

Letras

Nro. 91

enero-junio 2025

NÚMERO MONOGRÁFICO

**Textos nómades y en expansión:
indeterminaciones y circulaciones
de la literatura hispanoamericana**

Coordinación a cargo de
María Lucía Puppo y Maya González Roux



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad

Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

**Textos nómades y en expansión:
indeterminaciones y circulaciones
de la literatura hispanoamericana**

Edición a cargo de

María Lucía Puppo y Maya González Roux

91

enero-junio 2025

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Director del Departamento de Letras

Dr. ALEJANDRO CASAIS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Secretaria de Redacción

Dra. DULCE MARÍA DALBOSCO

Consejo Editorial

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE; Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO.

Consejo Científico Asesor

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dr. NIAL BINNS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. JORGE BRACAMONTE (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / CONICET); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza).

Revista indizada por ERIH Plus, MIAR, Dialnet, Latindex Catálogo 2.0, MLA International Bibliography, Fuente Académica Premier, OpenAlex, Google Scholar y Repositorio Institucional UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Letras se distribuye bajo una licencia
Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0

<https://revistas.uca.edu.ar/index.php/LET>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 (C1107AFC) – Ciudad de Buenos Aires, República Argentina
0810-2200-822 (3528) – revista_letras@uca.edu.ar

<https://uca.edu.ar/es/facultad-de-filosofia-y-letras/nuestra-facultad/autoridades>

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N° 181711

LETRAS

91 (enero-junio 2025)

Textos nómades y en expansión:
indeterminaciones y circulaciones de la literatura hispanoamericana

Índice

Palabras preliminares

MARÍA LUCÍA PUPPO y MAYA GONZÁLEZ ROUX, <i>Textos nómades y en expansión: indeterminaciones y circulaciones de la literatura hispanoamericana</i>	7-10
---	------

Escrituras en el cruce de lenguas, territorios y discursos

MARIANO GARCÍA, <i>Un textualismo inviable. Inscripciones del exilio en Witold Gombrowicz y Osvaldo Lamborghini</i>	13-20
MAYA GONZÁLEZ ROUX, “Nuestro idioma no está solo”: Sylvia Molloy, en traducción	21-28
ANDRÉS OLAIZOLA, <i>Más allá de los límites: expansión y traducción en El mal de la taiga, de Cristina Rivera Garza</i>	29-43
CRISTINA PATRICIA SOSA, <i>Los archivos migrantes en la literatura latinoamericana reciente: memoria, familia y afectos en Cynthia Edul y Cristina Rivera Garza</i>	45-57
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER, <i>La memoria migrante re-actualizada en la escritura de Margo Glantz y Denise León</i>	59-73

Migraciones entre palabras, poesía, artes visuales y performances

SILVANA MERCEDES CASALI, <i>Por una literatura sin palabras. Un acercamiento a Mudanza, de Verónica Gerber Bicecci</i>	77-84
ARCHONTO CHARALAMPOPOULOU, <i>La presencia de la estatua en la obra de Delmira Agustini</i>	85-89
MARÍA LUCÍA PUPPO, <i>De la poesía a la escultura y la performance: la búsqueda de lo comunitario en el proyecto artístico de Cecilia Vicuña</i>	91-100

Epílogo

ESTHER ANDRADI, <i>Apuntes para una lectura</i>	103-109
ESTHER ANDRADI, <i>La grama encubierta. O una versión personal del “pastito interior”</i>	111-112

Reseñas

DANIEL DEL PERCIO, <i>La historia y un instante</i> (OMAR SAR SUÁREZ)	115-116
MARÍA LAURA PÉREZ GRAS, SONIA JOSTIC, LUCÍA FEUILLET y MÓNICA BUENO (dirs.), <i>Estéticas del desborde en el siglo XXI</i> (AGUSTÍN TAMAI)	117-120

Palabras preliminares

Textos nómades y en expansión: indeterminaciones y circulaciones de la literatura hispanoamericana

MARÍA LUCÍA PUPPO

*Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mlpuppo@uca.edu.ar*

MAYA GONZÁLEZ ROUX

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de La Plata /
Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mayagonroux@yahoo.com.ar*

La expresión “textos nómades” nos convoca a pensar las particularidades de aquellas obras literarias que se mueven, junto a sus autores/as, entre territorios. Se trata de textos que fueron escritos en una tierra ajena al país natal o que dan cuenta de los pasajes experimentados por un yo individual o una colectividad. Más allá de conceptos ya clásicos como extraterritorialidad o cosmopolitismo, en este *dossier* nos propusimos pensar en las lógicas de desplazamiento, exilio y migración que han signado los trayectos vitales de tantas personas —no solo escritores/as— desde fines del siglo XX a nuestros días.

Mediante el sintagma “textos en expansión” apelamos, por otro lado, a pensar los modos en que las obras literarias se abren a otros discursos y formatos. Puede ser el caso de las novelas que recurren a mapas y fotografías “reales”, de las memorias que combinan lo documental con la ficción, de los ensayos que viran a la autobiografía, de los poemas que pasan de un contexto de enunciación a otro.

Tanto el campo de las *literaturas en movimiento* o *sin residencia fija* (Ette, 2012) como el de las *literaturas transmediales* o *expandidas* (González Aktories, Cruz Arzabal y García Walls, 2021) nos remiten a una definición de texto más amplia que la que lo caracteriza como una estructura signica organizada, coherente y autónoma. El texto artístico, en efecto, nos sitúa —como lo demostró la Semiótica de la Cultura desarrollada por Iuri Lotman— ante el “surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia, cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes «voces» en un único todo textual” (1993: 18). Entendemos que esa heterogeneidad interna de los textos literarios invita a lecturas descentradas capaces de dar cuenta de las diversas isotopías y líneas de sentido que los atraviesan, complementándose o incluso colisionando entre sí. En esa búsqueda de un más allá del texto surgen las consideraciones del libro como objeto, de la escritura en tanto traducción y palimpsesto, y del texto literario como mediador activo entre tradiciones, contextos culturales y lectores (Lotman, 1993: 18-19).

La mayoría de los trabajos reunidos en este *dossier* fueron originalmente leídos —en su versión primigenia— en el Simposio que tuvo lugar en el marco del XI Congreso Internacional Orbis Tertius “Literaturas, artes y activismos: nuevas articulaciones”, realizado en la Universidad Nacional de La Plata entre el 24 y el 26 de abril de 2024. Dicho Simposio ponía en escena varias de las reflexiones que animan el Proyecto Grupal “Escrituras fuera del mapa: lenguas, territorios y memorias inasibles en la literatura latinoamericana (s. XX-XXI)”, actualmente en curso.¹

La primera sección se abre con el trabajo de Mariano García, quien nos acerca dos figuras mayores de la literatura, Osvaldo Lamborghini y Witold Gombrowicz. Su objetivo, el de comparar dos experiencias del exilio disímiles pero inversamente simétricas, como apunta con precisión al inicio. Mientras que Lamborghini desde su exilio en Barcelona exterioriza “el fracaso de la lengua dentro de la lengua”, Gombrowicz logra desde la geografía rioplatense y desde una cultura y una lengua ajenas a su polaco natal, un “prestigio creciente”. Si bien en ambos escritores toda idea de pertenencia parece inhóspita, son experiencias finalmente disímiles ya que, si el argentino se repliega en el ostracismo de su lengua (el rechazo de Lamborghini a toda asimilación al castellano peninsular), Gombrowicz, en cambio, se propone quebrar su afasia cultural primera y volver “operativa la otredad del rioplatense”.

A continuación, el artículo de Maya González Roux nos conduce a pensar el fenómeno de la traducción en sentido amplio a partir de un repaso por algunos ensayos y ficciones de Sylvia Molloy. En esta lectura, la escritora argentina se revela como defensora del multilingüismo, entusiasta del diálogo cultural que este conlleva y, en consecuencia, crítica con la postura del monolingüe (entendida como “normalización de la lengua”). Y esta defensa supone, a su vez, una consciencia de las dificultades que implica la opacidad de toda lengua.

El artículo que le sigue también se focaliza en la traducción, pero desde otro ángulo, ya que el malentendido y otros tipos de cortocircuitos de la comunicación cobran protagonismo en el trabajo de Andrés Olaizola, que aborda el análisis de *El mal de la taiga* (2012) de la mexicana Cristina Rivera Garza. Falso policial, la novela enfrenta a los/as lectores/as con la lógica fragmentaria e incompleta del archivo al tiempo que explora una (supuesta) historia de amor y desamor en tensión permanente.

La heterogeneidad discursiva aparece nuevamente como factor determinante en Cynthia Edul y Cristina Rivera Garza, escritoras que analiza en su artículo Cristina Patricia Sosa. Los textos que la autora elige con acierto colocan en primer plano la memoria y su carácter heterogéneo a través de distintos materiales que, una vez ficcionalizados, adoptan la forma de archivos. Sin duda, en el trabajo con la Historia y las historias familiares se vislumbra otro rasgo de la memoria, su fragilidad y, por ende, la posibilidad de entenderla como una ficción.

¿Cómo conectarse con el linaje de los ancestros? ¿Con qué trazos se dibuja una geografía afectiva heredada? Estas preguntas están en el origen del trabajo de Katya Vázquez Schröder, que presenta una lectura contrastada de dos libros de memorias: *Las genealogías* (1981) de la mexicana Margo Glantz y *Árbol que tiembla* (2022) de la argentina Denise León. En estos textos la investigación sobre los antepasados judíos hilvana relatos que combinan documentos impresos, fragmentos de conversaciones, vacíos y escenas imaginadas que evidencian la precariedad de todo recuerdo, vivido o relatado.

¹ PIP CONICET 11220 220 100096 (Resolución 436/2023). Directora: Maya González Roux, Codirectora: María Lucía Puppo. Equipo conformado por cinco investigadores/as (UNLP / UCA / CONICET). Inicio: noviembre de 2024.

La segunda sección del *dossier* está dedicada a la poesía vinculada con otras manifestaciones artísticas, lo que permite ampliar el arco temporal de los textos examinados. El trabajo de Silvana Mercedes Casali indaga la escritura de Verónica Gerber Bicecci, principalmente en su libro *Mudanza*. En esta oportunidad, Casali se detiene en la experiencia del exilio, pero no en un sentido político sino, y de modo simbólico, como movimiento de una disciplina a otra, desde la palabra escrita hacia lo visual (o a la inversa, en el caso de Gerber) a través de una serie de trayectorias de seis artistas que integran *Mudanza*. En su análisis, Casali logra demostrar las limitaciones de la literatura —que estos artistas encuentran— para finalmente apuntar un vacío, el que existe entre la experiencia y su relato.

Luego, el artículo de Archonto Charalampopoulou nos traslada al Uruguay de entresiglos, escenario de la poesía disruptiva y sensual de Delmira Agustini. Abrevando en conceptos del psicoanálisis freudiano, el trabajo propone una interpretación novedosa del símbolo de la estatua, inseparable de la figura de Eros en la poética de la autora montevideana.

Finalmente, el trabajo de María Lucía Puppo analiza algunas obras de Cecilia Vicuña que combinan poesía, artes visuales y *performance*, específicamente las PALABRARmas y el uso de los tejidos. Su hipótesis es que los dispositivos estéticos creados por la artista chilena tienen un alto potencial político en la medida en que producen un espacio para lo común en el que las audiencias pueden interactuar tanto entre ellas como con objetos dotados de agencia.

A modo de epílogo, ofrecemos dos incursiones en *La lengua de viaje. Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito* (2023) de Esther Andradi. Periodista, docente y traductora, Andradi ha volcado su escritura en géneros tan diversos como la novela, el cuento, la poesía, la crónica y la microficción. Radicada en Alemania desde comienzos de los años ochenta, fue especialmente invitada al Simposio antes mencionado, en el marco del Congreso Orbis Tertius. Es interesante y muy sugestivo mencionar cómo la escritora se presentó en esa oportunidad. No afirmó ser una “escritora argentina”, sino “nacida en Argentina”. Aún más curiosa fue la interrupción de sus propias palabras, al corregir lo que, tal vez, ella percibió como un error: “Soy Esther Andradi, vivo en Berlín, soy escritora ar..., nacida en Argentina. Y acabo de publicar *La lengua de viaje* en la editorial Buena Vista”. En esa breve pausa parece concentrarse una gran diferencia, como si la unión de esas dos palabras —“escritora argentina”— pudiera condicionar su lengua, encorsetarla, ya que su literatura, como constata ella, se sitúa “por fuera del idioma nacional” (Andradi, 2023: 119). Se trata de un lugar incómodo (2023: 125), de difícil clasificación, pero que se hace eco de una *literatura sin residencia fija*.

Presentamos “Apuntes para una lectura”, un texto inédito de Esther Andradi que nos conduce por nueve imágenes de su libro que aportan una “memoria gráfica”, es decir, una especie de ruta alternativa que dialoga y a veces intercepta el decurso de las palabras. En segundo lugar, reproducimos “La grama encubierta”, un magnífico escrito donde la autora vuelca poéticamente sus reflexiones en torno a la identidad, las lenguas, la memoria familiar y los afectos.

Leídos en conjunto, los trabajos que presentamos comparten un rasgo claro: todos ellos abordan las obras de escritores y artistas hispanoamericanos que cuestionan cualquier tipo de lectura fijada en una lengua, un formato, un género literario o artístico, una literatura nacional, una patria o una nacionalidad. Escritores que trascienden lenguas, territorios artísticos, medios y fronteras, sin duda ellos se sienten a gusto en varios universos a la vez. Por lo tanto, son *huéspedes* de la literatura, en su doble sentido: invitados, pero, a su vez, anfitriones. De ahí que, en estos tiempos de fundamentalismos identitarios, los escritores y artistas que aquí presentamos nos

inciten a distanciarnos de toda pretensión esencialista que reenviaría a concebir la identidad del sujeto en términos de inserción en un territorio, en una cultura o en una lengua (Jullien, 2017; Robin, 2003). En cambio, nombres como los de Esther Andradi, Witold Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini, Sylvia Molloy, Cristina Rivera Garza, Cynthia Edul, Margo Glantz, Denise León, Verónica Gerber Bicecci, Cecilia Vicuña nos invitan a pensar en otra lógica: la de circulaciones y desplazamientos (Lapierre, 2006; Maffesoli, 1997), movimientos que promueven distintas “intersecciones” entre autores, lenguas y naciones (Croce, 2013).

Esas identidades fluidas nos interpelan desde escrituras que vuelcan la atención sobre su materialidad, transgrediendo géneros, soportes y tipologías. Su abordaje se inscribe, de ese modo, desde un enfoque interdisciplinario que es propio del amplio espectro de las literaturas comparadas, una disciplina que nos enseña que “ningún texto es una isla” en tanto y en cuanto puede ser leído a la luz de diferentes series, tradiciones y contextos.

Referencias bibliográficas

- ANDRADI, Esther, 2023, *La lengua de viaje. Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito*, Córdoba, Buena Vista Editora.
- CROCE, Marcela, 2013, “Comparatismo: el método de la supranacionalidad”, en Marcela Croce (ed.), *Latinoamericanismo. Canon, crítica y géneros discursivos*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 13-18.
- ETTE, Ottmar, 2012, “MOBILE MAPPINGS y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo”, en Julio Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos: Para una crítica del lenguaje dominante*, Frankfurt / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 15-34.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, Roberto CRUZ ARZABAL y Marisol GARCÍA WALLS (eds.), 2021, *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, México D.F., UNAM, pp. 1-23.
- JULLIEN, François, 2017, *Il n’y a pas d’identité culturelle*, París, Éditions de L’Herne.
- LAPIERRE, Nicole, 2006, *Pensons ailleurs*, París, Gallimard.
- LOTMAN, Iuri, 1993, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, *Escritos*, Número 9, pp. 15-20.
- MAFFESOLI, Michel, 1997, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, París, Librairie Générale Française / Le livre de poche.
- ROBIN, Régine, 2003, *Le deuil de l’origine. Une langue en trop, la langue en moins*, París, Éditions Kimé.

**Escrituras en el cruce
de lenguas, territorios y discursos**

Un textualismo inviable. Inscripciones del exilio en Witold Gombrowicz y Osvaldo Lamborghini

MARIANO GARCÍA
*Centro de Estudios en Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ardeo2@gmail.com*

Recibido: 3 de marzo de 2025 – Aceptado: 19 de marzo de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6778> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este artículo contrapone la experiencia de exilio de Osvaldo Lamborghini con la de Witold Gombrowicz. La diferente actitud frente al cambio en cada caso representó asimismo una distinta recepción y un distinto devenir. Mientras que Gombrowicz confía e interactúa con una comunidad que elige al margen de la cultura oficial argentina del momento, Lamborghini se cierra a la sociedad barcelonesa y crea una obra de recluso en la que renuncia en parte al lenguaje verbal para dedicarse al ámbito de la intervención gráfica de imágenes y libros ya publicados.

Palabras clave: exilio; textualismo; letrismo; recepción; traducción.

An Unviable Textualism. Inscriptions of Exile in Witold Gombrowicz and Osvaldo Lamborghini

Abstract: This article contrasts Osvaldo Lamborghini's experience of exile with that of Witold Gombrowicz. The different attitude towards change in each case also represented a different reception and a different becoming. While Gombrowicz trusts and interacts with a community that he chooses outside the official Argentine culture of the time, Lamborghini closes himself off from Barcelona society and creates a work as a recluse in which he partly renounces verbal language to dedicate himself to the field of graphic intervention of images and books already published.

Keywords: Exile; Textualism; Lettrism; Reception; Translation.

Cada variación del mito tiene su última palabra. Se ha especulado y escrito tanto sobre Osvaldo Lamborghini que parece muy poco o muy redundante lo que se pueda agregar. Las sucesivas exégesis van construyendo una confirmación de ese mito más grande que la obra, mito que las revisiones afianzan. Las líneas que siguen, en cambio, no pretenden ser más que un comentario y fueron suscitadas por la lectura de una notable tesis doctoral que tuve el gusto de examinar como parte del jurado. En dicho trabajo, pensado y escrito por un español y defendido en la Universidad

de Barcelona,¹ se busca entender el fracaso de la operación Lamborghini fuera de su tierra y encontrar un eco de su modalidad (el textualismo) en la de algunas figuras contemporáneas del campo literario de acogida, a fin de crear un contexto de legibilidad para un autor y una obra considerados inviables fuera de su patria. Es a partir de allí que me propongo pensar en ese fracaso, el fracaso de la lengua dentro de la lengua, comparándolo con la experiencia diríase que simétrica, pero inversa, de Gombrowicz y tratando de establecer en qué nivel se habría producido el desencuentro: ¿en la persona real del escritor?, ¿en aspectos discursivos demasiado específicos —lacanismo, peronismo, gauchesco—?, ¿en la ferocidad y la fealdad del contenido? En general todas estas preguntas ya fueron planteadas y la tesis arriba mencionada las recoge, pero las incluyo para desarrollar una argumentación que quiere llegar a otras cuestiones: qué relación tiene el exilio con la escritura, si exilio equivale a viaje tal como el viaje se suele equiparar con escritura, y en qué medida esa escritura viajera o viajada puede reflejar un devenir.

Hay una escena muy conocida para los lectores argentinos, no exenta de cierto halo mítico otorgado por el tiempo y, cómo no, por su actor protagonista: el escritor polaco Witold Gombrowicz se embarca rumbo a la Argentina en el marco de la inauguración de una nueva línea marítima, desembarca en Buenos Aires y una semana más tarde estalla la Segunda Guerra Mundial. Lo que originalmente debía ser una exótica aventura publicitaria (cuando los escritores todavía podían publicitar algo) se transformará en una estadía electiva de veinticuatro años. Como, tras una serie de penurias, consigue trabajo para vivir en el Banco Polaco de Buenos Aires, Gombrowicz puede continuar con su proyecto de escritura en su propia lengua y se puede permitir rechazar a figuras prominentes del campo intelectual local, figuras que él sarcásticamente llama “el parnaso”. Aunque algunos de sus títulos más importantes fueron escritos en la Argentina (*Trans-atlántico*, buena parte del *Diario*, *Pornografía*) es sin duda la traducción colectiva de *Ferdydurke* al castellano, supervisada por un Gombrowicz que no dominaba la lengua, la más legendaria.² Es decir, un polaco ignoto consigue convencer a un grupo de personas para que empleen su tiempo en ayudarlo a traducir una novela escrita en una lengua que nadie de ese grupo conoce.

En dirección opuesta y décadas más tarde, Osvaldo Lamborghini cruza el Atlántico para instalarse en Barcelona. El exilio es, hasta cierto punto, voluntario. La lengua es, hasta cierto punto, la misma. Su fama de escritor secreto lo precede, aunque cuenta con apenas unas pocas publicaciones. Ya parece condenado a ser un autor póstumo, como él mismo decía y como lo confirma la publicación, a tres años de su muerte, del hoy tesoro de coleccionistas *Novelas y cuentos* de Ediciones del Serbal con el muy cuestionado prólogo de su albacea César Aira,³ responsable de la selección y ordenamiento del material. La condición de escritor póstumo se afirma

¹ *Una ausencia que insiste. Inscripciones de Osvaldo Lamborghini entre España y Argentina* de Jorge García López, con dirección de Max Hidalgo Nácher, defendida el 27 de enero de 2025.

² El presidente designado por Gombrowicz para el comité de traducción es otro exiliado, el gran escritor cubano Virgilio Piñera. Esta peculiar versión de *Ferdydurke* será la que llame la atención del crítico François Bondy, que le abre las puertas de Francia y lo convierte en una celebridad. A partir de entonces Gombrowicz será traducido al francés y publicará nuevas obras en su propia lengua en la revista de emigrados polacos en París *Kultura*. Vale aclarar que también la obra de teatro *El casamiento* fue traducida al castellano por Gombrowicz con ayuda de su amigo Alejandro Rússovich. Por último, la conferencia “Contra los poetas”, dictada en la librería Fray Mocho de Sarmiento y Callao (agregada como anexo de su *Diario* mas no en su versión original), es otro ejemplo de la incursión de Gombrowicz en la lengua castellana (Piglia, 2008).

³ Para un relevo de esta cuestión, véase García López (2025: 56-80). En palabras de Julio Premat, “un extrañísimo prólogo, de tonalidad ditiirámica, sobre un personaje de escritor a ojos vista ficticio”, con objetivos acaso “paródicos o humorísticos” (2009: 161-162) que desaparecen en las austeras “Notas del compilador” de la segunda edición de *Novelas y cuentos* en Sudamericana.

con la publicación seis años más tarde de la saga *Tadeys* y con los *collages* e intervenciones del *Teatro proletario de cámara*, que representan su testamento desplazado al terreno de la imagen.⁴

Resulta significativo que, pese a los obstáculos que parece plantear una lengua tan ajena como el polaco en el medio rioplatense, Gombrowicz pudiera cultivar su obra y su imagen y que, a su vez y dentro de los límites de una obra no comercial, su carrera siguiera en ascenso y su prestigio creciente. Podría decirse que el período de latencia, oscuridad y marginalidad que representa la Argentina para Gombrowicz eclosiona felizmente con la vuelta a Europa y que la Argentina misma, en su otredad absoluta, significó un desafío inspirador: el desafío de una ascesis, de un desasimiento, de una purga de siglos de cultura europea cada vez más paralizantes, que ni siquiera las vanguardias habían logrado aligerar del todo.

Osvaldo Lamborghini, por su parte, temeroso de que su situación irregular implique la repatriación a la Argentina, socialmente se aísla cada vez más, reduce el volumen de su correspondencia a familiares y amigos, y trabaja sin descanso, encerrado y “encamado” según la caracterización de Paul B. Preciado (2015). No solo publica casi nada (el texto “Kondal-Berna”, y los fragmentos “A un personaje de Sade...” y “mi tarea = trauma” en la revista vanguardista *Trafalgar Square*), sino que los intentos de su pareja Hanna Muck por presentarlo a la *intelligenstia* local resultan frustrados.

Ya muerto Lamborghini, cuando finalmente Del Serbal asume el riesgo de publicar sus *Novelas y cuentos* (1988), el libro resulta ser un no-acontecimiento en el panorama barcelonés —ni que hablar del español—, y será sobre todo en Argentina donde esta edición circule, aunque de manera escasa, a la que se sumará en 1994 la de *Tadeys*, texto previamente rechazado por Jorge Herralde para Anagrama. Recién años más tarde, bajo la dirección de Luis Chitarroni, Sudamericana publicará para la Argentina una nueva edición de sus novelas, cuentos y poesías. La mayor visibilidad que alcanza Osvaldo Lamborghini en España será con la exposición de su obra gráfica en 2015 en un espacio tan central como el Museo de Arte Moderno de Barcelona, tras la publicación por suscripción de dicha obra, conocida como *Teatro proletario de cámara*.

Hay muchos aspectos extratextuales que necesariamente se cuelan en cualquier reflexión sobre la invisibilidad de Lamborghini en Barcelona: su personalidad hosca y solitaria, sus vitriólicos comentarios a la vida cultural española y catalana, el aura de supuesto personaje maldito que ya la Barcelona preolímpica comenzaba a ver como una antigualla,⁵ la insistencia en el discurso lacaniano (y por extensión telqueliano, derrideano) que habían ayudado a introducir allí Oscar Masotta y Germán García.

Sin embargo, lo más relevante es el debate en torno a la legibilidad de su obra fuera del país natal: el problema de la lengua dentro de la lengua que hunde sus raíces en las agrias polémicas, desde Sarmiento y Alberdi, pasando por las famosas *Cartas de un porteño* de Juan María Gutiérrez

⁴ A estos dos títulos se podría agregar el volumen de 553 páginas *Osvaldo Lamborghini inédito* con trabajo de investigación, clasificación y transcripción de Néstor Colón y Agustina Pérez para la editorial Lamás Médula (Buenos Aires, 2019), con el material manuscrito e ilustraciones en libretas y cuadernos que quedaron tras su muerte en Barcelona (Estrin, 2020).

⁵ “Desde semejante coyuntura no podía Lamborghini haber elegido peor momento, y peor sitio: una urbe sobreexcitada consigo misma, presa de un frenético *lifting* identitario y donde los eslóganes y las consignas circulaban a velocidades vertiginosas; una ciudad aferrándose a la omnipresencia mediática de las olimpiadas, que eran entonces una especie de fantasía de afirmación venidera o un mito fundacional”, cuenta Valentín Roma, curador de la muestra *Osvaldo Lamborghini. Teatro proletario de cámara* (Roma, 2015: 186).

a la Real Academia Española, hasta *El idioma de los argentinos* de Borges. Lamborghini parece inmortalarse como último avatar del eterno desencuentro lingüístico entre España y Argentina. Aun así, las preguntas sobre otros casos se agolpan: ¿y los escritores del *boom*? ¿eran menos “locales” y más “universales”? ¿o esa operación mercantil se encargó de neutralizar toda posible anomalía semántica y sintáctica? El malestar generado por el debate nunca resuelto de las traducciones al castellano o al rioplatense puede darnos una pista.⁶

A diferencia de la pequeña comunidad “operante” que sabe granjearse Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini parece cerrarse con agresiva desconfianza al mundillo intelectual barcelonés, principalmente el de la *gauche divine* que representan los integrantes de la revista *Trafalgar Square* en donde lo invitan a participar y a los que él se refiere, irónico, como “los sublimes” (Echevarría, 2015). Es elocuente en tal sentido la presentación que de él hace la revista: “Osvaldo Lamborghini nació en Buenos Aires hace ya 42 años. Ha publicado *Sebregondi retrocede*. Le gusta hablar mal de las primeras flores y de las últimas huellas por lo que muchos escritores en Barcelona le tienen miedo” (García López, 2025: 112). Sus sentimientos sobre España y principalmente Cataluña aparecerán igualmente en el *Teatro proletario de cámara*, tanto en su aspecto político como cultural.

“La aceitosa España”, “España la cobarde”, “los catalanes: por pocos centavos más te la hacen, sin toalla ni jofaina (...) incluso gratis” (TPC, 415), “catalanes esquirols” (*ibid.*, 354), “la sensata y fascista Cataluña” (*ibid.*, 199). Los textos del TPC están plagados de frases de este tipo, aserciones que revelan un rechazo por parte del escritor del entorno social de España y, más en concreto, de Cataluña, y especialmente de su burguesía. No obstante, este rechazo lo percibe como mutuo, valga como ejemplo un texto fechado en febrero de 1983, poco después de volver a Barcelona tras su estancia en Mar del Plata, en el que escribe que a los catalanes “los sudacas les caemos fatal. Para peor, saben que los despreciamos y que aquí hasta los más amplios le encontramos aplicativo al dicho *gayego de mierda, más bruto que un par de botas*. Ahora sabemos de qué se trata: de catalanes, gente puta (...) y sucia” (185) (García López, 2025: 136-137).

