la de Karl, prototipo de quien

encarna la pasión por la guerra desde la infancia hasta transformarse en soldado, y la figura del padre apartado del nacionalsocialismo.

De los seis textos que conforman la segunda sección, «FANTASMAS DE LA ESCUELA», el quinto exhibe —en un verso separado por un espacio en blanco que suspende el final del poema— algunos de los sentidos de esa unión entre colonización y nacionalsocialismo. Esta última como expresión de la germanofilia y los ámbitos de la violencia, la guerra y el destierro que conlleva:

> Allí nos encendían
> el honor que significaba, para nosotros,
> formar parte del Landesgruppe Chile,
> engrosar las filas en pueblos y metrópolis,
> servir a la causa como fervientes multiplicadores
> de la germanofilia.
> Mi padre no vio dudas en la madre de Karl
> que dio un paso al frente.
> Él las tuvo y me obligaron a desertar de su amistad
> por oscuras diferencias familiares, política,
> la cuestión era estar con la patria,
> asuntos que dos niños no comprenden,
> que nada les importa.
> La valentía de ir en contra fue para mí un accidente.
>
> Mi padre conoció el desarraigo (Dünkler, 2009, p. 19)

Este último verso, retirado de la estructura estrófica, acentúa uno de los sentidos del desarraigo que se elaboran en el poemario. Cortado de raíz del grupo de versos, el destierro no se relaciona solamente con el hecho de pertenecer a quienes debieron abandonar su lugar de origen y llegar a otro continente, sino con el alejamiento de este padre de la «germanofilia».

La batalla del padre apartado queda en una cotidianeidad configurada también como campo de luchas y alegoría de la violencia: «Mi padre se ha quitado la camisa / para enfrentarse a la pelea del siglo: / sacrificar al cerdo que chilla en el barrial / como un torturado suplicando clemencia» (2009, p. 30). La comparación del sacrificio animal con la tortura adelanta un lazo con el terrorismo de estado del siglo xx delineado en la obra, también en relación con la germanofilia. En el apartado «EL OCASO», el ámbito de la violencia de Llafenko reaparece con la rememoración de la figura de Karl:

> Ancianos y decrépitos, sentados bajo la parra. Aquel verano un cadáver apareció flotando en el río; otros huyeron por las fronteras con identidades falsas. Entonces me acordé de Karl y su pasión por la guerra. Cuántas jornadas me sentí un ganador junto a él chapoteando en los barriales. Zorro bruñido, lobo de las que-

> bradas, ¿qué habrá sido de él después de tantos años, lejos de esta, su colonia? Quiero pensar que llegó a ser un gran barón y estuvo al mando de sangrientas escuadrillas. Que derribó a miles, torturó a cientos, y no tuvo un gesto amable con sus rivales. Quiero suponer que mi amigo vive oculto en los archipiélagos del sur, quizá allí encuentre clemencia su alma fugitiva (Dünkler, 2009, p. 47).

Si bien no hay una mención de fechas que se liguen con un referente real, la violencia de la Segunda Guerra Mundial se extiende en clave alegórica hacia *Llafenko* —por la germanofilia, la filiación y el linaje, o el «Landesgruppe Chile»[4]— y toca, en el sentido de que se ubica, continua, otra violencia que atraviesa la colonia, la de las dictaduras latinoamericanas referida a partir de los cadáveres en el río y la mención del exilio. La tortura imaginada como patrón seguido por Karl se vuelve, en el texto, una manera de ingresar otras torturas de un ámbito más cercano —como también sucede en el poema en que se carnea un cerdo que chilla «como un torturado pidiendo clemencia» (2009, p. 30)—. La voz suspende una línea imaginaria entre la violencia del presente y la imaginada vivencia de Karl: mientras que a este último se le desea un pasado glorioso contra sus enemigos, el cadáver del río y el exilio marcan el verano de la colonia signado por el padecimiento de la violencia.

Más que un anacronismo, el tiempo del texto sigue una memoria que aglutina los hechos. El cadáver en el río dispara un recuerdo —«Entonces me acordé de Karl»—, y la imaginación hilvana la violencia del presente con la del pasado. Los archipiélagos del Sur y la colonia Llafenko son contiguos: escondite y clemencia de líderes nazistas, el primero, lugar de huida, el segundo. El río como «lecho mortuorio» (Bonato, 2014, p. 23) dispara el relato y acerca este texto a un corpus más amplio: los poemas «Cadáveres», de Néstor Perlongher, y «País», de Juan Gelman, cuyas representaciones estética y política del río se relacionan con las prácticas sistemáticas de procesos dictatoriales que arrojaron cuerpos, por ejemplo, al Río de La Plata (Bonato, 2014, pp. 70-77). En el ámbito de la literatura del sur específicamente, los poemas «Río arriba», de Gerardo Burton, y «Cada vez que abras una canilla», de Bruno Di Benedetto (Rocío González, 2018), también traman la imagen de río y cadáver, no ya para representar el exterminio sistemático en las dictaduras, aunque sí sus resonancias, sino una muerte en particular; ambos poemas surgen a partir de la desaparición de Santiago Maldonado y su hallazgo en el Río Chubut, Patagonia argentina[5].

[4] «*Landesgruppe* Chile» o grupo del país Chile es la denominación que acompaña a la sigla del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei* (NSDAP), que operaba en el país respectivo. Por lo cual, puede entenderse como la «facción chilena» del partido y, por extensión, el grupo de personas que adhieren a su programa.

[5] La desaparición de Santiago Maldonado, entre el 01 de agosto de 2017 y el 17 de octubre del mismo

Otra imagen de desarraigo que se suma a la del padre separado por no incluirse en la germanofilia o a la de los sujetos dispersados hacia la frontera es la de una separación que acontece por los modos en los que los colonos se apropian del espacio:

> No hubo aquí cerveceras ni cooperativas agrícolas, latifundios ni patrones crueles que azotaban a los indios o los colgaban de los pies; no les hicimos firmar algún papel dudoso, ni trocamos licores a cambio de tierras. Yo me quebré la espalda en una carrera, Karl no se fugó de las bombas aliadas y una noche el viento incendió las herramientas, el taller, las ganancias. Mis parientes se marcharon a las ciudades, se emplearon en tiendas, museos y clubes, obraron en villas y escuelas privadas. Mi hermano ejerció de taxista, Roberto se estragó en la bebida, mi madre enloqueció por estafada. Hasta el reverendo se fue, tentado por otra parroquia. Mi padre abrió el estuche y guardó su acordeón (Dünkler, 2009, p. 46)

La épica del origen incluye, por oposición, ese otro relato que no se alinea con los parias: la épica de los colonos que trocaron licores por tierras, se aprovecharon del iletrado y que, contrariamente a los parias de Llafenko, no quedaron aislados. En otro texto se lee «[n]uestros padres se fueron encogiendo, apagándose como pichones heridos. Nosotros seguíamos aguantando aquí, allá, husmeando con nuestros hocicos, marcando provincia, adiestrando a los cachorros en la pelea del inmigrante» (Dünkler, 2009, p. 50). El colono que marca provincia, que dibuja su ciudadanía sobre un nuevo territorio, también resulta apartado y guarda el acordeón como si la música o la voz contenidas en él ya no quisieran contar la historia. Ese nosotros que se deslinda del relato épico exitoso y se disgrega hacia el interior de su grupo supone también el silencio de las voces: las personas se van y no se sabe nada de ellas, ya no se las escucha, la madre enloquece y el hombre calla el acordeón, el pichón se vuelve no-canto y deviene hocico; una relación lanzada hacia el título del poemario que puede traducirse como 'Los zorros de Llafenko'. En este silencio momentáneo de la voz, la poesía —la literatura— viene a reanudar o, mejor dicho, a hacer que se itere y se actualice el presente de las voces apagadas en la locura, en la incomunicación, en la migración interna hacia las ciudades.

En la genealogía familiar que se arma, resulta interesante la modulación del ape-

año, aconteció en el marco de reclamos territoriales por parte del *lof* en resistencia en Cushamen (Chubut, Patagonia argentina). En particular, en el corte de la Ruta Nacional 40 en reclamo por la libración del Lonco Facundo Jones Huala y el consecuente operativo de desalojo por parte de Gendarmería Nacional. El 17 de octubre se halló el cuerpo de Santiago Maldonado en el Río Chubut. Página oficial Justicia por Santiago Maldonado (2017). Cronología de los hechos. Recuperado 08 de abril de 2019 desde http://www.santiagomaldonado.com/cronología

llido de la poeta en el mismo poemario. «DÜNKLER» se titula el poema más breve y conciso de toda la obra situado en el apartado «EL PASO DE LOS AÑOS»:

> DÜNKLER
> Bajo la luna de los emigrantes
> en las sombras brilla un secreto.
> Allí respiran criaturas, se aman,
> lo deforme y lo bello (2009, p. 26).

Título de poema y apellido se desglosan en los cuatro versos. La luna delimita el espacio y refracta la luz, por lo cual posibilita las sombras, es decir, el lugar de las criaturas y del secreto, el lugar de DÜNKLER; uno de los sentidos de esta palabra alemana es 'más oscuro'. Quién mira, a su vez, marca la propiedad de la luna —es de los inmigrantes— y, en ese sentido, vuelve ambigua su vinculación con el «nosotros los emigrantes». También, y en un movimiento de eclipse, quien habla acerca su mirada, sabe que, en las sombras, brilla algo, se alinea e interpone entre el astro y la tierra. En esta interposición, las imágenes visuales del brillo en la oscuridad y de lo deforme y de lo bello se entrelazan con una imagen acústica: la respiración en las sombras. El sujeto del poema y la figura autoral, que se anudan aún más en la modulación del apellido propio, eclipsan la dirección de la luz y, al mismo tiempo, oyen y continúan el relato de la estirpe.

Poema como Ágora, a modo de Conclusión

En una entrevista del año 2008, cuando el poemario no estaba aún editado y había sido premiado en un certamen literario de Santa Fe (Argentina), Gloria Dünkler es interpelada para que aclare la dimensión real o ficticia de Llafenko. Se le pregunta si el lugar aludido desde el título es, al igual que Macondo, inventado o, por el contrario, si «existe en la geografía chilena»:

> Existe. Y la realidad supera cualquier relato o poema. Quise recrear la colonia de mis bisabuelos en sus primeros tiempos, el coraje de aquella gente humilde que decidió abandonar su tierra para jamás volver, la desconexión con la familia alemana que se quedó en el puerto de Hamburgo agitando sus pañuelos, el impacto de los niños y mujeres frente al salvajismo de una geografía extraña y su capacidad de adaptación. Deseaba plantear aquellos desencuentros y simpatías en el escenario de la cotidianeidad tomándole el pulso desde las faenas del campo, pues allí brotaban en forma espontánea las dudas y cuestionamientos frente a la cultura desconocida, el asco y la admiración al mismo tiempo. Son lenguas, costumbres, corazones que lucharon por sobrevivir pese a la tragedia que los unía y distanciaba, son historias personales y colectivas. Así, la construcción de este imaginario poético se dio en forma casi natural, por ello el libro funciona como un gran poema que apela a la tradición épica, a la gesta, a la paz y la agi-

> tación en el bosque, el viejo juego entre el seductor y el seducido, y como telón de fondo las disputas entre adherentes y detractores del Nacional Socialismo frente a los acontecimientos sucedidos allá en Alemania (Andradi, 2008, § 7).

Como se mencionó en el inicio de este trabajo, Llafenko se construye, en principio, como pueblo inventado a partir de lo oído en torno a la colonia rural homónima Llafenco, cercana a Pucón, Región de la Araucanía, Chile; una zona en la que las voces pueblan y persisten «la dictadura del abandono» (Dünkler, 2009, p. 51) o dejan «esta vida del carajo» (Dünkler, 2009, p. 23). Sin embargo, no hay énfasis en la topografía del pueblo, sino la construcción de un lugar de enunciación. La ligazón entre territorio y sujeto no pasa por la referencia o descripción a secas, sino por la multiplicidad de voces. La poeta revela su fuente: fue necesario escuchar los relatos para que surja el poemario o, mejor dicho, porque hubo voces que contaron es que hay relato-poema, de allí la vinculación «casi natural» con la épica que señala Dünkler. La sustitución de la letra /c/, del nombre de la colonia rural, por la letra /k/ podría vincularse con un rasgo de germanización. Y, en este sentido, puede leerse allí la interposición y la mixtura: la voz mapuche del lugar queda intervenida con un rasgo de la lengua de los inmigrantes[6]. En el pasaje citado, como otros de la entrevista mencionada, Dünkler relata el punto de partida para una escritura que permite hilvanar y deshilvanar el origen relacionado menos con la pregunta acerca de dónde viene uno que con la experiencia compleja de articular una memoria colectiva con la poesía. Siguiendo a Cavarero, la pregunta modulada en el poemario sería ¿quién es una? o, lo que es lo mismo, ¿quién habla?

Mientras la voz del poeta épico clásico se pierde en la voz de la colectividad, y la del poeta moderno expresa una sola, en «las nueva epopeyas», señala Todorov a partir de su lectura de Döblin, se escuchan dos voces simultáneamente: la del poeta y la de los demás (1991, p. 38). Pero en *Füchse*, no hay una situación ventrílocua, sino textos —que se presentan como poemas y como pequeñas narraciones— en los cuales quien habla da cuenta de un «yo narrable» por el otro, en el sentido de la noción de Adriana Cavarero y de la cual da cuenta Paul Kottman (2000, pp. ix y ss.). No es que las voces todas juntas produzcan el texto, sino la decisión política de un sujeto que toma historias narrables exhibiendo una necesidad e impulso por escuchar y narrar tales vidas que le aclaran a ella misma quién es. Esta reciprocidad en la obra de Dünkler continúa y se complejiza en sus libros posteriores que articulan voces del nacionalsocialismo, como en *Yatagán* (2015). En *Füchse* las «historias

[6] En caso de optar por el Grafemario Raguileo para la escritura de las palabras de la lengua mapuche, también podría escribirse la terminación -co con /k/. Sin embargo, a juzgar por otra palabra mapuche incluida en el poemario —*NGUËÑÜN*—, la autora parece optar por el alfabeto unificado.

de vida», las «memorias familiares», «las historias de los vecinos», en tanto plataformas para la obra, generan un vínculo estrecho entre la producción poética y los relatos del pasado que sobrepasa las ideas de documento y de testimonio.

El presente de la lírica toma los pasados de la narración dejando o posibilitando la irrupción de esta en los poemas. Tal interceptación o atravesamiento de la narración supone la respuesta estética acerca de la pregunta sobre quién es una, quién habla, y quién es también esa persona narrable, la voz escuchada. Es por ello que la ubicuidad del yo lírico no oculta el punto de vista de las historias de vida oídas. Cuando sostengo que son los colonos quienes enuncian, es porque la presencia de los «puntos de vista» dan cuenta de una voz lírica que no apela a «hablar por ellos», sino a una condición de voz iterada que desbarata la lógica más tradicional de hacer política, la representativa. Y esto va de la mano con el hecho de que los relatos de los *yoes* narrables —las memorias de los abuelos que Dünkler se ve instada a tramar en su proyecto poético— se anclan en el presente de la voz poética y dicen y cuentan nuevamente.