Junto a ese rechazo, no parece dispuesto Lamborghini a renunciar al doble bagaje que determina su ilegibilidad peninsular: el rioplatense con sus inflexiones varias y la escritura teórica y política. El viaje en cierta medida azaroso, el azar aceptado e incluido en la vida/obra, y la feliz circunstancia de encontrar una cultura “virgen” (la cultura marginal del *cruising* gay de Retiro y la efervescencia de jóvenes intelectuales argentinos, ya que Victoria Ocampo, Borges y demás adláteres son marionetas de la Europa vetusta) en Gombrowicz, se cruzan en trayectoria opuesta con el viaje elegido y la opción por un mundo cultural *ready-made* para Lamborghini.⁷ No hay choque ni despojamiento. La opción es recluirse y seguir adelante con lo mismo, en un frenesí creativo al margen del mundo exterior, a la manera de esas imágenes entre paradigmáticas y míticas de la escritura como mónada en Roussel o Proust.

La escritura de Osvaldo Lamborghini ya presentaba un cortocircuito con lo social, tal como lo analiza Karina Miller: su escritura sale de las dicotomías que propicia la política y se refugia en un discurso impolítico que implica un abandono de la idea de comunidad y en última instancia de la utopía (si algo tiene Lamborghini de vanguardista en su sentido adorniano es la absoluta negatividad). La acumulación de lo que Sianne Ngai llama *ugly feelings* está destinada a producir repulsión y espanto en el lector a través de un “bestiario de afectos” que presentan un catálogo de sentimientos desagradables amorales y no catárticos, es decir, que no ofrecen satisfacción ni

⁶ Sobre el tema de a qué castellano se traduce en el marco de una reflexión sobre las editoriales independientes y los grandes conglomerados se extiende Damián Tabarovsky en su *Fantasma de la vanguardia* (2018: 68-74).

⁷ Cuando hablo de “elección” de Lamborghini me refiero a la ciudad que eligió en oposición al caso más azaroso de Gombrowicz, si bien está claro que el de Lamborghini fue un exilio determinado por la dictadura militar argentina.

a través de la virtud ni a través de la purificación o el alivio (Miller, 2014: 127). Es cierto que parte de este “bestiario de afectos” ya se encuentra en los momentos más salvajes del género gauchesco, un género marcado por la urgencia política y por no pocas dosis de sadismo.⁸ Para más, el filtro psicoanalítico parece profundizar de manera insoportable ese salvajismo, como la horda primitiva que devora al padre en *El fiord*, o los tadeys con su oralidad y su analidad preedípica. Hay algo de la ferocidad lamborghiniiana que recuerda el rechazo inmediato que suscitó en Goethe la lectura de la *Pentesilea* de Kleist, donde al final la reina de las amazonas devora a dentelladas a su amado Aquiles. Y hay por consiguiente una ebullición de cierto tipo de romanticismo (el romanticismo negro y frenético de Mario Praz) que se vuelve ilegible frente a cánones clásicos como la sensatez, la salud y la universalidad (Kermode, 1983: 17).⁹

Podría pensarse en *Tadeys* como el intento de salir hasta cierto punto del localismo previo y de presentar algo que se acerca más al género fantástico en sentido burroughsiano: situaciones alucinadas de disolución de toda oposición privativa en una interzona llamada La Comarca (o Lacomar: lago y mar); un texto que cuenta una historia a manera de saga, en diversos tiempos cronológicos (una narración propiamente, y con la longitud requerida para satisfacer un mercado que consume mayormente novelas), alejado por completo del pintoresquismo de las novelas del *boom* o del realismo del que siempre abominó. Y si bien *Tadeys* también nacería póstuma, puede pensarse que hay un intento de cambio con respecto a la escritura anterior, esa que conocían los pocos españoles que la conocían. Por eso resulta muy revelador que Jorge Herralde rechazara el manuscrito presentado por Hanna Muck en la editorial Anagrama tras la muerte del autor. Herralde dice valorar el talento de Lamborghini pese a considerarlo “inviable” en España. Uno de los dos informes de lectura de *Tadeys* para Anagrama resume:

Lamborghini es un escritor nacional, o quizás con más exactitud: bonaerense. [...] no solo —y no tanto— porque *sus páginas están cargadas de argentinismos*, sino por la poética misma de su escritura: cuentos y novelas en los que los juegos de palabras, el destruir vocablos, asociar sentidos, el demostrar hasta qué punto el lenguaje siempre juega malas pasadas al que intenta decir algo, están en medio de la escena de ese volumen. Al punto que uno puede llegar a creer que a Lamborghini los asuntos y las tramas solo le interesan en tanto excusa para montar ese laboratorio lingüístico. [...] *Su literatura es como uno de esos elementos químicos que solo cumplen su función en presencia de un entorno apropiado. Ese entorno, para este autor, está obviamente en Buenos Aires* (García López, 2025: 122. El subrayado es mío).

Al decir del segundo informe:

Lamborghini es, al parecer, un escritor de culto dentro de la literatura argentina, literatura, en cierto sentido, mucho más culta que la española. [...] el esfuerzo editorial correspondiente (para su publicación) acaso debería destinarse preferiblemente a obras precedentes del mismo autor

⁸ La gauchesca se proyecta como un género abiertamente rebelde no solo en lo político sino en su política de la lengua. Pero, así como funciona a dos bandas —a favor o contra Rosas, por ejemplo— también presenta una imagen ambigua del gaucho que, según Ezequiel Adamovsky (2019: 52-56), proviene de la sensibilidad romántica. Son sin duda los “gauchos malos” los que le interesan a Lamborghini, los de la célebre “Refalosa”, cuyo siniestro “tintín” junto con otros ecos resuena en *Sebregondi retrocede*. Vale mencionar que Leónidas, el “hermano mayor”, publicó un libro sobre este género, *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*.

⁹ Sainte-Beuve consideraba lo clásico como un indicio de civilidad o bien como producto del genio individual sano, sensato y universal. Para Aulo Gelio, “*classicus... scriptor non proletarius*” (Kermode, 1983: 15-17). Osvaldo Lamborghini a Germán García: “El niño proletario soy yo” (García, 2003: 46). Aunque se lo suele leer como a un barroco (igual que a Lacan) hay afinidades superficiales de Lamborghini con la figuración y la estética romántica: lo fragmentario, la ironía, el erotismo, el interés por la lengua y su devenir histórico, lo político y lo folclórico, la fusión vida/obra y la fusión crítica/ficción. Sin duda su autfiguración presenta rasgos de romántico maldito (cf. Abrams, 1973).

o tal vez a otros autores más accesibles que fueran perfilando el panorama en el que se haría comprensible la literatura de Lamborghini (García López, 2025: 123).

Sin embargo, lo que parece ignorar el segundo informante es que otra editorial catalana ya había publicado “obras precedentes del mismo autor”, eso sí, con muy poco éxito, tal como intuye que sería el caso de *Tadeys*. En cuanto a “otros autores más accesibles”, ya Manuel Puig había sido publicado en España, y Cortázar. ¿Estaría pensando quizá el informante en Macedonio Fernández, autor ignoto para los españoles?

La actitud irónica o a veces incluso cínica tampoco parece de gran ayuda a la hora de seducir a un público receloso. Lamborghini admitía que *Tadeys* era un falso poema (en referencia al poema homónimo y no a la novela), que *El fiord* era un falso relato y que *Sebregondi retrocede* era una falsa novela experimental. En palabras de Miguel Dalmaroni: También en este aspecto, entonces, la poesía de Lamborghini sucede a las poéticas del sesenta en un nuevo paso de transformación: ahora el pasaje de un género a otro, de la poesía al relato o viceversa, es una falsificación en el sentido contraideológico del término, ya que su efecto es desenmascarar la autoridad del centinela de la representación, desnaturalizar contra las morales más fosilizadas del naturalismo (Dalmaroni, 2004: 68).

Falsificación, hibridación de géneros al punto de lo irreconocible, y el *parodio* como filosofía de escritura: entre el odio y la parodia (Premat, 2009: 153) se enredan con la imposibilidad de una traducción del rioplatense al castellano.

No parece casual entonces que, frente a este panorama, Osvaldo Lamborghini se recluyera, además de en la cama de su habitación, en el mundo de las imágenes. El contenido de la escritura española no le interesa (como reflejo y reacción al desinterés que percibe por parte de los españoles en una escritura argentina) y ya ha perdido la esperanza de ser el adalid de un posible *post-boom*. ¿Qué hacer? Buscar imágenes (su lenguaje es “universal”), y dentro de las imágenes, las que ataquen el decoro burgués (solo en ese sentido, supongo, entra lo “proletario” en su *Teatro proletario de cámara*): la imagen como intento de conectar sin el peaje de la lengua, o con una reducción de este. Sin embargo, esto no es nuevo. Como aclara César Aira, Lamborghini decía “yo vengo de ahí” en referencia al mundo de la pintura (Aira, 2015: 23). De niño, en lugar de ir a aprender inglés había conseguido que sus padres lo mandaran a aprender pintura. Más tarde, en 1972, guionaría la historieta *¡Marc!* y gran parte de su escritura parece directamente ligada a obras como el último Antonio Berni, Adolfo Prior y sobre todo Pablo Suárez, además de la vinculación con el Instituto Di Tella.¹⁰ Por su parte, la neovanguardia visual de los sesenta y setenta estaba familiarizada con las escrituras ilegibles y los pseudoalfabetismos de León Ferrari o Mirta Dermisache, por ejemplo. En palabras de Julio Prieto: En vez del período o la frase (neo)clásica, ahora el elemento productivo es la línea “pseudoalfabética” —la línea en cuanto elemento textual o unidad semiótica reducida a su visualidad y a su materialidad, movilizadora en un parpadeante umbral entre la (esfumada) promesa de sentido y la performatividad de un acto verbal indiscernible (Prieto, 2020).

Un par de décadas antes, a fines de los cuarenta en París, los esfuerzos de Artaud por superar los límites del lenguaje buscaron encarnarse en el letrismo de Isidore Isou, Maurice Lemaître y Gabriel Pomerand, sobre todo en sus metagrafías, que debían incluir diversos elementos gráficos como “pictogramas, palabras, detalles fotográficos o tiras cómicas, que incluían fragmentos de alfabetos no latinos, símbolos de sonidos onomatopéyicos, escritura braille, partituras musicales, señalización geográfica y un sinfín de marcas tipográficas” (Feldman, 2012: 118). Las metagrafías ofrecen relatos tradicionales, pero narrados con un sistema inventado y cambiante de “neojeroglíficos”, donde “la escritura alfabética se interrumpe no solo con pintura sino con ‘los gráficos de todos los pueblos o categorías sociales del pasado y el presente’” (Feldman, 2012: 119). No es de extrañar

¹⁰ Así lo expresa Antxo Rabuñal, editor del *Teatro proletario de cámara*, en entrevista con Gonzalo León. Para Rabuñal, la famosa y enigmática *boutade* —“primero publicar, después escribir”— debe entenderse como el trabajo de intervención que hacía Lamborghini sobre libros e imágenes previas (León, 2019).

que tan amplias ambiciones solo pudieran completarse en escasa medida. Más discreto, o más pragmático, Lamborghini ciñe su proyecto a la intervención de libros y material pornográfico de los años setenta, sobre el que trabaja en su “tallercito” con elementos no tanto profesionales sino “de los que usan los chicos en la escuela” (Aira, 2015: 26).

El nombre de Artaud se esgrime con menos insistencia, junto con el de Bataille y Genet, para comentar la crueldad o el erotismo en Osvaldo Lamborghini, aun cuando para 1968 según Germán García (2005: 43) Lamborghini “ya estaba harto” de Artaud. Si bien son múltiples y multiformes los “espectros” de Artaud, es indudable que el teatro constituyó su legado más visible. Y si bien la última obra de Lamborghini se titula *Teatro proletario de cámara*, lo cierto es que el carácter teatral solo proviene de la invitación a contemplar; lo “proletario”, además de lo dicho arriba, puede ser un *leit-motiv* que enlace con su obra anterior, y lo camerístico se aplicaría a un conjunto pequeño, algo si se quiere íntimo. Por el contrario, la experiencia teatral sí parece más plena en el caso de Gombrowicz, que solo escribió tres piezas pero que las vio llevadas a escena e interactuó con las producciones y sus directores. Hay nuevamente una constatación de la capacidad de Gombrowicz para trabajar en comunidad, que por contraste vuelve la experiencia de Lamborghini solitaria, negativa, asocial.

El viaje como metáfora para la escritura es un tópico clásico que ya Curtius (1990: 128-130) señaló oportunamente, porque el acto de escribir es un proceso de búsqueda, creación y revelación que se asemeja a un viaje. Este viaje no solo es físico, sino también interior y teórico: el escritor se desplaza por territorios desconocidos y se enfrenta a la incertidumbre y a la extrañeza. La exigencia de movimiento para la teoría es la que caracteriza la filosofía de Heidegger, una manera de captar el devenir que resulta importante para la escritura de Gombrowicz, por ejemplo, pues [...] consciente de su condición de exiliado polaco en territorio americano, concibe el devenir como práctica y sobre todo, como condición de su escritura. La búsqueda estética es, entonces, una búsqueda por descifrar un devenir propio del ser en el exilio, y del ser en el exilio de su escritura, escritura que es viaje, escritura que es exilio mismo (Gómez Montoya, 2012: 23).

Paradójicamente, el filósofo del movimiento “es alguien que en términos de su dinámica personal se niega a moverse, que solo puede sentirse en casa en la cercanía de sus paisajes originales” (Sloterdijk, 2017: 4). Esta idea de pertenencia tan arraigada en Heidegger es justamente lo que termina dinamitado en Gombrowicz y en Lamborghini (así como en tantos otros escritores contemporáneos) entregados a la intemperie. Pero mientras que Gombrowicz consigue incorporar y volver operativa la otredad del rioplatense a través de diversas estrategias que implican e interpelan a una comunidad, Lamborghini rechaza una asimilación al castellano peninsular, un punto medio de neutralidad lingüística o siquiera una problematización del encuentro o choque entre rioplatense y castellano. La presencia de la imagen, aquella que estuvo en sus orígenes y que es la que se termina imponiendo para la recuperación póstuma en Barcelona, acaba dominando la escena. Gombrowicz, aunque selectivo, busca comunicarse; Lamborghini, por el contrario, baja la persiana de su tallercito y se queda a vivir y a morir adentro.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard, 1973, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton.
- ADAMOVSKY, Ezequiel, 2019, *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- AIRA, César, 2015, “Las dos fórmulas”, en AA.VV. *El sexo que habla*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp. 23-48.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1990, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press.
- DALMARONI, Miguel, 2004, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Mar del Plata, Melusina.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, 2015, “Hanna Muck”, *El cultural*, 24 de julio.
- ESTRIN, Laura, 2020, “Lamborghini da en el blanco”, *Revista Ñ*, 30 de mayo.
- FELDMAN, Hannah, 2012, “Nuevos sistemas de escritura. Escritura de nuevos sistemas”, en AA.VV. *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 117-128.
- GARCÍA, Germán, 1986, “La intriga en Osvaldo Lamborghini”, en Germán García (2003), *Fuego amigo*, Buenos Aires, Grama Ediciones, pp. 43-50.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, 2025, *Una ausencia que insiste. Inscripciones de Osvaldo Lamborghini entre España y Argentina*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- GÓMEZ MONTOYA, Carolina, 2012, *La rebeldía de la letra. Escritura, viaje y teoría en la novela española y argentina del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Maryland. Disponible en: <https://api.drum.lib.umd.edu/server/api/core/bitstreams/10c63808-d811-47b3-9110-d289f432a287/content>.
- KERMODE, Frank, 1983, *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- LAMBORGHINI, Osvaldo, 1988, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Del Serbal.
- , 1993, *Tadeys*. Barcelona, Del Serbal.
- LEÓN, GONZALO (2019, 4 de mayo), “Osvaldo Lamborghini, ingobernable acá y allá”, *Revista Ñ*. Disponible en: <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190504/281505047646819?srsltid=AfmBOopAeasfDReezcyEJQDmPJlhuZAaLhQYZEOTTIrNGRE0RiAv5zL>.
- MILLER, Karina, 2014, *Escrituras impolíticas. Antirrepresentaciones de la comunidad en Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Virgilio Piñera*, Pittsburgh, Nuevo Siglo.
- PIGLIA, Ricardo, 2008, “La lengua de los desposeídos”, *La Nación*, 19 de abril de 2008. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-lengua-de-los-desposeidos-nid1004590/>.
- PRECIADO, Beatriz, 2015, “Encamados”, en AA.VV, *El sexo que habla*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp.153-183.
- PREMAT, Julio, 2009, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio, 2020, “La línea pseudoalfabética: apuntes sobre lo ilegible en Mirtha Dermisache y León Ferrari”, *Cuadernos LIRICO*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/9627>.
- ROMA, Valentín, 2015, “Siete imágenes para un collage de Lamborghini”, en AA.VV, *El sexo que habla*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp.183-208.
- SLOTERDIJK, Peter, 2017, “The Plunge and the Turn. Speech on Heidegger’s Thinking in Motion”, en *Not Saved. Essays after Heidegger*, Cambridge, Polity Press.
- TABAROVSKY, Damián, 2018, *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires, Mardulce.

“Nuestro idioma no está solo”: Sylvia Molloy, *en* traducción

MAYA GONZÁLEZ ROUX

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de La Plata /
Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
mayagonroux@yahoo.com.ar*

Recibido: 19 de marzo de 2025 – Aceptado: 4 de abril de 2025.

<https://doi.org/10.46553/letras6779> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En su conferencia en la Modern Language Association, al asumir como presidenta, Sylvia Molloy abordó el problema del “monolingüismo vs. multilingüismo” vinculándolo a la traducción en su valor cultural y político. Al elevar su voz en defensa del *otro*, Molloy señalaba la impenetrabilidad que ofrece el multilingüismo y, en consecuencia, las deficiencias de toda traducción que, en términos positivos, la distingue del etnocentrismo cultural (Antoine Berman. Si la traducción es ante todo un encuentro con el otro, el presente artículo se propone indagar la postura de Molloy respecto al monolingüismo, que entendía como próximo a la normalización de la lengua, en oposición al multilingüismo como apertura hacia el otro y diálogo entre culturas. Una invitación, la de Molloy, a reconocer en toda traducción una opacidad lingüística y cultural (Édouard Glissant.

Palabras clave: Sylvia Molloy; Traducción; Monolingüismo; Multilingüismo; Opacidad,

“Our language is not alone”: Sylvia Molloy, *in* translation

Abstract: In her “Presidential Address” at the Modern Language Association, Sylvia Molloy addressed the problem of ‘monolingualism vs. multilingualism’, linking it to translation in its cultural and political value. In raising her voice in defence of the *other*, Molloy pointed out the impenetrability offered by multilingualism and, consequently, the lack of all translation, which, in positive terms, distinguishes it from cultural ethnocentrism (Antoine Berman. If translation is above all an encounter with the other, this article sets out to investigate Molloy’s position on monolingualism, which is close to the standardisation of language, as opposed to multilingualism as an opening towards the other and a dialogue between cultures. Molloy’s is an invitation to recognise a linguistic and cultural opacity in all translation (Édouard Glissant.

Keywords: Sylvia Molloy; Translation; Monolingualism; Multilingualism; Opacity.

En un relato titulado “Gramática” y que integra *Varia imaginación*, un pequeño libro que reúne breves relatos de diversos recuerdos, Sylvia Molloy escribía: “De chica exigí aprender francés, el idioma de la familia de mi madre, aunque mi madre no lo hablaba. Sus padres lo habían ido dejando, poco a poco, a medida que nacían más hijos. Lo habían hablado con los hijos mayores, ahora lo hablaban sólo entre ellos. Mi madre nació, podría decirse, monolingüe” (Molloy, 2003a: 77). Así, al tomar clases de francés, aprendió las reglas gramaticales y, entre juego y exigencia, se propuso recitar de memoria algunos verbos antes de acostarse: “Mi francés iba a ser lengua nativa, como si no hubiera hiato entre mis abuelos y yo, tan nativa como mi inglés que no se había salteado ninguna generación. (El español no parecía tener genealogía: simplemente estaba). Les puse nombres franceses a algunas muñecas, las más lindas. La maestra de francés que venía a casa se admiraba de mi pronunciación” (2003a: 77). Siempre en *Varia imaginación*, en otro relato titulado “Saber de madre”, Molloy menciona los motivos detrás del aprendizaje de este idioma y, aún más contundente, afirma: “Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe *parecía pobreza*” (2003a: 27. El subrayado es mío). Es curioso que este aprendizaje lo exprese en términos de “recuperación” y muy sugerente, sobre todo, su proyecto: ¿cómo leer ese rescate de la lengua perdida? Y, aún más: ¿por qué Molloy al recordar a su madre como “monolingüe” afirma que este rasgo era síntoma de pobreza (o bien, al menos es así como ella decide relatarlo)?

En muchos de sus recuerdos, la autora regresó a su propia experiencia con las lenguas, e incluso no es aventurado afirmar que con el tiempo se profundizó este interés por explorar el vínculo entre la memoria y las lenguas, como da cuenta uno de sus últimos libros, *Vivir entre lenguas* de 2016. Asimismo, en diversas entrevistas e intervenciones públicas, en ficciones y ensayos, la escritora hacía referencia al ambiente trilingüe en el que había sido educada. En su casa se hablaba el inglés porque su padre era descendiente de inmigrantes ingleses. Toda su familia paterna hablaba inglés, y era la lengua compartida por el padre con su madre y hermanas. Sin embargo, con su esposa (la madre de Molloy) y sus amigos, él hablaba en castellano. Esto es, a diferencia del francés, el inglés en la casa familiar de Sylvia Molloy no había salteado ninguna generación. De hecho, ella relató con gracia algún que otro recuerdo sobre la familia paterna, recuerdos en los que siempre mencionó la lengua:

Mi abuela, la madre de mi padre, como muchos inmigrantes ingleses de su generación, hablaba mal español. Le costaba decir tetera y decía (para gran hilaridad de su hijo, mi padre), una tetada de té. [...]. Mi abuela, la madre de mi padre, murió cuando yo tenía cuatro años: recuerdo haberla ido a visitar poco antes de su muerte, recuerdo haberle hablado, no sé qué idioma. Este recuerdo, este no saber en qué idioma le hablé, no me deja (Molloy, 2003a: 75-76).

A su vez, recibió una educación inglés-castellano al asistir a una institución bilingüe. Allí, en esa institución rígida, la organización de las clases estaba dividida estrictamente de acuerdo con la lengua: inglés por la mañana, castellano por la tarde. Llama la atención cómo la autora recordaba el lugar del castellano, pero no solo aquel que la institución le otorgaba, sino el que tenía entre sus compañeras. Así, escribía:

Interestingly, dirty jokes were told in Spanish; or, rather, the general gist of the joke was told in English, but body parts deemed unmentionable were named in Spanish, much in the way nineteenth-century medical texts named them in Latin. I only learned their equivalent in English through my readings: another profitable use of literature (Molloy, 2003b: 71).

Más allá de la ventaja que señaló en el uso de la literatura —volveremos sobre este punto—, notemos que el castellano se utilizaba para aquello que no podía o no debía ser nombrado: pareciera ser que el lugar de esta lengua fuera el espacio de la prohibición y la censura. En

cambio, otra es la historia con el francés. Su madre, descendiente de inmigrantes franceses, no había aprendido esta lengua ya que solo los hijos mayores del matrimonio eran “bilingües”. El francés, por lo tanto, se fue perdiendo de hijo en hijo y, finalmente, los más pequeños —entre ellos la madre de Molloy, la octava hija— fueron monolingües. Al respecto, vale la pena citar *in extenso* las palabras de la autora:

El hecho de que mi madre no hable inglés impone el español en las reuniones de la familia paterna. Condescendientes, mis tías, que son perfectamente bilingües, se adaptan; yo siento vergüenza. Cuando se dirigen a mí contesto en inglés, para lucirme, y para hacerles ver que no soy monolingüe como mi madre. [...]. Recuerdo que cuando yo era muy chica mi madre tomaba clases de inglés con una inglesa del barrio cuyo nombre he olvidado [...]. Recuerdo la libreta amarilla de papel cuadriculado en la que mi madre anotaba lo que iba aprendiendo. [...]. No sé cuándo dejó de tomar esas clases. Sí sé que la libreta desapareció y mi madre siguió monolingüe, como quien sigue *padeciendo algún mal incurable*. [...]. Pero digo mal en llamarla monolingüe. El bilingüismo que hubiera podido ser suyo, el que le robaron los padres, subsistía, como resto, en algunas conversaciones caseras. Así tanto ella como mi tía usaban constantemente palabras francesas cuando hablaban de moda y de costura, palabras que conservo hasta hoy aunque no siempre sé a qué se refieren. Por ejemplo: “soutache”. Como islotes de la otra lengua, flotaban en la conversación. Acaso remitían a recuerdos precisos de sus infancias semibilingües; o acaso no fueran más que una simple afectación de señoras burguesas argentinas. En todo caso, me permitían construir una imagen menos lingüísticamente desamparada de mi madre (Molloy, 2016: 12-13. El subrayado es mío).

El francés cobró nuevamente fuerza en su vida cuando, más tarde y ya joven, regresó al centro de la escena, pero esta vez cargado de pasión: de pasión amorosa. Y esto es así porque fue gracias a las clases de literatura francesa en la Alianza Francesa de Buenos Aires que descubrió su sexualidad, o su diferencia en términos de sexualidad, como muchas veces explicó. Esa fue otra de las ventajas de la literatura, tal como escribió en el relato “Gramática”, citado al inicio del presente artículo (Molloy, 2003a).

Ahora bien, este breve recorrido por la historia familiar de Molloy y las lenguas —y en el que se podría ahondar para analizar la imbricación de las tres lenguas en su literatura y en la construcción de su imagen de escritora— no es, sin embargo, suficiente para entender por qué consideraba que ser monolingüe era un síntoma de pobreza, de desamparo, como escribe en la cita anterior.

“Ser monolingüe parecía pobreza” es una afirmación no desprovista de cierto elitismo. Y en este punto, es difícil no mencionar su “visita” a la revista *Sur* fundada por Victoria Ocampo. Si bien la joven Molloy solo hizo un breve paso por la revista como colaboradora y traductora,¹ lo cierto es que su entrada en las letras argentinas desde un lugar central como lo fue *Sur* resultó decisivo en su recorrido en la medida en que esta revista, como es conocido, tuvo mucha incidencia en el campo de cierta cultura argentina al poner en primer plano aquello que Ocampo consideraba como “valores” culturales, entre ellos el cosmopolitismo y el conocimiento de lenguas extranjeras (el inglés y el francés, no así, por supuesto, el italiano), acompañados por una función pedagógica que la revista se atribuía a sí misma. De ahí la importancia hacia el rol del traductor y, en la misma línea, la creencia en la educación o instrucción que el lector debía recibir a través de las páginas de *Sur*. Molloy frecuentó entonces determinado mundo literario multicultural que hizo de su paso por *Sur* la expresión del derrotero que más tarde la llevó a

¹ Tal vez formara parte del “ala chingada del grupo”, como definió Alan Pauls a la nueva camada de jóvenes que incursionaron en la revista a fines de los años 1950 y comienzos de 1960, época de las colaboraciones de Molloy.

París² para estudiar y, finalmente, a los Estados Unidos, país en el que estableció su residencia y en el que logró insertarse en la universidad obteniendo el reconocimiento de sus pares.

Esta mención sobre sus colaboraciones en la revista se revela necesaria, ya que es posible preguntarse si aquella defensa del conocimiento de las lenguas no se vincularía con “la cultura y el mundo *Sur*” que Molloy frecuentó. En la misma perspectiva, y en relación con aquellos valores tan difundidos por Ocampo desde *Sur*, recordemos la conferencia “La misión del intelectual ante la comunidad mundial” pronunciada en 1957 y en la que Victoria Ocampo distinguió dos tipos de analfabetismo: un analfabetismo en el sentido literal y contra el que la Unesco luchaba, y otro en relación con el “saber leer” que se desprende del asombro de Victoria al percatarse qué leía el lector:

Cuando veo los libros que se venden en las estaciones de los pueblecitos suburbanos y miro [...] la clase de lecturas en que se engolfan los pasajeros... pienso que de veras quien ha aprendido a leer tiene todavía mucho camino por recorrer antes de saber leer. Y que ese saber leer hay que enseñarlo, pues es tan importante como el otro (Ocampo, 1957: 58).

¿Qué entendía Ocampo por “saber leer”? En palabras suyas, y siempre en esa conferencia, significaba tender la mano a aquel lector que, sin llegar a ser una persona cultivada, tenía una inclinación hacia la lectura. El saber leer entonces evitaría que esos lectores se limitasen a una “literatura popular”. En otros términos, el intelectual debía guiar o encaminar al lector hacia el “buen gusto literario”. Esta conferencia de Ocampo es muy expresiva de otro texto —lo que explica por qué la mencionamos aquí—, que también es una conferencia, pero de Molloy. En ella, curiosamente y de igual forma, la autora refiere a cierto “saber leer”. Se trata de la conferencia que pronunció en el año 2001 al asumir la presidencia de la “Modern Language Association”, asociación estadounidense que, como es conocido, reúne a profesores y especialistas en lengua y literaturas inglesas. Desde esa Asociación y en tanto presidenta, la escritora intercedió a favor de la toma de consciencia de los riesgos originados por el monolingüismo en las universidades estadounidenses. Y, a su vez, desde allí se posicionó a favor de un diálogo realmente multilingüe y multicultural.

Su conferencia, cuyo título expresivo es “Crossings”, tuvo como objetivo las lenguas, enfatizando el plural: las lenguas como intersección, choque o conflicto, y a su vez, las lenguas tal como se las enseña, interpreta y traduce. Pero no solo son las lenguas el punto de interés de Molloy, sino que puso su atención en ellas sobre todo cuando son despojadas de su contexto, palabra a la que regresó en repetidas oportunidades: comprender al *otro* por fuera del contexto, comprenderlo “literalmente”, deviene uno de los límites del monolingüismo, declaró.³ Es importante mencionar el trasfondo, o más exactamente el “contexto” en el que su conferencia fue pronunciada. Se trata de los atentados del 11 de septiembre de aquel año que, en palabras suyas, evidenciaron los límites del “unilateralismo lingüístico y cultural”. Sin duda, se distinguen ya algunas diferencias con respecto al “saber leer” de Ocampo porque la autora apuntó especialmente a la alteridad, a

² En *Escribir París*, libro en co-autoría con Vila-Matas, Molloy dedica unas páginas de “El París de Molloy” a los meses compartidos —“una temporada”, como escribe— con Victoria Ocampo en esa ciudad durante los cuales ella ofició de chofer y acompañante en todas sus citas sociales. La imagen que ofrece de sí misma se entrevé no tanto como la de una legataria sino, sobre todo, una confidente de Ocampo (Molloy, 2012: 37-40).

³ Molloy ofreció como ejemplo de comprensión del otro “literalmente”, sin contexto, la palabra “desaparecido” en Argentina: como es conocido, en los años 1970 y 1980 decir de una persona que “había desaparecido” no significaba que se lo había perdido de vista o que no se lo podía distinguir, sino que había sido asesinada por las fuerzas represivas del Estado *de facto* (Molloy, 2002: 408). Es necesario señalar que, en la actualidad, este último significado de la palabra “desaparecido” predomina por sobre el otro sin necesidad del contexto.

la figura y a la comprensión del otro. De modo específico, el “saber leer” al que se referió, y el que defendió, se vincula con el hecho de comprender al otro —leer el texto otro— en su propia diferencia.

Y aquí es de capital importancia acentuar que la defensa del multilingüismo que allí leemos es, ante todo, un gesto político que sin duda encuentra resonancias en su literatura: sin caer en una propuesta algo simplista que pretenda reducir su literatura a su situación trilingüe —esto es, el “vivir entre lenguas” —, es más potente, en cambio, afirmar que en su literatura —tanto en las ficciones como en los ensayos— es posible leer la pregunta acerca de la traducción en un sentido amplio: la traducción entendida literalmente (la traducción de un texto), la traducción de una cultura, o incluso el acto de traducir al otro. El traducir lo otro y al otro, encuentra un vínculo con el problema del “monolingüismo vs. multilingüismo” de la conferencia anterior y, aún más, son muchos los textos de Molloy que nos sitúan en este camino de la reflexión. Por ejemplo, las ficciones *El común olvido* (2002), *Desarticulaciones* (2010), *Varia imaginación*, *Vivir entre lenguas*, en las que expresa y ficcionaliza sus interrogaciones sobre la lengua materna, la condición de la persona bilingüe, la identidad, el derrumbe de la memoria, entre otros. Así, si “siempre se escribe desde una ausencia [y, por lo tanto,] la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición”, como reflexionó en *Vivir entre lenguas*, el desconcierto provocado será constante. Por eso, tal como escribió en más de una oportunidad, ante un cartel a la vera de un camino con la palabra “hay” que ella leía primero desde el castellano (¿qué hay?), enseguida después recordaba que en inglés “hay” es heno (Molloy, 2016: 24-25) —una pregunta que es ficcionalizada una vez más en *El común olvido*—. La incomodidad que genera la presencia de la otra lengua nunca desaparece, y “vuelve patente esa otredad del lenguaje. Esa es la fortuna del bilingüe; y es también su desgracia, su *undoing*: su des-hechura” (Molloy, 2016: 68). En definitiva, como escribe siempre en *Vivir entre lenguas*, “para sentirse cómodo, incluso locuaz, en otro idioma se necesita la inmersión total en lo extranjero y el olvido: que no queden rastros del *home* que se ha dejado atrás. ¿Pero cuando ese *home* se lleva consigo? ¿O cuando esa extranjería es parte de uno mismo?” (Molloy, 2016: 33).

De esta manera, muchos de sus ensayos, que a su vez dialogan con las ficciones, regresan a las inquietudes sobre la lengua materna y la escritura. En el temprano y emblemático libro *Acto de presencia*, sobre las autobiografías hispanoamericanas, si bien las cuestiones en torno a la lengua de los autobiógrafos no son materia de estudio,⁴ la lengua que Molloy prefirió al escribir su texto fue el inglés. Más tarde traducido al castellano con colaboración de la autora, esta elección es un gesto que se reiteró en las escrituras posteriores: optó por el inglés o el castellano para la crítica, en cambio las ficciones solo las escribió en castellano. Escribir en la lengua del padre en un libro como *Acto de presencia*, centrado en las “fabulaciones del yo”, no es un dato menor: idioma tan presente —casi omnipresente— en la vida familiar, ¿por qué no conjeturar que quizás en esa elección se cifre un gesto autobiográfico?

Sin embargo, no fue solo la escritura la que le permitió indagar en el valor cultural y político de la traducción. Habría que observar también con atención su trabajo como docente universitaria y remarcar que Molloy fue una docente argentina en varias universidades estadounidenses⁵ —por lo tanto, una inmigrante— que enseñó literatura latinoamericana —una literatura extranjera entonces— a estudiantes en su mayoría también inmigrantes o hijos de inmigrantes. Desde ese

⁴ Algunos de los escritores e intelectuales allí abordados son Domingo Faustino Sarmiento, Juan Francisco Manzano, Victoria Ocampo, la condesa de Merlín, Miguel Cané, Mariano Picón Salas, Norah Lange, Lucio V. Mansilla, Enrique Larreta, Carlos Mastronardi, José Vasconcelos.

⁵ Enseñó literatura en la universidad de Yale, Princeton y, finalmente, en la Universidad de Nueva York.

lugar, cuyo rasgo distintivo es la extranjería, elevó su voz en defensa del *otro*: en esta apertura hacia el otro —que en su conferencia se traduce en una defensa por una enseñanza más completa de las lenguas— Molloy interpeló al auditorio a “ser curioso”, e incluso al punto de sentirse ridículo, como sostuvo al evocar una microficción paródica de Roberto Fernández.⁶ No den nada por sentado, proclamó, abandonen su lugar de autoridad cultural, aunque sea por un momento, y traten de entender (Molloy, 2002: 409). E insistamos en el término “entender” porque supone ante todo *entrar en relación*: entender, por lo tanto, es ir hacia el otro intentando establecer un vínculo. E ir hacia el otro, en términos de lenguas y culturas, también es un acto de traducción que siempre, y de manera inevitable, estará marcado por la ausencia o la carencia. El acto de traducción, como explicó en esa conferencia, es un camino lleno de “imposibilidades”: “Porque las lenguas son impenetrables y porque las traducciones son inevitablemente deficientes —en resumen, porque ser multilingüe y multicultural es exigente, dificultoso y a veces imposible— debemos persistir en nuestra aventura” (Molloy, 2002: 412). Deficiente, en términos de Molloy, la traducción revela inexorablemente una insuficiencia que la distingue del etnocentrismo, rasgo que recuerda la teoría de Antoine Berman al definir las “malas traducciones” como “traducciones elegantes” en oposición a la “traducción literal”. En su reflexión sobre la ética del acto de traducción, Berman sostenía que la primera, preocupada por la transmisión del sentido, operaba de tal modo que la traducción dejaba de percibirse y pasaba inadvertida —esto es, se traducía tal y como el autor hubiera escrito su texto en la lengua de la traducción—. En definitiva, la traducción quedaba olvidada. Elegante, discreta, la “mala traducción” escondería por lo tanto un etnocentrismo en la apropiación del texto extranjero (Berman, 1999: 29-47). No olvidemos que la traducción es una cuestión de encuentro, como indicamos antes, de encuentro con el otro, con el texto extranjero que no debe ser “naturalizado” o adaptado: así, el imperativo defendido por Berman podría resumirse con la insignia “recibir al Extranjero como Extranjero”.

Encuentro con el otro, todo diálogo entre culturas contiene limitaciones y solo cuando se las reconoce es posible abordar los verdaderos problemas de la comunicación cultural. Y en este punto, el monolingüismo parece correr el riesgo de aproximarse a *la normalización de la lengua* en la medida en que, al volver perceptible y comprensible lo otro, finalmente lo silencia en tanto otro. En este sentido y si regresamos a aquel padecimiento o amputación que le producía el monolingüismo a la pequeña Molloy, es válido pensar que se trata menos de una actitud elitista hacia la lengua que un intento por corregir esa pérdida y romper precisamente con la “normalización de la lengua” a la que se refiere en la conferencia.

Por otro lado, no en vano en esa conferencia la autora subrayó en repetidas oportunidades la importancia del contexto. Conocer otras lenguas, advirtió, es fundamental, pero si uno no las usa para “traducir” lo que dice, o lo que escribe o enseña, para verlo bajo otra luz o en un contexto cultural diferente; si uno no siente una insatisfacción con la otra lengua, si no puede “escuchar” las lagunas que hay en ella, entonces nuestro conocimiento de las otras lenguas será un conocimiento pasivo: será solo información (Molloy, 2002: 412). Así, a la pobreza del monolingüismo que observábamos en su recuerdo de infancia, habría que oponerle la impenetrabilidad que ofrece el multilingüismo. Y esto es así en tanto que comprender al otro es aceptar que hay una parte de él que siempre permanece impenetrable: de modo manifiesto, Molloy solicitó “el reconocimiento de una opacidad lingüística y cultural que no se resuelve unilateralmente, sino mediante el diálogo y

⁶ Se trata de la microficción “Wrong Channel” en la que, a través del juego lingüístico entre “TV” y “TB” —la abreviación inglesa de tuberculosis—, Roberto Fernández parodia el proceso de asimilación de la comunidad cubana en Florida y su continua relación con el imaginario de Cuba. Ese juego se presenta en la conversación en inglés entre una inmigrante cubana que solicita la residencia y el doctor estadounidense que la examina para certificar su buen estado de salud: este pregunta si el personaje Barbarita tuvo “TB” (tuberculosis), sin embargo, ella y su intérprete Mima entienden que el doctor quiere saber si ha tenido TV (televisión) (Fernández, 1996: 30-32).

la negociación, mediante un intercambio entre culturas, mediante el mutuo y beneficioso contacto y contaminación entre ellas” (Molloy, 2002: 410).

Sin citarlas, estas palabras son eco de otras, más lejanas en la geografía pero que, sin embargo, también reivindicaban la opacidad lingüística como escudo ante la dominación del pensamiento occidental. Me refiero a Édouard Glissant y el derecho a la opacidad: con este concepto poético, el de la opacidad, Glissant manifestaba su sospecha acerca de la transparencia porque era consciente de que la colonización es un acto de puesta en transparencia del mundo. Pero la opacidad no es la oscuridad. Lo que pretendía Glissant era decirnos que, para aceptar al otro, para encontrarse con el otro y, por lo tanto, para encontrarse con uno mismo, hay que aceptar su parte de opacidad. Debemos aceptar que el otro tiene algo irreducible —impenetrable es la palabra elegida por Molloy—, algo que le es propio, algo que no necesariamente tratamos de conocer, identificar, fijar, revelar. Vivimos en esa “incertidumbre de la opacidad”, pensaba Glissant, “reconozcamos nuestros defectos, nuestras *imposibilidades*, y enseñemos a nuestros estudiantes a reconocer las propias”, sostenía Molloy en su conferencia (Molloy, 2002: 413. Subrayado en el original). Reconocer la opacidad lingüística y cultural, en definitiva, es aceptar al otro tal como es, sin naturalizarlo, si retomamos a Antoine Berman. O, como escribió Fabio Morábito en su libro *El idioma materno* y a quien por cierto Molloy cita como epígrafe de *Vivir entre lenguas*,⁷ “no es posible hablar *exclusivamente* un solo idioma. Siempre que hablamos, hablamos sobre un trasfondo, conocido o meramente intuido, de una diversidad de lenguas” (Morábito, 2014: 70. Subrayado en el original). Las palabras de Glissant, una vez más, traspasan estas líneas, justamente cuando afirmaba la existencia de una solidaridad entre las lenguas del mundo que volvía imposible escribir y describir de forma monolingüe.⁸ Así, en este diálogo imaginario entre Glissant y Morábito, y en el que sin duda alguna Molloy participaría, los tres escritores convendrían al unísono que “solo podemos hablar porque nuestro idioma no está solo” (Morábito, 2014: 70). Esto significa que todos, en cierta forma, vivimos *en* traducción.

Referencias bibliográficas

- BERMAN, Antoine, 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- FERNÁNDEZ, ROBERTO, 1996, “Wrong Channel”, en *Micro Fiction: An Anthology of Really Short Stories*, Nueva York, W. W. Norton, pp. 30-32.
- GLISSANT, Édouard, 1995, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montreal, Presses de l'Université de Montréal.
- MOLLOY, Sylvia, 2002, “Presidential Address 2001: Crossings”, *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 3-117, pp. 407-413.
- , 2003a, *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo.

⁷ La otra cita es de Vicente Huidobro y pertenece a *El ciudadano del olvido*: “Hay una voz desterrada que persiste en mis sueños” (Molloy, 2016: 7).

⁸ En la conocida entrevista “L’imaginaire des langues”, título medular de su pensamiento y traducido como “el universo imaginario de las lenguas”, Glissant explicaba: “Lo que caracteriza nuestro tiempo es lo que he llamado el imaginario de las lenguas, es decir la presencia de todas las lenguas del mundo. [...]. En la actualidad, incluso cuando solo conoce su propia lengua, en el proceso de escritura un escritor tiene presente, de manera consciente o inconsciente, la existencia de otras lenguas a su alrededor. Ya no se puede escribir una lengua de manera monolingüe. Uno está obligado a tener en cuenta los imaginarios de las lenguas. [...]. Cuando uno contempla un paisaje africano, incluso si no conoce la lengua bantú, por ejemplo, una parte de esta lengua, a través del paisaje que se observa, nos choca y nos interpela, incluso si jamás hemos escuchado una palabra de bantú” (Glissant, 1995: 84).

- MOLLOY, Sylvia, 2003b, “Bilingualism, Writing, and the Feeling of Not Quite Being There”, en *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 69-77.
- , 2016, *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MOLLOY, Sylvia y Enrique VILA-MATAS, 2012, *Escribir París*, Chile, Brutus Editoras.
- MORÁBITO, Fabio, 2014, *El idioma materno*, México D. F., Sexto Piso.
- OCAMPO, Victoria, 1957, “La misión del intelectual ante la comunidad mundial”, *Sur* 246, 56-62.

Más allá de los límites: expansión y traducción en *El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza

ANDRÉS OLAIZOLA
*Instituto de Literatura Hispanoamericana,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires
aolaizola@gmail.com*

Recibido: 14 de marzo de 2025 – Aceptado: 26 de marzo de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6780> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Así como la protagonista de *El mal de la taiga* (2012) inicia una travesía que la llevará a los límites del mundo conocido, es la propia novela la que va más allá de las fronteras genéricas, artísticas y mediales. La traducción, por su parte, es más que una temática, ya que organiza la morfología del texto. *El mal de la taiga* opera a partir de distintos procesos de traducción, reformulación, paráfrasis: desde el marco básico (todo el texto es un discurso transpuesto hasta la discordancia permanente entre las representaciones de diversos lenguajes (verbal, visual, musical).

Palabras clave: Intermedialidad; traducción; novela; ilustraciones; literatura mexicana contemporánea.

Beyond the Limits: Expansion and Translation in *El mal de la taiga*, by Cristina Rivera Garza

Abstract: Just as the protagonist of *El mal de la taiga* (2012) begins a journey that will take her to the limits of the known world, it is the novel itself that goes beyond the generic, artistic and media boundaries. Translation, for its part, is more than a theme, since it organizes the morphology of the text. *El mal de la taiga* operates from different processes of translation, reformulation, paraphrasing: from the basic framework (the entire text is a transposed discourse to the permanent discordance between the representations of different languages (verbal, visual, musical).

Keywords: Intermediality; Translation; Novel; Illustrations; Contemporary Mexican Literature.

La apertura del blog personal de Cristina Rivera Garza en noviembre de 2002 está lejos de ser un dato anecdótico; constituye un verdadero parteaguas que hace visibles ciertos procedimientos de su producción literaria precedente, al tiempo que permite comprender de modo más preciso lo que vendrá. Rivera Garza inaugura *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* y allí publica una novela por entregas o *blognovela* durante todo el 2003. A la ficción le siguen una serie de ensayos impresos y digitales que permiten establecer un diálogo potente entre los medios y su

literatura: la escritura digital es la nueva forma en que los rasgos específicos de la poética de Rivera Garza podrán desplegarse.

La colindancia genérica, la recursividad, la fragmentariedad, la no linealidad, la multimodalidad ya se desplegaban en la producción literaria de la escritora mexicana entre 1991 y 2004. El empleo de escrituras del archivo institucional y de diversas textualidades del discurso médico en *La más mía* y *Nadie me verá llorar* había tensionado los límites genéricos y formales de lo que suele proponerse como específica y pertinentemente literario; la reelaboración de textos y de la persona literaria de Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* no solo planteó un trabajo con tradiciones que en ese momento estaban marginalizadas en el sistema literario mexicano, sino que volvió difusa la frontera entre lo ficcional y lo real; a su vez, la deriva identitaria de los personajes que se desarrollaba en *La cresta de Ilión* (que ya había sido ensayada en algunos cuentos de *La guerra no importa*) se reflejaba también en la fragmentación de la trama; por otra parte, lo fragmentario también se observaba en *Lo anterior*, sumado a un trabajo con el diseño de la disposición de la página.

La particularidad de la literatura de Rivera Garza, el elemento distintivo que propongo como eje de lectura, es que, cuando lo digital ingresa en su práctica literaria, se establecen pasajes entre lo impreso y los entornos digitales interconectados y esos pasajes van conformando una manera singular de pensar las potencialidades de la literatura en el siglo XXI. Mientras sigue desplegando una importante producción en su blog personal, Rivera Garza continúa publicando literatura impresa y es a partir del 2005 cuando específicamente se evidencia una trayectoria entre los dos medios, porque es la primera vez en que reescribe un texto digital (la *blognovela*) en un libro impreso (*Los textos del yo*). En Rivera Garza, la escritura digital se despliega en la literatura impresa, tanto como fuente de los materiales para la composición, como proceso a través del cual dicha composición se lleva a cabo.

Más que referencia temática o remediación visual de una estética digital, la literatura de Rivera Garza entre 2005 y 2015 lleva adelante de manera sistemática tres procedimientos: la reescritura, la expansión y la traducción. La reelaboración de textos previos, tanto digitales como impresos, propios y/o de otras fuentes (*Los textos del yo*, *La muerte me da*, *La frontera más distante*, etc.), la ampliación de distintos límites del campo de la literatura impresa —en lo que respecta a géneros, soportes, estéticas, formas del relato, etc.— (*La muerte me da*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, *El mal de la taiga*, etc.), y la transposición entre lenguajes y lenguas (*El mal de la taiga*, *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, *Verde Shanghai*, etc.) son los procedimientos a través de los cuales proponemos leer todos los textos de Rivera Garza desde *Los textos del yo* (2005) hasta *La imaginación pública* (2015). La reescritura, la expansión y la traducción aparecen en los libros de Rivera Garza previos al 2005, pero lo hacen de manera irregular, como un conjunto de referencias aisladas más que como procedimientos centrales para la morfología final, como sí es el caso de los textos escritos entre 2005 y 2015. Propongo que ello se deriva del ingreso de las escrituras digitales en la práctica literaria de Rivera Garza. Los rasgos distintivos de las formas de escritura y de lectura en los entornos digitales se organizan alrededor de la recursividad, la apertura hacia múltiples modos de composición, tradiciones y estéticas diversas, con la consecuente puesta en crisis de la especificidad de los campos artísticos y disciplinares, y, sobre todo, la *transcodificación*, la cual, además de ejecutarse de manera permanente en la pantalla, se constituye en el procedimiento basal de las discursividades digitales. Cuando las escrituras digitales comienzan a formar parte de la literatura de Rivera Garza, los tres procedimientos se constituyen como los ejes de su poética.

En *El mal de la taiga*, el texto que me propongo analizar, los tres procedimientos se despliegan, por un lado, en la reelaboración de cuentos tradicionales (*Hansel y Gretel*, *Caperucita roja*) y del mundo ficcional de la Detective desarrollado en anteriores libros y textos digitales (*La muerte me da*, *La frontera más distante*, *Las Afueras*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*). Dicho proceso implica la ampliación de las fronteras genéricas de la novela policial al incluir y subvertir formas narrativas y personajes de relatos tradicionales y maravillosos (el lobo, los/as niños/as perdidos/as, las hadas, la madrastra, la bruja). Otro aspecto de la expansión también se observa en el ingreso de las ilustraciones como parte del régimen sensible y en la deriva de la escritura entre la bitácora de viaje, el recuento de un archivo íntimo y el informe de la investigación para el cliente. A su vez, la traducción, además de ser una cuestión central de la trama (uno de los personajes más importantes es un traductor, hay un punto de tensión constante que implica cómo traducir lo que los/as testigos/as narran), configura la morfología del texto (el libro es todo una gran cita, un gran discurso referido). Finalmente, también se observa que las ilustraciones de Maiques transponen el texto verbal al texto visual. Para el análisis de la expansión y la traducción voy a emplear el concepto de intermedialidad, ya que engloba en su funcionamiento los dos procedimientos: la ampliación de las fronteras genéricas, mediales y disciplinares, y la traducción de regímenes de expresión completos.

Sobre la intermedialidad

El presente artículo organiza un marco teórico basado preponderantemente en bibliografía del campo de los estudios literarios; por lo tanto, excede los límites de este trabajo una revisión exhaustiva de producciones críticas provenientes de las ciencias de la comunicación, los estudios de los medios o el diseño audiovisual que se hayan centrado en la intermedialidad. Sin embargo, con el objetivo de dar cuenta de ciertas definiciones con las cuales luego podré operativizar el análisis, voy a revisar el trabajo de Irina Rajewsky (2005), texto que no solo ofrece una sintética historización del concepto de intermedialidad, sino que plantea la necesidad de, ante la proliferación de definiciones vagas y múltiples formas de uso del término, especificar y posicionar su propia concepción de intermedialidad, basada en (aunque no limitada a) los estudios literarios (Rajewsky, 2005: 43-45).

En primer lugar, Rajewsky plantea una conceptualización en sentido amplio de intermedialidad, la cual se referiría a todo fenómeno que sucede de algún modo u otro entre medios. Lo intermedial, por lo tanto, designaría esas configuraciones que cruzan las fronteras entre los medios y que se diferenciarían tanto de fenómenos intermediales como transmediales (Rajewsky, 2005: 46). A partir de este primer acercamiento, Rajewsky toma en cuenta los estudios literarios, así como los estudios de música, de teatro y cine y la historia del arte, que ya se enfocaban en fenómenos que podían ser calificados como intermediales, para establecer concepciones más restringidas de intermedialidad, a las cuales divide en las siguientes tres subcategorías: intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial (adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.); intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios (ópera, cine, teatro, performances, manuscritos iluminados, literatura digital o de arte sonoro, historietas, etc.); intermedialidad en el sentido estricto de referencias intermediales (por ejemplo, referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas, écfrasis, referencias a la pintura en el cine, musicalización de la literatura, etc.) (Rajewsky, 2005: 51-53).

Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (2021) ofrecen, por su parte, un examen muy completo sobre el concepto de intermedialidad. Luego de delinear los antecedentes de la intermedialidad artística desde la antigüedad clásica (sobre todo en lo que respecta a la relación entre pintura y literatura) hasta el siglo XVIII, González Aktories et al. (2021) explican que “la llegada de las vanguardias supuso una revolución en tanto que apostó por nuevas referencias, préstamos y formas combinatorias entre los lenguajes artísticos”; lo mismo que el arte concreto, ya que, para éste, la multimedialidad, que entendió como la convivencia entre las artes dentro de un mismo objeto artístico, “fue una importante clave para acceder a la cultura de masas” (González Aktories et al., 2021: 4-5).

Justamente, en la segunda mitad del siglo XX, desde el movimiento internacional Fluxus, cercano al concretismo, el académico y artista Dick Higgins publica su ensayo “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” (1966), donde explica que, “aunque como fenómeno se remonta a los tiempos más antiguos, la proliferación de obras que se estaba realizando entre medios artísticos, sobre todo en el siglo XX, hacía ya imposible sostener la separación entre artes”. Para Higgins no se trata tanto una crisis de los límites entre las disciplinas artísticas, sino de la misma idea de arte, ya que, a partir de la revolución industrial, se dieron una serie de cambios que provocaron que el valor de las obras de arte se cuestionara “ante un escenario económico y sociocultural determinado por nuevos órdenes y contextos de producción y de consumo” (Higgins, 1996: 5).

En lo que respecta al campo de los estudios literarios, González Aktories et al. (2021) destacan que “la intermedialidad ha abierto el interés a aquello que va más allá de lo estrictamente literario”, es decir, fenómenos, prácticas y proyectos en donde “la literatura se ve conectada de muchas maneras y en distintos niveles con otras expresiones y discursos artísticos”. La intermedialidad, en la esfera de los estudios comparatistas entre literatura y otras artes, ha impulsado el desarrollo de enfoques teórico-metodológicos interdisciplinarios. Esta perspectiva de análisis permite “el acercamiento a toda clase de fenómenos, tanto de asimilación, como de cruce o de intercambio entre los discursos artísticos”, con lo cual “lo literario no sólo presenta un objeto sino un medio de contacto” (González Aktories et al., 2021: 7).

El concepto de intermedialidad nos permite analizar textos como los de Rivera Garza, ya que para esta autora los objetos de estudio no son estáticos, sino que se entienden “a partir de los procesos de incorporación, migración y transformación de lenguajes que sugieren, en un campo que se asume como limítrofe, a la vez que dinámico y por lo tanto móvil”. Como ejemplos de dichos procesos se pueden evidenciar “relaciones que se dan por yuxtaposición, por correspondencia, por reelaboraciones como la transposición o adaptación, por complementariedad e intercambio, o bien por fusión de dos o más discursos artísticos vinculados” (González Aktories et al., 2021: 7-8). Un texto como *El mal de la taiga*, en donde se entrecruzan lo verbal, lo visual y lo musical, claramente puede ser clasificado como intermedial en el sentido de combinación de medios y por contar con referencias intermediales (los cuentos de hadas, el género policial, los propios libros protagonizados por la Detective).

Una lectura transmedial

El mal de la taiga tiene como punto de partida una fórmula conocida de la novela policial: una investigadora privada acepta el caso de un cliente que la ha buscado porque “le habían hablado” de su trabajo. El caso que le trae el cliente es bastante claro: su segunda esposa se ha fugado con su amante hacia la helada y extranjera región de la taiga; la Detective debe buscarla y traerla de

vuelta. Como materiales para su investigación, el cliente le da a la investigadora “una colección de documentos pulcramente ordenados: cartas, mapas, boletos, transcripciones, copias, sobres” (Rivera Garza, 2019: 16), telegramas, fotografías, etc. De acuerdo con el cliente, la mujer desea ser encontrada, ya que ha escrito mensajes desde todos los lugares por donde ha pasado en su camino hacia el gélido páramo. Para la Detective, “la mujer parecía empeñada en que se la encontrara”. Tal como “Hansel o como Gretel, o como ambos, dejaba migajas de palabras en cada oficina de correos o de telégrafos de cada sitio que dejaban atrás” (Rivera Garza, 2019: 28). La Detective acepta el caso y parte hacia la taiga.