Resulta interesante el hecho de que, en el ámbito de las escrituras del sur, el poemario de Dünkler no sea el único que apela a las narraciones oídas como plataforma. Hay un conjunto de textos posibles de ser leídos a partir de una «biografía de la escucha» (Pollastri, 2009). En estos, contrario a lo que sucede en *Fuchse von Llafenko,* el sujeto martirizado por la escucha conjura las des-herencias (Pollastri, 2009, pp. 201 y ss.). También, un amplio sector de la poesía mapuche se ha indagado a partir de la noción de «*nütram*»[7] en tanto diálogo en el cual se entrega un relato (Mellado, 2018). En este corpus, se señala una escena previa de charla e intercambio de relatos que luego pasa al poema. Los puntos de contacto entre Dünkler y estos últimos radica en la referencia —ya sea en la misma obra literaria o en textos en los que la poeta cuenta cómo elabora su poesía— a una instancia de diálogo previa en la cual se han contado narraciones, historias. También el tema de la lengua atraviesa estas producciones. En el caso de la poesía mapuche, aparecen los problemas de la traducción, pues, en algunos casos, se apela a hablantes del *mapuzugun* que traducen o ayudan a traducir textos escritos inicialmente en español. En el caso de Dünkler, la «lengua del nombre» (Pollastri, 2007a) asoma en los títulos y también parece haber una generación en medio que no legó la lengua

[7] *Nütram* [también *gvxam*, *nvtram* o *ngïtram*; según el alfabeto que se utilice] posee, al menos, tres significados: 'conversación', 'diálogo en el cual se cuentan relatos' y, en tercer lugar, los relatos propiamente dichos sobre el pasado y la historia, aquellos que son contados por abuelas y abuelos. Tales prácticas discursivas cotidianas, registradas por misioneros y estudiosos desde el siglo XVI hasta el presente, alcanzan también a la poesía actual.

alemana. En la entrevista que menciono al principio, cuenta:

> …su padre le enseñó la lengua, pero el abuelo jamás se la enseñó a sus hijos (mi madre). Conocía muchas palabras en mapudungun, incluso en su infancia asistió a la escuela con niños indígenas, jugaron, y más de una vez escaparon de los pumas que asechaban en las riberas de los ríos ante los ojos aterrados de la maestra. Esa experiencia de compartir lenguajes fragmentados, de comunicarse de cualquier forma, quise integrarla en el poemario (Andradi, 2008, § 13).

Como en el corpus de poesía mapuche que se estudia alrededor de la noción de «*ntütram*», las conversaciones y los encuentros entre poeta y compadres no apuntan a una resolución ni ponen al poeta o a la poesía en la tarea de crear un imaginario armónico. Por el contrario, las ideas sobre la poesía que se desprenden del movimiento entre las voces individuales y las colectivas indican la necesaria apertura hacia los archivos orales, familiares, hacia los huecos o vacíos en los documentos de los relatos nacionales. La poesía, entonces, contiene, cobija, estos relatos —el *nütram* en el poema mapuche, las charlas con tías y con abuelos en *Füchse*— volviéndose ágora, polis, restituyendo el valor de la voz. La poesía, entonces, como las narraciones breves, ata lazos, tal vez los restituye, con el relato oral alrededor del fuego, aquel que, en la literatura moderna, pasó, de la mano de la prosa, a la ficción de la novela (Agamben, 2016, pp. 11-17).

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato* (2.ª ed.). España: Sexto Piso.

Fernández Bravo, Á. (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo xxi*. Buenos Aires: Sudamericana.

Andradi, E. (2008). El territorio de la poesía mestiza. Entrevista a Gloria Dünkler. *Diario La Capital*, Recuperado 26 de marzo, 2019, de https://www.lacapital.com.ar/senales/el-territorio-la-poesiacutea-mestiza-n290738.html

Bonato, R. (2015). *Representaciones literarias y políticas del Río de La Plata en la literatura argentina y uruguaya del periodo 1981-2007* [Tesis de Doctorado inédita]. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Kottman, P. (2000). Translator's Introduction. En Cavarero, A. *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood.* (pp. vii-xxxi). Nueva York y Londres: Routledge.

Cavarero, A. (2005). *More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press.

Dünkler, G. (2009). *Füchse von Llafenko*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas Limitada.

Dünkler, G. (2013). *Spandau*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas Limitada.

Dünkler, G. (2015). *Yatagán*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas Limitada.

Espinosa, G. (2016). Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural «Patagonia». En Hammerschmidt, C. (org.). *Patagonia: fundaciones, invenciones y emancipaciones de una espacio geopolítico discursivo* (pp. 47-64). Potsdam: INOLAS.

Espinosa, G. (2018). La poesía actual del sur: verbos en tránsito. En: Hammerschmidt, C. y Mansilla, S. (Eds.). *Patagonia literaria IV. Transculturalidad y transfrontería en la literatura patagónica* (pp. 251-264). Potsdam: INOLAS.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

González, R. (2018). Mundos que chocan: mapuche en tres poetas del sur argentino. [ponencia]. Neuquén, Argentina. *Coloquio virtual* «*Representaciones de la identidad cultural mapuche*», «*Thematisches Netzwerk Transnationaler Wandel am Beispiel Patagoniens: Soziale Ungleichheit, interkultureller Austauschundästhetische-Ausdrucksformen*», Friedrich-Schiller-Universität Jena – Universidad Nacional del Comahue.

González Cangas, Y. (1998). *Karra Maw'n* y otros poemas: la antropología poética de Clemente Riedemann. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (2), 47-58.

Mellado, S. (2018). La fuente nutricia de los versos: poesía mapuche actual y conversación. *Revista Comahue Nuestra Región*, Universidad del Comahue, (6), 44-49.

Mignolo, W. (1982). Cartas, crónicas y relaciones. En Iñigo Madrigal, L. (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 57-116). Madrid: Cátedra.

Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre*. Argentina: Nube Negra.

Ortega, J. (1990). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila latinoamericana, C. A,

Pollastri, L. (2006). Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. En Brescia, P. y Romano. E. (eds.). *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (pp. 79-113). México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Autónoma Nacional de México.

Pollastri, L. (2007a, Agosto 17). [Conferencia plenaria]. San Miguel de Tucumán, Argentina. *Primeras Jornadas Universitarias de Minificción*, Universidad Nacional de Tucumán.

Pollastri, L. (Ed.). (2007b). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menos cuarto ediciones.

Pollastri, L. (2009). Palabras entre el principio y el confín: el microrrelato entre la Patagonia y el Caribe anglófono. En Tomasini, G. y Colombo, S. (comps.). *La minificción en español y en inglés* (pp. 197-212). Rosario: UCEL – UNR.

Pollastri, L. (2010). El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato. En Pollastri, L. (coord., ed. literaria y pról.). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 439-462). Buenos Aires: Katatay.

Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Ramos, J. ([1996] 2009). Migratorias. En *Desencuentros de la modernidad en América latina* (pp. 431-444). Venezuela: Imprenta de la cultura.

Riedemann, C. (1984). *Karra maw'n*. Valdivia: Editorial Alborada.

Todorov, T. (1991). El retorno de lo épico (Döblin y Brecht). En *Crítica de la crítica* (pp. 35-47). Caracas: Monte Ávila.

Trigo, A. (1997). Fronteras de la Epistemología: Epistemología de la frontera. *Revista Papeles de Montevideo* (1), 71-89.

Creación

Layne

Claudia Berrueto*

I live for you but I'm not alive
Alice in Chains

I

a lo largo del día me concedo inmolaciones
enciendo mi cadáver andante y lo apago a los pocos minutos
como una pira india
entrego mis huesos al martillazo limpio
trenes me besan al pie de la cama
al vacío voy con el cuerpo extendido
para que estalle bien mi abrazo
y al final
en cada una de ellas
encuentro siempre tus ojos de 34 años
muriendo sobre un sillón

II

cuando fui niña tuve un zorro
era oscuro y pequeño y gruñía
lo perdí sin que me dejara tocarlo
supe entonces que lo bello contiene un gruñido
una lesión secreta y busqué todo cuanto tuviera esa condición

* Poeta y editora. Licenciada en Letras españolas en la Universidad Autónoma de Coahuila. Correo electrónico: unacositadenada@hotmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 77-82.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

tu voz me regresó ramilletes de aquel zorro
y en ella se cumple de nuevo la pérdida

III

un alacrán en la vasija del corazón
una raíz descompuesta
una mentira sobre tu cuerpo
la primavera es la mano de tu madre
abriendo la puerta de tu casa

IV

no soltarás más los caballos de tu ternura
pero aún se agita en mí el brío oscuro de sus crines

V

el oro pálido de tu voz
era la paloma destrozada en el aire
y el pico del cuervo gozando

VI

aunque afuera la vida se atropelle a sí misma en sus despliegues de belleza
yo he decidido encerrarme en el fondo de la casa
para reconstruir tu paso de ave prometida
sin quitar las manos de mis párpados

VII

tu beso fue como la terquedad de la arena
como la urgencia del tiempo por invadir cada latido
las nubes tiran pedradas de luz a mis ojos
camino sobre las dunas
el cristal de tus labios gira aquí

VIII

a veces una silla de ruedas cantaba contigo
a veces las muletas bajo tus brazos eran columnas de viento
——mis huesos se descubren aún invadidos por tus fracturas—

IX

el cielo tiene para mí una pregunta
en cada pájaro descompuesto que hallo a mi paso
cuerpos minúsculos que lucen la muerte de manera colosal
sus cabezas de madera no se sueltan de mis ojos
así soy cuestionada por el cielo
hoy
ciega de astros
respondo su acertijo de alas inmóviles
ondeando tu voz por esta ciudad

X

sueño contigo

detrás de un árbol
tu piel es roja
parece horadada con piedras de azúcar

te observo desde el calor que despides
advierto que soy eva otra vez
cuando me suelto de aquel centrífugo paraíso
y me arrastro a la orilla
herida por ti
por tu índole de remordimiento

XI

en el contenedor de claridad que fue ese día
cantaba tu corazón su condición de fosa común
caminaste en el paraíso
donde niños de trapo se perseguían
con martillos alzados sobre sus cabezas
tendiste tu cuerpo en camas puestas al sol
eras un habitante más de ese pueblo intoxicado de zozobra
el cielo se mostró como un verdadero pozo ávido
y se te veía saludable
tu piel tan blanca se desplazaba por las llamas invisibles
de un sol terrenal
al final extendías tu mano
saludando a ese fuego

del otro lado de la pantalla
mi voz crepita aún como leña vencida
oh quiero estar dentro de ti
oh quiero estar dentro de ti

XII

tomó tu cabeza rubia
para molerla con sus dientes
y los brazos que ondeaban bajo tu voz

se convirtieron en piedras que no te olvidan
prisioneras en cuerpos que se deterioran

la gran ladrona tomó también tu corazón hambriento
tu espíritu de alto mediodía
a cambio mudó lágrimas en brasas
brindó incendios interiores donde aún ardes
clavó su mirada que erosiona

XIII

volvería a abandonar las aguas primeras
a la percudida infancia que huyó por el resumidero
a la promesa de un camino sin certezas
a los brazos del desconcierto
al lado equivocado
al lado resignado y correcto
a la agonía del cielo
millones de veces ocurriendo ante mis ojos

volvería para encontrar de nuevo
los tesoros de la sangre fluyéndote por el cuerpo
para descubrirte en cuclillas ante la boca del vacío
volvería al instante en que aquellas puntas de flecha
volando desde la bóveda de tu voz
llegaron para atravesarme

XIV

tus manos ebrias de tinta y pena
dibujaron este atardecer que me acorrala
te miro sereno en todas las piedras de río
cuando tomo una de ellas
la alzo contra el sol

deseo que la vida te dé su descarnada luz
deseo que digas adiós
conmigo
a los búfalos que abrevaron en tus ojos

Poemas

Mónica Tracey*

Hay ramas que se yerguen rectas
para beberse toda la luz y todo el cielo
cuando nada ni nadie las distrae
son voraces con lo abierto
beben el néctar gloriosas lo muestran
vivas como nunca nunca tan bellas
bellas hojas oxidadas
bellas ramas desnudas
bellos troncos encendidos
bello el amor de los árboles y el tiempo.

Tengo en la memoria del cuerpo
movimientos que no puedo realizar
otra vida me dicen
no
yo sé que es esta.

De *Hay que dejar de ser hermosa* (Hilos Editora, Buenos Aires, 2018).

El deseo es una forma del alma
de estar en el cuerpo
hay dolores también
dolores del alma
que se alojan en el cuerpo
hay una materialidad
que es del alma.

* Poeta y periodista argentina. Correo electrónico: monicatracey@gmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 83-84.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

Estamos hechos también de lo que nos falta
de esas formas sin forma
que anidan en el fondo de los ojos
hay una que es como yo pero no es
que le da peso a mi alma
huesos, manos, pasos, pies
de aire
extraña densidad
esa que me acompaña.

De *Sobre la espalda del cielo* (Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 2007).

Con su ropaje de plumas alas púas
las semillas
seducen al viento
a los pájaros
al río
raras migrantes camufladas
se tejen en bolas de espinos
para rodar en los arenales
viajan
en ramos y ofrendas
en mis bolsillos
sobre las olas del mar
también ellas buscan
un suelo propicio
una tierra amorosa
donde anidar.

Inédito.

Pregunta

Gustavo Zonana*

Usos y costumbres han impuesto finalmente una imagen insulsa de la Navidad. Estos textos releen la Biblia y la liturgia. Desde su modo de decir las cosas, interrogan, intentan comprender.

Sermo Humilis

…y habitó entre nosotros

Desciende. Al límite de un tiempo, a la estrechez de un espacio y de un cuerpo, al frío y al calor, al suceder de días, noches y estaciones, a la necesidad de mamá y papá, al abrazo de mamá, al balbuceo, el llanto, la risa, la caricia, la lengua de mamá y papá, el hambre y la sed.

Desciende. A la persecución, la vida oculta, a un oficio y a sentir desde el cuerpo qué significa ganarse el pan con el sudor de la frente.

Desciende. A la soledad del desierto, la predicación, al desierto de no ser entendido, a la muerte de papá y las mortificaciones de mamá, al odio, al interés, a las instituciones, al juego del poder jugando a ser nadie, a la traición del más amado.

Desciende. A ser tratado como delincuente, a la sentencia de la cruz, a los brazos de mamá con treinta y tres, nuevamente sin palabras, a la tumba, al reino de los muertos.

Desciende. A la predicación, la interpretación, el conflicto de las interpretaciones, el abuso justificado en su nombre.

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Investigador Independiente del Conicet. Profesor titular de la cátedra Teoría y crítica literaria (FFyL, UNCuyo). Correo electrónico: gustavo.zonana@gmail.com
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 85-88.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

Desciende. Al pan y al vino, a la continuidad del sacrificio en el altar hasta la plenitud del tiempo.

Desciendo. Al abrazo de mi hijo de doce, trece, catorce, ¿cuántos?, a su vida sin palabras, a la estrechez de su cuerpo rígido e indócil, a la pregunta de sus ojos.

Este dolor chiquito, tan de mamá y papá, tan humano, ¿te acompaña?