Lo primero que nos recibe cuando comenzamos a leer *El mal de la taiga* es este párrafo: Que habían vivido ahí, me dijeron. Que esa era la casa. Y la señalaban con una especie de timidez que bien podía confundirse con el respeto o con el terror. Sus dedos apenas lograban asomarse por las bocamangas de unos abrigos pesados y negros. El olor a carbón bajo sus brazos. Las uñas sucias. Esos labios tan resecos. Sus pupilas, que se movían con discreción hacia el objeto señalado, no tardaban en regresar a su punto de partida: la mirada frontal. ¿Qué buscaba ahí en realidad? Eso era lo que me preguntaban sin atreverse a preguntar. Y yo, que tampoco lo sabía con exactitud, acoplaba mis pasos a los suyos. Y los seguía de regreso a la comarca entre la nieve (Rivera Garza, 2019: 9).

Es muy posible que nos impacte el desconcierto como lo hace una ráfaga helada de la taiga. La proposición incluida sustantiva inicial desestabiliza, pero después recuperamos cierto equilibrio cuando, a partir del funcionamiento del “me” como objeto indirecto y, sobre todo, con el verbo y su forma personal que nos indica el sujeto elidido “ellos”. El relato empieza con una cita, con un discurso referido, transpuesto. La segunda frase ya es un fragmento, una parte de un enunciado que depende de la anterior oración, pero que se presenta cortado, seccionado, incomodando una vez más con el “que” inicial. A continuación, en otro corte, esta vez temporal y espacial, nos ubicamos en la taiga, ante la casa que había habitado la pareja de amantes. Pero todo esto no lo sabemos, las referencias que nos permiten comprender esta escena van a llegar páginas más tarde. Tampoco sabemos que los dichos de los lugareños solo pueden llegar a la Detective traducidos y, menos, que aquella narra cuando todo ha pasado, tras ir y volver sin traer de vuelta a la segunda esposa del cliente. ¿Cuándo y dónde la protagonista está narrando esta escena? Entramos a la novela sabiendo poco y nada: un paisaje invernal, una casa en donde unos “ellos” innominados habían vivido, unos lugareños entre tímidos y aterrados, una voz narradora que cita. Observemos que recién al finalizar el capítulo dos, “Contrato”, podemos reconstruir la fórmula inicial de las novelas policiales que mencionamos más arriba. Ya hay cierto desvío, una discordancia entre lo que plantea *El mal de la taiga* y los lineamientos del texto narrativo policial. Sin embargo, este primer párrafo también brinda dos coordenadas que son centrales para toda la novela: la traducción y los saltos temporales y espaciales.

El segundo párrafo comienza con estas palabras de la Detective: “No era una casa, eso habría que decirlo desde ahora. Yo hubiera descrito lo que vi esa mañana de inicios de otoño como una cabaña, tal vez menos. Una casucha” (Rivera Garza, 2019: 9). Estas líneas presentan el eje de lectura que proponemos para la novela: la discordancia entre distintos tipos de representaciones. Lo que los lugareños designan y entienden como una “casa”, para la Detective es “una casucha”. Todo este intercambio está atravesado, recordemos, por la traducción del lenguaraz. A la falta de correspondencia entre cómo representan los pobladores y la Detective esa “estructura habitacional hecha de tablas de madera y pedazos de cartón y abundantes ramas secas” con techo a dos aguas y “un par de ventanas que, a falta de vidrio, recubrían con un plástico grueso y transparente” (Rivera Garza, 2019: 9-10), se le suma que ese refugio también es representado a través de uno de los dibujos al carbón de Carlos Maiques, textos visuales que la novela incluye como parte de su arquitectura. Tres construcciones verbales/visuales distintas para un mismo objeto: tras un gesto tan aparentemente ínfimo se encuentra una clave de lectura posible para *El mal de la taiga*.

El mal de la taiga transpone cuentos tradicionales como *Hansel y Gretel* y *Caperucita roja*. Al inicio del caso, el hecho de que los amantes dejen tras de sí un camino de migajas textuales lleva a que la Detective le pregunte al cliente:

—¿Y es ella Hansel o Gretel? —pregunté con verdadera curiosidad, sin despegar los ojos de las imágenes.

—Supongo que Gretel —dijo el hombre, titubeando, tomado por sorpresa (Rivera Garza, 2019: 19).

Ya aquí se presenta la reelaboración del texto que sorprende y desequilibra, el desvío genérico que se distancia de la tradición, de la norma, para discordar. La esposa fugada bien puede ser, a la vez y en distintos momentos de la historia, hombre y mujer, como en *La cresta de Ilión* (2002), o dos mujeres diferentes, como en *Verde Shanghai* (2011). Pero hay también otra transformación: lejos de ser un niño y una niña que escapan del hambre y de la muerte, la pareja de la taiga son dos adultos que se fugan por el deseo de los cuerpos. Y sin embargo, cuando los pobladores de la taiga ven a la pareja por primera vez, los describen como “un par de niños extraviados” (Rivera Garza, 2019: 32). Los amantes fugados son, también, un niño y una niña transpuestos en los cuerpos de un hombre y de una mujer.

Ante la duda del cliente sobre si su esposa es Hansel o Gretel, la Detective redobla la apuesta y propone otros personajes de los cuentos para identificar a la mujer:

—Tal vez es el leñador o la bruja o la mujer que quiere deshacerse de los niños para tener qué comer —murmuré más para mí que para el hombre que empezaba a sonreír, estupefacto.

—Este no es un cuento de hadas, detective —interrumpió otra vez—. Esta es una historia de amor.

—De desamor —lo corregí a mi vez (Rivera Garza, 2019: 19).



Imagen 1. Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019: 119).

Ahora, la mujer es esposa, amante, bruja, madrastra, pero también leñador. La propia Detective cita a “los expertos”, quienes sostienen que “al menos en la historia de Hansel y Gretel, tanto la madre o la madrastra como la bruja, a quien los niños terminan matando, son la misma mujer transfigurada”. La identidad compartida se daría, “además de poner en peligro a los niños”, en que “las dos mujeres comparten la misma preocupación por la comida” (Rivera Garza, 2019: 33). En Rivera Garza, vemos cómo en la reescritura opera la transformación, cómo la transposición de un texto a otro implica el desvío, la expansión de los límites genéricos, disciplinarios y mediales. La investigadora toma en cuenta el discurso académico de “los estudiosos” (Rivera Garza, 2019: 32), lo incluye en la escritura de su archivo/novela, para poner en duda (y a la vez complejizar) las identidades, los motivos de la mujer y el hombre que habían huido de todo compromiso, de toda norma:

Pero estos niños, los niños extraviados de la taiga, habían huido por iniciativa propia. Ellos solos. Ninguna madre desesperada o violenta cerca de sus cuerpos. Ninguna hambruna alrededor. Estos niños habían dejado todo atrás para internarse en el bosque y, ahí, abandonarse. De sí o entre sí, da lo mismo. ¿Eran, luego entonces, su propia madrastra y su propia madre y su propia bruja, todas transfiguradas? (Rivera Garza, 2019: 33-34).

La pareja de infantes/adultos escapa y se pierde convencida, guiada sólo por el deseo de ir más allá de sí misma, de transponerse, expandirse y recomponerse en y a través del otro, de la otra. Pero quizás, lo más interesante es cómo la Detective denomina al caso de la pareja de la taiga: una historia de “desamor”. En el término elegido colindan un significado y su negación, el amor y el no amor en tensión permanente. Porque, justamente, el amor y el desamor son procesos que se van componiendo de manera constante, casi de manera simultánea, son narrativas cuyos significados se despliegan a lo largo del tiempo, del espacio y de los cuerpos:

Le diría, a final de cuentas, muchos días después, con el cabello ya muy crecido, que nadie sabe nunca por qué. Que el desamor aparece igual que el amor, un buen día. Pero creo que tomé el dinero y el portafolio lleno de documentos y dije que sí porque quería regresar a decirle que, igual, que justo como el amor, el desamor un buen día se va. También (Rivera Garza, 2019: 21).

Sánchez Becerril (2014) sintetiza estos desvíos y reescrituras genéricas: por un lado, la novela inicia con un registro policial (un caso, una detective, la pesquisa) y “se va desplazando hacia la novela de viajes por medio de un tono intimista”; por el otro, las referencias y reflexiones sobre los cuentos tradicionales prácticamente funcionan como prólogo a la irrupción del registro fantástico con el episodio de la mujer vomitando “una camada de homúnculos” o el lobo que parece comunicarse con la pareja de amantes. Es por ello que Sánchez Becerril sostiene que “el lector debe ajustar continuamente el pacto de lectura de la novela” (2014).

“Es difícil saber a ciencia cierta cuándo empieza un caso, en qué momento uno acepta una investigación” (Rivera Garza, 2019: 14), declara la Detective, justamente, al comienzo de la pesquisa. Así como es difícil saber cuándo empieza un caso, también es difícil saber cuándo termina si nunca se resuelve. Una investigación que queda abierta es un sentido que no se clausura. La estela de casos sin resolver de la Detective, como migajas de pan/de textos/de sentido, es lo que guía al cliente hacia la investigadora: “Que le habían hablado de mi trabajo, eso dijo” (Rivera Garza, 2019: 15).

Es la Detective quien extiende las redes interficcionales para construir su propio mundo de la historia, uno con espacios, con tiempos, con fracasos:

—Hace tiempo que no practico —dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: “¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?”.
 El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.
 El caso de los hombres castrados.
 El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.
 El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.
 El caso de la mujer que perdió un anillo de jade (Rivera Garza, 2019: 15-16).

Ramírez Olivares et al. (2015) han identificado los nombres de cada uno de los casos con los correspondientes textos narrativos protagonizados por la Detective: “el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino” aparece en “Carta para la desaparición de Xian”, de *La guerra no importa* (1991), en “El último signo”, de *La frontera más distante*, y en *Verde Shanghai*; “el caso de los hombres castrados” en *La muerte me da*; “el caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo” en “Estar a mano”; “el caso de la mujer que perdió un anillo” aparece en “Simple placer. Puro placer”, además de referenciarse en “El perfil de él”, estos tres últimos cuentos incluidos en *La frontera más distante* (Ramírez Olivares et. al., 2015: 88).

El mal de la taiga expande los límites del texto verbal como lo supuestamente específico y pertinente de la literatura de ficción impresa e incluye veinticuatro dibujos al carbón del dibujante, ilustrador e historietista español Carlos Maiques (1977). Como sostiene Sánchez Becerril (2019), “los dibujos no ilustran la novela, más bien hacen eco y refuerzan la atmósfera de la narración, pues muchas veces insinúan o sugieren formas más que definirlas” (2019: 84); desde nuestra lectura, podríamos decir sin temor a equivocarnos que los dibujos de Maiques traducen la novela, la interpretan en su sistema semiótico. Para Keizman (2018), los dibujos de Maiques no son “ilustrativos”, sino que establecen “una relación de afinidad” con el texto, que puede entenderse como una transposición de “los principios constructivos de la novela en cuanto a la práctica minimalista y a la elisión” (2018: 13).

La novela está dividida en veinticuatro capítulos, pero solo en veintitrés hay texto verbal. Lo único constante son los textos visuales; de hecho, el capítulo vigésimo cuarto, “Colofón”, está compuesto exclusivamente por el dibujo, en plano picado, de una cabaña, acaso donde se refugiaron los amantes al filo de la taiga. En el medio de la página en blanco, los trazos del carbón permiten adivinar la silueta de la casucha enclavada en la nieve. La novela llega a su final con la absoluta apertura de sentido traducido en un páramo blanco, el cual, como leemos en *El disco de Newton* (2011), “no es la ausencia de color”, sino que son “todos los colores” (Rivera Garza, 2011: 10-11).

El capítulo veintitrés, “Playlist”, es, como su nombre lo indica, una lista de temas musicales de Aphex Twin, Fever Ray, la cantante siberiana Sainkho Namtchylak, del compositor finlandés Einojuhani Rautavaara, entre otros. Los títulos de los temas establecen relaciones directas con la novela: “First Snow”, “The Wolf”, “The Snow Fell Without You”, “Cantus Arcticus”, etc. Así como *Verde Shanghai*, por ejemplo, posee un apartado de fuentes bibliográficas, *El mal de la taiga* posee una especie de banda de sonido de la travesía/investigación; de tal forma que “el lector finaliza, como la Detective, en una comunicación no articulada, pero accediendo a lo simbólico, a la comunicación con los sentidos: música, imagen” (Sánchez Becerril, 2019: 84). De esta manera, *El mal de la taiga* no solo establece vínculos transmediales con el mundo de la historia del ciclo de la Detective, sino que propone una apertura hacia lo intermedial, al estar “tramado de materias visuales y sonoras” (Keizman, 2018: 13-14).



Imagen 2. Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza, 2019: 139.

La traducción

En el capítulo 7, ya en el medio de su travesía por el páramo helado, la Detective se encuentra una piscina “en medio del bosque y a través de la bruma” (Rivera Garza, 2019: 37), la cual pertenece a la casa del acaudalado y poderoso hombre que organiza la producción y exportación de la madera en la zona. Esta imagen irreal, prácticamente absurda, es el punto de partida de una analepsis en donde se nos relatan todos los preparativos para el viaje. Luego de comprar boletos de avión, tren y barco, y de realizar las reservaciones de hoteles y hostales, faltaba una persona fundamental: “Hacía falta, como siempre hace falta, un traductor. Un informante. [...] [U]n hablante de su lengua que se encargara de ponerlo todo en mi lengua” (Rivera Garza, 2019: 37-38).

La traducción es más que un proceso de transposición lingüístico; en ella se juegan la materialidad, los sujetos, las comunidades en donde están insertos los individuos y las relaciones sociales que establecen con aquellas, y el cuerpo, tal como subraya la Detective: “Recuerdo las muchas veces que repetí esa frase: ‘El hablante de su lengua que se encargaría de ponerlo todo en mi lengua’. La sonrisa, que no la risa. El gesto de intriga o de desconuelo. El suspiro o esto, o esta otra cosa más serena” (Rivera Garza, 2019: 38).

El proceso de traducción necesariamente implica desvíos, transformaciones, pero también requiere plantear construcciones nuevas, que se dan a partir de un acuerdo, de una negociación de sentido. Las oscuridades lingüísticas, la incomprensión no sólo pueden darse en la transposición entre sistema interpretado e interpretante, sino que también pueden plantearse en el intercambio entre intérprete y cliente. La Detective necesariamente debe contratar al traductor para el caso, sin embargo, la relación no está ajena de dificultades: “Algo dijo en mi lengua pero, al darse cuenta de que lo entendía solo con dificultad, optó por usar la lengua en la que hablaríamos durante el trayecto a los bosques boreales: algo que no era estrictamente suyo ni mío, un tercer espacio, una segunda lengua común” (Rivera Garza, 2019: 40). La discordancia entre representaciones lingüísticas obliga a ir más allá de lo común, del lugar previamente acordado: a partir de la tensión se compone de a dos un espacio otro, una segunda lengua común que funge de puente entre los sujetos. Una lengua que se posa en otras dos, para que pueda ejecutarse un intercambio, para que sea posible un ida y vuelta de sentido, tal como viaja la saliva en un beso. De hecho, cuando el caso finalice con un nuevo “fracaso” de la Detective, ella y el traductor tendrán relaciones sexuales. En los prolegómenos, las imágenes de la boca y la lengua son centrales en la escena: Recuerdo, sobre todo, la calma absoluta con la que nos tocamos. Recuerdo cómo habíamos llegado, exhaustos, hasta la cabaña. El silencio de la incredulidad. Cómo las yemas de sus dedos recorrieron las orillas

de la boca. Los ojos tan abiertos. El latir de algo en las muñecas, en la boca del estómago, en la punta de la lengua (Rivera Garza, 2019: 125).

Los cuerpos, sus intercambios, son fundamentales en la traducción. El acto de traducir es aproximarse, “volverse próximo y, por lo tanto, prójimo” (crg, 2007), tal como postula la autora mexicana en el texto “La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas”, publicado el 20 de marzo de 2007. La traducción lleva consigo el componente de la discordancia, de los desvíos, es cierto, pero también el de todos los agregados que realiza quien traduce para convertirse en una corporalidad hacia el/la traducido/a. Rivera Garza explica que los dispositivos del poder llevan adelante una lectura en donde “soy una biografía compuesta de fechas límite y lugares inmóviles” (2007). Los datos consignados en los archivos institucionales, fechas y lugares, pretenden conformar un sujeto unívoco, con un solo género, profesión, espacio de origen y de fin. En contraposición, en la literatura, hay un proceso constante de traducción, que produce sentidos y vínculos:

Quando me traduzco para ti, soy estas palabras que me vuelven, acaso, inteligible. Tú. El que traduce atraviesa el puente y, justo en el centro, se avienta a las aguas que no cesan de pasar. El traducido emerge del agua, respiro atroz, para volver a sumergirse. Más que una actividad, un estado del ser: traducir y ser traducido. Las dos cosas a la vez (crg, 2007).

En la traducción se construye un estrato común en donde dos sujetos pueden encontrarse, acercarse uno al otro, negociar ciertos significados, pero no necesariamente entenderse y comprenderse de manera total. La traducción es el riesgo de ir hacia lo desconocido, lo discordante y lanzarse hacia ello. Es un proceso en el cual quien traduce y quien es traducido son, simultáneamente, el/la otro/a: a vos te traduzco y me traduzco para vos.

A su vez, en *El mal de la taiga*, el traductor constantemente se topa con la imposibilidad de interpretar para la Detective a los informantes, pues lo que aquellos dicen a menudo escapa de su comprensión:

Con un gesto de mano, el hombre me indicó que guardara silencio. Algo decía la mujer. Algo seguía diciendo. Algo que el hombre parecía incapaz de creer o de comprender, o las dos cosas. La boca a medio abrir. Las preguntas una detrás de la otra, atropellándose. Las manos en alto. Algo oía él que, en definitiva, escapaba a su costumbre de traducir pausadamente, con toda civilidad, frase por frase (Rivera Garza, 2019: 46).

El relato de cómo un lobezno montaba guardia ante la cabaña que habitaba la pareja de amantes resulta tan incomprensible e increíble para el traductor que se le dificulta transponerlo en otra lengua. En Rivera Garza, la narración se construye a partir de la opacidad, de lo ilegible, de lo inenarrable; es por eso que el traductor debe apartarse de su costumbre, de la transparencia que le augura su pericia en la práctica, y construir otra forma para reelaborar las palabras de los habitantes de la taiga.

En un momento, el traductor le muestra a la Detective un papel con dibujos que un niño le había entregado. Las ilustraciones mostraban “doce o trece muñequitas cubiertas de algo que bien podría ser placenta o sangre” (Rivera Garza, 2019: 59). El chico indicó que, espiando a través de la ventana, había visto esas diminutas criaturas dentro de la cabaña que habitan los amantes. Entonces, aun cuando se había indicado que “los mejores informantes son las mujeres y los niños” (Rivera Garza, 2019: 43), aun cuando el niño era un testigo de primera mano, el traductor no puede concebir que los dibujos estén representando lo irrepresentable, lo que no puede ilustrarse por, supuestamente, ser ajeno a la realidad empírica:

—Pero eso no existe —dijo el traductor, meneando la cabeza, intentando sonreír.
—Sí existe —sostuvo el niño, sin parpadear—. Aquí (Rivera Garza, 2019: 70).

La Detective y el traductor siguen interrogando al niño, para que, de alguna manera, explique haber dibujado algo que se consideraba irreal. El niño narra que una mañana la mujer había vomitado sobre la cama y que del vómito “se habían levantado esas cosas” (Rivera Garza, 2019: 75), las que había dibujado. El chico dice que el hombre y la mujer se miraron y, mientras las criaturas trataban de escapar de “la saliva o la placenta” (Rivera Garza, 2019: 85), comenzaron a copular totalmente en frenesí. Ante la narración, la Detective explica:

Que es difícil traducir las palabras que designan las partes sexuales de un cuerpo, especialmente para un niño pequeño. Que todo esto podría ser producto de esa dificultad o producto de la imaginación, la del niño, y también la del traductor. Eso tendría que advertirle antes de proseguir con el informe que, eventualmente, escribiría para un hombre que, tal vez, existiera (Rivera Garza, 2019: 85-86).

Si ya la traducción implica desvíos y discordancias, todo se complejiza mucho más cuando el discurso transpuesto proviene de un niño, sobre todo cuando dicho informante no posee las palabras necesarias para designar una experiencia por la que nunca ha pasado. Aunadas en la tensión entre representación y hecho representado, ficción y traducción no son muy distintas entre sí. De esta manera, se instaura al interior de la diégesis la duda entre los hechos que experimentaron los personajes y los que imaginaron.

Para el niño informante, lo desconocido e irrepresentable del acto sexual se equipara con los homúnculos, por lo tanto, en su discurso, los objetos y las acciones se confunden, se amalgaman en un todo incomprensible. Después de todo “es difícil describir lo que no se puede imaginar” (Rivera Garza, 2019: 97). El niño relata:

Ahí [en la boca de la mujer] había introducido, una vez más, su cosa, su cosa esa, que así había hablado el niño y, que, de inmediato, en el relato mismo de las cosas, el traductor había preferido el uso de las palabras «su sexo», seguramente para evitar la confusión entre las cosas esas, es decir, las criaturas muy pequeñas, y su cosa esa, es decir, el pene del hombre (Rivera Garza, 2019: 86).

El traductor debe emplear un término otro, una palabra que permita distinguir objetos y sujetos, que posibilite echar un poco de luz en el relato inaprensible. Sin embargo, por el rasgo mismo de la narrativa de Rivera Garza, en general, y por la arquitectura de este texto, en particular (basado en el discurso transpuesto, en la cita de la cita), la transparencia nunca se alcanza; es más, se trazan líneas de fuga para alejarse lo más posible de ella.

La narración del niño continúa y da cuenta de hechos verdaderamente increíbles y, a la vez, siniestros: en medio del frenesí sexual, la pareja aplastó a las criaturas contra el colchón. La escena, en donde se confunden “la sangre del vómito, que bien pudo haber sido la sangre del nacimiento” con “la sangre de la muerte” y “el excremento o las lágrimas, da lo mismo” (Rivera Garza, 2019: 87), es tan atroz, es tan inenarrable que se pone en cuestión su estatus de realidad:

¿Había pasado todo así?, imposible saberlo con toda certeza. Los niños son informantes poco confiables. Las habilidades lingüísticas de un traductor nunca son perfectas, o no lo eran del todo en este caso. Y luego, por supuesto, estaba la cuestión de mi oído, impresionable por decir lo menos, justo después de haber visto, a través de la ventana de la realidad, al otro niño del bosque. El deseo entre una cosa y otra. El deseo de los cuerpos y, al mismo tiempo, el deseo de narrar los cuerpos (Rivera Garza, 2019: 88).

Se pregunta esto la Detective y trata de bosquejar una respuesta que incluso desdice sus anteriores palabras acerca de los niños. La poca confiabilidad del informante y la impericia del traductor se plantean como posibles respuestas, a lo que se le suma un desfase de los sentidos de la Detective. La investigadora hace referencia a la visión que tuvo de un niño feral, un verdadero *enfant sauvage* que ronda la comarca helada. El oído de la Detective, entonces, tampoco es fiable, porque “vio”. La imagen del niño salvaje resultó tan impresionante que trastocó sus sentidos: desconfía de su oído no por haber escuchado lo inaudible, desconfía de su oído por haber visto lo indescriptible.

La imposibilidad de captar la realidad

Pero más allá del informante, del traductor, de lo oído/visto, lo que establece la imposibilidad de saber con certeza cómo sucedieron los hechos es la falta de correspondencia entre dos deseos: el deseo de los cuerpos colinda en tensión, en discordancia, con el deseo de narrar los cuerpos. En *El mal de la taiga*, existe la “imposibilidad de captar la realidad a través de la escritura” (Ramírez Olivares et al., 2015: 90).

La Detective y el traductor reproducen el camino de la pareja de amantes a partir del rastro de mensajes que dejan tras de sí, remedando a Hansel y Gretel. Para Sánchez Becerril (2014), “cada desdoblamiento de la pareja problematiza la diferencia, la distancia inexpugnable e irreductible” entre los hechos, las acciones y sus posibles representaciones.

Desde el inicio de la novela, la narradora constantemente hace énfasis en la distancia entre la experiencia y la escritura, por ejemplo: “En el informe que le escribiría al hombre que había tenido dos esposas le pediría que tomara en cuenta que nada de lo escrito había ocurrido tal cual. Nada de lo escrito ocurre tal cual, repetiría eso o algo parecido” (Rivera Garza, 2019: 38). Los hechos, las acciones, lejos están de ser representados de forma mimética por la escritura. La supuesta capacidad del lenguaje para transferir, mediante construcciones verbales, la disposición de los objetos en el espacio y en el tiempo es una ilusión. Una vez más, la transparencia y la legibilidad del lenguaje son imposibilidades. De hecho, en la traducción, existe un abismo temporal que separa cada discurso, ya sea oral o escrito: “Le pediría [...] que tomara en cuenta que había mucho tiempo entre alocución y alocución. Deténgase, le pediría. Lea como si hubiera muchos minutos, incluso algunas horas, entre las palabras pronunciadas primero; luego, las palabras escritas. Transcritas” (Rivera Garza, 2019: 38). De acuerdo con Sánchez Becerril, la Detective “no solo busca desautomatizar la forma de representación del tiempo en la narración mediante su observación, sino que juega con ella a través de tiempo y modo de los verbos conjugados en el fragmento” (2019: 104). La narradora explicita de manera detallada todas las instancias, todas las pausas, las idas y vueltas de sentido que están implicadas en la transcripción de una pregunta y su consiguiente respuesta:

Le diría, por ejemplo, que cuando yo escribiera: «Les pregunté si tenían electricidad y ellos me respondieron mostrándome una vela encendida», debía considerar que la pregunta la había enunciado yo, en efecto, pero que antes de recibir la respuesta, que tardó en llegar, el traductor tuvo que hacerme repetir la pregunta un par de veces y, luego, tuvo que enunciarla él también un par de veces hasta que los habitantes de la comarca de la última taiga pudieron entenderla y, a su vez, contestarla. Y luego hubimos de esperar —el traductor, los habitantes, yo misma— a que la acción, el hecho de mostrar la vela encendida, y el hecho de pronunciar a la vez las palabras: «no tenemos electricidad», pasara por el entendimiento y, luego, por la sorpresa y, finalmente, por la incredulidad (Rivera Garza, 2019: 38-39).

La escritura es un trabajo que implica el cuerpo de quien escribe, pero también los otros cuerpos que se relacionan de diversas maneras con el/la escritor/a; es una práctica de lenguaje en donde se inscriben las dudas, los tiempos muertos, la falta de comprensión. La escritura, como forma de traducción de una experiencia o de un pensamiento, es necesariamente un distanciamiento, un desvío de lo que se pretende representar. Si componer literatura es escribir “en-traducción” (Rivera Garza, 2006), necesariamente también implica la reescritura de textos previos. Además de tener a la cita, al discurso referido y traducido como punto de partida, la arquitectura misma de *El mal de la taiga* posee como basamento la reelaboración de cartas, diarios, telegramas, informes, cuentos, etc.

Al inicio de la novela, la Detective narra que, debido al peso de sus fracasos, su carrera en la fuerza policial había terminado y que había “iniciado una discreta vida de autora de novelitas negras”. Para la Detective, los fracasos de los que había tenido que dejar constancia oficial en un documento escrito fueron la puerta de entrada a la ficción: “Redactar informes de los tantos casos que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escrito. Acatarlas o domesticarlas, da lo mismo” (Rivera Garza, 2019, 23). La escritura de los hechos ya se entiende como una transformación, como un desvío respecto a lo sucedido.

Mientras ponía en orden una pequeña casa que había cerrado tiempo atrás, pensando que jamás regresaría a ella, me dediqué a escribir los casos en que había participado, pero los escribía de otra manera. No era que resolviera en la imaginación lo que la realidad me había negado. No era que mi apesadumbrada figura se convirtiera, por obra y gracia de la ficción, en una heroína de opereta o una villana de poca monta. La otra manera consistía en contar una serie de eventos con rigor, sí, pero sin descartar el desvarío o la dubitación. La otra manera no consistía en contar las cosas como son o como pudieron ser o haber sido sino como tiemblan todavía, ahora mismo, en la imaginación (Rivera Garza, 2019: 24).

Esa “otra manera” en la que la Detective escribía “los casos en que había participado” es la manera de la literatura. Para Rivera Garza, la narrativa consiste en el relato de una serie de hechos en donde la discordancia y la hesitación de sentido necesariamente están implicadas. La “otra manera” de contar es la que asume a la colindancia de géneros, discursos, tradiciones, como constitutiva de la propia narración.

Cuando el esposo de la mujer fugada le presenta el caso a la Detective, abre un portafolio que trae consigo y se lo ofrece. “Ese fue el momento en que vi el telegrama, el último de sus mensajes en papel. Ahí estaba, a la cabeza de una colección de documentos pulcramente ordenados: cartas, mapas, boletos, transcripciones, copias, sobres. Todo existe, a veces, por primera vez” (Rivera Garza, 2019: 16). Ese es el punto de partida para la investigación, que es otra forma de decir la escritura. “Tomé el caso porque siempre he sentido una debilidad achacosa por formas de escritura que ya están en desuso: el radiograma, la taquigrafía, los telegramas. Fue cosa de tocar el papel amarillento y empezar a soñar. Las yemas de los dedos sobre las arrugas de la hoja. El olor a viejo. Algo guardado” (Rivera Garza, 2019: 11), declara la Detective y subraya que la escritura está encarnada, que comienza a componerse a partir del cuerpo, de tocar, de oler. El archivo privado de escritos, de fotografías, de mapas, ese banco de textualidades, es el inicio de una trayectoria literaria.

Que estudiaría los documentos con mucho cuidado, eso lo dije varias veces. Que leería todo, dije, y al decir esto, con toda seguridad bajé la vista. El pudor es una piedra inmovible en algún lugar dentro del pecho. Que abriría un nuevo archivo al que llamaría aptamente «El mal de la taiga» para anotar ahí, en distintas tipografías, las dudas, los hallazgos, los hilos sueltos. Las corazonadas. Que daría con ella; con ellos (Rivera Garza, 2019: 27).

El archivo privado del cliente se reescribe en el archivo del caso que abre la Detective, el cual se transpone, a su vez, en la propia novela. *El mal de la taiga*, novela a la vez que archivo, no solo posee distintas tipografías, sino que tiene diferentes modos de composición, ya que colindan texto verbal y dibujos. Tal como lo han postulado los trabajos que constituyen el llamado “giro archivístico”, el archivo posee información fragmentada, incompleta, contradictoria, a menudo multimodal; el archivo se compone de piezas disímiles de un rompecabezas imperfectamente reconstituido: en los materiales que guarda el archivo no hay, no puede haber un sentido unívoco. Esta caracterización bien puede aplicarse a *El mal de la taiga*, novela y archivo.

Las claves para resolver los casos

Al inicio del capítulo 10, “Teoría del baile”, leemos:

Que con el tiempo me he acostumbrado a los tiempos vacíos de toda investigación, eso es cierto. Las horas o, incluso, los días, a veces los meses o años, en que no pasa nada: esos son los tiempos vacíos de la investigación. Eso es, en otras palabras, la vida. El que gana un caso, el que lo resuelve, es usualmente el que resiste estos lapsos. Se necesitan recursos, por supuesto. Pero sobre todo se necesita paciencia, ese don; o se necesita algo más en qué pensar. Una cierta capacidad de distracción. Se necesita un lugar interno o un lenguaje intransferible dentro del cual sea posible refugiarse. Es necesario, sí, un refugio. Cualquier refugio (Rivera Garza, 2019: 55).

Allí están las claves para resolver los casos: en primer lugar, podríamos mencionar los recursos materiales y la paciencia para afrontar los tiempos vacíos de la investigación, esos momentos (que pueden durar hasta años) en donde no pasa nada. Pero, además, es necesario poseer la capacidad de distraerse, de desviarse del flujo de la cotidianidad. Para la Detective (quien tiene una estela de fracasos tras de sí), para resolver un caso se necesita un espacio propio, íntimo, infranqueable, o lo que es lo mismo, un lenguaje propio imposible de transferir, que rechaza cualquier tipo de traducción. Una vez más, la clave está en lo inteligible, en la ausencia de transparencia.

Referencias bibliográficas

- crg, 2007, “La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas”, *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/03/>.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, Roberto CRUZ ARZABAL y Marisol GARCÍA WALLS, 2021, “Intermedialidad”, en Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-23.
- KEIZMAN, Betina, 2018, “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana”, *Estudios Avanzados*, 28, pp. 6-16.
- RAJEWSKY, Irina O., 2005, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, pp. 43-64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- RAMÍREZ OLIVARES, Alicia, Alejandro PALMA CASTRO et. al., 2015, “La puesta en ficción del acto de escritura: De *La muerte me da* a *Verde Shanghai*”, en Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana et. al. (coords.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, México D.F., Ediciones EyC, pp. 65-102.

- RIVERA GARZA, Cristina, 2006, “La escritura solamente”, en Mario Bellatin (ed.), *El arte de enseñar a escribir*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, Escuela Dinámica de Escritores, pp. 78-82.
- , 2019, *El mal de la taiga*, México D.F., Penguin Random House.
- SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne, 2014, “De la taiga al recuerdo: Del recuerdo a la taiga. Desplazamientos espacio-temporales en *El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza”. SENALC. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. Disponible en: <https://www.senalc.com/2014/06/01/de-la-taiga-al-recuerdo-del-recuerdo-a-la-taiga/>.
- , 2019, “La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*”, en Roberto Cruz Arzabal (ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-109.

Los archivos migrantes en la literatura latinoamericana reciente: memoria, familia y afectos en Cynthia Edul y Cristina Rivera Garza

CRISTINA PATRICIA SOSA

Universidad Nacional de Cuyo /

Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes

cristina.sosa@ffyl.uncu.edu.ar

Recibido: 21 de febrero de 2025 – Aceptado: 28 de febrero de 2025.

<https://doi.org/10.46553/letras6781> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Tanto *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* (2019 de Cynthia Edul (Argentina, 1979) como *Autobiografía del algodón* (2020 de Cristina Rivera Garza (México, 1964) ponen en evidencia la fragilidad de los materiales de la memoria. Las autoras construyen archivos de afectos compuestos por elementos tan dispares como actas de matrimonio, fotografías, cartas, testimonios, telegramas, mails, canciones, artículos periodísticos, etc. Las narradoras se inclinan por el uso de un tono conjetural para cumplir con el deber ético de documentar al tiempo que se preguntan por patrias que no son, esto es, por territorios al borde de la desaparición de los mapas. En una posición invariablemente dislocada, llevan adelante un ejercicio que consiste en la fricción de capas de la Historia (así, con mayúscula que les permite no solo poner al descubierto las gramáticas de violencia de la vida social, sino también preservar y exhibir las historias personales mínimas de disgregación de la familia.

Palabras clave: Archivo; afectos; memoria; migración.

Migrant archives in recent Latin American literature: memory, family, and affections in Cynthia Edul and Cristina Rivera Garza

Abstract: *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* (2019) by Cynthia Edul (Argentina, 1979) and *Autobiografía del algodón* (2020) by Cristina Rivera Garza (Mexico, 1964) highlight the fragility of the materials of memory. The authors construct archives of affections composed of several different elements such as marriage certificates, photographs, letters, testimonies, telegrams, e-mails, songs, newspaper articles, etc. The three narrators are inclined to use a conjectural tone to fulfill the ethical duty of documenting while at the same time wondering about homelands that that are no longer as we know them today, that is, about territories that are on the verge of disappearing from the maps. In an invariably dislocated position, they carry out an exercise that consists in the friction of layers of History (with capital letter) that allows them not only to uncover the grammars of violence in social life, but also to preserve and exhibit the minimal personal histories of family disintegration.

Keywords: Archive; Affections; Memory; Migration.

Archivo, política y afectos

Un conjunto de obras latinoamericanas de publicación reciente entre las que se encuentran *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Cynthia Edul (Argentina, 1979) y *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza (México, 1964) ponen en acto el paradigma del archivo, no tanto por la preferencia del uso de materiales heterogéneos (dentro de los que tiene un papel sustantivo la imagen como documento) como por la implementación de sus procedimientos. Para estas autoras, el archivo no es un mero tema, sino la expresión de una búsqueda, la manifestación de la necesidad de hallar una forma que, en un incesante trabajo de exploración, la propia literatura suscita. En su rol de arcontes y en ejercicio de su derecho al archivo, estas escritoras asumen una perspectiva crítica con la construcción de *contraarchivos*, lo cual se vuelve una marca estética epocal.¹

El archivamiento, entendido en una doble valencia, esto es, como preservación patrimonial, pero también como reflexión teórica e intervención artístico-política, se caracteriza en estos últimos años por su carácter omnipresente y por la multiplicidad de sus formas. Eje transversal en la reflexión crítica de diferentes áreas, el archivo no está dado, sino que se produce, es un efecto. Es al mismo tiempo un espacio, un objeto y una práctica que se funda en volver disponible algo. Por otra parte, en tanto material orgánico, el archivo es biodegradable, por lo que debe oponer resistencia a las acciones operadas por numerosos agentes y factores (entre ellos, el tiempo) que pueden destruirlo (Gerbaudo, 2010).

Con una discusión académica abundante, pero también con la proliferación de eventos y publicaciones que lo atienden como un problema, podemos decir que hay consenso en considerar que rige desde fines de los años 1990 como un paradigma instalado y como marca generativa de gran parte de la producción del universo estético, cotidiano, político e histórico (Didi-Huberman, 2007: 2). Autorxs como Hal Foster (2016) o Anna María Guasch (2011) observan que se asiste actualmente a un giro archivístico (*archival turn*) que en la cultura contemporánea afecta e impregna las prácticas culturales. En relación con esto, Andrés Maximiliano Tello discrepa de quienes hablan del archivo como una figura y explica que

en el arte, el archivo, antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento del corpus arcóntico que define nuestro presente (2015: 139).

En otras palabras, el archivo es político y la literatura más que emular su funcionamiento, lo que intenta hacer es exhibir sus artificios. Para Tello el archivo refiere a una extensa variedad de prácticas y concibe el *anarchivismo* como un movimiento, una experiencia de agitación colectiva. Los archivos críticos cubren zonas muchas veces silenciadas de manera deliberada por los organismos estatales y, en ese sentido, operan como máquinas sociales inacabadas que intentan dar respuesta a un mal de archivo (Tello, 2018).

¹ Son numerosos los ejemplos de obras que llevan la marca del archivo. Por referir algunos, podemos mencionar: *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958), *Mudanza* (2010) y *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci (México, 1981), *Austral* (2010) de Carlos Fonseca Suárez (Costa Rica, 1987), *O* (2014) de Nuno Ramos (Brasil, 1960), *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna (Chile, 1970), *La luz negra* (2018) de María Gainza (Argentina, 1975), *Palestina en pedazos* (2021) de Lina Meruane (Chile, 1970), *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener (Perú, 1975), *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza (México, 1964).

Gracias a los trabajos de Michel Foucault, la noción de archivo ha ampliado las materialidades y las texturas que lo componen, motivo por el cual se vuelve más heterogéneo y lleva el signo de la movilidad. Para el filósofo francés, en el espesor de las prácticas discursivas hay sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos y cosas. Llama a esos sistemas de enunciados “archivo” y asigna a la arqueología la tarea de describir los discursos como prácticas especificadas en ese elemento. Foucault precisa que no entiende como archivo el conjunto de textos guardados como documentos del pasado ni las instituciones que los registran y conservan porque es “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (2002: 219-220). Cuando Jacques Derrida (1997) indaga el sentido de la palabra archivo, observa que confluyen allí las ideas de comienzo y de ejercicio de una autoridad (esto es, de imposición de un orden social). Por lo tanto, se integran dos clases de orden: primero el secuencial y luego el de mandato. Para Derrida, la domiciliación, es decir, la asignación de residencia, marca el paso institucional de lo privado a lo público. El filósofo advierte la dimensión arcóntica de la domiciliación al tiempo que señala que el principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión.

Debido a la amplitud de las operaciones vinculadas al archivo, la pregunta por la noción y su funcionamiento debe ser entendida de una manera distinta a la acuñada por la disciplina archivística en el siglo XIX. Deja ya de ser una preocupación exclusiva de profesionales y deviene una dimensión que atañe a múltiples áreas del arte y la cultura. No obstante, conviene revisar brevemente la historia de la archivología, y al hacerlo observamos que pueden identificarse dos grandes períodos: uno prearchivístico y otro de desarrollo archivístico. Dentro del primero, se distinguen tres etapas, a saber: los archivos de palacio en la Antigüedad grecolatina (con la creación de los *archeion* en Grecia y los *tabularium* en Roma, esto es, tablillas de materiales como madera, cera, arcilla o piedra, en las que se registraba información de interés administrativo, jurídico y público); luego, en la Edad Media, la época de los cartularios, que permitió la conservación de documentos esenciales para el gobierno² y, finalmente, la época de los archivos como arsenal de la autoridad, la cual se extiende a lo largo del Antiguo Régimen (desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX aproximadamente). En esta última etapa, se desarrolla el concepto de archivo del Estado que fue sustituido por el de archivos nacionales. En este período, la archivística era una práctica inductiva y funcional, orientada por la utilidad, que dependía de ciencias como la historia y la bibliotecología.

Algunxs especialistas consideran que la enunciación del Principio de Procedencia o de Respeto de los Fondos por parte del historiador francés Natalis de Wailly, en 1841, puede estimarse como un punto de inicio de la archivística porque permitió diferenciarla de otras ciencias (Díaz Rodríguez, 2009: 49). Otro acontecimiento importante fue la publicación en 1898 del *Manual para la clasificación y descripción de los archivos* creado por los holandeses Samuel Müller, Johan Feith y Robert Fruin (Tello, 2018: 19). Este permitió definir el campo disciplinar y lo diferenció de las concepciones bibliotecarias y museológicas al brindar una metodología propia y un tratamiento específico de los fondos documentales, así es que se convierte la archivología en una ciencia. De aquí proviene la noción convencional que se maneja sobre el archivo, sobre la cual Tello presenta algunos reparos porque “tiende a despolitizar la cuestión misma de la producción, reproducción, administración, gestión, circulación y acceso a los archivos” (2018: 27).

² Por mencionar un ejemplo podemos referirnos a los *Decreta* de Alfonso IX de León de 1188, un conjunto de diecisiete estatutos que constituyen el testimonio documental más antiguo del sistema parlamentario europeo, cuyo original se perdió, pero del que se conservan las copias.

La fundación de nuevos archivos, que podríamos llamar archivos críticos, explica el deseo de recuperar historias olvidadas, de reasignar sitios férreamente distribuidos y lograr un desacomodamiento de la Historia, lo cual transforma a este operador esencial de nuestra contemporaneidad (Cámara, 2021) en un objeto de disputa desde múltiples emplazamientos. Lo que construyen Cristina Rivera Garza y Cynthia Edul podría también pensarse como archivos afectivos.³ A partir de investigaciones clave como las que ofrecen Patricia Ticineto Clough (2007), Brian Massumi (2015) o Eve Kosofsky Sedgwick (2018) reparamos en que la variable emocional invade diversidad de campos y da un tono peculiar a numerosas expresiones literarias, ensayísticas y artísticas. La profusión de trabajos dedicados a las emociones, que han llevado a hablar de un “giro afectivo” (*affective turn*), aporta una mirada novedosa sobre el tema.

Formamos parte de una “sociedad afectiva” (Arfuch, 2016: 246) en las que las emociones, entendidas como estados psicológicos, pero también como prácticas sociales y culturales, moldean los cuerpos individuales y colectivos como formas de acción (Ahmed, 2015: 292). Sara Ahmed explora la emocionalidad de los textos para intentar describir cómo se mueven y cómo impactan los sentimientos. Considera que las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas. Asimismo, esta investigadora plantea no solo que las emociones circulan entre los sujetos, sino que caracteriza este movimiento como algo pegajoso, una viscosidad que tiene un efecto social. Ya a fines de los años 1990, con la publicación del *dossier* dedicado a la noción de intimidad de la revista *Critical Inquiry* que fuera coordinado por Lauren Berlant (1998), un conjunto de especialistas se dedicó al sondeo del concepto de intimidad pública, esto es, fenómenos que se producen en el horizonte mediático y cultural con la evanescencia de los límites entre público y privado. Por su parte, Brian Massumi sostiene que “política de los afectos” es una expresión redundante ya que el afecto es una dimensión de la vida que conlleva una valencia política, es decir que es un concepto orientado políticamente desde el principio (2015: VII). Desde el ámbito de los estudios literarios y ante la revisión de narrativas de publicación reciente, entre las que se encuentran las dos obras que abordamos en este trabajo, en las que se evidencia una explosión de lo afectivo, se impone la pregunta por cómo los afectos atraviesan nuestro corpus y de qué modo se transforman en un horizonte de inteligibilidad para abordarlo.

El archivo nómade de Cristina Rivera Garza

Invitado por Anne Dufourmantelle a responder por la hospitalidad, Jacques Derrida afirma: “Las ‘personas desplazadas’, los exiliados, los deportados, los desarraigados, los nómades tienen en común dos suspiros, dos nostalgias: sus muertos y su lengua” (2008: 91). La migración no es

³ Denostadas durante mucho tiempo por considerarse enfermedades del alma que provocan una perturbación (como sostenía, por ejemplo, la doctrina estoica), las pasiones han recibido un creciente interés desde hace al menos cuatro décadas. Esta mirada renovada, de manifiesta herencia spinoziana, discute con la tradición epistemológica cartesiana que encumbraba la razón por sobre los sentimientos y consideraba que las pasiones eran un padecimiento vinculado al cuerpo. Esta nueva perspectiva intenta demostrar que aquella posición se asienta sobre una falacia opositiva. Todo giro implica una propuesta de reflexión de ruptura y da cuenta de un momento coyuntural en un campo de estudios. El giro afectivo es una reacción frente a ciertas incomodidades dentro del auge del posestructuralismo sobre todo por su olvido del cuerpo o por su relegación como discurso o conjunto de significados (Lara, 2015). Las fuentes filosóficas que nutren a los estudios contemporáneos del afecto en las ciencias sociales han sido agrupadas bajo la etiqueta “filosofías de los procesos” (Stenner, 2011) y están inspiradas en la obra de Baruch Spinoza. En particular en su *Ética*, el filósofo neerlandés se propone reemplazar la visión cartesiana por un sistema en el que cuerpo y mente humana tienen un paralelismo ontológico e intenta dismantelar de esa forma la división mente-cuerpo establecida por Descartes en el *Tratado de las pasiones del alma*.

un fenómeno reciente ni responde a una sola causa. La persecución política, las crisis económicas, la guerra, el colapso medioambiental, entre otras razones, generan flujos poblacionales que muchas veces se enfrentan con duras políticas de regulación migratoria. La tensión entre la movilidad y los regímenes de control fronterizo en un horizonte de exclusión y de negación de la ciudadanía llevan a las personas a la desobediencia civil. Sin importar si son voluntarios o involuntarios, los desplazamientos son una sugestiva fuente de inspiración literaria, como lo demuestra nuestro corpus.

Cristina Rivera Garza es una escritora, traductora y crítica literaria mexicana que vive actualmente en Estados Unidos. Nacida en 1964, es profesora distinguida y fundadora del doctorado en escritura creativa en español en la Universidad de Houston. Ha publicado los siguientes libros: *Nadie me verá llorar* (1999), *La Castañeda* (2010), *La cresta de Ilión* (2002), *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación* (2013), *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y *El invencible verano de Liliana*. Entre las numerosas distinciones que ha recibido, podemos mencionar el Premio Shirley Jackson en 2018, el Premio Iberoamericano Donoso en 2021 y el Premio Nuevo León Alfonso Reyes en 2021. En 2020 obtuvo la prestigiosa beca MacArthur Fellowship y fue galardonada con el Premio Pulitzer en la categoría “memoria o autobiografía” por *El invencible verano de Liliana* en 2024.

En el programa archival⁴ de Cristina Rivera Garza advertimos que la autora se instituye como arconte de una serie de archivos y en ese ejercicio da cuenta de la inexorable condición discontinua y anacrónica de la historia. Alejada de la linealidad, la memoria fragmentaria de los sujetos que ilumina no se escribe cronológicamente. El pasado del documento da cuenta del presente del afecto con un duelo que no se ciñe a un sentimiento, que puebla las imágenes y textos, de lo perdido (como la nostalgia por la hermana asesinada en un femicidio que nos relata en *El invencible verano de Liliana*), sino que se extiende al futuro (con la militancia en materia de género o con la posibilidad de reabrir su caso, por ejemplo). En este sentido, Rivera Garza trabaja con afectos archivables (Baron, 2014: 144) que se sostienen en materiales mínimos, pero de enorme potencia significativa.

La protagonista de *Autobiografía del algodón* es una investigadora que emprende la búsqueda de información sobre la historia de sus abuelos. Algo que descubre es que hay una conexión entre dicha historia y la del sistema de siembra del algodón y la de su posterior fracaso en la región que conecta los estados de Tamaulipas y Texas. Pero el primer gran problema con el que se enfrenta, además del silencio familiar y del escamoteo de testimonios, es la imposibilidad de llegar al lugar donde comenzó su historia debido a que había sido borrado de los registros cartográficos:⁵

⁴ En *Escrituras geológicas*, Rivera Garza explica: “Los documentos y el trabajo de archivo se encuentran, después de todo, en el corazón de todos los libros que he escrito, incluso en aquellos que algunos denominan de ficción pura y, dentro de ese rubro, como libros de la imaginación” (2022: 181). Lo que podríamos llamar su trilogía de la evocación, que contiene *Autobiografía del algodón*, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, y *El invencible verano de Liliana*, da cuenta de lo apuntado por la autora.

⁵ La pregunta por el origen rige obsesivamente el trabajo de la autora. Por ese motivo, la falta de información dota al texto de un sostenido tono conjetural en el que abundan los interrogantes y la lleva a tener que desplazarse hasta los territorios por los que se movieron sus antepasados. Una vez allí, descubre que nada de eso se ha conservado y concluye: “Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. Con el paso de los años, mientras nos mudábamos de ciudad en ciudad hacia el centro del país, resultaba cada vez más difícil responder a una pregunta simple: ¿De dónde eres? Soy de un nombre que no tiene un correlato real. Soy de un sitio invisible para otros. Soy de lo que no está, excepto para mí. Para los míos. Soy de una cartografía subterránea. Pude haber dicho eso. Pude no haber dicho nada” (Rivera Garza, 2020: 193).

Vamos hacia allá, hasta esa esquina de Aridoamérica. Buscamos un pueblo que, a inicios del siglo XXI, no aparece en ningún mapa regional, mucho menos en uno del país. Buscamos un paisaje, un contexto, una manera de decir soy de aquí. O vengo de aquí (Rivera Garza, 2020: 98).

Como parte de su investigación, la protagonista debe trasladarse al lugar donde ocurrieron los acontecimientos, pero también debe explorar las instituciones oficiales que alojan datos sobre su familia. En los registros civiles, se encuentra con que parte de la información contenida es incorrecta (como el lugar de nacimiento de su abuela Petra, que figura como originaria de Zaragoza, pero nació en un pueblo llamado Los cuarenta),⁶ y es de difícil acceso o no se halla ningún registro, como por ejemplo sobre la huelga de Estación Camarón que José Revueltas llevó a la ficción en *El luto humano* en 1943, protesta de la que Rivera Garza imagina que pudo haber participado su abuelo José María. En relación con esto, Achille Mbembé examina la asociación del sentido de la palabra archivo con una institución u órgano del Estado que contiene elementos que han sido considerados dignos de conservación en un espacio público. El historiador camerunés afirma que la acción de archivar se aproxima al ritual del sepelio, por lo que dicho edificio puede interpretarse como una especie de sepulcro. En este sentido, gana relevancia la noción de “cronofagia”, que hace referencia al acto del Estado de capturar el pasado para liberarlo de cualquier deuda con otros: “La mejor forma de evitar que los muertos no provoquen disturbios no es solo enterrarlos, sino enterrar sus restos, sus desechos” (Mbembé, 2020: 4). Los archivistas habitan el sepulcro con la intención de devolverles la vida a los muertos para que se puedan seguir expresando. La huelga de 1934 en el Distrito de riego N°4 de Estación Camarón, con motivo del reclamo por un aumento del salario mínimo de 50 centavos a \$1,50 al día, hubiera sido omitida por la Historia de no ser por el registro escrito de José Revueltas. Su participación en el proceso de lucha, pero, sobre todo, la escritura de esos acontecimientos permitió rescatarlos del olvido al que iban a sumirlos como forma de castigo. Para Rivera Garza, “la atención a veces es una forma de la política” (2020: 24) y la escritura de una vida en un libro es una forma de regreso, una reparación.

Las tierras por las que se mueve fueron en diferentes etapas peligrosas por numerosos motivos (la presencia de animales salvajes, el riesgo de contraer enfermedades mortales, la amenaza de morir de sed o de hambre, la posibilidad de ser atacado por alguna persona, etc.) y continúan siéndolo debido al narcotráfico y a los femicidios. La conexión entre esos dos tiempos la lleva a reconocer que el pasado no se ha ido del todo y le permite entender la materia como algo nómada y al espacio como una experiencia sensible que encierra un relato. Pero, además, el texto le dedica un espacio sugestivo a la reflexión sobre la violencia del presente, a los riesgos a los que se expone al recorrer sola o sin la compañía de un varón un lugar donde aparecen mujeres asesinadas todo el tiempo. En relación con esto, Rivera Garza retoma los planteos de la filósofa italiana Adriana Cavarero, quien parte de la idea de que guerra y terrorismo (un concepto omnipresente, que le resulta vago y demasiado ambiguo) son nociones viejas para nombrar a la violencia contemporánea, por lo que acuña un nuevo vocablo: horrorismo.⁷ En parte esta decisión se sustenta en la revisión de la etimología de la palabra terror, la autora encuentra que en su origen están los verbos latinos *terreo* y *tremo*, los cuales dan cuenta de la experiencia física del miedo. Cavarero repara en que, mientras que el terror alude al movimiento porque

⁶ También hay un error en la fecha de su nacimiento, la familia sabe que ella nació en 1909, pero el municipio grabó en su lápida el año 1907. Asimismo, el nombre de su abuelo, José María Rivera Doñes, figura en algunos documentos como Doñez y Yañez.

⁷ El horrorismo aparece de manera recurrente en la producción de la autora mexicana. Consiste en un estado de parálisis básica consecuencia de lo que Rivera Garza llama en *Dolerse* (2015) un “Estado sin entrañas”, esto es, un orden institucional que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de la población. Además, observa que el horror es el espectáculo más extremo del poder y que en el otro extremo del horror está el dolor.

hace referencia a las acciones de temblar y huir, o, dicho de otra forma, el miedo hace mover los cuerpos, el horror denota un estado de parálisis al provocar un bloqueo semejante al que experimentaban las víctimas de Medusa. En su ensayo, analiza una serie de escenas en las que más que el terror, sobresale el horror de la deshumanización de las víctimas inermes, de lo que en el lenguaje bélico se llama daño colateral. El neologismo permite nombrar “una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (Cavarero, 2009: 25).

Sin embargo, ni la desorientación ni las amenazas apabullan a la protagonista de *Autobiografía del algodón*, quien se sirve de todos los recursos que encuentra a su paso para friccionar capas y capas y así poder establecer una conversación con quien ya no está aquí. En ese proceso de movimiento constante, Rivera Garza descubre que proviene de un linaje nómada e indígena y así se lo comunica a su hijo, Matías: “Somos indígenas, le anuncié sin contratiempo como quien trae un regalo. Veníamos de la Gran Guachichila” (2020: 154). Ese hallazgo activa un reconocimiento que no se agota ahí ya que es continuo el gesto especular de buscar coincidencias con sus antepasados. Ya sea en el nombre de su abuelo materno, Cristino, o en la figura de su abuela paterna:

Empecé a buscar información sobre Petra Peña, la tercera de mis abuelas paternas, demasiado tarde. Fallecida a los 32 años, en 1941, su ausencia dejó huérfanos a cinco hijos de muy temprana edad hace ya casi 80 años. La causa de su muerte, el lugar y la fecha de su nacimiento, el proceso de su matrimonio, todo eso pasó a ser parte de la especulación o del error. La memoria, como se sabe, funciona como la ficción. La memoria es la ficción por excelencia (Rivera Garza, 2020: 214).