Se Necesitan Cortadores de Carne

…y los suyos no lo recibieron

Así dice el cartel. Ochenta y siete. Carnicero, ¿sonará a sangre, impericia, crueldad? Gente hay, no alcanzan los cortadores de carne. Este año todo se ha dejado para último momento. Ochenta y ocho, ochenta y nueve. Gente hay porque es bueno cumplir con la costumbre, aunque cueste, mañana se verá... Cada cortador se toma un respiro. Uno gestiona con elegante parsimonia su renguera. Noventa. Otro exhibe en su cara las huellas de una quemadura. Un tercero desaparece en las cámaras. ¿Cuál atenderá? Faltan dos horas para cerrar y ese tiempo se les nota en las ganas de irse. Mañana hasta las 18.00 y pasado hasta las 14.00. Noventa y uno, dos. Un Papá Noel de Taiwán, en tamaño real, con un saxo de plástico dorado en las manos, menea sus caderas al ritmo de una melodía de género incierto. Noventa y tres… noventa y tres. Hay quien prefiere lo frío —con este calor el pavo, las castañas y todo el escenario de los lugares fríos en diciembre, la nieve que adorna el arbolito, en fin, no va— y elige el peceto o el lomo de cerdo. Los ortodoxos respetarán lo caliente —un costillar o algo que pueda tirarse a la parrilla desde la tardecita—. Y si el presupuesto no da, serán los sanguchitos, hay buenas promociones. Noventa y cuatro, cinco, seis. ¿Habrá quien aguarde el nacimiento? El día en que supuestamente sucedió, muchos siguieron con sus asuntos, sin el mayor interés, dicen. Es siempre así. Noventa y siete. La idea es reunirse. Noventa y ocho. La idea es que todos puedan festejar, sin revuelo. Noventa y nueve. Aunque no se entienda esta fractura, la idea es, a media noche, sentir alguna emoción que inspire el brindis, el abrazo, el llanto, tal vez. Cero.

Los Santos Inocentes

…y las tinieblas no la recibieron

En un país de ensueño los dedos de la aurora sonrojan el amanecer.
En un país de ensueño los inviernos traen nieve para jugar y tías con chocolate caliente y alfajores de maicena.
En un país donde los niños sueñan los arroyos guardan el secreto de la nieve durante el verano y bajan muertos de risa y duermen la siesta en remansos de rosa silvestre y musgo.
En un país donde los niños sueñan un espantapájaros les dice palabras tiernas en secreto.
En el país donde los niños sueñan Joana sale a la escuela con su mochila rosa y se pierde en el reino de nunca jamás.
En el país donde los niños sueñan el lobo feroz almacena imágenes en su pc.
En el país donde los niños son privilegiados Mauro recibe el mensaje de un desconocido.
En el país de ensueño Pedrito es un número de una estadística muy triste.
En el país donde los niños sueñan el perseguidor arranca las flores en el umbral de su vida.
En el país donde los niños son privilegiados el viejo de la bolsa juega a las escondidas detrás del junípero.
En el país donde los niños son privilegiados Raquel llora a sus hijos sin consuelo porque ya no están.
En el país de ensueño los cuerpos infantiles sangran y las almas ¿habrán eludido el lazo de los cazadores?
En el país de los sueños, ¿qué himno entona el silencio de los niños humillados?
En un país de ensueño la aurora tiene los dedos pintados.

Epifanía

…vino como testigo para dar testimonio

Se ha manifestado.

No lo anunció una estrella. Lo anunciaron los diarios, la televisión, las radios, los teléfonos.

Permaneció en el comentario (qué terrible, qué atrocidad), en el sollozo humanitario de minutos, de días acaso.

Aún puede verse. Digamos con palabras la escena. En una playa, un policía turco recoge un cuerpo inerte de tres años. Se llama Aylan Kurdi.

Si la memoria nace a los tres años, ¿recordará su habitación, su cuna, la camita de su hermano, las canciones para tomar la leche o acostarse?, ¿recordará el perfume de un jardín, un fragmento de noche en la ventana, vecinitos que corren por la calle?

Tal vez recuerde un horizonte rojo y un ruido que enmudece los gritos de mamá, tal vez recuerde a los vecinos que han dejado de correr y un camino con bolsos apurados, tal vez recuerde cómo moja la lluvia a cielo abierto, tal vez recuerde las manos de papá que lo agarran y hacen doler sus manos, tal vez recuerde cuánto tiempo esperaron la balsa y cómo los subieron, tal vez recuerde la cara de mamá cuando la obligan a tirar sus bolsos y recuerde, y posiblemente ese sea el último recuerdo, cómo esta ola los separa a él y a su hermano del abrazo de papá.

Hola Aylan. Liliana Bodoc me pidió que escribiese tu poema, hace ya más de un año. Llego tarde. Ella ahora tampoco está.

Soñemos encontrarnos hoy.
¿Jugamos a desandar la memoria?
¿Jugamos a volver?

El Regreso de Moby Dick

Christian X. Ferdinandus*

1

Entre todos los puntos con los que puedo iniciar la relación, elijo el momento en que fui despedido de mi cargo de profesor de Lengua y Literatura en un colegio privado de la ciudad de San Isidro. Durante veintiún años (ahora mi edad es de cuarenta y seis), hablé, en forma metódica, de literaturas española y latinoamericana a juveniles auditorios que, a lo largo del tiempo, me fueron resultando cada vez más extraños y absurdos. No es que me llevara mal con los alumnos (de hecho solían elegirme como uno de sus profesores no sé si mejores pero sí más simpáticos, y más de una vez entregué el título en la ceremonia de graduación), pero, según corrieron los lustros y el tedio, fui sintiendo que ya no había nada en común ni positivo entre ellos y yo.

Mi fervor hacia las bien o mal llamadas *bellas letras* nunca entró en conflicto con mi entusiasmo por el fútbol. Cosa es sabida que los cinco «cuadros grandes» expanden sus multitudes de hinchas por todo el país; pero existen también los amores de la patria chica: así como, por ejemplo, en Caballito hay una considerable cantidad de entusiastas de Ferro Carril Oeste y en Saavedra los hay de Platense, en nuestra zona predominamos los partidarios del Matador azul y rojo: Tigre.

Soy nacido y criado en la zona norte del Gran Buenos Aires, más precisamente en San Fernando, y desde siempre he vivido en ella. Mi padre tenía una pequeña embarcación, La Bonita, que amarrábamos en uno de los islotes del Delta. Aquellos paseos por sus ríos y meandros constituyen esa parte de la vida que Rilke llamó el tesoro de la infancia. Cuando mis padres murieron, con un intervalo de menos de dos años entre uno y otro, mi hermano César y yo tomamos la sensata determinación de vender la enorme casona donde habíamos nacido, una construcción que, erigida en un lote que ocupaba un cuarto de manzana, se había convertido en una propiedad onerosa, antifuncional y difícil de mantener. Con el holgado dinero

* Christian X. Ferdinandus es el seudónimo conjunto de los escritores argentinos Fernando Sorrentino y Cristian Mitelman. Correos electrónicos: fersorrentino@gmail.com y brodie1970b@yahoo.com.ar, respectivamente.

Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 89-106.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

de la venta cada uno de nosotros adquirió un razonable departamento, más afín con la vida ciudadana que con la rural: él se radicó en Buenos Aires, en el barrio de Núñez; yo, en la calle Monseñor Larumbe al 200, en Martínez.

También vendimos la barca de los paseos de la niñez; envejecida y con diversos daños, había perdido encanto y razón de ser, y se había transformado, más bien, en una inagotable fuente de gastos. Su vida ulterior tampoco resultó demasiado extensa. Cinco o seis años más tarde la encontré convertida en una de las tantas piezas fantasmas condenadas al ostracismo del óxido en los arrabales del puerto de San Fernando, es decir en la zona del «cementerio» de barcos.

Impulsado por no sé qué absurda nostalgia, esa primera vez se me ocurrió subir y recorrer La Bonita, desguazada chatarra que continuaba muriendo en ese solitario atardecer de agua y viento. No previ la implacable destrucción del tiempo: al pisar las maderas de la cubierta, ahora podridas, caí en la pequeña bodega y, sin duda, mi cabeza golpeó en algunas de las columnas de hierro que sostenían el solado, pues, cuando volví del desmayo, ya era de noche. ¿Cuánto tiempo habría permanecido sin conocimiento…? El hecho es que, dolorido y con alguna sangre que se me había coagulado entre una sien y el cuello, me las ingenié para trepar nuevamente a la cubierta. De esta breve anécdota me quedó la resolución de no repetir jamás ese tipo de experiencia.

Sin embargo, no cumplí con este propósito. Como quien visita una tumba querida, un impulso irresistible me llevaba —cada dos o tres meses— a recorrer La Bonita. Ignoro cuáles son las razones hidrográficas, pero, en ese meandro del río, existe una suerte de fuerza centrípeta que empuja la corriente hacia el centro del cauce. Debido a esta energía de las aguas, la soga con que el barco se halla amarrado está siempre tensa al máximo, como si la nave quisiera liberarse de su prisión.

Escarmentado por el accidente sufrido en mi primera incursión, ahora sabía que, pisando sobre los sólidos artesones que obraban a modo de esqueleto de la cubierta en su conjunto, no había peligro de que las maderas cedieran bajo mi peso. Subía por la popa, que era la parte del barco que daba contra el muelle —cubierto de neumáticos en desuso—, y lo recorría hasta la proa; allí, solía rememorar momentos felices y dejar vagar el pensamiento.

En fin… Quería decir que estaba harto de mi trabajo docente. Comencé a faltar al colegio, a pedir licencia tras licencia. Dejé de corregir exámenes invariablemente iguales, y en la sala de profesores fui convirtiéndome en un ser impaciente y lejano que miraba el reloj no menos de tres veces en diez minutos. Terminé siendo un profesor neurótico, a quien molestaban por igual los colegas varones que hablaban

de juegos electrónicos y, a veces, de «política», y de las colegas mujeres que planificaban cumpleaños de quince e intercambiaban dietas adelgazantes.

Hubo un hecho decisivo.

El colegio era privado y, por ende, constituía una empresa comercial con los mismos atributos de, por ejemplo, un taller mecánico de chapa y pintura. Un día cambió de dueño y vinieron unas señoritas con ínfulas de «pedagogas renovadoras» (usaron esas dos palabras en su presentación). Entonces comprendí que mi destino ya estaba jugado. Esas mujeres eran «licenciadas en Ciencias de la Educación», lo que significaba dos cosas: primera, que vivían en el mundo irreal de los imaginativos libros de pedagogía y/o didáctica, donde florece una constelación de metas y objetivos adornada por triangulitos, circulitos, cuadraditos y flechitas sin aplicación posible alguna, y segunda, que las licenciadas jamás habían tocado una tiza o un borrador frente a treinta o cuarenta adolescentes de reacciones imprevisibles (despropósito equivalente a que se desempeñase como director técnico de un equipo de fútbol un individuo que nunca hubiera jugado ni siquiera un picadito en un potrero).

Eran jóvenes y pedantes, tenían cursis nombres de pila, y lo cierto es que, por su indigencia intelectual, yo las despreciaba olímpicamente. No pasó demasiado tiempo hasta que, luego de algunas advertencias sobre mi forma, al parecer heterodoxa, de impartir la asignatura (aclaro que la palabra «asignatura» salió de sus labios, no de los míos), Yanina y Magalí, el 30 de abril, decidieron echarme.

Lejos de provocarme un acceso de llanto o de inclinarme al suicidio, el hecho me resultó muy agradable. Gracias a mis muchos años de antigüedad, la indemnización no fue mezquina, de modo que durante los primeros meses no me preocupé demasiado por conseguir trabajo. No es que gastara el dinero en forma irresponsable. Simplemente, me daba algunos gustos tales como despertarme pasadas las nueve, ir a un café cualquiera de los que, en Martínez, abundan alrededor de la convergencia de las avenidas Santa Fe y Alvear, pedir un cortado y dos medialunas, y quedarme leyendo un libro ajeno o corrigiendo algún escrito propio. En fin: la rutina metódica de un hombre solitario (sin esposa, sin novia, sin obligaciones). La rutina metódica de un hombre feliz. (Y es que la felicidad, como la desgracia, obedece a un método).

2

Promediando julio decidí que ya era momento de ganar nuevamente algún dinero. Sopesé mis aptitudes y me dije que, para bien o mal, la actividad docente era la más

afín a mis posibilidades. Pero esta vez decidí cambiar el rumbo. En vez de dar clases en el sistema oficial, intentaría abrir un «Taller de Escritura» destinado a gente que deseara iniciarse en la narrativa.

Aún no he dicho que, paralelamente a mi actividad docente, he logrado publicar una considerable cantidad de libros, no de imaginaria pedagogía, pero sí de literatura de imaginación. No pertenezco a la *troupe* de autores de *best-sellers*, es decir esa gente que escribe libros que siempre leen las personas que nunca leen. Como compensación, mis narraciones suelen gozar de buena crítica, y yo mismo soy muy conocido y he adquirido cierto módico prestigio. No digo esto con soberbia: simplemente se trata de la verdad.

Puse un aviso, muy pequeño —por su elevado costo—, en los diarios burgueses *Clarín* y *La Nación*, y otro, mucho más grande y económico, en la revista cultural *Cálamo Indócil*. De manera irregular, en los días siguientes fui recibiendo en el teléfono varios llamados de personas interesadas.

El departamento de la calle Larumbe es relativamente grande; el living-comedor me serviría para armar una especie de aula en torno de la amplia mesa, sin necesidad de que los concurrentes fisgonearan en el cuarto donde me encierro a escribir. Además, el aroma de fresno de las bibliotecas invitaba —pensé que pensarían los talleristas— a la creación compartida.

Los concretamente interesados resultaron catorce. Pero no tenía ganas de introducir una multitud en casa ni de trabajar más de un día por semana. De modo que —tal vez llevado por mi gusto hacia lo imprevisto y novelesco— seleccioné seis personas al azar: cuatro mujeres y dos varones. (Es mucho lo que, en son de sátira, podría escribir sobre estos personajes, pero no quiero apartarme de la precisa historia que comenzó con las palabras «Entre todos los puntos con los que puedo iniciar la relación»).

El primer miércoles de agosto, a las 17:00, comencé mi nueva tarea. No me insumió más de media hora comprender que esa gente asistía más en busca de catarsis, o porque sí, que por genuino interés en la literatura narrativa y en el presunto aprendizaje. Empecé por leerles un cuento de London para mostrar cómo las palabras, si son bien utilizadas, resultan más frías que los hielos de Alaska, pero no obtuve ni remotamente la recepción que esperaba.

A los asistentes solo les interesaba exponer sus propios trabajos. Como si se hubieran puesto de acuerdo (cosa imposible, pues no se conocían entre sí), todos habían traído carpetas de tres solapas colmadas de hojas escritas con computadora.

Empezamos, como lo manda la urbanidad, con las damas. Tres (Susana, Graciela

y Norma) eran mujeres maduras, con cuerpos en decadencia y cabellos teñidos. La cuarta, Alejandra, intentó fumar en la clase, pero no se lo permití, pues no puedo soportar el olor del cigarrillo. Era una joven de pelo corto, delgada, con algo de eléctrica y de aspecto «rebelde». Sin embargo, su escritura, aunque más crispada, no difería demasiado de la de las otras señoras.

Leyeron sus obras; había incongruencias y desvaríos, pero también puntos en común. En general hablaban de amor apelando a las más habituales sensiblerías. En alguna historia el aburrimiento de la pareja desembocaba inexorablemente en la aparición de un joven que le enseñaba a la cincuentona de turno que aún podía amar y ser amada. En otras no escaseaban los atardeceres en la playa, los mares enrojecidos de pasión, los escapes furtivos bajo las isócronas arboledas de la noche; abundaban sintagmas como «eternidad», «conmovidos hasta las lágrimas», «la piel tibia del abrazo», «senos turgentes», «cuello mórbido», «cristal de Murano», «mármol de Carrara»… Alejandra se permitía más bien la mención de un grupo de jóvenes que, sentados en el suelo, tocaban la guitarra, entonaban canciones de protesta y se leían mutuamente poemas revolucionarios.