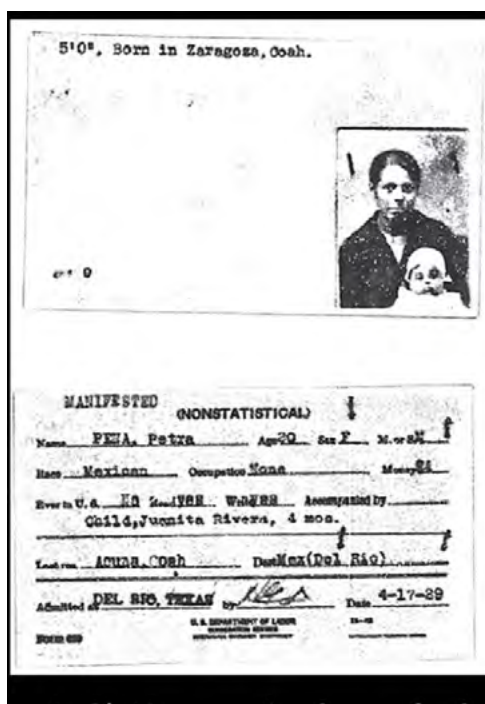


Imagen 1. Formulario 629 de cruce fronterizo: la abuela Petra y su hija Juanita.

Muchos espectros emergen en la obra de Cristina Rivera Garza, pero uno de los que reclama mayor atención es el de su abuela Petra. La autora cuenta en *Autobiografía del algodón* que se sobresaltó cuando encontró su acta de casamiento con su abuelo paterno porque el documento

decía que “a las 12:00 horas de un 27 de junio de 1927, frente a un juez civil y un comandante de la policía, se presentaban a contraer matrimonio José María Rivera Doñez y Petra Peña, acusado el primero de raptó a la segunda” (2020: 99). Este descubrimiento le provocó un miedo a saber. El mismo sentimiento que unos años antes experimentó su padre cuando intentaba averiguar sobre José María. En un viaje familiar hacia los lugares por los que vivió esa oscura figura, solo pudo encontrar información dispersa y poco clara sobre un hombre que se casó y enviudó tres veces (antes de casarse con Petra, José María fue marido de Asunción y después de Regina). Rivera Garza se pregunta si hay una conexión entre la muerte de esas mujeres, entre el casamiento “por raptó” de su abuela y el femicidio de su hermana. El temor paraliza la investigación y anula la escritura, pero el interés por saber es más fuerte y la lleva a continuar con su pesquisa. Tal como advierte Arlette Farge en su exploración dentro de los archivos judiciales parisinos del siglo XVIII, estos son espacios en general poblados de personajes ordinarios, pero, como “los pobres no suelen escribir su biografía” (1991: 11), son los arcontes quienes vuelven visible el excedente de vida que inunda el archivo. El intento de buscar su significación, es decir, de volverlo descifráble, provoca una sacudida afectiva en quien entra en contacto con él porque, como plantea la historiadora francesa, todo archivo supone un archivero que se zambulle en los fondos y esa inmersión puede implicar su arrastre y extravío.

La insistencia en el hallazgo de coincidencias podría hacernos creer que este relato individualiza una experiencia social y, si bien hay una narración de sucesos íntimos, la lectura de la historia que realiza Rivera Garza puede hacerse solo en clave política. La obra se sostiene en el deber ético de documentar la realidad, interrogar a los espectros y usar la escritura como una herramienta contra la imposibilidad del trauma. Mario Cámara señala que el artista deviene archivista y su gesto es volver visibles y operativos espacios centrales o marginados, así como “desmontar en el sentido de atentar, el dispositivo archivo y su pulsión jerarquizante y clasificatoria” (2021: 13), algo que sin dudas Rivera Garza consigue en su producción.

“Sobrina, tenés que escribir la historia de Siria”: Cynthia Edul y un último regreso

En *La primera materia* (2024), Cynthia Edul indaga el origen de la escritura y su relación con los textiles. En ese rastreo hay un entrecruzamiento con su historia familiar, en particular con la experiencia de migración de sus antepasados. Cuando cuenta la muerte de su padre, sobre cómo su oficina se transformó en un depósito que contenía todo lo que no querían descartar,⁸ pero no sabían dónde ni por qué guardar, se pregunta: “¿Qué es el archivo de una vida, de muchas vidas, de las vidas de una familia, de un legado? ¿Qué se tira? ¿Qué se conserva? [...] ¿Puede haber obsolescencia en el archivo de una vida?” (2024: 83-84). Con estas preguntas de algún modo continúa con las inquietudes que expresa en una obra anterior, *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria*.

⁸ Cuenta la narradora: “Se acumulan relojes que no andan junto a fotos de atardeceres en playas de viejas vacaciones, radios sin recepción al lado de una linterna de explorador rota, monitores viejos con teléfonos descartados, conmutadores junto a máquinas de escribir automáticas que se quemaron, una heladera rota, objetos de decoración que quedaron de la casa familiar, un racimo de uvas de bronce, un águila y una familia de cervatillos dorados, a uno de los cuales le falta una de las patas, sellos, cajas con facturas de hace décadas, biblioratos, archivos, un paragüero, diapositivas de la luna de miel de mis padres en Egipto y su primer viaje a Siria para conocer a su familia, réplicas de Picasso, retazos de tela y viejos muestrarios. Una lenta construcción de un museo de la obsolescencia familiar” (2024: 82-83).

Reconocida con numerosos premios, becas y residencias de escritura, la novelista, dramaturga y directora argentina de teatro Cynthia Edul es autora de las obras de teatro *Miami*, *Familia Bonsai*, *La excursión* y *Adónde van los corazones rotos*. En 2012 publicó su primera novela, *La sucesión*, y en 2019 la segunda, titulada *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria*. En esta última, narra el viaje que hizo con su madre al país de Medio Oriente en octubre de 2010.

El motivo del viaje fue resolver una disputa legal entre los tíos de la protagonista por una herencia. Pero un año después, ya desatado un conflicto armado tras las protestas antigubernamentales, es uno de sus tíos el que pone palabra a un mandato: “Sobrina, tenés que escribir la historia de Siria” (2019: 162). Porque, como consecuencia de la guerra, la desintegración de la familia se agrava. Ya no solo los miembros se reparten una parte del año en un país y el resto en el otro o se trasladan una temporada a uno de los lugares para huir de alguna crisis, sino que, de permanecer en Siria, corren el riesgo de ser desaparecidos y asesinados. La posición transnacional de la familia de la protagonista la lleva a retornar sobre los pasos de sus ancestros en lo que podríamos definir como un “regreso en nombre de” (Perrilli, 2023) o un regreso prestado para testimoniar las heridas de un país al borde de la guerra. Este recorrido en el sentido inverso del camino que hicieron sus abuelos suscita una serie de interrogantes en torno a la relación entre memoria y territorio. La novela está organizada en tres partes: “Tierras solares”, “La hora del té” y “La tierra empezaba a arder”. En la primera, la protagonista nos cuenta lo siguiente:

En la calle, el pretendiente esperaba para despedirnos. Le saqué una foto a la tía Nela, al otro primo y a su nieta que nos saludaban desde el balcón. Después le pedí al pretendiente que posara para la cámara. Quería llevar un documento a mis hermanos de que en Siria casi había logrado casar a nuestra madre en segundas nupcias. Él sonrió. Estaba parado al lado de un árbol de pocas hojas, el cielo despejado, el bigote crespo, el pelo azabache y una sonrisa. Como en la foto, así iba a permanecer en mi memoria. Después, salimos de Yabrūd (Edul, 2024: 132).

En la novela se repite de manera sugestiva su voluntad de documentar la experiencia incluso en cuestiones acaso jocosas como la idea de su tía abuela, Nela, de casar a la madre de la protagonista con uno de sus hijos. Pero el tono cambia de modo rotundo en la segunda parte, cuando, ya de regreso en Argentina, reciben una llamada en la que les cuentan que ese primo se encuentra desaparecido y que posiblemente haya sido asesinado como parte de un plan sistemático de violencia del gobierno. *La tierra empezaba a arder* contiene 28 fotografías, pero nos tenemos que conformar y debemos confiar en una descripción detallada de la foto del tío desaparecido porque cierto recato pareciera querer preservarlo en el espacio de una celosa intimidad familiar. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes (1989) relata el hallazgo de una foto de su madre cuando ella tenía cinco años y se encontraba con su hermano en el jardín de invierno de la casa familiar. Pero no reproduce esa imagen en el libro. Para Marianne Hirsch (2021), Barthes no muestra la foto de su madre porque los lectorxs nos encontramos fuera de la red familiar de modos de ver y, por lo tanto, no podemos ver la imagen del mismo modo que él lo hace. Por otra parte, aunque es una foto de su madre y de su tío, es también una especie de autorretrato que revela los aspectos más íntimos de sí mismo.

La obra de Edul sostiene un incesante cruce de la materia vivencial con el registro ensayístico. Con la escritura de un diario de viaje que le permitía registrar incluso anécdotas menores y con una cámara Sony comprada a último momento en el aeropuerto, la protagonista toma las fotos que destellan en medio del relato. Edul trabaja con la materia de la propia experiencia y construye una novela que se mueve hacia zonas indiferenciadas del género. En uno de los paseos familiares, la narradora cuenta: “Hice varios intentos de sacar una foto de la mujer mirando la ciudad, pero el flash lo cubría todo. En mis fotos, la ciudad se distorsionaba, solo luces difuminadas. Borrosa y desenfocada, así me quedaría en la memoria” (2019: 53). Una operación frecuente en la obra

tiene que ver con la práctica efrástica. La narradora nos describe una imagen y a continuación o muchas páginas más adelante la fotografía se materializa como en el ejemplo citado. Sin embargo, a veces, como en el caso de la foto del tío-pretendiente, la imagen no se nos concede.

En numerosos pasajes de la obra, la narradora expresa que no está segura de algún detalle de lo que vivió en Siria. Cuando eso sucede, apela a las fotografías que tomó durante el viaje. Inventada por el empresario neoyorkino George Eastman en 1888, la cámara Kodak se promocionaba con el lema “Usted presione el botón, nosotros hacemos el resto”. La creación de la cámara significó la popularización de algo que hasta entonces había estado reservado a una élite que podía pagar por el registro de sus experiencias. La posibilidad de acceder a una cámara, amplificada con el avance de las tecnologías digitales, derivó en que hoy cualquiera de nosotrxs puede dar testimonio de algo con una imagen. La novela contiene tres series de imágenes: las fotos de sus parientes, las fotos de los paisajes y las fotos recogidas de internet. En la obra, una foto puede despejar una duda sobre una experiencia que se procura evocar.

No cabe duda de que la fragilidad de la memoria se encuentra cifrada en la figura de su abuela materna. Afectada desde joven por una esquizofrenia que impulsa a su esposo a tomar la decisión de regresar con ella a Siria, la mujer ya no reconoce su lugar de origen y tanto en Argentina como allí reclama que quiere volver a su casa. Su abuela llegó a nuestro país en 1927, cuando era una adolescente, con el objetivo de casarse con un hombre que había pagado por ese compromiso. Cuando bajó del barco, un oficial de aduana le preguntó por su nombre, ella, que no hablaba español, le respondió, pero al no entender la inflexión del árabe, el agente la anotó con un nombre nuevo: Delia Díaz. Con el paso del tiempo, su enfermedad se agravó tanto que Delia no solo dejó de reconocer a su marido, sino que no atendía cuando la llamaban por su nombre americano. Tanto ella como su nieta coinciden en la no pertenencia, en sentirse extranjeras con una identidad extraviada y en la imposibilidad de regresar a su hogar. La mujer ya no reconoce su lugar de origen y tanto en Argentina como en Siria reclama dónde está su casa. Una pregunta que se hace también muchos años después su nieta, quien llega como una visita al país de sus antepasados, pero pronto es advertida por su primo: “Este es tu país, dijo el primo, y la frase estaba dirigida a mí, aunque no tuviera vocativo alguno [...]. ¿Sabés que podés pedir la nacionalidad siria porque vos sos siria? [...]. Vos sos siria, vos no sos argentina, sos una expatriada” (Edul, 2029: 29). A medida que avanza el relato la narradora reafirma una identidad y una condición política que hasta el momento no había sido reconocida por ella, sino que es señalada por otro.



Abuela en Mar del Plata, 1945

Imagen 2. La abuela Delia en el mar

La tierra empezaba a arder se nos presenta como una especie de álbum familiar a cuyas fotos se vuelve cuando la memoria deja de ser confiable. Cuando la obra inicia, el tono de la narradora se presenta con una seguridad que se pierde en cuanto comienza el enfrentamiento armado. Las certezas se desintegran como se destruye el espacio. Así se vuelve más significativa la decisión de iniciar la novela de la siguiente manera:

La Siria que vos conociste ya no existe más. La tía regresaba y sus afirmaciones eran categóricas. Traía noticias y no de las buenas. Habían destruido todo (...) El recorrido que habíamos hecho unos pocos meses atrás parecía ahora arrasado por la fuerza de un huracán. Solo quedaba el reverso, que era violencia y era muerte. El pasado era ruina sobre ruina, tirada así nomás, como a quien no le importa lo humano, ni la historia ni tampoco el futuro, pero para nada (Edul, 2019: 9).

La protagonista de *La tierra empezaba a arder* se encuentra en una posición incómoda para hablar del conflicto en Siria. En parte porque no nació en ese país, por lo que todo lo que conoce es lo que su familia le ha contado y lo que ella ha investigado. No obstante, le resulta ineludible en tanto cuestión urgente del presente (causada por el desastre humanitario, social y político). El uso de las fotografías nos mostró de qué forma la foto familiar se saca del espacio de lo íntimo para renarrarse y propiciar así una incorporación al relato social (Seifert, 2022). Siria se vuelve un territorio real al tiempo que imaginario, debido a que es producto de representaciones personales (Ríos, 2023: 78), su sentido es dado a partir de quien enuncia. Hay un evidente pliegue entre lo familiar y lo político, pero, aun así, condicionada por su ajenidad, pareciera buscar una autorización para animarse a hablar del tema.

La narradora cree necesitar de un permiso para poder armar y exhibir un archivo migrante. Como ya hemos señalado antes, la literatura da muestras de un interés sostenido por el problema de la migración, que se evidencia en las numerosas obras que exploran ese nudo temático. En este punto sería conveniente apelar al plural y hablar de migraciones porque lo que se narra en este libro y en otros son más que desplazamientos físicos, también hay movimiento entre épocas, lenguas y géneros. La migración, en tanto fenómeno complejo desde lo humano y lo político, requiere de una mirada aguda que permita iluminar las singularidades de cada experiencia. Aunque podemos sostener que hay notas comunes en el conjunto: violencia, precariedad, desarraigo, etc. En la novela, atendemos a muchos retornos, el de la madre, la tía, el primo y la abuela, que de alguna manera parecen estar superpuestos desde la mirada transtemporal que la obra propone. Del mismo modo en que lo hacen sus personajes, al trabajar con la materia de la propia experiencia, Edul construye una novela que se mueve hacia zonas indiferenciadas del género. En una entrevista, la autora explica:

Había una verdad ahí que tenía que ver con un genocidio contemporáneo, absolutamente invisibilizado, que era algo muy cercano, y que para mí había que visibilizar. El intelectual tiene que, de alguna forma, visibilizar esas cosas. También había para mí razones que tenían que ver con el prejuicio sobre el arabismo; son sociedades a las que les van bajando el precio hasta que en un momento “son un par de tipos matándose entre ellos” y qué importa. Y no es así. Y aparte por supuesto poder contar estas diásporas, de las cuales yo era testigo. Uno dice “bueno, a mí, a mi madre le desaparecieron un primo”, ¿no? y yo estoy frente a frente con eso. Hay algo de esa guerra remota, pero tan cercana al mismo tiempo... Había que encontrarle un lugar, había que encontrarle una voz. También el autorizarse a escribir tiene que ver con cómo fui construyendo esa voz (Tentoni, 2019).

Podemos concluir que *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza y *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Cynthia Edul consiguen de un modo sensible acceder, a pesar de las distancias temporales y geográficas, así como de la condición escurridiza de los sujetos cuya memoria intentan volver disponible, a la historia de sus muertos. Pero para

lograrlo tienen que hallar una forma propia, la forma del archivo, cuyo efecto social demuestra la pulsión política de ciertas zonas de la literatura latinoamericana contemporánea. Georges Didi-Huberman, en un ensayo imprescindible para pensar el giro archivístico, repara en que su naturaleza agrisada responde tanto al desgaste del tiempo como a la persistente amenaza de que el archivo sea quemado. Además, destacada su carácter incompleto y explica que sus huecos son necesariamente rellenos con la imaginación (2009: 3). Ambas autoras, en su condición familiar nómada, reivindican lo afectivo con el relato de historias menores, vidas que se encuentran en los bordes de la Historia al tiempo que manifiestan la potencia de la imagen y del documento para la producción de emociones.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara, 2015, *La política cultural de las emociones*, México D.F., UNAM.
- ARFUCH, Leonor, 2016, “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, *deSignis* 24, pp. 245-254.
- BARON, Jaimie, 2014, *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londres y Nueva York, Routledge Press.
- BARTHES, Roland, 1989, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- CÁMARA, Mario, 2021, *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- CAVARERO, Adriana, 2009, *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, México D.F., Anthropos.
- DERRIDA, Jacques y Anne Dufourmantelle, 2008, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- DERRIDA, Jacques, 1997, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, María del Rosario, 2009, “Los archivos y la Archivística a través de la historia”, *Bibliotecas. Anales de investigación*, V, 5, La Habana.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, *El archivo arde / Das Archiv brennt*, Berlín, Kadmos.
- EDUL, Cynthia, 2019, *La tierra empezaba a arder*, Buenos Aires, Lumen.
- , 2024, *La primera materia*, Buenos Aires, Tenemos las máquinas.
- FARGE, Arlette, 1991, *La atracción del archivo*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- FOSTER, Hal, 2016, “El impulso de archivo”, *Nimio* 3, La Plata, pp. 102-125.
- FOUCAULT, Michel, 2002, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- GERBAUDO, Analía, 2010, “Archivo y literatura (o breve tratado de amor por las ruinas)”, *Cuadernos de filología francesa* 21, pp. 167-179.
- GUASCH, Ana María, 2011, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.
- HIRSCH, Marianne, 2021, *Marcos familiares: fotografía, narrativa y posmemoria*, Buenos Aires, Prometeo.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve, 2018, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- LARA, Ali, 2015, “Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead”, *Cinta moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* 52, pp. 17-36.
- MASSUMI, Brian, 2015, *Politics of Affect*, Croydon, Polity.
- MBEMBÉ, Achille, 2020, “El poder del archivo y sus límites”, *Orbis Tertius* 31. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe154>.
- PERRILLI, Carmen, 2023, “Viajes tras las tierras perdidas”, *El taco en la brea* 17, pp. 60-73.

- RÍOS, Marina, 2023, “El pueblo velado. Imaginarios y realidades en *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Cynthia Edul”, *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes* 13, pp. 77-91.
- RIVERA GARZA, Cristina, 2015, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México D.F., Surplus Ediciones.
- , 2020, *Autobiografía del algodón*, Buenos Aires, Random House.
- , 2022, *Escrituras geológicas*, Madrid, Iberoamericana.
- SEIFERT, Marcos Germán, 2022, “Los pliegues de la extranjería. Familia, viaje y archivo en *La tierra empezaba a arder* (2019) de Cynthia Edul”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 48.
- STENNER, Paul, 2011, “James and Whitehead: assemblage and systematization of a deeply empiricist mosaic philosophy”, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 3(1), pp. 101-130.
- TELLO, Andrés Maximiliano, 2015, “El arte y la subversión del archivo, AISTHESIS 58, Santiago de Chile, pp. 125-143.
- , 2018, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La Cebra.
- TENTONI, Valeria, 2019, “Había una verdad ahí”. Disponible en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/cynthia-edul-quot-habia-una-verdad-ahi-quot-/2469>.
- TICINETO CLOUGH, Patricia y JEAN O'MALLEY, H., 2007, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press.

La memoria migrante re-actualizada en la escritura de Margo Glantz y Denise León

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
Universidad de La Laguna (España)
kvazquez@ull.edu.es

Recibido: 27 de febrero de 2025 – Aceptado: 6 de marzo de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6782> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Tanto la escritora mexicana Margo Glantz como la argentina Denise León comparten el legado de ser descendientes de migrantes judíos provenientes de Ucrania y Turquía, respectivamente. Este estudio analiza dos de sus obras, *Las genealogías* (1981 de Glantz y *Árbol que tiembla* (2022 de León, ambas construidas a partir de una investigación previa sobre sus linajes familiares y las trayectorias migratorias que los llevaron a Latinoamérica. A través de una escritura que combina memoria e indagación documental, estas obras presentan puntos de convergencia fundamentales, tales como la fragmentariedad narrativa, la exploración de la memoria heredada, la oralidad, la centralidad de la figura materna y la legitimación de las pequeñas historias en el marco de la literatura contemporánea.

Palabras clave: Denise León; Herencia; Margo Glantz; Memoria; Migración.

The Migrant Memory Re-Updated in the Writing of Margo Glantz and Denise León

Abstract: Both the Mexican writer Margo Glantz and the Argentine writer Denise León share the legacy of being descendants of Jewish migrants from Ukraine and Turkey, respectively. This study analyzes two of their works, *Las genealogías* (1981) by Glantz and *Árbol que tiembla* (2022) by León, both of which are built upon prior research into their family lineages and the migratory trajectories that brought them to Latin America. Through a writing style that intertwines memory and documentary inquiry, these works exhibit fundamental points of convergence, such as narrative fragmentation, the exploration of inherited memory, orality, the centrality of the maternal figure, and the legitimization of small, personal histories within contemporary literature.

Keywords: Denise León, Heritage, Margo Glantz, Memory, Migration.

La transmisión de la memoria en las comunidades judías

En el Talmud, el olvido es considerado un pecado. Todo un pueblo es exhortado a recordar, lo que implica la responsabilidad de transmitir activamente el pasado a las generaciones siguientes. La continuidad del pueblo judío se sostiene, en gran medida, en el cumplimiento de esta Ley. Sumado a esto, muchos intelectuales argentinos que emprendieron el exilio en la década de los setenta, como Juan Gelman, imaginaron y escribieron su travesía a partir de la escena fundante

de la inmigración de sus ancestros. En el exilio, la única casa posible era la escritura. De esta manera, la relación de los judíos con sus “lugares de memoria”, como los denomina Pierre Nora, se vio afectada, ya que “algunos descubrieron que otros éxodos de sus ancestros ya los habían precedido en el destino de errantes empedernidos” (Senkman, 2000: 279). Las rutas del destierro que recorrieron sus parientes migrantes se convirtieron en las mismas que ellos tendrían que desandar y, posteriormente, poetizar. Así, esos textos transmutan una memoria autobiográfica en una memoria colectiva, al tiempo que franquean las fronteras nacionales para no acercarse necesariamente al país natal, sino a aquel que lo antecede. En este proceso, los hijos de inmigrantes, al enfrentar la represión, descubrieron que “los extranjeros ya no eran los ‘Otros’, sino ellos mismos transformados ahora en extranjeros en tierras de exilio” y sintieron la necesidad de conocer los antiguos éxodos de sus antepasados (Senkman, 2000: 280).

A propósito de esto, Martín Kohan escribió: “Del judaísmo no se puede emigrar, entre otras cosas porque la emigración en buena medida lo constituye, hace a su tradición, hace su tradición” (2013: 39). Sin embargo, esta reflexión podría extenderse no solo a aquellos con un linaje judío, sino a todos los que, al escribir, buscan comprender un mundo que les era desconocido hasta el momento en que deciden explorarlo.

Sin necesidad de exiliarse, Margo Glantz y Denise León experimentan un desplazamiento hacia la memoria migrante familiar, manteniendo el ancla en el presente a través de la escritura. La escritora Denise León, nacida en la provincia argentina de Tucumán en 1974, es nieta de inmigrantes sefardíes nacidos en Esmirna. Pertenece, así, a la segunda diáspora sefardí que, a lo largo del siglo XX, abandonó los territorios donde sus antepasados se habían instalado tras la expulsión de España y emigraron a Israel, Estados Unidos, Francia, Argentina. Su familia llegó, primero, a Montevideo, donde las leyes migratorias eran menos estrictas. Cruzó luego ilegalmente a la Argentina, por lo que no existen registros de su ingreso en Buenos Aires.¹

La poesía reunida de León, *Nostalgias del Imbat* (2023), publicada por EDUNT, la editorial de la Universidad de Tucumán, abarca los ocho poemarios que la autora publicó desde 2008 hasta el 2022, a los que habría que sumarle los poemas inéditos reunidos bajo el título *De muerte ke no manke*. La obra en la que nos centraremos, sin embargo, *Árbol que tiembla* (2022), se encuentra a caballo entre la prosa y el verso, y nace con el pretexto de narrar el periplo por obtener la nacionalidad española a través de la ley que se promulgó en el 2015 para los sefardíes descendientes de los judíos expulsados de España en 1492. Con este pretexto, la poeta rastrea a través de objetos, fotografías y conversaciones con sus familiares, memorias signadas por la nostalgia en el camino a América.

Por su parte, Margo Glantz, periodista, ensayista y escritora judío-askenazí, nació en 1930 en Ciudad de México, y es hija de inmigrantes judíos llegados desde Ucrania. En 1981 escribió *Las genealogías*, un intento por (re)construir la historia personal y familiar para recuperar de manera fragmentaria los vínculos de su identidad con sus antepasados judíos. Posteriormente

¹ Cuenta la autora en una entrevista inédita que le realizamos en 2024 con respecto a la llegada de su abuela a la Argentina: “Mi abuela nació en Esmirna, y tomó un barco hasta Marsella, donde les controlaban los ojos, si tenían los ojos sanos podían pasar, y si tenían algún problema en la vista, se quedaban en Marsella. A Montevideo ingresaron de manera completamente ilegal, en un pequeño bote que los cruzaba de noche a Buenos Aires. Porque ya en la década de 1930-1940 —en 1931 llega mi abuela— se habían endurecido muchísimo las leyes migratorias; entonces para poder ingresar al país había que tener alguien que te recibiera, documentos, propiedades, y, por supuesto, mi abuela no tenía nada de eso. Entonces ella llega, en primer lugar, a Montevideo, en un barco que se llama El Campana, y cruza de noche, en una lancha, a Buenos Aires, donde ya la esperaba la familia para llevarla a Tucumán, una provincia chiquitita en el norte de Argentina”.

continuó este ejercicio de memoria tomando como base la estructura de *Je me souviens* (1978), de Georges Perec, quien, a su vez, partió de la obra *I remember* (1975) de Joe Brainard. De este modo, Glantz publicó *Yo también me acuerdo* (2014), seguida por Martín Kohan, quien también siguió la estela de sus antecesores con la escritura de *Me acuerdo* (2020). El énfasis en la reconstrucción de su genealogía y en la exploración de la vida de sus antepasados no busca únicamente comprender su identidad, sino resignificarla desde el presente. A través de este proceso, se establece un vínculo estrecho y afectivo con el pasado. El resultado, como sugiere el propio título *Las genealogías*, es una multiplicidad de formas en constante construcción para relacionarse con los orígenes, los cuales también son diversos y cambiantes.

Si nos remitimos a datos históricos, la inmigración sefardí en la provincia argentina de Tucumán, donde se establecieron los abuelos de Denise León, tuvo características distintas de las de la inmigración askenazí. Mientras que los askenazíes llegaron a Argentina en grandes contingentes familiares y se asentaron en zonas rurales, la inmigración sefardí fue mayormente urbana e individual, protagonizada en su mayoría por hombres que, con el tiempo, trajeron a sus familias o las formaron en Argentina. A pesar de compartir la Torá, el Talmud y el Libro de las Oraciones, las trayectorias de ambas comunidades fueron muy diferentes. Los askenazíes se desarrollaron dentro del mundo cristiano, mientras que los sefardíes vivieron bajo el dominio del islam. Con el tiempo, la diáspora diluyó las diferencias entre ambas comunidades, así como las judeolenguas que las identificaban.

En México, los inmigrantes judíos que empezaron a llegar a partir de los años ochenta del siglo XIX provenían del Imperio Otomano, principalmente de las regiones de Siria, Grecia y los países balcánicos. También llegaban de forma individual inmigrantes provenientes de Rusia que huían de los *pogroms* de 1891 y de 1905-1906, lo cual ocasionó la emigración de más de 200 mil judíos de Rusia. Los primeros grupos de askenazíes rusos, además, no llegaron a México directamente de Europa, sino de Estados Unidos. Una situación similar les ocurrió a los padres de Glantz, quienes intentaron, primero, entrar a Estados Unidos desde Ucrania, pero se les negó la entrada y tuvieron que permanecer en México.