Era mi primer día de trabajo, y de pronto sentí que habría deseado que fuera también el último.

Llegó el turno de los hombres. El menor de ellos (¿veinticuatro, veintiséis años?) tenía un nombre de pila reprobable (Elvis), pero leyó un cuento que, a pesar de algunos tropezones sintácticos y de ciertas candideces, me pareció muy digno. Supe que ese era un alumno con el que podría entenderme.

Cuando le tocó al mayor (andaría por los treinta y cinco), las cosas volvieron a complicarse. Yo soy bastante alto (un metro ochenta y tres) y peso ochenta y cinco kilos, pero ese hombre me llevaba por lo menos una cabeza y, expandiéndose a lo ancho, creo que superaría los ciento treinta kilos. Tal vez soy un poco (o un mucho) neurótico, pero esa mole me predispuso en su contra, y me arrepentí de haberlo aceptado como concurrente.

Además, tampoco me agradaba su rostro, de mofletes algo alargados, que le daban cierto aire de perro bóxer, y el hecho de que tuviese una barba pobre, compuesta de algunos pocos pelitos que raleaban en las mejillas y en el mentón. Había elegido anteojos de armazón contundente, que me parecieron una suerte de petición de principios visual: «¡Cuidado! Estos lentes indican que soy un intelectual hecho y derecho».

El mastodonte dijo llamarse Tomás de la Sierra, nombre que no creí y que me sonó a manera de ramplón seudónimo «artístico»; dentro de mi cabeza, y para

menoscabarlo, lo transformé en el peyorativo «Gumersindo Serrucho».

Había concebido un poema épico sobre la vida de un oficinista, que, según especificó, había sido la suya propia en sus comienzos laborales. Lo había pergeñado en verso libre, pues «la métrica regular y la rima son pueriles artificios de los poetas mediocres» (aserto que me hizo dudar sobre los méritos de, sin salir de la lengua española, Garcilaso de la Vega, sor Juana Inés o José Hernández).

Si mal no recuerdo, apeló a esa célebre idea de Papini al exigirnos aceptar que, si está bien escrita, la vida del hombre más vulgar puede ser apasionante. Siempre tuve la certeza de que Papini tenía razón, pero, expresada por Gumersindo Serrucho, la idea se contaminó de inautenticidad y hasta de estupidez.

Luego prosiguió perorando y poniendo sobre el tapete una extensa lista de autores, fechas, teorías, movimientos, rencillas y artes poéticas varias en las que él había abrevado para la creación de sus obras. Advertí que experimentaba especial placer en modular apellidos en otros idiomas.

Ya dije que todos habían traído carpetas con sus papeles. Él hizo lo mismo, pero de su cartapacio extrajo luego cinco carpetas adicionales, una para cada canto de la obra. Nos explicó que su poema épico-administrativo (titulado *La Oficiníada*) se había detenido en el canto VI, momento en que el protagonista desciende al infierno de los archivos y encuentra la atroz verdad de la empresa en la que trabaja y, por ende, la misión de rescatar de un abismo de turbiedad y corrupción a todos los empleados, en particular a María Blanca, una joven señorita que recibía los embates tenoriles, las sugerencias rijosas y los acosos sexuales del acaudalado hijo del no menos opulento director de la compañía.

Las tres señoras miraban arrobadas al nuevo Virgilio. Alejandra logró introducir en su comentario la palabra «alienación». Susana llegó a sugerirle que había tenido la desgracia de vivir en una época errónea, pero que, por fortuna, el tiempo salvaría sus trabajos. Este comentario (que suele ser el consuelo de quienes intentan la literatura y fracasan) lo emocionó de modo tal que sus manos comenzaron a temblar.

También yo me sentía muy nervioso, aunque por otros motivos.

En un rapto de lucidez e impaciencia expliqué que el curso duraría dos meses.

—En ocho encuentros podemos lograr mucho —fabulé—; luego quiero empezar con otra gente que también desea trabajar sus obras.

Gracias al cielo, asintieron sin oponer resistencia. Al despedirlos pensé que solo faltaban siete sesiones de tortura y traté de imaginar, en el futuro, otra tarea menos insalubre para mí.

3

Al día siguiente, jueves, y a eso de las seis de la tarde, sonó el timbre de la calle Larumbe. Como soy más bien huraño y no me gusta que me interrumpan y me obliguen a hacer lo que no quiero hacer, lancé un bufido de mal humor y atendí el portero eléctrico.

Era Serrucho el Mamut. Tomado de sorpresa, no pude no recibirlo. Entró con su cartapacio, que ahora me pareció más grande que en la víspera. Esta vez llevaba sus papeles y dos libros de mi autoría que me suplicó le dedicase. No me gusta dedicar ni firmar libros, pues en más de una ocasión los he visto con posterioridad exhibirse a la vergüenza pública en librerías de viejo; sin embargo, lo hice, y este acto no querido no fue el último de aquella tarde desagradable.

Vi que los libros estaban marcados y llenos de anotaciones, no con tímido lápiz borrable sino con agresivo bolígrafo indeleble. Comprobé que adolecía de la abominable costumbre de plegar los vértices de las páginas para señalar dónde había dejado la lectura.

—Maestro —dijo, vocativo que, en desajuste con el tuteo, no supe si tomar en serio o como una burla—, yo soy admirador tuyo y he leído *todos* tus libros.

A continuación emprendió una clásica perorata de felicitación y luego fue deslizando sugerencias sobre diversos aspectos de los cuentos que yo había escrito con tanto trabajo y tanto amor, lo cual me indicó que, lejos de haber leído *todos* mis libros, solo había leído los dos que llevaba consigo (y que, dicho sea de paso, son primerizos y me gustan muy poco).

Aun cuando tuviera razón (y nunca la tuvo), no me interesaban sus opiniones y de ninguna manera iría a modificar una sola coma.

Proponía finales distintos, cada cual más absurdo. Apelaba siempre a recursos hiperbólicos que no eran más que lugares comunes de lo fantástico: espejos que se abren a otra dimensión, el diálogo cara a cara con la muerte, un viaje hacia el futuro en el asteroide Equis Zeta Cero No Sé Cuánto, y por último, como trabajosa realización de la inteligencia, la idea de que todo era un sueño del protagonista.

A medida que hablaba, encontré otro motivo de aborrecimiento: posiblemente por articular con tanto énfasis las palabras, de entre sus dientes amarillos y moteados de manchitas negras de nicotina, partía una llovizna de gotas de saliva. A la manera de un inagotable manantial, Serrucho derramaba por el piso de mi living una suerte de viscoso líquido de descomunales imbecilidades.

Una vez más maldije, para mi coleto, la idea de haber planeado un curso de escritura. Con el fin de librarme del huésped y obligarlo a retirarse, se me ocurrió

inventar una mentira: que me esperaban en Buenos Aires y que ya estaba algo atrasado. Agregué, buscando verosimilitud y, para poner distancia, evitando el tuteo:

—Usted sabe: no dispongo de auto y los horarios del tren no son muy confiables.

Fue un error:

—Faltaba más —dijo—; yo lo llevo. Estacioné acá a la vuelta.

Pensé «La reputa madre que te reparió» y consentí en hacer un viaje hacia ningún sitio.

Serrucho añadió:

—¿Me permite pasar al tualé…? El frío de agosto estimula la excreción de la orina.

Tras este dato fisiológico, se dirigió al baño. Yo pensaba: «Este maldito, con lo torpe que es, va a terminar salpicando los bordes del inodoro». Oí el ruido del depósito del agua y, al mismo tiempo, apareció Serrucho, lo que me indicó que, tras el avatar diurético, no se había lavado las manos.

«Dios mío», pensé, «¿no habrá una, aunque sea una sola circunstancia, en mi favor?».

—Espéreme un minuto —le dije—. También yo tengo que pasar al baño.

Para que todo fuera peor, Serrucho ni siquiera había levantado la segunda tapa ovoidal que se utiliza para sentarse en el inodoro, de manera que allí estaban las gotas amarillentas de su orina.

Llené con agua hirviente el vaso de los dentífricos y derramé varias veces su contenido sobre la impronta urinaria de Serrucho. Luego, al colocar verticalmente la tapa para que los líquidos se deslizasen, sentí que yo estaba poseído por el odio.

Unos minutos más tarde me encontraba, en el auto de Serrucho, realizando un viaje inútil a Buenos Aires.

—¿Dónde lo dejo, maestro?

Me felicité de haberlo hecho regresar al empleo del usted y tuve la lucidez de elegir un destino estratégico:

—Cerca de Barrancas de Belgrano me queda bien.

—¿Va a ir al Barrio Chino a comprar pescado…?

—No.

El monosílabo no lo ofendió. En todo el trayecto continuó exhibiendo su sapiencia literaria y explicando diversas teorías. Estaba entusiasmado con la idea de publicar su producción. Cuando el semáforo de Libertador y Larralde nos detuvo, me alargó una carta. Una de esas tantas editoriales fraudulentas que organizan seudocertámenes cuyos premios consisten en la publicación de los textos de los

concursantes lo había distinguido con una mención de honor por su cuento «La soledad y el infinito», y en la misiva lo colmaban de felicitaciones.

Le pregunté si había tenido que pagar una contribución para participar del certamen. La respuesta fue, previsiblemente, afirmativa.

—Como ve —explicó—, los que hemos sido bendecidos con el don de la palabra tenemos que mostrar nuestra obra al público, más allá de los caprichos de la fortuna. Tarde o temprano la posteridad sabe hacer la gran antología, y es allí donde uno debe quedar.

Me bajé en Libertador y Blanco Encalada, tras verme obligado a estrechar su mano derecha, que no se había lavado después de orinar. Desde la ventanilla volvió a saludarme con sonrisa y ademanes, y por fin partió. Me pregunté, como si pudiera importarme, adónde irían ahora Serrucho y su auto. Me sentía extenuado como después de realizar un enorme esfuerzo físico y tan aturdido como si alguien hubiera puesto música vulgar a todo volumen durante horas, obligándome a escuchar incontables veces alguna canción aborrecible.

Tras una caminata de pocas cuadras, llegué a la estación Barrancas de Belgrano. Era la peor hora, en que la gente vuelve de sus empleos y atiborra los transportes públicos. En el tren, tuve que viajar no solo de pie sino apretado, sórdido y casi asfixiado. Descendí en Martínez, bajo los efectos de un ataque de mal humor y puteando y reputeando, dentro de mi alma, al maldito Gumersindo Serrucho.

En casa me embargó la humillación de saber que había vivido algunas de las horas más insustanciales y horribles de mi vida, y me atemorizó la casi certeza de que hechos así podrían repetirse a lo largo de agosto y de septiembre.

4

En las tres semanas siguientes de los encuentros literarios de los miércoles no se manifestaron mayores sorpresas. Elvis, el único asistente que tenía alguna posibilidad de cumplir buenos trabajos, dejó el grupo, hecho que pasó como algo irrelevante para los demás.

Comprobé que Serrucho había adquirido ascendiente sobre las damas maduras. Quizá también sobre Alejandra, pero, de ser así, su actitud era más lejana.

La prosa ornamental de Serrucho, atravesada por ramplonerías de todo tipo, generaba una especie de placer casi orgásmico en las señoras. Yo mismo pasé a un segundo plano. Cualquiera que hubiese visto la situación habría creído que él era el coordinador del Taller y yo un participante tímido que cada tanto objetaba alguna de sus bestiales aseveraciones. De algún modo, y acaso por acostumbramiento, el

asunto comenzó a parecerme divertido. Me dispuse a estudiar hasta qué punto un cretino, guiado por su vanidad y su inconciencia, es capaz de liderar un grupo.

Al comienzo del segundo mes apareció con una novedad. Ya conocía esa forma de mirar en donde el brillo desmesurado era señal de un supuesto hallazgo.

—La historia de la literatura está mutilada: le falta la mitad más interesante —dijo con tono enigmático, como quien desea ganar a su auditorio procurando una zona de misterio—. Hasta ahora sabemos de madame Bovary, sabemos del capitán Ahab, sabemos de Robinson Crusoe y (por qué no) del glorioso Quijote.

Las mujeres asintieron con movimientos de cabeza que podían traducirse por «En efecto, conocemos muy bien esos libros», aunque yo estaba seguro de que ni las tapas habrían visto nunca.

Tras una breve pausa de efecto teatral, prosiguió Serrucho:

—Pero nadie, queridas chicas —ignoro si este vocativo me incluía en el grupo femenino o, en cambio, me segregaba de su auditorio—, nos ha hablado de los personajes que están imbricados en sus historias. No sabemos la perspectiva de Charles Bovary, de quien solo pensamos que es un mediocre; desconocemos los pensamientos cetáceos de Moby Dick (si London lo hizo con un perro, ¿por qué no contar una historia desde la perspectiva de una ballena?), ignoramos las tribulaciones de Viernes y sus sentimientos para con Robinson, no sospechamos las verdaderas razones de Sancho ni de Aldonza Lorenzo ni de Maritornes ni de doña Rodríguez… Pues bien: nuestro deber es hacer lo que he llamado «novelas especulares». Tomar a todos estos personajes y darles vida, siguiendo las pautas estilísticas de sus autores.

A manera de infantil represalia, yo me había propuesto no opinar, pero en ese punto no pude contenerme:

—Ese es precisamente el mecanismo de las novelas históricas: toman personajes secundarios y los hacen actuar en el clima de una época.

Pero Serrucho no se amedrentó:

—La novela histórica desea recrear una época. Con un poco de documentación, eso lo hace cualquiera. Aquí se trata de hacer el contrapunto exacto de una psiquis, la lógica interna de los personajes condenados al segundo plano.

—Déjeme ver si logro entender —aduje, en un rapto de maldad—. Según usted, podríamos tomar «Los asesinatos de la rue Morgue» y contarlos desde la perspectiva del orangután. Sin duda, sería un ejemplo de honestidad intelectual. Valdría la pena intentar la experiencia.

Me pareció que le dolió la ironía. Su tono se hizo más grave, como si hubiera

recibido un golpe de donde no lo esperaba. Me sentí levemente reconfortado.

En los restantes encuentros se dedicó a darle un fundamento filosófico a su teoría. Atribuyó su creación a una lectura atenta de la dialéctica hegeliana.

—La tesis es que la obra ya existe. Pero el espíritu debe avanzar y encontrar en lo existente su propia negatividad. A la literatura que debemos trabajar le toca ejercer la tarea de la antítesis. Por último, vendrá la síntesis, que deberá estar compendiada en el último capítulo de la novela que hemos creado. Puedo vaticinar que será una especie de diálogo entre las dos fuerzas que han estado en pugna a lo largo de cientos de páginas.

(Dentro de mi cabeza oí las palabras de Borges: «Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición…»).

5

Llegó, Dios sea loado, el último miércoles de septiembre y, con él, lo que consideré una liberación física y psicológica: la defunción de un Taller que nunca debería haber nacido.

El lunes anterior yo había recibido una excelente noticia que me guardé de transmitir a los talleristas, pues no quería recibir felicitaciones ni oír comentarios estúpidos. Mi novela *Si me permite, yo podría aportar…* acababa de obtener el primer premio de un concurso organizado por una importantísima editorial de Barcelona. El procedimiento de escritura no era original, pero lo concreté con eficacia: consistía en que diversos personajes aportaran datos (de ahí el título) sobre un mismo hecho, de manera que finalmente fuese el lector quien redondeara la versión final del relato: en nuestras letras lo logró de manera magistral Marco Denevi con su *Rosaura a las diez*. Mi premiada novela —lo confieso paladinamente— se halla muchísimos peldaños por debajo de la creación de Marco, pero la recompensa en euros era cuantiosa y, bien invertida y administrada, me libraría no solo de intentar otro taller, sino inclusive de no someterme a ninguna tarea venal en lo que me restaba de vida.

En suma, me dispuse a ser feliz. O, mejor dicho, a ser relativamente feliz.

El último jueves de septiembre se habían esfumado, pensé que para siempre, Elvis, Graciela, Susana, Norma, Alejandra y…, sobre todo, Gumersindo Serrucho, que pasaría a convertirse en una parte absurda del pasado.

En octubre se me ocurrió el núcleo de un cuento más bien complicado. A veces la musa desciende sobre mí, y entonces puedo redactar con agradable fluidez y sin escollos; pero no fue tal el caso de este cuento. Aunque tenía muy clara la idea

central, no lograba hacer transitar el relato por la senda que me llevaría a su forma adecuada. Le había dado varios comienzos, y todos resultaron erróneos o estériles. Desde luego, estos escollos me conducen a un estado de mal humor.

En dicho tenor negativo me hallaba ese atardecer de octubre, cuando, una vez más, recibí la inesperada visita de Gumersindo Serrucho.

Recordando el episodio del inodoro humillado, esta vez bajé a la planta baja y lo atendí en la vereda. Dos o tres veces miró hacia adentro, como dándome a entender que lo correcto, de mi parte, sería hacerlo pasar al departamento para así poder charlar cómodamente.

Me dijo que estaba escribiendo su nueva versión de *Moby Dick*. Estaba resuelto a redactar más o menos setecientas veinte páginas del texto (extensión similar a las de la traducción al español), porque, en su teoría especular, la nueva obra debía tener el mismo número de palabras que su precedente. Pasé por alto esta ridiculez y no formulé comentario alguno.

—Maestro —me dijo—, sin ánimo de molestarlo, quisiera dejarle el material que escribí hasta ahora.

Metió la mano en su ya maldito portafolio y extrajo, no una carpeta de tres solapas, sino un obeso bibliorato oficinesco colmado de páginas tamaño oficio.

—Su opinión —agregó— es siempre bienvenida. No vacile en criticarme, en caso de que algo le parezca equivocado… Yo estoy siempre listo para aprender de quienes más saben.

Le agradecí la confianza y me despedí, bibliorato en mano.

Extendí el trabajo sobre la mesa del comedor. La primera página declaraba:

Vida de Moby Dick,
en la versión de la auténtica Moby Dick, la ballena blanca

Novela especular de Tomás de la Sierra
Escritor y poeta argentino

En la página número dos había una extensa relación de los éxitos obtenidos por el doctor Tomás de la Sierra, contador público, matrícula tal número, con estudio en la calle Talcahuano número tal, etcétera. Por ejemplo: «"Este valle que nos contiene", poema, plaqueta editada (febrero de 2008) con los auspicios del Grupo Poético Plaza Lavalle, o Primera mención en el Certamen de Narrativa organizado por Asociación Amigos de la Ecología (filial Villa Crespo) por su cuento "La

muerte del cactus" en agosto de 2010». La lista concluía con «Asistió al Taller de Narrativa coordinado por el gran escritor Cristian X. Ferdinandus entre agosto y septiembre del año 2012».

En la página tres empezaba el libro propiamente dicho.

Abriéndolo al azar intenté leer dos o tres de aquellas páginas. La falta de coherencia en la expresión se profundizaba a medida que los párrafos, en vez de desenvolverse, se hacían más crípticos, con la profusión de proposiciones subordinadas dentro de otras subordinadas, laberinto que concluía a menudo en anacolutos inextricables.

Admito que, por un momento, llegué a dudar. ¿Y si fuera un genio verbal, como Joyce? Sin embargo, las palabras con que se inauguraba la narración disiparon mis temores:

> Déjenme presentarme. Me llamo Moby Dick y soy una ballena blanca. Navegaba y navegaba feliz por los mares que como se ha establecido desde el principio de los siglos, cuando en el principio era el verbo, los mares abarcan el universo o son espejo no ilusorio de quienes logran hallar el inmarcesible futuro en las profundidades marinas. Comía plancton, langostinos y todas las cosas que el Gran Dios Ballena solía proveerme con generosidad de dios no animal en sentido mitológico sino creyendo en el hado imprevisible. Las corrientes del Atlántico y del Pacífico no tenían para mí secretos...

Con el objetivo de cortar por lo sano, decidí hacer cuatro cosas: 1) no leer la obra de Serrucho; 2) no opinar, por ende, sobre la obra de Serrucho; 3) no darle ninguna explicación a Serrucho; 4) no tener ninguna relación ni ningún contacto con Serrucho desde este momento y hasta el instante del Juicio Final.

Pero, a partir del quinto o sexto día, Serrucho se multiplicó en hipóstasis varias, ya tocando el timbre del portero eléctrico de mi departamento de la calle Larumbe, ya llamándome por teléfono centenares de veces. En todos los casos, cuando escuchaba su voz, yo fingía no entender o no oír. Decía «¡Hola, hola, hable más alto, por favor!». Serrucho se desgañitaba gritando, pero yo, implacable, colgaba el tubo del teléfono o el auricular del portero eléctrico.

Sin embargo, tal actitud defensiva no concordaba con mi estilo de vida.

En cierto momento, pensé en denunciarlo a la policía, y hasta llegué a presentarme en la comisaría de la calle Italia. La mirada irónica del oficial no dejó de mortificarme. Seguramente pensó que se trataba de un conflicto entre homosexuales que no terminan de arreglar sus asuntos, e interpuso obstáculos para no recibir mi embrión de denuncia.

Al salir, me hallaba en un estado espiritual lúgubre. Caminé despacio las pocas

cuadras que me separaban de mi casa. Pateé tres veces una tapita de gaseosa; a la cuarta cayó en una alcantarilla.

6

«No», me dije, «esta continua fuga hacia delante no conduce a nada. Es evidente que Serrucho continuará insistiendo. La solución tiene que ser otra, y drástica».

Decidí cambiar de táctica, elaboré un plan (que denominé Proyecto Ahab), tomé algunas medidas y esperé. Aguardé el sonido del portero eléctrico o, al menos, el de la campanilla del teléfono. Durante varias semanas hubo silencio absoluto; paradójicamente ahora deseaba que ocurriese lo que antes temía. Pero, si no ocurría, tampoco era necesario que sucediese, pues entonces el problema acababa de desaparecer, y ya no era necesario aplicar el Proyecto Ahab. Y, sin embargo, en vez de sentir dicha y satisfacción por el hecho de que el problema se hubiera extinguido espontáneamente, me había quedado cierto regusto de frustración difícil de explicar.

Lo cierto es que, cuando llegó la plenitud del verano, yo ya me había olvidado (casi) de Gumersindo Serrucho, había logrado concluir el cuento rebelde, me hallaba entusiasmado con la posibilidad de que mis relatos se tradujeran al alemán y al inglés, y, en suma, había vuelto a devenir en un hombre relativamente no desdichado.

Una tarde, al volver a casa con unas bolsas de supermercado y doblar por Italia hacia Larumbe, lo vi tocando el timbre en mi edificio. En lugar de alarmarme, experimenté alegría.

A partir de entonces los hechos se desenvolvieron con continuidad veloz. Pero lo que ocurría en el mundo real de un modo brusco, casi acelerado, se presentaba en mi mente con la lentitud de las cosas infinitamente pensadas. Lo saludé amistosamente y le pregunté si le ocurría algo.

Dijo:

—Lo llamé muchas veces, y nunca pude comunicarme, ni por teléfono ni por el portero eléctrico.

Parecía ligeramente angustiado.

—Bueno, no sé… En general, suelo estar en casa.

Sin prestarme atención, dijo:

—Estoy en un momento de esterilidad. Ahora no logro avanzar con *Moby Dick*.

En seguida agregó una sarta de banalidades y de lugares comunes respecto de la inspiración y el trabajo.

—Claro —dije yo—; el infierno de la hoja en blanco.

Sabía que esta frase insulsa que aparece hasta en las revistas de chismes le agradaría. Se quedó observándome como quien ha encontrado su alma gemela. Era evidente que estaba nervioso y atribulado.

—En tales casos —le dije—, es preferible abandonar la labor, hasta que las ideas vuelvan y terminen acomodándose. Si usted está con el auto, le propongo que hagamos un paseo con la mente en total inactividad, y ya verá cómo encuentra una luz al final del camino.

«¿De qué luz y de qué camino estoy hablando?», me dije a mí mismo, festejando mi aptitud histriónica.

Se puso tan contento, que me inspiró un poco de compasión:

—Con mucho gusto. Tengo el auto a dos cuadras.

—Espéreme un minuto —le mostré las bolsas del supermercado—. Dejo estos incordios en casa y en seguida estoy con usted.

—Le traje el segundo tomo de mi *Moby Dick* —me extendió un bibliorato aún mayor que el del primer tomo.

—Perfecto —dije—. Así leo los dos juntos y puedo darle una opinión más orgánica sobre el trabajo.

No me solicitó pasar al tualé (como él llamaba al cuarto de baño). Subí al departamento, dejé el *Moby Dick II* sobre una silla y tomé el portafolio rígido que habitualmente me acompaña en mis trámites bancarios o burocráticos.

—Le propongo que vayamos al Puerto de Frutos del Tigre… A mí me resulta un lugar encantador.

Y, en efecto, nos trasladamos, en el auto de Serrucho, hasta el Puerto de Frutos. Como si fuéramos dos oficinistas de paseo, cada cual llevaba su portafolio (que bien hubiéramos podido dejar en el baúl del coche).

Por hacer algo averigüé el costo de unas esteras de mimbre que no pensaba comprar y de los huevos de codorniz que jamás habría comido. Deliberadamente, me dediqué a incursionar por los pasillos mediocres o «vulgares» de la vida.

A Serrucho estas nimiedades parecían abrumarlo. Tal vez se preguntaba cómo un tipo al que le iba medianamente bien con su literatura se dedicaba a labores tan cotidianas como comparar precios de aceite de oliva o ensalzar el sabor de las aceitunas verdes rellenas con morrones.

—Y dígame, Tomás, ¿usted es de leerle a la familia sus textos?

—Soy viudo: mi mujer murió muy joven, en un accidente automovilístico. Además, no he tenido la bendición de los hijos —me respondió dolorosamente.

«Sentimental, el hombre», pensé; «tanto mejor».

—En materia de letras conviene no mezclar a la familia, ni a nadie —dije, un poco distraídamente, pues mi atención se iba a un conjunto de apetitosos salamines, longanizas y mortadelas que ofrecía el puesto más cercano—. Lo mejor es la soledad y tratar de aplicar el gusto personal.

—Sí —asintió—, posiblemente sea lo mejor.

—¡Deme su valija! —exigí de pronto.

—Faltaba más, maestro. No voy a hacerle llevar peso.

—¡Démela, le digo!

Mi tono fue bajo pero a la vez metálico. Me la entregó como un autómata.

En un instante robé un queso del comercio de los fiambres, lo guardé en su portafolio y se lo entregué a Serrucho.

—Maestro, por favor… Podrían habernos visto, y pasar un mal momento…

—Es verdad. Pero, como nadie nos vio, no debemos preocuparnos por lo que no ocurrió. Para escribir hay que conocer los costados oscuros del alma —fui desvariando lentamente—; estos actos de violencia, aunque mínimos, tienen una enorme carga simbólica. Ahora sé, por ejemplo, lo que siente un pequeño ladrón de tiendas. Si un día tengo que escribir una novela especular sobre Oliver Twist, que en la novela robaba pañuelos, dispongo de una riqueza que no tienen los escritores meramente intelectuales.

—Pero entonces usted... Usted ha aceptado mis hipótesis…

—No plenamente, pero sí en gran medida. Ciertas iluminaciones no pasan inadvertidas para el hombre de fino espíritu. El problema, Tomás, y créame que es un problema grave, radica en que usted dice las cosas más geniales para auditorios incapaces. Un grupo de señoras gordas, con cabellos teñidos y prótesis dentales, no era el público adecuado. Espero que haya visto en mis ironías no un ataque hacia usted, sino a todas las que arruinaron nuestra experiencia de taller.

Supe que el hombre era feliz. Subimos al auto.

—Alejarse: estar en la periferia de las cosas. Es allí donde uno se encuentra a sí mismo. También en la infancia. Un pedazo muy grande y entrañable de mi niñez se halla en la chatarrería del puerto de San Fernando. ¿Le gustaría visitar la pequeña barca donde yo fui feliz por los riachos del Delta…?

Gracias al auto, antes de diez minutos ya estábamos en la chatarrería. El intenso calor y la humedad bochornosa anunciaban una de las terribles tormentas de verano que suelen abatirse sobre nuestra llanura oriental. Cada tanto se oía el canto de algún grillo.

—Esta embarcación —dije— descansa sobre el agua. Claro que no es el mar

inconmensurable de *Moby Dick*, pero es agua, y cosa es sabida que todas las aguas del mundo se hallan intercomunicadas. Usted tiene un problema con el clima del texto, y de ahí surge el fantasma de la hoja en blanco. Por eso lo he traído aquí. Nada mejor que este enclave naval para reencontrar la inspiración.

No sé si Serrucho estuvo de acuerdo con estos desatinos que salieron de mi boca, pero lo cierto es que me siguió dócilmente.

—Venga —agregué—, subamos al barco y caminemos hasta la proa. Allí, acodado en lo que queda de la barandilla y con la vista fija en el horizonte, recuperará el clima marítimo de *Moby Dick*.

Ya en la cubierta, pisé sobre los seguros artesones y avancé unos dos metros. Antes de recorrer siquiera uno, los ciento treinta kilos de Serrucho perforaron la podredumbre de la madera y dieron con su gravosa humanidad en la bodega. Un ruido tremendo, una suerte de gong oscuro, se expandió por la nave.

Me asomé a la negra profundidad. Serrucho, en el mejor de los casos, estaba muerto; en el peor, desmayado. Me dije que no era necesario romperle el cráneo con el martillo que, en previsión de algún imponderable, había llevado en mi portafolio. Además, no soy un asesino; sea como fuere, el culpable de todo es Serrucho: cometió la imprudencia de caminar por una superficie que, a ojos vista, estaba en pésimas condiciones.

«Y», me dije, «no olvides que orinó la tabla de tu inodoro y que no se lavó las manos después de hacer pis».

Abandoné el barco y volví a tierra.

La soga de amarra estaba tan tensa como de costumbre, sujetando esa nave que pugnaba por liberarse de su prisión. En mi valijita, además del martillo que no fue necesario utilizar, había tenido la precaución de disponer otras herramientas, entre ellas un cuchillo dentado. Con él aserré la gruesa soga que no permitía la libertad de La Bonita y, en busca de mayor seguridad, hice fuerza con la planta del pie para empujar la popa. Celo innecesario: la fuerza centrípeta del riacho arrancó al barco de su amarradero y lo llevó al centro del cauce, cuyas aguas corren hacia el sur, hacia el río de la Plata, y luego hacia el océano Atlántico, hasta alcanzar, quizá, la costa de cualquier país africano, Gabón, Angola, Namibia… O, tal vez, la nave no llegaría jamás a ninguna tierra del mundo y, a modo de barco ebrio, navegaría fantasmalmente por todos los mares del planeta, sin detenerse en ninguno, y allí, en su bodega, desde alguna dimensión ignota, Tomás de la Sierra, el escritor vanidoso e inútil, podría afirmar lícitamente que, al igual que su Moby Dick especular, había recorrido, como dueño y señor, todos los mares del mundo.