Recordar lo que no se vivió: la memoria heredada

Recuerda Glantz en su más reciente libro *Yo también me acuerdo*: “Me acuerdo que mis padres transportaron desde Ucrania unos baúles muy grandes con edredones y colchones de plumas” (2014: 14). Esta afirmación desconcierta porque recuerda algo que no fue presenciado por la autora. Rivera Garza (2017: 47), en su novela *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, escribió: “Recordar lo que no viví y observar de cerca, a través de los lentes para miope, lo que estaba en efecto allí”. De este modo, Glantz (2010: 182) escribe sus genealogías pensando en lo que no vivió: “Sigo con las viejas genealogías y recuerdo, sin verlas, las lágrimas de los ojos de mis abuelos maternos, que nunca más vieron a mi madre traída por mi padre a estas tierras de realismo mágico, adonde un día también llegaron, pero no para quedarse, Eisenstein y Maiakowski, a quien mi padre también conoció”. La concomitancia en ambas versiones confirma que el estado de memoria no precisa necesariamente ser testigo en el momento exacto en el que ocurrió el hecho, sino que se puede recordar con posteridad como si se hubiera presenciado el evento. Esto es posible porque hay una herencia que queda y que se recoge por parte del que rememora. Si el pasado no fue vivido, el relato proviene, como sugiere Sarlo, “de lo conocido a través de mediaciones” (2005: 128), las cuales pasan a formar parte de ese relato. Así es como objetos,

álbumes familiares, relatos orales constituyen anclas a las que aferrarse, no para recomponer una historia, fragmentaria y ficticia desde el momento en que se coloca en el discurso, sino para reestablecer el vínculo afectivo con lo que antecede.

Jacques Derrida señala en *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen* que la lengua siempre es ajena, que es, en realidad, la lengua del otro: “Tengo una lengua, no es la mía” (1997: 13). Y continúa: “¿En qué lengua escribir memorias, cuando no hubo lengua materna autorizada? ¿Cómo decir un ‘yo me acuerdo’ que valga cuando hay que inventar la lengua y el *yo* [*je*], inventarlos *al mismo tiempo* [...]?” (1997: 48-49). A través de una apropiación desesperada de palabras en sefardí, en el caso de León, o en ruso e idish, en el caso de Glantz, a modo de una recuperación simbólica, se produce, a su vez, una migración, un retorno hacia un hogar que nunca se ha habitado. Aquí es donde la geografía afectiva se configura como un espacio imaginado, un territorio lingüístico al que se aspira sin poder habitarlo plenamente. Sin embargo, el verdadero sentido de esta lengua no radica en su posesión, sino en la imposibilidad misma de poseerla, en la tensión entre el deseo de apropiación y la certeza de su *inalcanzabilidad*.

Así es como Glantz (2010: 17), a la vez que cuenta el proceso de investigación, por medio de entrevistas grabadas, es decir, valiéndose del testimonio oral de su familia, cuenta que la madre le ofrece “blintzes (crepas) con crema”, mientras que el padre le cuenta cómo “jugaba, comía y les buscaba el *pupik* (ombligo) a las niñas. Nadie me ombligaba”. Se produce así una escucha “distraída” de la lengua original, del léxico familiar; una escucha “flotante”, que, luego, al transcribirlo, deja de ser absolutamente fiel a lo que recibió. La transmisión de la lengua acarrea la traición, en tanto que no hay herencia sin modificación. La única manera de hacer propio lo que se recibe es transformándolo, en este caso, acercándolo a la lengua de la escritura. De un modo similar, León también introduce palabras en judeoespañol que se intercalan con el resto del discurso, provocando interrupciones, llamadas de atención, pausas para detenerse en la extrañeza que le supone tanto al sujeto que enuncia como al lector que lo recibe. De hecho, *Árbol que tiembla* incluye un breve glosario de palabras o expresiones en judeoespañol, y cada una de las partes termina con el gráfico del árbol genealógico que se va construyendo para que al final “no queden huecos. Que no haya ojos ciegos” (León, 2022: 85). Sin embargo, la productividad y riqueza del texto son precisamente los “huecos” que quedan entre fragmento y fragmento, respondiendo así a la lógica de la memoria que es trunca, borrosa, desorganizada y llena de espacios en blanco.

La introducción de ciertas palabras en la lengua familiar no se vincula solamente con un territorio en concreto, sino también con voces que, desde atrás, traen también las voces de toda una comunidad. Desde la dedicatoria de *Árbol que tiembla* se dice lo siguiente: “A mi padre, boka de arvuli”, cuya cursiva, ‘boca de árbol’, remite a un verso del poema “La boca” de Clarisse Nicoïdski, la poeta de lengua sefardí más destacada del siglo XX. El padre, por tanto, es la pieza que conecta dos generaciones, la que cuenta la historia del árbol genealógico. La primera sección, “Los originantes”, se abre con una breve nota:

Comparecen, en su propio nombre
y derecho,
los hijos de Kadem (Catalina)
y Yehuda (Alfredo),
mayores de edad,
de nacionalidad argentina (León, 2022: 14).

Es interesante el contraste entre las dos generaciones, ya que el poema establece dos coordenadas distintas a través del nombre del padre y la madre, así como de la nacionalidad de los hijos. Desde

el principio se traza una cartografía que guía el viaje entre ambos extremos, impulsado por la falta de conocimiento y la curiosidad: “pero qué sabemos realmente sobre nuestros padres” (2022: 15). El encuentro con la *ketubah*, el documento de matrimonio judío de los padres, en la casa de la avenida Aconquija, en Tucumán, y con otros tantos documentos donde aparecen nombres de familiares modificados por el lugar en el que fueron registrados, países en que esos nombres no eran comunes, provocan el acercamiento afectivo a un pasado hasta entonces desconocido. Así, poco a poco descubre su pertenencia a las tradiciones y a rostros cobijados en su apellido.

El archivo de los descendientes de migrantes

Sylvia Molloy (2006) distingue dos experiencias de la distancia: desde adentro y desde fuera. La primera, que implica una presencia en el país, no asegura la pertenencia al territorio, de modo que se convierte en una experiencia de alienación. La segunda, que implica la exclusión del país, y es, posiblemente, la más evidente, no necesariamente compromete a una autonomía de la estética del texto. En ambos casos, no obstante, la escritura es el pasaje que permite volver a la casa de la infancia, a una raíz que, por formar parte del recuerdo, es decir, por ya no estar, la convierte en inamovible, imperdible, inolvidable. Esa casa ausente es también una casa inventada, fetichizada, al igual que la lengua, que también adquirirá las características de una morada en tanto refugio.

Así es que, ante los objetos que la rodean, Margo Glantz comienza *Las genealogías* señalando la importancia de las imágenes, correspondientes a un archivo construido a partir de las pocas reliquias que han sobrevivido, y que han adquirido esta condición sagrada precisamente por haber resistido el paso del tiempo. Ante esa colección de objetos diversos, el sujeto enunciativo comenta: “Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo -éstas- mis genealogías” (Glantz, 2010: 15). ¿Qué impulsa a indagar en las historias familiares del pasado? Ana Vásquez Bronfman, escritora y psicóloga chilena exiliada en París, escribió: “Si no he vivido la ruptura como un drama, ha sido porque he tomado conciencia de otros exilios que ya estaban en mí, incluso antes de que naciera” (1988: 61). La toma de conciencia a partir de lo heredado —explícita o implícitamente por los familiares— marca el inicio de un nuevo desplazamiento, esta vez desde la escritura, recuperando un archivo que se constituye como tal en la intención de rebuscar en él, reordenarlo y aportarle un valor propio, legitimándolo. De este modo, Glantz escribe: “Mis viajes han sido más modestos y en lugar de buscar oro en mis largas travesías por este continente [...] he seguido, como Telémaco las de Ulises, las huellas de mi padre” (2010: 154). Así, se conoce cuál es el destino del viaje, se sabe que se llegará a Ítaca; no obstante, es el viaje a través de la palabra, las preguntas y la intimidad lo que constituye la auténtica travesía.

Tanto en *Las genealogías*, de Margo Glantz, como en *Árbol que tiembla*, de Denise León, la fragmentariedad se antepone como requisito, recurriendo así tanto a una narratividad dialogada como a una voz poética que se inmiscuye en la memoria migrante heredada en el presente. Esto quiere decir que, más que contar la memoria de quienes migraron, estas escrituras van más allá, anclando esos recuerdos con el contexto en el que se escribe. De esta forma, la primera persona que accede al pasado no se desprende de su lugar en el presente, como sujeto heredero que emprende una investigación, una exploración a los recuerdos de los demás, o a reconstruir los recuerdos que ciertos objetos y documentos puedan reflejar. Hayden White, uno de los iniciadores del enfoque narrativo de la historia, apunta que “la obra histórica es una estructura verbal en forma de discurso en prosa”, de modo que esos relatos cuentan con “una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente

ocurrieron en tiempos pasados”. El autor sostiene, no obstante, que el contenido estructural profundo es de “naturaleza poética y lingüística” (1992: 9). Como el filósofo estadounidense, también creemos que el contenido que se refiere a la memoria de las vivencias personales está íntimamente relacionado con la poesía, pero ya no solo en su contenido, sino también en su forma. De hecho, podría plantearse la incorporación de estructuras poéticas en la narrativa vinculada a la memoria familiar, como ocurre en *Ahí lejos todavía* (2019), de Alicia Genovese, o en *Me acuerdo* (2020), de Martín Kohan. Las lagunas de la memoria se reflejan en las elisiones del texto, lo que permite imaginar una cotidianeidad discontinua marcada por saltos, silencios y secretos, lo desconocido que constituye una parte ineludible de la experiencia diaria.

La fiabilidad de la memoria

Las elisiones en el texto, que separan un fragmento de otro o una contestación de otra, representan los vacíos que quedan en toda reconstrucción de la historia, dando a entender que la memoria no es sentenciosa y es necesario que esos huecos permanezcan sin rellenar. En estos casos en el que las conversaciones previas a la escritura permean el propio texto, los silencios son tan elocuentes como las propias palabras. En estos casos, la primera persona enunciativa, que se encuentra, se imagina el lector, revolviendo papeles y encendiendo y apagando la grabadora, tiende a completar los vacíos con su propia memoria, es decir, su imaginación. Así lo escribe Glantz: “Aquí entra mi recuerdo, es un recuerdo falso, es de Babel. Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres recuerdan” (2010: 32).

También la obra de León se enlaza en un único tejido de historias que se descubren paulatinamente, pero que se cruzan, demostrando que la memoria no es de fiar, y que es, siempre, transitoria. Escribe la autora: “Casi no se escucha lo que decimos y se mezclan los recuerdos: creo que a este hotel vino mi abuelo Benjamín cuando se jugó hasta los zapatos en el casino. ¿O ese era el bisabuelo León? ¿El hotel era este o era otro?” (León, 2022: 23). En este mecanismo de muñecas rusas, en el que el sujeto recuerda cómo otro recuerda lo que alguien le dijo tiempo atrás, las capas temporales y espaciales se superponen, la voz lírica o narrativa es necesariamente plural, múltiples voces que no se subordinan a la voz autorial, sino que la crean. De este modo, Glantz escribe: “Veo a mi madre como a una gran *mamatshka* rusa de la que van saliendo, a discreción, muchas *mamatshkitas*, cada vez más pequeñas y más legítimas” (2010: 69). Los recuerdos que se preservan en los relatos contados por aquellos que siguen vivos se cruzan con recuerdos de infancia generando así una continuidad entre la casa de Turquía y la casa de Argentina, la casa de Ucrania y la casa de México, acercando las dos moradas hasta parecer habitaciones contiguas. Es aquí donde el sujeto que enuncia, el que parece corresponderse con la autora, se autopercibe por primera vez también como foránea: “Así somos los extranjeros: siempre disolviendo la nación” (León, 2022: 21), lo cual solo es posible tras un proceso de escritura, que exige una mirada crítica y detenida de su entorno.

Sin embargo, por mucha atención que se ponga en el proceso de reconstrucción de la memoria, la transcripción será limitada. Así lo escribe Glantz: “La nostalgia es ahora muy fuerte; lamento no poder grabar las miradas” (2010: 68). Si ya resulta complejo plasmar en el texto las voces que narran una y otra historia, superponiéndose e interrumpiéndose, aquello que escapa a la escritura queda relegado al margen. En relación con la nostalgia, León introduce la imagen de un árbol trémulo, una metáfora de la pertenencia a algo que existe “en alguna parte”, sin pistas ni certezas, pero con la firme convicción de su presencia. Esta imagen refuerza la fijación en el linaje, en la deuda y en la responsabilidad con aquello que ha permanecido en secreto. La

autora defiende que “llega un momento en que el pasado sólo puede ser integrado al presente mediante el ejercicio de la nostalgia” (León, 2007). Tal nostalgia no tiene por qué sustentarse en el conocimiento objetivo. Más bien apela a la imaginación y a la exploración de parajes marcados por ausencias y silencios. La reiteración de estas imágenes revela que más que una expresión de nostalgia, la escritura implica un trabajo de la memoria sobre los vacíos.

Especialmente en estos textos, León trabaja con un archivo compuesto por desechos, restos y la memoria de otros, lo que también parece una estrategia discursiva. “La memoria personal tiene un límite, pero cuando te apropias de la memoria de otros, tu propia memoria se agiganta”, apunta León en la entrevista inédita realizada en 2023. En esta apropiación de recuerdos ajenos para insertar los propios, las historias se entremezclan hasta el punto de que el archivo se vuelve, en palabras de la poeta, “irreverente o incorrecto, si estamos pensando en la verdad del documento”. Esto ocurre incluso cuando trabaja con materiales reales: actas de nacimiento y defunción, pasaportes, censos, fotografías. Las voces de los familiares aparecen reflejadas de forma directa en el texto, pero esta vez acompañadas de un elemento material que refuerza la sensación de veracidad: “Por si alguno lo pusiera en duda, dice y me señala la foto” (León, 2022: 17). Sin describir la imagen en sí misma, el poema evoca la emoción del recuerdo: “Estaba sentado arriba del tren a Buenos Aires empujando la máquina para dejar de ver los ojos llenos de lágrimas de mi mamá, de mis tíos, de mis hermanos”. Dentro de esta voz, se inserta la de la tía Matilde, que le dice desde el andén: “Que te vaya bien. Triunfá. Nos quedamos más solos”.

Al principio de la búsqueda, el pasado parece estar vedado: “Las marcas se esparcen, se desparman en el papel como una escritura ciega que no es huella ni signo de nada. [...] detrás de ellos hay una luz que no alcanzamos a vislumbrar” (León, 2022: 18). Ni ella ni su padre reconocen los documentos que tienen delante, así como tampoco los nombres que en ellos figuran. Pero los papeles oficiales no solo sirven de testimonio de la migración; son sobre todo los objetos heredados, incompletos y desordenados, objetos-parlantes, los que activan el pasado. Así, el hilo del mantel bordado con punto cruz que la madre no terminó une al sujeto enunciativo, que solía hacer pulseras en la infancia, con la abuela Luisa, quien se pagó el viaje de Esmirna a América cosiendo sombreros. Es, por tanto, apenas un hilo lo que une la genealogía familiar.

De una manera similar, Margo Glantz también acude a la fotografía —hay muchas intercaladas en el texto—. De este modo, alcanza a imaginar el barco en el que su familia emigró a México: “Me gusta una bella fotografía de época, color sepia, alineadas las figuras, caras dulces y confiadas, caras de fotos que ya no se contemplan. Son los *shif brider*, los hermanos de barco, porque además de hermanos de leche uno puede tener muchas otras clases de hermanos y éstos son de barco” (Glantz, 2010: 73). Así también los pasaportes constituyen objetos-parlantes que, lejos de dar un dato exacto, confunden la historia, volviéndola más ficticia de lo que uno podría pensar: “Para salir de Rusia mi papá tuvo que dar también algunos *tcherbontzes* de oro con los que pudo doblar su edad una vez y aumentarla otra: la edad límite oscilaba entre veinte años o veinticuatro, él tenía veintidós” (Glantz, 2010: 75). De este modo, los recuerdos más fiables son los que provienen de la viva voz, más que de los documentos oficiales.

La historia que Denise León, por su parte, cuenta sobre su abuela Luisa continúa con el descubrimiento de una foto que le mandó a sus abuelos, que ya vivían en América, en cuyo reverso está escrito en letra aljamiada que ya está “akí” y que quiere tener noticias de su padre. Los archivos que aparecen confirman las historias contadas, sin embargo, abunda más el “según dicen” que los documentos oficiales, y, por otro lado, son esos datos los que el sujeto enunciativo más recupera. De ahí que se especifique: “El episodio no está registrado en el libro, pero mi hermano

se acuerda porque se lo contaba la abuela” (León, 2022: 62), y vuelve a añadir en un texto más adelante: “Mi hermano es el que más se acuerda. Se acuerda de las historias que le contaban las abuelas” (2022: 72). Por tanto, la poeta es heredera de una necesidad de escribir los recuerdos de otros sobre vivencias también ajenas. La transmisión oral de los recuerdos es tanto o más válida que aquello que se recupera a partir de páginas escritas más herméticas y confusas, y que, en todo caso, solo conservan “la sombra de la voz” (2022: 65) de los antepasados. Por ello, también, se trata de un árbol que tiembla, pues las historias no se encuentran completamente afianzadas entre sí, sino que la duda permea las ramas, las revisa constantemente, les provoca una sacudida necesaria para que las raíces no crezcan en forma circular y el árbol, “que no puede agarrarse” (2022: 76), se caiga. Al convocar al pasado, este resuena en el presente, lo desestabiliza, y se transforma también en un árbol que tiembla a medida que emergen sus aspectos menos visibles.

Mientras unas llegaban para casarse, y otros huían de la guerra, el bisabuelo Jacobo León llegó a la América con sus hijos para “trabajar y traer después a las mujeres y a los más chicos que se morían de hambre en Izmir” (León, 2022: 59). En la foto aparecen con los ojos en direcciones opuestas, “los anteojos se le cayeron en el mar, según dicen”. En muchas ocasiones, no queda claro quién lo dice, cómo, ni por qué, como también aparece un “leo por ahí” (2022: 60) que desdibuja la importancia de la fuente. El foco no se coloca en el mensajero, sino en el hecho de que hubo quien recibió el mensaje, y lo transmitió.

En la segunda sección titulada “Los dispartus”, acompañada de la traducción en español, “Los despiertos”, aparece también un epígrafe de la poeta Clarisse Nikoïdski: “Dime: ¿me parecía?”, que se corresponde con la pregunta típica motivada por la curiosidad de descubrir las similitudes entre distintos miembros de la familia. Estos textos más narrativos dan lugar a mayores explicaciones sobre el mismo acto de recordar: “Las memorias familiares son como el tejido de Penélope: deben ser hechas y deshechas continuamente”. La definición que otorga la autora coincide con la manera en la que Nelly Richard entiende la memoria, es decir, como “un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones” (1998: 29). En ambos sentidos, la memoria es un acto de relectura —o, en este caso, de reescritura—, que se produce en el presente, y que activamente modifica el pasado.

Se pregunta el sujeto enunciativo de *Las genealogías*: “¿Será el recuerdo un goce debilitado? Se debilita quizá por el extenso manoseo al que se le somete: los recuerdos regresan siempre y nos quedamos anclados a un acontecimiento, parados como mi padre cuando contemplaba, días enteros, a Orozco o a Rivera, pintando interminables frescos en Palacio o en Bellas Artes” (Glantz, 2010: 109). Sin embargo, esa supuesta debilidad de la memoria choca con la fuerza de su repetición y su capacidad de evocación del mismo recuerdo: “Eso ya me lo contaste, ¡siempre me cuentas lo mismo!” (2010: 109). El relato del padre de Glantz se intercala con las interrupciones de la madre y las preguntas que, a su vez, le hace su hija para ahondar en la historia y obtener los pormenores que edifican la memoria, conformando una urdimbre que requiere de repeticiones para mantener puntos en común, en el doble sentido literario y textil. Por tanto, Glantz (2010: 144) incide en la idea de “memorias repetidas, contadas en la mente de cinco o seis maneras, apenas con variantes”.

En ocasiones, las historias más repetidas son incluso falsas, como la que la abuela de León cuenta sobre el tío Menahen, “que era muy importante, que tenía una fábrica de aviones, que no existía” (León, 2022: 74). Sin embargo, nadie puso en duda la historia ni la intentó confirmar, se pidió únicamente que no se interrumpiera a la abuela. La escritura de los recuerdos es, en sí

misma, un “arte de la repetición”, señala Alberto Giordano (2023: 62). Esto quiere decir que es un arte de “las suspensiones y los recomienzos, de los cruces imprevisibles entre realidades heterogéneas”. De ahí que la forma del texto sea sumamente coherente en sus reiteraciones, pues es difícil pensar en una escritura del recuerdo que no esté minuciosamente hilada entre sí. La organización de la realidad, por tanto, de esos hilos de la familia que se intentan desmadejar, se logra a través de la reconstrucción de la historia de los parientes que quedaron a un lado y a otro del Atlántico. Aunque nuevos, ningún descubrimiento es completamente ajeno ni desconocido. De ahí que las autoras también practiquen la repetición como intertextualidad, como un canibalismo de textos ajenos con los que dialogan, y que también producen su propio eco. Por otra parte, la repetición tiene que ver también con el lugar que ocupa este procedimiento dentro de la tradición judía, la cual repite los elementos que le han permitido mantenerse viva y unificada.

La polifonía de voces

Esta memoria que se transmite está articulada en torno a determinados símbolos, preocupaciones del momento, imágenes que constituyen el eje en torno al cual se puede lograr un alto grado de identificación. De este modo, los ecos de los familiares, sus voces, se recuperan de forma azarosa y fragmentada con pequeños trozos que llegan al presente como tras un naufragio. León escribe: “Una prima me cuenta que los padres de la bisabuela Perla se murieron de cólera allá en Izmir” (2022: 27). El canal de conexión con esa historia es verosímil, aunque se compone principalmente de datos dispersos que se interrelacionan con una fotografía que la bisabuela Perla envió a su futuro novio en América. Asimismo, también se vincula con la fotografía que él le envió a ella, de la cual “la bisabuela hizo cientos de reproducciones que todavía hoy andan dando vuelta en la casa de los nietos y los bisnietos”. Esa foto con sus reproducciones es eco, herencia de la historia de un desplazamiento que explicaría el motivo por el que ese sujeto enunciativo escribe desde Argentina. De este modo, se logra un acercamiento a vetas desconocidas del pasado que perviven en el presente para lograr comprender(se) con más acierto, aunque el acercamiento sea siempre incierto. Escribe León: “Nunca estoy segura de cómo escuchar los ecos de las vidas de familiares que no conocí preservados en los relatos ajenos”. En estas líneas se resume lo que significa la memoria heredada, es decir, aún “aquellos acontecimientos ‘vividos indirectamente’ a través de la colectividad a la que se siente pertenecer” (Pollak, 2006: 34).

Tanto en una autora como en la otra, el sujeto enunciativo se percibe parte de un linaje: “Generaciones enteras de comerciantes, joyeros, zapateros y fabuladores bullen en nuestra sangre” (León, 2022: 75). Llama especialmente la atención que entre los oficios de la familia se encuentre el de fabulador, como si también estuviera predestinada la invención y narración de historias. El sujeto enunciativo repite en la escritura el gesto de verter los sucesos que no son suyos sino en el momento de escucharlos. La conciencia de que la mayor herencia no es el recuerdo, sino la capacidad de fabular con ellos, queda explícita cuando la autora escribe: “Los muertos tienen un modo de persistir en el tiempo, en la imaginación” (2022: 82). Los nombres, las experiencias, los recuerdos, en general, no integran tanto el campo de la memoria como el de la imaginación; aunque se encuentren en continuo contacto, una ofrece unas expectativas de fiabilidad que no ofrece la otra. No obstante, en palabras de Sartre, el acto de imaginación es un “acto mágico” que permite representar el objeto pensado, posibilitando una forma de apropiación sobre él (1997: 239). Imaginar, por tanto, estaría más cerca de la voluntad de recuperar que de reproducir. Así, no queda claro quién es el que hereda: el yo lírico, que, efectivamente, recupera la memoria familiar; o las voces que vienen de atrás, a quienes les es devuelta su historia. La

memoria vicaria vendría a contestar que el fin es recuperar la memoria de los que ya no están, pero no por los muertos, sino por nosotros, los que estamos vivos.

La importancia de nombrar, presente en obras anteriores de León, especialmente en *De muerte ke no manke*, encuentra su fundamento en dos relatos del Talmud: el momento en que Dios encomienda a Adán la tarea de nombrar a cada criatura sobre la tierra y la narración que sostiene que los judíos en Egipto fueron salvados gracias a la preservación de sus nombres en hebreo. Por tal motivo, cuando una persona enferma, “se le cambia el nombre o se le da uno nuevo, con la esperanza de afectar su destino” (León, 2022: 80). Esto sugiere que el acto de nombrar tiene un poder de hacer sobrevivir, mantenerlo atado al presente. Sin embargo, en el caso de Glantz ocurre una particularidad. Esto se explica cuando el sujeto enunciativo o, en todo caso, el sujeto *escuchador* le pregunta al padre: “¿Por qué nos pusiste esos nombres?”. A lo cual el padre contesta: “Porque entre los judíos se ponen los nombres de los difuntos y yo quise ponerles nombres poéticos” (2010: 147). Pareciera, por tanto, que la herencia, junto con la memoria que se intenta reconstruir a través de una conversación directa y profunda, es la poesía: la voluntad de escribir y transmitir esas cosmovisiones desde un ángulo particular del mundo.

¿Por qué la insistencia en pronunciar nombres familiares y anclarlos a nuevas coordenadas espacio-temporales? La memoria no existe sin el sujeto que la rememora. El sujeto-heredero es consciente de esta responsabilidad, y la lleva a cabo, más que nada para (re)elaborar una identidad propia. En ocasiones, como señala el texto, “los nombres son un límite” (León, 2022: 81), más allá de ellos se encuentra el vacío. En este árbol genealógico tembloroso que las autoras van reconstruyendo, los vínculos y los espacios están compuestos por nombres, sin embargo, es más importante la historia que espeja ese nombre a partir de lo contado por los demás. Cada fragmento de la autora requiere volver sobre sí mismo. También en este sentido la memoria cumple su función: “nos permite re-tomar algo para poder seguir” (Montalbetti, 2014: 18), lo cual la convierte en una sustancia maleable, no en un objeto cerrado, al igual que los textos que aquí analizamos, que se corresponden con una suerte de diario sin fechas.

León recupera varios versos de Clarisse Nicoïdski, entre los que se encuentra el siguiente: “Hue vida / i si fizu boka” o “Fueron vida y se hicieron boca”. Este verso conecta también con lo que escribió Joseph Brodsky en el poema “A Part of Speech”: “What gets left of a man amounts / to a part. To his spoken part. To a part of speech”, que podría ser traducido como: “Lo que queda de un hombre suma sólo una parte. Su parte hablada. Una parte de la oración”. Lo que estos versos reivindican, así como también la obra de León, es que lo que resta es la palabra hablada, donde reside la memoria, más incluso que en los lugares físicos, convertidos con el tiempo en ruinas. Cuando Glantz regresa a la casa de la infancia descubre “la ruina, la decadencia, afuera, ya desvaído, casi cayéndose, un remate de piedra que corona la fachada, muy antigua” (2010: 184). Leonor Arfuch (2005), al abordar las diversas formas en que la experiencia traumática se convierte en narrativa del yo, habló de las “escrituras de retorno”, estrechamente vinculadas con el “espacio biográfico”, lo que lleva a la noción de una nueva “intimidad pública” (Berlant, 1998). Estas formas de retorno implican una resignificación de los lugares originarios. Dentro de este espacio biográfico, Arfuch introduce el “valor memorial”, que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado, y que forma parte de la transmisión de la cultura, incluso del trazado de una historia (2012: 47). Como los silencios, las ruinas también son parlantes, porque contienen en sus escombros las historias del pasado, trucas como la memoria, pero igual de sólidas.

Glantz no solo se ve reflejada en las voces, sino también en los rostros que va conociendo, y en los que espera encontrar rasgos comunes: “Pasamos varios días juntos mirándonos de reojo, atisbando, en la punta de la nariz o en el color del bigote, el parentesco asomando en la sonrisa o en la forma de comer lo que cocinaban nuestras tías y nuestras madres” (2010: 191). Este reconocimiento no se da solo a través de fotografías, sino también de parientes con los que se encuentra por primera vez cuando decide volver a la ciudad en Ucrania de la que partió su familia o a través de los rostros de emigrantes que compartieron una suerte similar al llegar a México en 1925. Lo que se busca es, en definitiva, comprobar la historia que cuentan las fotos en los rostros reales, percibirse como parte de una misma comunidad y una misma procedencia.