7

El auto de Serrucho quedaría allí, en las afueras del puerto, hasta que alguien lo hallase. No era problema mío.

Caminé hasta la estación San Fernando. Antes de llegar me alcanzaron las primeras ráfagas de la tormenta anunciada y las gotas de lluvia que harían crecer aún más el caudal del Paraná y del Plata.

Tomé el tren; descendí en Martínez. Ahora llovía a cántaros; estando sin paraguas, me empapé y tuve que pensar si, en La Bonita, las gotas llegarían a molestar a Gumersindo Serrucho. Camino a casa, fui tarareando una canción pegadiza que, sin embargo, siempre había aborrecido. Me hallaba aliviado. Casi feliz, diría.

Lamenté que el portafolio con el queso sustraído en el Puerto de Frutos hubiera quedado, sin utilidad para nadie, en la bodega de la barca, pero en la heladera tenía algún fiambre y, con él y una botella de buen tintillo, organicé una cena reparadora.

Luego me di a revisar de nuevo los papeles de Serrucho. Efectivamente, había escrito más de doscientas cuartillas de su contranovela sobre Ahab y el cachalote. (A partir de la página treinta comprobé que utilizaba esta palabra no menos de cinco veces por párrafo).

En el segundo bibliorato, el que me había entregado hacía unas horas, hallé otro sobre, enganchado con un clip en la primera hoja. En su interior, una página registraba el plan que Serrucho había urdido para redactar un cuento, o tal vez una novela, de carácter policial.

La historia estaba narrada desde la perspectiva de un pretendido genio de la narrativa: él sabe que será asesinado por su maestro del «Taller de Escritura», pero no hace nada para impedir el crimen, pues lo ve como un inexorable destino de las letras (algo que debe cumplirse a fin de enriquecer la literatura). «La verdad», concluía el escrito, «se completará con la narración especular de MI maestro».

Una lástima: su idea (medianamente lógica) puede llevarse a cabo. Pero, por una cuestión de seguridad, no me conviene darla a luz. Pongo punto final y acerco las primeras páginas de esta narración al fuego, que no tardará en consumir mi confesión y luego extinguirá con alegre furia el oceánico testamento de Serrucho.

El fuego… Acaso no otro sea el destino de todas las palabras.

Reseñas

Notas sobre *El Cautiverio de Santiago Avendaño entre los Ranqueles*

Andrea Bocco*

Datos de la Obra

Pérez Gras, M. L. (ed.). (2019). *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Edición crítico genética de los manuscritos censurados de un excautivo argentino del siglo* XIX. T. I. *El cautiverio de Santiago Avendaño entre los ranqueles*. Edición, estudio preliminar y notas a cargo de María Laura Pérez Gras. Colección Ediciones Críticas de Literatura Argentina, Centro de Estudios críticos de literatura argentina / IIFLEO - USAL. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador. ISBN: 978-950-592-248-2

Los textos que abordan las experiencias de la frontera durante el siglo XIX responden, desde nuestra perspectiva, a dos grandes líneas: la primera, que llamamos ortodoxa, opera sobre representaciones cristalizadas y canónicas de la barbarie para legitimar el plan de exterminio sobre los aborígenes y la usurpación de sus tierras por parte del Estado argentino; la segunda es, para nosotros, una línea heterodoxa, en tanto se desvía del discurso oficial colonizador y aculturador para visibilizar una diversidad étnica, social y cultural que interpela las construcciones tradicionales de la alteridad aborigen. *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla, puede adscribirse a esta segunda línea. Sin embargo, hay algunas escrituras mucho más revulsivas no solo para la sociedad decimonónica, sino, incluso, para los lectores actuales. Es el caso de Ramón Lista o el de Santiago Avendaño, ya que ambos se posicionan desde un lugar de empatía con los pueblos originarios, fundante de su heterodoxia literaria. El último nombre que hemos mencionado es particularmente singular porque, quien enuncia ha vivido el cautiverio, ha prota-

* Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora adjunta regular de «Movimientos estéticos y cultura argentina», Facultad de Ciencias de la Comunicación, y de Literatura Argentina I, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Correo electrónico: anbocco@gmail.com

Gramma, XXX, 63 (2019), pp. 109-111.
Fecha de recepción: 12-04-2019. Fecha de aceptación: 23-05-2019.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

gonizado una fuga, vuelve a tener contacto con los pueblos con quienes convivió siete años —pero ahora, transformado en lenguaraz del ejército— y muere como «indio» entregado a la justicia aborigen por el propio Estado argentino para quien trabajaba. Esta sola enumeración nos ubica en una vida singular, digna de ser conocida. Esta peculiaridad aporta al campo de estudios de la literatura (y de otros campos de las humanidades y de las ciencias sociales) posibilidades invalorables: analizar relatos de cautivos desde la voz misma de sus protagonistas; conocer los procesos de desetnización que ha sufrido gran parte de nuestra población y que ha impactado en un imaginario de república blanca; perspectivas de interculturalidad, que, bajo ningún aspecto, eliminan las zonas de conflicto.

La escritura de Avendaño que conocíamos hasta ahora deriva de la edición realizada por Meinrado Hux —y que se publicó hace algunos pocos años—, que rescata un texto que había permanecido preso y silenciado por Estanislao Zeballos, pero que se nos ofrece intervenido, a su vez, por el propio sacerdote. La aparición de *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. Edición crítico genética de los manuscritos censurados de un excautivo argentino del siglo* XIX. T. I. *El cautiverio de Santiago Avendaño entre los ranqueles*, a cargo de María Laura Pérez Gras, nos descubre un texto nuevo y novedoso, que nos presenta parte de la obra de Santiago Avendaño desde una factura/hechura/materialidad totalmente distinta a la conocida hasta ahora. Por primera vez, accedemos al original, fruto del excelente trabajo de archivo y de las investigaciones que, durante años, realizó Pérez Gras. Por lo tanto, la edición crítica que la USAL saca a la luz es un aporte invaluable para los investigadores de distintas áreas de las ciencias sociales y humanas. Pero, además, es un aporte a nuestra cultura porque pone a circular un texto que durante más de un siglo fue retaceado, recortado, alterado, censurado.

En cuanto al estudio preliminar, es interesante destacar el rigor con que la investigadora maneja las distintas fuentes documentales para trazar un panorama de los avatares que la producción de Avendaño sufrió a lo largo del tiempo, y corregir los errores sobre el autor y su obra que estaban asentados en la crítica y en la historiografía; cuestiones estas imprescindibles para un abordaje apropiado de los textos. A su vez, se presenta la obra de Avendaño inscripta en una serie literaria: la de los «relatos de cautiverio» (categoría acuñada por la propia Pérez Gras). A la par, se la ubica haciendo sistema con los textos que impugnan la ideología dominante que considera al aborigen como otro absoluto, bárbaro, irrecuperable. En este sentido, es muy importante el apartado «Análisis imagológico», que explica el posicionamiento del autor y colabora con la comprensión total de la obra que se edita.

El enfoque crítico-genético, paleográfico y filológico elegido para llevar adelante el trabajo de edición es el pertinente y necesario para ofrecer un trabajo completo que opere sobre la complejidad de los materiales y ofrezca un resultado de calidad al investigador. Sobre todo, nos parece que todo el trabajo de crítica genética es central y relevante. En cuanto a lo filológico, resulta valioso para los investigadores que trabajan siglo xix el apartado «Los fenómenos de la escritura decimonónica observados en los manuscritos», puesto que permite advertir algunas regularidades al compararlos con otros documentos.

Finalmente, todo el aparato de notas especializadas que acompaña la reproducción del manuscrito revela minuciosidad en el trabajo, en todos los aspectos del enfoque elegido; hace el texto legible, e incorpora datos relevantes para el análisis del texto.

Ojos de Libélulas
A propósito de *Diálogo de Voces. Nuevas Lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo*

Luciana Belloni*

Datos de la Obra

Crespo Buiturón, M. (2018). *Diálogo de voces. Nuevas lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo.* University of North Carolina Press: A contracorriente. ISBN: 978-1-945234-51-4

En su reconocida conferencia «Qué es un clásico» (1991), J. M. Coetzee desarrolla cuál es, a su juicio, la labor de la crítica literaria: asediar un texto, de modo tal que atraviese «el criterio de ser sometido a prueba y sobrevivir» (2005, p. 27). El valor de la obra no está dado, en consecuencia, por una cualidad esencial e intrínseca, sino por su condición de supervivencia frente a ciertas embestidas textuales. *Diálogo de voces. Nuevas lecturas sobra la obra de María Rosa Lojo* cumple con dicha tarea, ya que constituye una conversación entre investigadores de distinta procedencia que cuestionan, asiduamente, la producción literaria de la escritora argentina.

La editora y compiladora del libro, Marcela Crespo Buiturón, es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España), con una tesis llamada *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008). Además, ha publicado varios artículos sobre la obra de esta escritora, tales como *María Rosa Lojo: en las fronteras de lo autobiográfico* o *Recuperar la voz en el exilio: apostillas a la última novela de María Rosa Lojo*, a la que continúa investigando, actualmente, en su proyecto de CONICET.

En el prólogo, Crespo presenta *Diálogo de voces* como una apuesta coral, interesada en reflexionar sobre los ejes fundamentales de la obra de Lojo. Tres de los artículos académicos ven en ella un tratamiento sobre la problemática de la

* Licenciada, correctora literaria y profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Investigadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) de la USAL. Correo electrónico: luciana.belloni@usal.edu.ar

Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 112-115.
Fecha de recepción: 07-03-2019. Fecha de aceptación: 25-04-2019.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

identidad. En primer lugar, Leonardo Graná estudia las experiencias fronterizas de emigración, inmigración, exilio, cautiverio y desarraigo vividas por los personajes de la novela *Finisterre* (2005). Su propósito es repensar los modos de resolución del conflicto identitario de algunos de ellos, sobre todo de la protagonista Rosalind Kildare Neira, a partir de los conceptos de «falta», «pérdida» y «ausencia» tal como los entiende el historiador estadounidense Dominick La Capra. Lejos de elaborar prescripciones identitarias, concluye el autor, Lojo despliega múltiples expectativas e interpretaciones sobre la identidad. Asimismo, Graná destaca una singularidad de la obra que encierra gran interés: la puesta en escena de narraciones de cautiverio femeninos, testimonios que han sido, tradicionalmente, silenciados. En segundo lugar, Antonio Esteves realiza un trabajo comparativo entre *Árbol de familia* (2010) y *Nihonjin* (2011), de Oscar Nakasato, en lo que respecta a la inmigración española en la Argentina, en el caso de Lojo, y japonesa en el Brasil, en el caso del escritor brasileño. Aunque las diferencias culturales de los grupos son evidentes, ambas novelas muestran ciertas confluencias en la forma en la que los personajes reconstruyen la saga familiar y la memoria de la diáspora, como por ejemplo, la importancia del papel de las mujeres, la inclusión de ciertos objetos que sirven a la resemantización del pasado y la imposibilidad de regresar a la tierra de origen. Por último, Fabiana Varela analiza *La pasión de los nómades* (1994), concentrando su atención, a diferencia de la mayoría de los estudios críticos, en los pasajes de corte lírico. Estos fragmentos, sostiene, esclarecen esferas que la discursividad narrativa oculta y responden a la necesidad del narrador de producir un discurso centrado en zonas vinculadas con la afectividad. Esta sustitución del «pacto narrativo» por el «pacto lírico» es la que permite, en palabras de la autora, «transmitir una experiencia profunda relacionada con el conflicto de la identidad» (2018, p. 172). Esta investigadora inquiere sobre el modelo femenino construido por los poemas que representan a las indias ranqueles.

Las mujeres de María Rosa Lojo también son el centro de la investigación de Marina Guidotti, quien explora aquellos cuentos de *Historias ocultas en la Recoleta* (1999), cuyas protagonistas ponen en tela de juicio los imperativos categóricos masculinos. Su objetivo es indagar las estrategias discursivas a partir de las cuales las subjetividades femeninas son recuperadas de la marginación social y son provistas de algún tipo de ejercicio de poder. Al visibilizar las vivencias de estas mujeres, Lojo, desde un posicionamiento, apunta Guidotti, decolonial, habilita lecturas sobre la historia argentina, alternas con respecto a la oficial. La autora señala también la originalidad de algunos de los relatos del volumen, por ejemplo, «La esclava y

el niño», en el que figura un tema poco transitado en nuestra literatura: la construcción identitaria nacional a partir de la relación entre la sociedad porteña con el mundo africano.

Al igual que Guidotti, María Laura Pérez Gras busca develar los recursos literarios que son capaces de deconstruir la autenticidad del discurso historiográfico hegemónico. La crítica hace hincapié en uno en particular: la incorporación de personajes y de objetos sobrenaturales. Mediante este gesto, los textos, principalmente *La pasión de los nómades* e *Historias ocultas en la Recoleta*, generan un efecto subversivo, portador de denuncias sociales y políticas que desestabilizan el orden del mundo tal como lo concebimos. Por consiguiente, pueden ser leídos no solo como nuevas novelas históricas, como se lo ha hecho generalmente, sino también bajo el rótulo de «*fantasy* histórico».

La pregunta por el género literario es una constante a la hora de acercarse a la producción literaria de la escritora. En esta línea, se inscribe el artículo de Jorge Bracamonte, quien examina *Esperando la mañana verde* (1998), el cual, posteriormente, fue incluido en *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves* (2010). Si bien el libro es clasificado como una recopilación de microficciones, Bracamonte observa en él un movimiento de innovación y renovación de esquemas clasificatorios fijos. Esto evidencia la flexibilidad del lenguaje lojiano que dialoga con leyes genéricas, al mismo tiempo que las impugna y recrea.

Por su parte, Malva Filler, en su afán de trazar un seguimiento de la representación de la figura del padre gallego, estudia *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987) y *Todos éramos hijos* (2014), desde un abordaje autobiográfico. La investigadora supone que la imagen paterna sufre, a lo largo del tiempo, una transformación positiva porque pasa de encarnar el desarraigo y la incomunicación con los hijos a permitir que ellos tomen conciencia de la herencia cultural gallega y de la experiencia del exiliado. La Galicia ancestral, aquel paraíso perdido de las obras más tempranas, se convierte en un puente que une padre a hija.

Finalmente, Sonia Jostic se dedica al modo en que *El libro de las Sinigual y del único Sinigual* (2010) problematiza el género autobiografía a partir del análisis de dos niveles de la novela: el de las palabras y el de las imágenes. La autora plantea que estas últimas no son hipotexto de la novela, debido a que, además de ser producidas con anterioridad, construyen una lógica textual diferente a la de narración en prosa: mientras las palabras crean un relato paterno, las imágenes crean uno materno. Habría, por tanto, ciertas tensiones entre las singulares «contadas» y las singulares «vistas». Asimismo, teje un diálogo entre *El libro de las Sinigual y*

del único Sinigual y *Árbol de familia,* con el fin de describir la primera como una «autobiografía improbable», dado su interés por el «despotenciamiento» y el escamoteo de los rasgos autobiográficos.

El libro se cierra, precisamente, con otro diálogo: el de Marcela Crespo y María Rosa Lojo sobre algunos pilares de su obra, tales como el cuestionamiento de dicotomías (civilización/barbarie, femenino/masculino, centro/margen, entre otras) o las temáticas identitarias (el vínculo entre padres e hijos o la relación con El Padre, es decir, con lo sagrado). Durante este coloquio, Lojo menciona que siempre ha buscado «escribir con ojos de libélula» (2018, p. 191), es decir, escribir con una mirada poliédrica, panorámica, resistente a adoptar una sola postura o a pertenecer a un solo bando, ubicada en un espacio fronterizo donde la norma sea cuestionar, mezclar. Esta mirada múltiple es, a la vez, puesta en juego por los investigadores que hemos mencionado, como si fuese la propia obra de Lojo la que la requiere. Los artículos contenidos en el libro son verdaderas acometidas textuales que abandonan el aletargamiento dado por categorías de análisis cerradas, que problematizan la literatura de la autora y que crean, en ella, nuevos sentidos.

Referencias Bibliográficas

Coetzee, J. M. (2005). «¿Qué es un clásico?, una conferencia». En *Costas extrañas. Ensayos 1986-1999* (pp. 11-29). Barcelona: Debate.

Vislumbres o la Fe Poética de Ana Benda

Enzo Cárcano[*]

Datos de la Obra

Benda, A. (2018). *Vislumbres*. Benavídez: Ana Patricia Leiva. ISBN 978-987-778-360-5

Qué poca cosa la vida
para tan desbocado anhelo.
Ana Benda, «Poemas de adviento», «v», vv. 1-2

En su ya célebre ensayo «Alrededor de la creación poética», Olga Orozco afirma que «la poesía se alza a través de los siglos como un acto de fe» y como «una tentativa por aunar las fuerzas que se oponen en este universo regido por la distancia y por el tiempo, un intento supremo de verdad y rescate en la perduración» (2012, p. 467). Las palabras de la poeta pampeana parecen cobrar pleno sentido en *Vislumbres*, el último libro de Ana Benda, testimonio de esa verdad poética que hay detrás de una vida que ha sabido del amor y del dolor, de la cercanía y de la pérdida, y que anhela desbocadamente esa presencia real que es el fundamento de todo. Por eso, como su título sugiere, este poemario no es la posesión de eso Otro —tarea imposible—, sino su intuición, la asunción de su búsqueda, aun cuando arrecia el sufrimiento o acontece la nostalgia.

Ana Benda nació en Buenos Aires, en 1946. Es, además de poeta, doctora en Letras por la Universidad del Salvador y docente. Como tal, se desempeña actualmente en dicha institución, donde fue coordinadora del Doctorado en Letras (2010-2014), al que sigue vinculada como directora y evaluadora de tesis, y donde es profesora titular de Introducción a la Literatura. Integró asimismo el Registro Nacional de Evaluadores de Formación Docente en la especialidad Lengua y se desempeñó como asesora de traducciones al español para la Editorial San Juan y de programas de lectura

[**] Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires), y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Correo electrónico: enzo.carcano@yahoo.com.ar

Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 116-120.
Fecha de recepción: 21-03-2019. Fecha de aceptación: 15-06-2019.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

para la Fundación Acindar. Como ensayista y crítica literaria, Benda se ha abocado a la obra de Federico Peltzer —tema de su tesis doctoral—, a la literatura española del Siglo de Oro, a la importancia del libro y de la lectura, y en un trabajo de indagación sobre sus propios orígenes checos, a las producciones de Václav Havel y de Jaroslav Seifert. En esta línea, ha publicado, además del personalísimo *La Heredad* (1999) —íntimo testimonio vital, a medio camino entre el ensayo, la confesión y la lírica—, *Un destino de Dios. La narrativa de Federico Peltzer* (2000), *Libro e Identidad* (2000), *Lectura, corazón del aprendizaje* (2006) y *El cuento, terapia contra la violencia* (2007), por mencionar algunos. En su faz de narradora, Benda dedicó un título a cada uno de sus nietos —*Valentina* (2010), *Benjamín* (2015) y *Mateo* (2016)— para guardarles una memoria de sus primeros años.

Dividido en cinco partes —o cinco libros—, *Vislumbres* reúne más de cincuenta poemas compuestos, según declara la propia autora en la contratapa, durante largos años. No sorprende entonces que, como en *Razón callada* —el poemario previo de Benda, de 1998—, aparezcan también aquí elementos vertebrales de su quehacer poético, jalones de la palabra: el silencio, el mar, el amor, el cuerpo, el tiempo. Pero en esta nueva antología, se agrega una presencia que tiñe buena parte de las piezas: la muerte. Precisamente, el primer apartado, «Réquiem», dedicado a la memoria de Pablo Benda, vuelve sobre ella: sobre lo indecible del dolor, sobre el abismo infranqueable de la pérdida, sobre la ausencia que instala el olvido. Pero destaca, aquí y a lo largo de todo el libro, el tono que adopta el *yo* lírico, que no se abandona jamás a la amargura —ni siquiera cuando se postra y suplica— y que, movida por la intrepidez que declara haber heredado de sus antepasados y por la fe de un fundamento que intuye, se anima a desafiar a la muerte misma:

Hybris
Te amenazo: —Ten cuidado.
No es un hombre lo que arrasas,
ni es tan solo mi padre.
Canta un mito por su sangre,
con su ejército, sus dioses,
fundaciones y batallas.
Y del lado enemigo (el tuyo),
los saqueos y matanzas.
—Sé precavida.
Defenderé el texto de su hazaña
y su piel contra los huesos,
sagrada.
Velaré su desvarío

y este viaje involuntario
por tus mares,
ya sin puerto,
ya sin ancla.
Si lo quieres, sé magnánima.
Cúbrele los hombros con el manto de los reyes
y júrale que vas armada.
Acércate misericorde o vuelve a tu barca.
Nada puedo contra ti,
solo tengo esta osadía de su estirpe.
Y con ella te amenazo (2018, p. 20).

Versos, estos últimos, que recuerdan lejanamente a aquellos de «Variaciones sobre el tiempo», poema final de *Mutaciones de la realidad*: si allí el *yo* orozquiano se rebelaba contra el tiempo y lo imprecaba, aquí el hablante lírico que forja Benda se alza beligerante frente a otra forma de lo imposible, a la que le exige reverencia y misericordia para con su padre.

A lo largo de las doce piezas de «El único», el segundo conjunto, el mar se erige, a la vez, como oración y reposo, como silencio y fe, como furia y libertad, pero, ante todo, como presencia íntima que remeda la relación personal con el misterio:

Intimidad
Me gusta adentrarme
donde hay poca gente.
Mejor a solas.
El juego de dejarme poseer
lentamente,
el frío y el goce
de penetrar su canto
y temerle,
llenarme la boca de salado,
cerrar los ojos
y horadar la oquedad de la ola…
piden una intimidad solitaria.
Y al dejarlo, la piel, con su olor…
Después, de noche,
su música vuelve a hacerme suya,
cuando mis ojos ya no pueden albergarlo (2018, p. 33).

Con patente erotismo, el *yo* se deja poseer y acaparar —en cuerpo y en espíritu— por el mar como si se tratara de una experiencia extática, un salirse de sí para ser en otro. La plenitud aquí expresada parece anunciar el tono de los poemas que conforman «La piel del alma», que celebran el amor y su poder salvífico, no solo

para el *yo* que ama, sino también para las *mujeres de su estirpe* —las *lobas*— que, sin haber gozado en vida, *florecen* y *resucitan* por ese amor vicario. Y así como el *yo* es más *yo* en el contacto con el cuerpo amado, este también es más *él* en las manos, la voz y los ojos de su amada. Pero, en última instancia, lo que buscan está más allá:

Otra sed
¿Por qué el balde
en que baja la sed al pozo
gira, de repente,
y el chirrido de la cadena
dice
que es otra sed,
que tu cuerpo,
abroquelado junto al mío
mirando bajar la gracia
solo sabe
que bebe
en busca de otra agua?
Mil horas de tus manos
no me sacian.
¿Desde dónde vengo
por ti,
para saberte
y susurrar tu nombre
y descubrir que vamos,
transeúntes,
pozo abajo en el abismo
hacia el agua? (2018, p. 49).

«Horror de oro», el penúltimo apartado, trata del tiempo: inaprensible, irremediable, indiferente, todo lo consume, pero vivir es sufrirlo, dice el *yo*, que ha elegido vivir y que intenta retener, en el poema, un instante de ese *tú* que se va lentamente. Es el ángel quien finalmente da la señal de la partida definitiva:

VI
Tropecé, olvidé los lentes,
perdí mi libro
y me doblé un tobillo.
En el dolor recordé la noche de insomnio.
En el recuerdo supe:
era el ángel.
Usa ese lenguaje
para hablarme en secreto
y avisarme.
(Lo he aprendido, al fin,
tras años de tropezones, olvidos,

pérdidas y dolores ciegos y mudos.
Tras años de susurros al aire
y mensajes perdidos).
Me apuré para verte y supe más:
ya te has ido (2018, p. 59).

Vislumbres se cierra con «Poemas de adviento», conjunto que, como se advierte desde su nombre, anticipa una renovación, un tiempo Otro. Aquí la muerte aparece como esperanza del reencuentro, como transformación esencial, como entrega, como arribo; como posibilidad misma del recuerdo, que es ese abrazo final al Taita. Y es que todo el libro está transido de una fe poética que los postergados versos aquí dispuestos vienen a decir —o a ser—. Y quizá ellos sean también una forma de salvación:

IV
Siempre cancelé un poema.
Había un niño en desvelo,
o una cifra recóndita
un oxímoron indescifrable en Quevedo,
un amigo en desconsuelo.
Alguna noche me golpean las puertas,
en sueños.
Desaliñados frente a sus pórticos de papel,
fantasmas de versos sueltos,
olvidados ya de sus nombres,
maltrechos.
Yo, prometo.
Tal vez, a mí me salven los versos que postergo (2018, p. 67).

Referencias Bibliográficas

Orozco, O. (2012). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Sinfonía Irlando-porteña
Sobre *Borges and Irish Writing*, de J. J. Delaney

Leonel Alejandro Kodnia*

Datos de la Obra

Delaney, J. J. (2018). *Borges and Irish Writing*. Buenos Aires: El Gato Negro - Embajada de Irlanda. ISBN: 978-950-99596-3-7

He was a sceptical thinker [...], "conjecture" is a regular word in his idiolect.
[Era un pensador escéptico [...], «conjetura» es una palabra frecuente en su idiolecto].
Juan José Delaney, *Borges and Irish Writing*

Las relaciones entre Irlanda y la Argentina pudieron, o no, ser recíprocas, pero de seguro han sido inevitables. Los casi tres mil irlandeses que llegaron a fines del siglo xix vivieron profundas desgracias, muchas de ellas provocadas por los argentinos, con quienes han tenido que relacionarse «inevitablemente» para vivir. Pero muchos pueblos fundados por las comunidades irlando-argentinas, que todavía hoy prosperan, atestiguan los frutos de su convivencia. Una de tantas correspondencias, particularmente una no muy explotada, es aquella que sucede en el ámbito literario, y más aún, entre Borges y las letras irlandesas.

Quien se ocupa de este sistema de influencias es Juan José Delaney y, precisamente, en su última publicación, *Borges and Irish Writing* (2018), pretende explicar y justificar ese vínculo. El escritor, de sangre irlandesa, es miembro y tutor de la Cátedra de Estudios Irlandeses y profesor, por más de veinticinco años, de la Cátedra Seminario de Literatura Argentina, en su *alma mater*, la Universidad del Salvador. El tema «Irish-porteño», es decir el resultado del mestizaje entre la cultura irlandesa y la argentina, no es atípico en su bibliografía y ya fue tratado en diferentes sentidos, por ejemplo, en *Tréboles del sur* (cuentos); *Moira Sullivan* (novela); *La viuda de O'Malley* (comedia dramática); *Memoria de Theophilus Flynn*

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es profesor de la cátedra de Literatura Inglesa en la Universidad del Salvador (USAL) e investigador de la cátedra de Estudios Irlandeses (USAL). Correo electrónico: l.kodnia@usal.edu.ar
Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 121-125.
Fecha de recepción: 01-04-2019. Fecha de aceptación: 18-05-2019.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

(novela); *What Che? Integration, Adaptation and Assimilation of the Irish-Argentine Community Through Its Language and Literature* (tesis doctoral); *Tales of the Pampas*, de William Bulfin (editor). Precisamente, el volumen que nos ocupa ofrece, a diferencia de los otros, una síntesis fluida e intensa, y sobre todo, documentada, del vasto asidero que tienen las letras irlandesas en el quehacer literario de Jorge Luis Borges.

Dado su carácter descriptivo, el libro puede ser confundido con un informe, pero supera los límites de ese rótulo, ya que en él subyace una tesis bastante osada: Borges debe gran parte de sus temáticas, incluso aquellas que más lo identifican, a la cultura irlandesa, que el autor expone de manera soslayada y al final del trabajo: «*Borges —sometimes more a cerebral and subtle composer than a creative writer (a composer for whose works the Irish verbal music became a significant component…)*» (2018, p. 67). [«Borges —algunas veces más un compositor cerebral y sutil que un escritor creativo (un compositor para cuyos trabajos la música verbal irlandesa devino un componente significativo…)» (traducción cedida por Delaney)]. Esta tesis, pues, no hostiga al lector, sino que lo invita y lo interpela, mediante la exacta colocación de citas y de breves comentarios, a dialogar con la evidencia. El argumento, de alguna manera, se descubre, como bien sucede en los relatos policiales, al final. Y ese descubrimiento supone evaluar toda la obra, como en una anagnórisis, una segunda vez.

A nivel estructural, el ensayo formula sus reflexiones de manera lineal y sin cortes en capítulos o subtítulos. Sigue un orden más o menos diacrónico, ya que empieza analizando las relaciones con autores del siglo XVIII y culmina con los del siglo XX. Una nota preliminar nos ayuda a comprender su carácter: «*The origin of this brief essay is a paper I gave at University College Cork, Ireland, in 2008. [...]. I expanded the paper twice on the occasion of two other presentations*» (2018, p. 9). [«El origen de este breve ensayo es una conferencia que di en University College Cork, Irlanda, en 2008 [...]. Expandí el trabajo dos veces en ocasión de otras dos presentaciones» (traducción cedida por Delaney)]. El estilo recuerda a una carrera de relevos: un autor se enlaza con otro, como si pasara la posta. Este recurso de concatenación facilita la lectura y la figura como «ininterrumpida».

El libro es testigo del exquisito manejo del idioma inglés que ya es marca de agua en Juan José Delaney, y su estilo delata su influencia. Con un escrutinio generoso, podemos detectar, incluso en inglés, oraciones que recuerdan a las de Borges, sea por su tono de conjetura, por sus incontables giros causativos o concesivos, por el uso frecuente del pasivo, la incrustación de sintagmas adverbiales, etc. Por ejem-

plo: «*This might be what attracted the Argentine writer, who must have been seduced by that con(fusion) of life and literature; and by the subliminal concept that what, in the end, we leave is also nothing but words*» (2018, p. 62). [«Esto debe de ser lo que atrajo al escritor argentino, quien debió de haber sido seducido por esa con(fusión) entre vida y literatura; y también por el concepto subliminal de que, lo que al final dejamos no son otra cosa que palabras» (traducción cedida por Delaney)]. No olvidemos, de igual modo, que, en su contexto primigenio, *Borges and Irish Writing* fue compuesto para ser oído; por lo tanto, es plausible que su escritura esté signada por el estilo directo. Sin embargo, los párrafos finales atestiguan una ampliación más literaria; entonces, con un estilo más personal, creativo y menos ajustado al canon.

En cuanto al contenido, la mayoría de los representantes del *Irish Writing* que Juan José Delaney menciona como influyentes en la obra de Borges son escritores de ficción, como los novelistas Jonathan Swift (1667-1745), James Joyce (1882-1941), Flann O'Brien (1911-1966). No obstante, el académico exhuma otras influencias no eficientemente literarias o ficcionales, lo cual justifica el título *Borges and Irish Writing*, y no *Borges and Irish Literature*. Es decir, las conexiones desbordan el mundo literario extendiéndose hacia el mundo cultural de la Isla Esmeralda, imantadas por las letras que, casualmente o no tanto, comparten el gentilicio «irlandesas». En definitiva, la selección de los contenidos y sus solidarias citas intentan mostrar las preferencias que Borges manifiesta por las letras irlandesas a lo largo de su obra.

Podemos agrupar el contenido del volumen en diferentes tipos de «influencias de la cultura irlandesa»:

• *Influencias en el estilo*. Delaney rescata la valoración que tenía Borges de Joyce, no solo por ser irlandés, sino por ser «*a millionaire in words and styles*» [«un millonario en palabras y estilos» (traducción cedida por Delaney)], epíteto que puede ser atribuido también al escritor argentino. Otro autor, por ejemplo, en esta nómina, es el filósofo George Berkeley (1685-1735), de quien, según Delaney: «*Borges also borrows from Berkeley the pleasant and sententious tone that pervades most of his prose*» (2018, p. 19). [«Borges toma prestado de Berkeley el placentero y sentencioso tono que campea en la mayor parte de su prosa» (traducción cedida por Delaney)].

• *Autores que no influyen directamente*. Se menciona a un conjunto de autores u obras que generan cierto interés, pero que no influyen directamente en la obra borgesiana. Entre ellos están Nicholas Blake (1904-1972) y Alister McAllister

(1877-1943), que forman parte de la colección «El Séptimo Círculo»; Bernard Shaw (1856-1950), que aparece mencionado en algunos ensayos o reseñas; Liam O'Flaherty (1896-1984), cuya novela emblemática, *The Informer,* nunca fue leída por Borges, aunque reseñó la versión cinematográfica; Oscar Wilde (1854-1900), que fue traducido por él a los nueve años; entre otros. Llamativo es también el caso de William Butler Yeats (1865-1939), considerado por nuestro escritor uno de los mejores poetas, y cuyos versos sirven de acápite para algún cuento cuyo argumento gira en torno de Irlanda.

• *Relaciones temáticas o argumentales*. Conduciendo al lector hacia su tesis final, se van soltando migajas que demuestran progresivamente las incontables fuentes irlandesas en la obra borgesiana. Ejemplo es el caso del ensayo *Principles of Human Knowledge* (1710), del ya mencionado Berkeley, que inspira cuentos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Las ruinas circulares». Otro es el caso de *Gulliver's Travels into Several Remote Nations of The World*, que se infiltra sin tanto silencio entre pasajes o temas, encontrados en «Los inmortales». Asimismo, Laurence Sterne (1713-1768) condiciona la temática sobre «cómo se lee», cuya alusión se advierte en «La biblioteca de Babel». También, John Scottus Eriugena (c. 815-c. 877), cuyo pensamiento sobre la totalidad será el centro de cuentos como «El Aleph». Además Delaney menciona cuentos escritos bajo la temática de la revolución independentista irlandesa, uno de ellos con cita del poeta Yeats, donde se recurre tanto a fuentes épicas de la cultura celta, como a una película, *The Informer* (1935), basada en el libro ya mencionado.

• *Influencias en la cosmovisión*. Que Borges escriba cuentos cortos no es azaroso. Inspirado por la filosofía de Berkeley, él asume la imposibilidad de abarcar el mundo y que sobre el universo solo podemos sugerir meras conjeturas. Esta idea no solo está en la base de ciertos relatos, sino que fomenta una atención rigurosa a la semántica de las palabras; su esfuerzo por adjetivos precisos, entonces, no es casual. El mundo es una ilusión, y las palabras, vestigios que solo corren levemente las cortinas del mundo. Delaney da cuenta de esto. Además recoge la influencia del pensamiento del teólogo John Scottus Eriugena, en lo concerniente al tema de la totalidad, como también la de George Augustus Moore (1852-1933).

De más está aclarar que el autor de *Borges and Irish Writing* no realiza esta agrupación.

Quizás el lector note un aparente descuido: no se analizan las influencias irlandesas en la obra poética de Borges, limitándose casi exclusivamente a la prosa, sea

ficción o ensayos. Evidentemente este descuido no es una carencia involuntaria. Un trabajo así ocuparía mucho más espacio y otro tipo de reglas y fuentes. Sin embargo, Delaney aproxima ciertos indicios de análisis que permiten al lector intuir ciertos postulados, pero que no están formulados explícitamente. Por ejemplo cuando se menciona el problema que toma de Berkeley; el maravillamiento por los adjetivos de Joyce o por la teología de Eriúgena, etc.; ideas frecuentes en los versos del poeta argentino.

En definitiva, *Borges and Irish Writing* es un escrito pleno de sabiduría, resultado de una síntesis de lecturas que no necesita ajustarse a un modelo para ser competente, a una titulación para ser importante, tanto en el marco de los estudios borgesianos, como en el de los *Irish Studies*, y que abre nuevas sendas para nuevas aventuras.

¿Porque leer el libro? Ofrece una mirada rápida y fresca sobre un aspecto poco explotado en el quehacer literario del autor argentino, sobre todo en su prosa.

Cosas inmejorables. La presencia exacta y rigurosa de citas que demuestran por sí mismas y conducen al lector a la revelación final.

Valoración final. Una lectura infaltable para aquellos que buscan, por un lado, completar y aumentar su conocimiento sobre la obra de Borges; por otro, acercarse a una literatura que ha estado imponiéndose durante el último siglo como una de las más importantes. Un punto de apoyo para futuras investigaciones que brota desde una humildad característica de Juan José Delaney, sostenida en su profundo conocimiento sobre literatura. Un libro honesto, que no solo es curioso, sino valioso.

AUTORES

LUCIANA BELLONI. Licenciada, correctora literaria y profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Investigadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) de la USAL. Se desempeña, en dicha institución, como docente adjunta de las cátedras Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana. Maestranda en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

CLAUDIA BERRUETO. Poeta y editora. Licenciada en Letras españolas en la Universidad Autónoma de Coahuila. Becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas (2005-2006) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2009-2010/2011-2012, en el área de poesía de Jóvenes creadores. Ha publicado *Polvo doméstico* (2009), *Costilla flotante. Antología personal* (2013) y *Sesgo* (2015). Premio Nacional de Poesía Tijuana 2009. Premio Iberoamericano Bellas Artes de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada 2016. En 2018, ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

ANDREA BOCCO. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora adjunta regular de «Movimientos estéticos y cultura argentina», Facultad de Ciencias de la Comunicación, y de Literatura Argentina I, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Directora del equipo de investigación «Procesos de construcción de la heterodoxia en las literaturas de Argentina» (SECyT-UNC). Integra el Comité académico de la carrera de Especialización de la Enseñanza de la lengua y la literatura y de la maestría en Didáctica de la Lengua y la Literatura, FFyH. Co-Responsable del Programa de Apoyo a Bibliotecas Populares, Secretaría de Extensión, FFyH y FCC. Últimas publicaciones: «Reescribir las fronteras para inscribir los conflictos socioculturales de la contemporaneidad», en *Cuadernos de Humanidades*, n.° 29 (UNSalta, 2018); coordinadora y colaboradora en *Antología Ficciones y versos desde Córdoba* (Subsecretaría de Promoción, de Igualdad y Calidad Educativa, Ministerio de Educación, Provincia de Córdoba, Córdoba, 2017). «Prólogo» a *Caterva*, de Juan Filloy (Río Cuarto, 2017); Corona Martínez, Cecilia y Andrea Bocco (compiladoras): *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina* (Córdoba, 2016); «Literatura argentina y estética americana desde la matriz de

Rodolfo Kusch», en José Tasat y Juan Pérez (coordinadores); *Estética, Literatura y Teatro en Rodolfo Kusch* (Buenos Aires, 2016); «Escrituras de mujeres y relaciones interétnicas: un contradiscurso del racismo en la literatura argentina», en *Revista Landa* (vol. 5, n.° 1, Brasil, 2016); «Prensa y escritura en la polémica sarmientina», en IMPRONTAS de la historia y la comunicación (La Plata, n.° 1, 2015); «Postas heterodoxas», en Cecilia Corona Martínez: *Mapas de la heterodoxias en la literatura argentina* (Córdoba, 2013).

Enzo Cárcano. Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires), y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Fue becario doctoral (2014-2019) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILAR, UBA). Actualmente, es becario posdoctoral (2019-2021) del Conicet en el Instituto de Filología y Literatura Hispánica Dr. Amado Alonso (IFLH) de la UBA, y trabaja, en la USAL, como investigador y profesor adjunto de Introducción a la Literatura y de Metodología de la Investigación. Coeditó, con María Rosa Lojo, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo xxi* (Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2017) y editó un número monográfico de la revista *Gramma* titulado *Poesía Argentina de Indagación Ontológica* (primer semestre de 2018). Está en prensa su libro *«Con los ojos en la noche»: la poesía «mística» de Jacobo Fijman en los márgenes*.

María Fukelman. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Licenciada y Profesora en Letras por la misma institución. Realizó su tesis de doctorado, *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* (2017), bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti, con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), organismo del que es Becaria Interna Postdoctoral (continúa trabajando en el mismo tema para el período 1945-1955). Es jurado de los Premios Teatro del Mundo y miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Cocoordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e integra el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Ha intervenido en una gran cantidad de congresos

y jornadas y cuenta con numerosas publicaciones en revistas nacionales, internacionales y volúmenes colectivos. Es docente en la materia Teoría y Análisis del Teatro (Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina).

Leonel Alejandro Kodnia. Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Cursó estudios de Filosofía y Teología en la Universidad Católica Argentina. Es profesor de la cátedra de Literatura Inglesa en la Universidad del Salvador (USAL) e investigador de la cátedra de Estudios Irlandeses (USAL). Miembro del SIPLET (Seminario Interdisciplinario de Literatura, Estética y Teología) y ALALITE (Asociación Latinoamericana de Literatura, Teología y Estética). Actualmente lleva adelante investigaciones relativas a los *Irish Studies.*

María Belén Landini. Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora en Historia del Teatro en el Área de Investigación en Ciencias del Arte (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini) y directora del Área de Artes Escénicas en Iberoamérica (siglos xvi-xix) en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Becaria del Conicet (2016-2021) con el proyecto «El teatro de Luis Ambrosio Morante (¿1772?-1837): configuración de territorialidades rioplatenses en torno a la Revolución de Mayo».

Silvia Mellado. Investigadora asistente Conicet. Miembro del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue (UNComa). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente es profesora ayudante de la cátedras de Literatura Hispanoamericana i y ii y de Teoría y análisis de textos i y ii de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras, UNComa. Entre sus publicaciones científicas se encuentran el libro *La morada incómoda: estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao* (2014) y diversos artículos sobre poesía y narrativa breve del sur argentino chileno. En creación, publicó cinco poemarios, el más reciente *La ficción de la poesía* (2019).

Cristian Mitelman. Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). En 1999, publicó *Libro de mapas y de símbolos* (poesía); en 2007, *Villa Medea* (cuentos); en 2012, *Una música que gira* (cuentos) y en 2018 *El Trópico de*

Hegel (novela). Junto a Fernando Sorrentino, escribió «El centro de la telaraña», relato que fue editado en la Ellery Queen's Mistery Magazine. Algunos de sus textos aparecieron en *Proa*, *Prisma*, *Puro Cuento*, el suplemento *Ñ* y el diario *La Prensa*.

Pedro P. Salas Camus. Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Actualmente, se desempeña como profesor en el Departamento de Culturas y Lenguas en Slippery Rock University of Pennsylvania. Es autor de *2666: en búsqueda de la totalidad perdida* (Raleigh, 2019) y ha presentado trabajos académicos relativos a la literatura del Cono Sur en diversos congresos y jornadas.

Fernando Sorrentino. Escritor y profesor de literatura. Ha publicado ensayos, cuentos y entrevistas. Ha colaborado en los periódicos *La Nación* y *La Prensa*, entre otros. Algunos de sus cuentos han sido traducidos y publicados en más de veinticinco idiomas.
Sus libros más recientes de cuentos son *Los reyes de la fiesta, y otros cuentos con cierto humor* (2015) y *Para defenderse de los escorpiones, y otros cuentos insólitos* (2018), ambos publicados por Apache Libros en Madrid.

Mónica Tracey. Poeta y periodista. Libros publicados: *A pesar de los Dioses* (1980); *Celebración Errante* (1987); *Hablar de lo que se ama* (1990), publicado con una beca de la Fundación Antorchas; *Hablo en lenguas* (1999); *Sobre la espalda del cielo* (2008; tercer premio Fondo Nacional de las Artes, 2007). Estos libros fueron publicados en Ediciones Último Reino, Buenos Aires, Argentina. Además, publicó *Hay que dejar de ser hermosa* (2018) en Hilos Editora, Buenos Aires, Argentina.
Sus poemas fueron incluidos en varias antologías, algunas de ellas: *Poetas Argentinas* (1940-1960), selección de Irene Gruss; *Voix d'Argentine*, selección de Chantal Enright, edición bilingüe castellano-francés; *200 años de poesía argentina*, selección y prólogo de Jorge Monteleone.
Asimismo, integró los grupos de poesía «El sonido y la furia» y «Nosferatu». Perteneció al grupo fundador de la revista de poesía *Último Reino* y a su consejo de redacción durante más de veinte años.

Víctor Gustavo Zonana. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Investigador Independiente del Conicet. Profesor titular de la cátedra Teoría y crítica literaria (FFyL, UNCuyo). Se ha dedicado al estudio

de la lírica argentina contemporánea y de la predicación metafórica en el discurso literario y en otros discursos sociales. Docente invitado en las universidades de Leipzig, Bretagne Sud, Université de Limoges, Navarra, Católica de Valparaíso, UNISINOS (Brasil), Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis), Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional del Nordeste y Universidad Nacional de Villa María.

Publicaciones: Creación: *Síndrome* (San Juan, El andamio, 2016); *Series* (San Juan, El andamio, 2017); *Sueños Emblemas* (Mendoza, Luna Roja). Crítica: *Metáfora y simbolización en* Altazor (Mendoza, 1994); *Orfeos argentinos. Lírica del '40* (Mendoza, 2001); *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40* (Buenos Aires, 2005)*; Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto* (Córdoba, 2010). En colaboración: *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950*, volúmenes I y II (Buenos Aires, 2007/2010) y *Poesía argentina. Dos miradas* (Buenos Aires, 2008, en coautoría con Marta Elena Castellino). Ediciones de libros: Leopoldo Lugones. *Filosofícula* (2013); Alfonso Sola González. *Obra poética* (2015); Daniel Devoto. *Antología poética*. (2016).

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación. La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de texto: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Tamaño de la página	A4 (21cmx29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto, no numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza el artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre, apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b) Paráfrasis o citas indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c) Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el au-

tor y para respaldar su investigación. Puede indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento. En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de los mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La lista de referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace Normas de publicación de la página de la revisa: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).

Se incluye la información que está disponible.

La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».

En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s.d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s.d.). Recuperado 20 abril, 2009, de http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.