Las voces provienen también del discurso escrito, como es el caso del diario de la madre de León, del que se extraen las impresiones que esta, a su vez, apunta sobre sus bisabuelos:

Eso hasta que se murió el bisabuelo Alejandro —que era lindo como un galán de cine y vino a América en un barco que naufragó, cuyo nombre nunca encontramos— y la abuela dijo basta, basta, les tapó las manos, los ojos, los pies y todas las músicas se apagaron, anota la mamá con letra despareja en los últimos días de su diario (León, 2022: 29).

La abuela, por tanto, si es capaz de silenciar, significa que guarda también la historia. Cuando las madres o las abuelas callan, parece cometerse un vuelco en la función de custodias de la memoria que se les asocia. En este sentido, Claudia Martínez Echeverría apunta que “el silencio de estas mujeres no es producto de una imposición social que les niegue la palabra, sino una decisión personal que hace de este callar una resistencia contra su propia historia” (2005: 68). Este callar implica también un no-decir, esto es: el secreto, el susurro o, incluso, la mentira. En la misma línea, Elizabeth Jelin instala el “olvido evasivo”, que quiere decir “una voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos”, en el reclamo de un olvido que permita vivir, y cuyos recuerdos serán recuperados en el momento propicio en que puedan ser expresados (2002: 31). León se enfrenta a este silencio, mientras que la fuente principal de información para Glantz es su padre y los matices que agrega la madre. Sin embargo, también Glantz escribe lo siguiente: “Me es difícil hablar de la memoria judía, así en bloque. Puedo, quizás, aferrarme a una vivencia parásita, la de mis padres, ahora reducida, muy reducida, a la de mi madre, para intentar comprender estos términos” (2010: 207-208). Llama la atención el uso que hace la autora de la noción de “vivencia parásita” como una experiencia que se vive a través del otro. Lo cierto es que la mayoría de las historias que aquí se cuentan no fueron vividas por el sujeto enunciativo, sin embargo, siempre hay un hilo conductor, una voz que hace eco desde alguna parte.

La necesidad del regreso

En este viaje que emprende el sujeto enunciativo “hacia lo que queda de nosotros. Hacia lo que fuimos” (León, 2022: 79), es decir, hacia las primeras ramas de un árbol que, cargado de emoción, inseguridad y duda, tiembla, las autoras se encuentran con la lengua familiar; con los ritmos de la burocracia, en el caso de León; y con anécdotas que se transforman según quién las narre, aunque todas sean igualmente ciertas. Estas anécdotas demuestran que el pasado no solo constituye lo que fuimos, sino que también modela lo que somos. No en vano Denise León apunta hacia el final del libro, en los agradecimientos: “Todas las historias son verdaderas. E inventadas” (2022: 95), lo cual confirma una autoficción inevitable y necesaria. Glantz también hace alusión

a lo mismo al final del libro: “Hasta allí los únicos datos comprobables. Lo demás es conjetura” (2010: 209). A través de fragmentos que no necesariamente configuran una trama, sino la idea de una vida aún en proceso, la introducción de la ficción —en términos de “lo falso”— no anula la sensación de veracidad que el lector tiene. Esto se debe a que el recuerdo está en continuo contacto con la imaginación. Imaginación y memoria confluyen en “la presencia de lo ausente” (Ricoeur, 2003: 67), y, aunque imaginar no signifique acordarse, “un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen”, como lo planteó Aristóteles en su *Poética* (2004: 77).

En la contemporaneidad, tras la conciencia de saberse producto de múltiples desplazamientos forzados, se puede entender mejor lo que significa “un transterrado, sin tierra, expatriado, asilado, exiliado, alejado, ausente, colonizado, huido” (Futoransky, 2019: 85). Así es que Glantz entiende que el proceso que llevó a cabo su madre al llegar a México fue “territorializarse”, y agrega: “horrible y significativa palabra” (2010: 213) para lo que supuso el único remedio que quedaba. Sin embargo, en su caso, a pesar de la experiencia traumática que siempre genera, no todo fueron desventajas: “En el nuevo territorio, el del exilio, se reacomodan las cosas, el judaísmo se reintegra a su raíz, se habla el yidish, los enemigos son amigos y el ruso sigue siendo un idioma de unión, el idioma secreto del amor y el de la convivencia con otros exiliados del antiguo y propio territorio” (Glantz, 2010: 213). El nuevo *nosotros* que surge, por tanto, es el de los emigrantes. En el caso de León, y aun siendo nieta de inmigrantes judíos, la narrativa cambia. Ya en el poemario *De muerte ke no manke*, León recupera recuerdos de la infancia que le hablan de una extranjería transformada en un tabú:

Dos cosas
no podemos decir
en la escuela:
que somos judíos
y que tenemos
una hermana muerta
(León, 2023: 365).

De una manera similar, en *Árbol que tiembla* se encuentra el siguiente fragmento: “Nunca terminé de entender quién le había dicho a quién ‘judío de mierda’. Pero después al tío lo mandaron a Buenos Aires a hacerse hombre [...]. Al tío se lo llevaron a Buenos Aires engañado. Le dijeron que eran unas vacaciones y lo dejaron de pensión con unos parientes durante años para que se hiciera hombre, para que se hiciera fuerte” (León, 2022: 37). La expresión es recurrente en la experiencia del antisemitismo. El escritor argentino Martín Kohan también escribe en *Me acuerdo*, un libro dedicado a registrar sus recuerdos al estilo de Joe Brainard o Georges Perec, el siguiente párrafo: “Luisito de la vuelta un día me dijo ‘judío de mierda’” (2020: 42). La constatación de la diferencia tiene consecuencias en el caso del familiar de León, quien debe viajar a Argentina, donde Kohan experimentó la misma vivencia. En la diferencia, el sujeto enunciativo se concibe como el otro, y entiende lo que le ocurre a partir de una condición que hereda: ser una niña judía, aun sin hablar la lengua ni sentirse parte del lugar del que procede su familia.

Las memorias se encadenan unas con otras, y, como señala Passerini, “recordar debe ser concebida como una relación fuertemente inter-subjetiva” (1992: 2). Ese es el mecanismo del sujeto enunciativo, quien llama a sus parientes a sabiendas del “teléfono descompuesto” que inevitablemente se va a formar. La historia se completa con las historias trucas de los demás. Mientras la historia avanza, la autora se pregunta: “Para qué contar lo que no vuelve más” (León, 2022: 40), para qué narrar “el cuento de la familia” con la cantidad de “historias tristes como las de sus parientes” (2002: 36) que ya se han contado. Para responder esta pregunta, convendría recordar el discurso que el pensador David Foster Wallace pronunció en la ceremonia de graduación

de 2005 en la Universidad de Keyton, en el que señaló que “en las trincheras del día a día de la existencia adulta, los lugares comunes pueden tener una importancia de vida o muerte” (2014: 15). El presente se vuelve una secuela del pasado que se cura comprendiendo cada uno de los desplazamientos previos que han llevado al sujeto al lugar en el que está.

La autopercepción del sujeto enunciativo respecto a su escritura es concebida como un registro. En este anotar lo que va sucediendo en la investigación, pone a salvo lo que encuentra, y sus respectivas reflexiones, de las fuerzas destructivas que amenazan expropiarlo —nuevamente— de su vida. Pulula en esta forma de escritura la creencia de que se puede, a pesar de su exposición, mantener el secreto, el susurro, la intimidad y la constancia. De este modo, a quien se pretende interpelar con estos escritos es, en muchos casos, a sí mismo, pues, entre otras razones, hay un interés primordial en vislumbrar quién es o está siendo, y no encuentra un lugar mejor que estas páginas para ensayar en nombre propio algunas conjeturas sobre el origen de su familia que iluminen indirectamente los rasgos desconocidos de quien las escribe.

En el caso de León, al igual que en el de Glantz, no se quiere validar la historiografía del texto, sino su adaptabilidad a las diversas biografías que puedan dialogar con él. Lo que interesa no es añadir realidad al relato, sino actualizar constantemente un pasado que se recuerda y se repite, es decir, traer al presente un pasado que está aquí y que podemos trastocar. La forma de transformarlo y la manera, en primer lugar, de acceder a él es a través de interrogantes que motivan la búsqueda y la (re)escritura. Preguntas, al fin y al cabo, que afectan al sujeto enunciativo del presente porque su respuesta explica la geografía desde donde se escribe. Así es como Glantz se pregunta: “¿Cuál hubiera sido mi genealogía de haberse quedado mi madre en Rusia?” (2010: 70). El fin último, sin embargo, más que luchar contra el paso del tiempo, es evitar que el olvido se lleve consigo también el vínculo afectivo con lo familiar. La última línea que escribe Glantz en el libro es la siguiente: “escribo estas precarias palabras totalmente insuficientes para recordarla [a la madre] y para ponerle un punto final, ahora sí, a mis genealogías” (2010: 215). Establecido el vínculo a través de la palabra, la memoria parece ya imborrable.

Conclusiones

En este punto, es posible identificar tres factores esenciales y compartidos en la obra de Denise León y Margo Glantz: el carácter mediado de los recuerdos, la fragmentariedad de los relatos del pasado y el sentimiento de extranjería en su propio territorio. Así, se establece una posmemoria vinculada a lo que no se ha vivido, pero que, debido a ser contado por otros, también le pertenece al sujeto. El pasado, por tanto, es un proceso que se configura en el presente y se materializa en el momento de su rememoración, actuando como una posterior clarividencia, ya que puede ser leído en el futuro con nuevas claves interpretativas, como ocurre en ambos libros. En estas obras, la herencia presenta fisuras, pues se remonta a un origen que, al igual que la memoria, no es lineal ni permanente; por el contrario, es algo abierto y situado en el tiempo, cuyo devenir revela una novedad siempre inconclusa.

De esta manera, claves como el nomadismo, la herencia del judaísmo y el reposicionamiento frente a ella, la cotidianidad, la fragmentariedad y el ensamblaje, la autobiografía despojada del dominio exclusivo sobre lo propio, el archivo fotográfico desprovisto del poder de verosimilitud, y la recuperación de historias tan íntimas como compartidas, permiten adentrarse en una narrativa contemporánea que sitúa al sujeto enunciativo en una zona liminal, en la que se configura como sujeto-heredero, sujeto-escuchador o sujeto migrante.

Lo que se recupera en estos textos son las voces que aún resuenan en los oídos de quienes las escucharon y las volvieron a transmitir, con el fin de crear una patria afectiva en la que se generan complicidades basadas en la vivencia compartida. Lo que el pasado todavía enuncia y gravita como un eco es lo que la escritura busca preservar, manteniendo la oralidad y la simplicidad con las que fue dicho. Lo que comienza siendo una empresa personal, termina agrupando a toda la familia en la búsqueda de pistas y detalles. Lo que inicia como un trámite, acaba iluminando puntos inciertos del presente y de la identidad, ya no solo de las autoras, sino de todos aquellos que, marcados por una historia de migraciones, se atreven a reflejarse en estas memorias, de las cuales cada uno es superviviente.

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, Leonor, 2005, “Cronotopías de la intimidad”, en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Leonor Arfuch (comp.), Buenos Aires, Paidós, pp. 239-290.
- , 2012, “Narrativas del yo y memorias traumáticas”, *Revista Tempo e Argumento*, 4 (1), pp. 45-60.
- ARISTÓTELES, 2004, *Poética*, Madrid, Alianza Editorial.
- BERLANT, Lauren, 1998, “Intimacy: A Special Issue”, *Critical Inquiry*, 24 (2), pp. 281-288.
- BRODSKY, Joseph, 2000, *Collected Poems in English, 1972-1999*, Nueva York, Farrar Straus and Giroux.
- DERRIDA, Jacques, 1997, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- FOSTER WALLACE, David, 2014, *Esto es agua: Algunas ideas, expuestas en una ocasión especial, sobre cómo vivir con compasión*, Barcelona, Penguin Random House.
- FUTORANSKY, Luisa, 2019, “De dónde vienen y dónde van las palabras”, *Hispanamérica*, 48 (143), pp. 85-92.
- GIORDANO, Alberto, 2023, *Una posibilidad de vida*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GLANTZ, Margo, 2010, *Las genealogías*, Buenos Aires / Valencia, Bajo La Luna / Pre-Textos.
- , 2014, *Yo también me acuerdo*, Madrid, Sexto Piso.
- JELIN, Elizabeth, 2002, “De qué hablamos cuando hablamos de memorias”, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, pp. 17-39.
- KOHAN, Martín, 2013, *Fuga de materiales*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- , 2020, *Me acuerdo*, Buenos Aires, EGodot Argentina.
- LEÓN, Denise, 2022, *Árbol que tiembla*, Delta de San Fernando, La Ballesta Magnífica.
- , 2023, *Nostalgias del Imbat: poesía reunida*, San Miguel de Tucumán, EDUNT.
- MARTÍNEZ ECHEVERRÍA, Claudia, 2005, “La memoria silenciada. La historia familiar de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández”, *Taller de Letras*, 37, pp. 67-76.
- MOLLOY, Silvia, 2006, “A modo de introducción. *Back home*: un posible comienzo”, en *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*, Sylvia Molloy y Mariano Siskind (eds.), Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- MONTALBETTI, Mario, 2014, *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- PASSERINI, Luisa, 1992, *Memory and totalitarianism*, Oxford, Oxford University Press.
- POLLAK, Michael, 2006, *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen.
- RICHARD, Nelly, 1998, *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- RICOEUR, Paul, 2003, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.

- RIVERA GARZA, Cristina, 2017, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Madrid, Penguin Random House.
- SARLO, Beatriz, 2005, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- SARTRE, Jean-Paul, 1997, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.
- SENKMAN, Leonardo, 2000, “La nación imaginaria de los escritores judíos latinoamericanos”, *Revista Iberoamericana*, 66 (191), pp. 279-298.
- VÁSQUEZ BRONFMAN, Ana, 1988, “De rupturas y distancias”, *Revista NOAJ*, 2, pp. 60-63.
- WHITE, Hayden, 1992, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*, Barcelona, Paidós.

**Migraciones entre palabras, poesía,
artes visuales y *performances***

Por una literatura sin palabras. Un acercamiento a *Mudanza*, de Verónica Gerber Bicecci

SILVANA MERCEDES CASALI

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de La Plata /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
silvana.m.casali@gmail.com*

Recibido: 18 de marzo de 2025 – Aceptado: 3 de abril de 2025.

<https://doi.org/10.46553/letras6785> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En el presente artículo reflexionamos en torno al movimiento en la escritura de Verónica Gerber Bicecci, y lo hacemos a partir de su libro *Mudanza* (2023, donde propone los desplazamientos “del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso, a la acción; de la novela a la vida escenificada” (2023: 19. En diálogo con su novela *Conjunto vacío* (2021, en donde leímos los efectos del exilio en la generación de los hijos tras la última dictadura militar argentina, sostenemos que, a partir de la pregunta por los sentidos disciplinares y biográficos que implican las *mudanzas* de los cinco artistas seleccionados, la autora señala *en* su literatura las limitaciones *de* la literatura para expresar ciertas búsquedas, y la consecuente migración hacia expresiones artísticas que logren acortar la distancia entre lo experimentado y lo comunicable.

Palabras clave: Verónica Gerber Bicecci; escritura; *Mudanza*; exilio.

For a Literature without Words. An Approach to *Mudanza*, by Verónica Gerber Bicecci

Abstract: In this article we reflect on movement in the writing of Verónica Gerber Bicecci, and we do so from her book *Mudanza* (2023), where she proposes displacements “from text to action. From the page to the body, from the word to space, to place; from the phrase to the event, to the action; from the novel to staged life” (2023: 19). In dialogue with her novel *Conjunto vacío* (2021) where we read the effects of exile on the generation of children after the last Argentine military dictatorship, we maintain that, based on the question about the disciplinary and biographical meanings implied by the changes of the five selected artists, the author points out *in* her literature the limitations *of* literature to express certain searches, and the consequent migration towards artistic expressions that manage to shorten the distance between experienced and communicable.

Keywords: Verónica Gerber Bicecci; Writing; *Mudanza*; Exile.

Introducción

En tanto hija del exilio, es posible pensar el proyecto literario de Verónica Gerber Bicecci en las coordenadas de lo que desde hace casi dos décadas se conoce como “literatura de hijos”, en referencia a las producciones narrativas de hijos/as de militantes setentistas desaparecidos, asesinados o exiliados por el terrorismo de Estado (1976-1983).¹ Los padres de la autora debieron exiliarse en México, país en el que ella nació en 1981. Estas circunstancias resultan el insumo de su novela *Conjunto vacío* en donde, a partir de la relación complementaria entre escritura y diagramas de Venn, la protagonista narra las formas en que a través —y a pesar— de los años, el exilio afecta todavía a su madre y la alcanza también a ella, deviniendo una experiencia heredada.²

Como sabemos, existe un cada vez más nutrido campo dedicado al estudio de las formas de elaboración del pasado reciente por parte de los “exiliados hijos” (Lojo, 2010). Estos análisis resultan valiosos debido a la diversidad de materiales y perspectivas exploradas, al carácter transgeneracional de los enfoques y a su condición interdisciplinar, en tanto se trata de un fenómeno estudiado por distintas cohortes de investigadores, desde las humanidades y las ciencias sociales, a partir de trabajos realizados desde la literatura, la historia y la memoria, la sociología, la psicología clínica, las artes audiovisuales, entre otras (Alberione, 2018; Basso, 2019; González de Oleaga, Meloni González y Saiegh Dorín, 2019; Norandi, 2020; Parisí, 2021; Chmiel, 2023; Basile y González, 2024).

En esta ocasión, sin embargo, no es tanto —o no es solo— la forma en que se configura la experiencia del exilio en la escritura de Gerber Bicecci lo que nos interesa, sino atender a una deriva: el elogio del gesto nómade a partir del cual arte y vida se encuentran. Así, al desenfocar la particularidad del exilio político y preguntarnos por lo que ese gesto tiene de simbólico, el interrogante ya no apunta al movimiento de un país a otro, de una cultura a otra, de una lengua a otra, sino también de una disciplina hacia otra, afectando, en ese mismo tránsito, la propia vida. ¿Qué nos dice esta necesidad de trascender las disciplinas o, en palabras de la autora, de pensarlas “como soportes para las ideas y no como universos de conocimiento diferenciado y distante”? (Gerber Bicecci, 2023: 49). En tanto “trasgresiones” que resultan “cada vez más comunes” (Garramuño, 2014: 16), el pasaje de la escritura a la *performance* se presenta como una búsqueda por iluminar aquello que la literatura, al parecer, no alcanza. Sin embargo, paradójicamente, Gerber Bicecci escribe *Mudanza* (2023), y es en esa materialidad que construye el tránsito de cinco artistas —seis con ella incluida, aunque su camino sea el inverso ya que comienza desde el campo visual y va hacia la palabra escrita— que, emancipados de la literatura, se mueven en dirección a las artes visuales. Acaso una pista para pensar estas trayectorias errantes resida en el núcleo de sentido alrededor del cual gira la novela de la autora *Conjunto vacío*: la limitación que tienen las palabras para comunicar ciertas experiencias.³ Del mismo modo, en *Mudanza* plantea “comunicar sin tener que usar una sola palabra” (2023: 18), “decir sin palabras lo que solo la palabra puede decir” (2023: 20), y lo hace a partir de la recuperación de una serie de personalidades que lo intentaron, trazando otros puentes —en apariencia menos frágiles que el de las letras— entre lo vivido y lo comunicado.

¹ Más de dos décadas si tomamos como referencia *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio* de Andrea Suárez Córca, publicado en 1996, pero estamos pensando desde 2008 en adelante, cuando comienzan a proliferar estas narrativas.

² En trabajos anteriores analizamos las formas en que el exilio afecta la percepción del tiempo de la protagonista de *Conjunto vacío*, así como sus vínculos familiares y amorosos (Casali, 2023a, 2023b).

³ En Argentina la editorial Sigilo publicó *Conjunto vacío* (2021) y luego *Mudanza* (2023), pero las publicaciones originales datan de 2015 y 2010 respectivamente por la editorial mexicana Almadía.

De este modo, con sus diferencias, los artistas que integran *Mudanza* interrumpen la palabra escrita y comienzan a moverse, a migrar de disciplina: Vito Acconci *decide* “dejar de escribir” (2023: 23); Ulises Carrión *desiste* aunque “no deseaba deslindarse de la página escrita sino repensarla” (2023: 39), “*deshacerse en el aire como una palabra*” (2023: 37); Sophie Calle busca *encarnar* “la escritura misma” (2023: 55) a través de “situaciones en las que no teng[a] nada que decidir” (2023: 56); Marcel Broodthaers abandona la escritura para dejársela a las líneas ya escritas de sus manos (2023: 71) y Öyvind Fahlström *no deja de escribir*, sino que se desplaza hacia “la resonancia” (2023: 89). Por último, a ellos se suma la misma Gerber Bicecci que, como mencionamos, reúne a estos artistas y escribe con el objetivo de “darle vuelta a la literatura para reencontrarse con ella como si fuera la primera vez”, convencida de que “solamente al trasladarla, al verla desde otro lugar, es como puede sorprendernos su simpleza y mostrarnos sus agujeros” (2023: 101). ¿Qué sentidos de la literatura guarda esta propuesta estética (¿y política?)

Mudarse: atravesar un umbral

Comencemos por la manera no esencialista en que Gerber Bicecci se presenta: “una artista visual que escribe”.⁴ De esta forma, ya en la solapa de *Mudanza* anuncia su ingreso al campo literario con la aclaración de que no proviene de allí, acaso como forma de resguardo frente a un supuesto saber crítico, seguramente como manera de restarle solemnidad al acto de escritura, ya que de este modo subyace la idea de que la literatura no es una adscripción identitaria que se posee de una vez y para siempre, sino una práctica que cobra sentido en el momento en que se produce, es decir, mientras se está escribiendo. En sintonía con esta interpretación, en *Mudanza* la autora dice estar “cerebralmente excluida del mundo de las letras” debido a que, como zurda, “el hemisferio derecho [que “controla la expresión emocional”, “la imaginación” y “la creatividad”, entre otros] es el dominante”, frente al izquierdo que controla la escritura (Gerber Bicecci, 2023: 99).

Con relación a esta idea, una imagen que puede ayudarnos a pensar la propuesta de Gerber Bicecci es la del *umbral*. Desde las artes visuales la autora se asoma a la escritura y, desde allí, recupera a quienes la antecedieron en ese movimiento transdisciplinar,⁵ inscribiéndose a su vez.⁶ Entonces, inspirados en la categoría de “umbrales semióticos” (Camblong, 2012), podemos decir que su acción —como la de los artistas seleccionados— “pone en crisis los signos, el bagaje de sus aprendizajes y experiencias adquiridas” (2012: 17).⁷ En las vidas en tránsito que Gerber

⁴ Antes que “un doble oficio”, Gerber Bicecci lo entiende como “una doble resta”, y a sus libros como “instalaciones *in situ* en el campo literario” (Tentoni, 2023).

⁵ Lo pensamos también con relación al carácter “indisciplinado” de las ciencias sociales (Arias y López, 2016). Al respecto, Gerber Bicecci se refiere a la “intersección de disciplinas” en su trabajo (2020).

⁶ Los describe como “individuos casi irreales, verdaderos ambliopes y zurdos, que en el mejor de los casos debieran ser mi linaje en ese otro país” (Gerber Bicecci, 2023: 101). “Les entiendo como tallos principales de la raíz de mi árbol genealógico (o eso me gusta pensar)” (Tentoni, 2023). La imagen del umbral también resulta operativa en términos genéricos, ya que *Mudanza* es un conjunto de ensayos sobre artistas constitutivos para el proyecto autoral de Gerber Bicecci tanto como una autobiografía (incluso una autoficción) o una crónica. En cualquier caso, anticipa un *leitmotiv* retomado en *Conjunto vacío*: la (in)capacidad del lenguaje para comunicar ciertas experiencias.

⁷ Según Camblong los umbrales “permiten configurar instancias del tiempo-espacio del flujo de signos alterados ante tales o cuales circunstancias, a la vez *simbolizan un proceso de pasaje, de tránsito y de movimientos hacia lo otro*” (2012: 17, nuestro énfasis). Esta imagen cobra materialidad en la descripción que Gerber Bicecci hace de Marcel Broodthaers: “un cancelador, un portero sostenido en la diagonal que separa el significado del significante. El explorador de una pausa inexistente. Una ecuación capicúa que se desvanece al ponerse en marcha” (2023: 74).

Bicecci transforma en una misma experiencia compartida, Ulises Carrión, Vito Acconci, Marcel Broodthaers, Sophie Calle y Öyvind Fahlström se exilian del universo de las letras involucrando no sólo sus trayectorias profesionales sino también vitales. Así, sea de patria, de lengua o de práctica artística, podemos decir que estas “experiencias liminares” (Camblong, 2012: 16) encarnan para la autora de *Mudanza* no sólo el pasaje entre disciplinas, sino formas significativas de articulación entre arte y vida, y señalan que, una vez emprendido el tránsito, puede que no se regrese al punto de partida, sea en términos disciplinares o identitarios. Así, el lenguaje es otro porque son otros los (mismos) artistas. Como les sucede a los personajes de *Conjunto vacío*, una vez exiliados —en este caso, de la escritura— no es posible volver. Al respecto, recuperemos un fragmento de esta novela en donde la protagonista toma consciencia de esta imposibilidad a raíz de la lectura de “*Destierro*”, un libro de “Marisa(M_x) Chubut”, escritora y actriz argentina exiliada en México. A través de lo escrito por este personaje, la protagonista descubre la paradoja de regresar al país de nacimiento y, sin embargo, no poder *realmente* volver:

Esos espacios a los que ella necesitaba volver ya no existen y en ello radica su tragedia: nada le pertenece. Al parecer las consecuencias de la dictadura surgen después, mucho después. El exilio es sólo una forma de retardarlas. Tarde o temprano: *flurppp* una fuerza extraña te succiona, no hay escapatoria (Gerber Bicecci, 2021: 119).

Algo similar experimenta la francesa Sophie Calle en *Mudanza*, quien a su regreso de “un viaje por el mundo que le tomó siete años”

se encontró con un hueco. No tenía idea de cómo vivir cotidianamente. Terminó por acostumbrarse a su entorno asumiendo actividades inusuales, iba en busca de las huellas de un lugar al que ya no pertenecía, quería adentrarse en ese París que ahora le resultaba tan lejano. Terminó con convertirse en artista visual (Gerber Bicecci, 2023: 53).

Sin embargo, a diferencia de *Conjunto vacío*, los artistas de *Mudanza* no parecen desear regresar al lugar del que se fueron: “como pocos, se dirigen seguros a su destino aunque nunca consigan llegar a ninguna parte” (Gerber Bicecci, 2023: 16). Esto se evidencia en la vida de Marcel Broodthaers, quien “revela que ese mundo real, tan conocido, es también un lugar al que no se llega, en el que no se está, ni se tiene, ni se alcanza nada”, motivo que lo conduce a “detenerse en los resquicios”, a “quedarse entre, en medio”, tratando de “establecerse en ese espacio que se evapora antes de conseguir que sea real” (2023: 77-79).

Metafórica y sintomáticamente, Gerber Bicecci traza un paralelismo entre ese sentimiento de errancia detrás de algo inalcanzable y la ambliopía de su ojo derecho que la afecta desde pequeña, un “padecimiento [que] es casi invisible, indetectable” (2023: 15).⁸ Pero, a diferencia de la autora —“Nunca me abandoné a la contemplación de mi ojo ambliope” (2023: 17)— los artistas de *Mudanza* “caminan y se pierden”, “tienen esa extraña facilidad para habitar un espacio que no podemos ver ni entender”, son “los que desvían la mirada” (2023: 17), quienes sortean el “pánico” del caminar sin rumbo cierto, del abismo de lo desconocido (2023: 15), quienes ¿deciden? “dejar de escribir la novela y convertirse en el personaje” (2023: 27). En otras palabras, son los que traspasan el umbral. Sin embargo, a diferencia de la madre de la narradora de *Conjunto vacío* que *desaparece* (Gerber Bicecci, 2021: 142),⁹ estos escritores “errantes” que migran hacia las

⁸ De modo similar, podemos decir que en *Conjunto vacío* la madre de la protagonista está, pero es imperceptible. Ambas situaciones coinciden con la reflexión de la autora a partir de Marcel Broodthaers, quien “terminaría siempre por desaparecer”: “Aceptamos el mundo como admitimos los sentimientos más abstractos, que siempre *son* pero no *están*” (Gerber Bicecci, 2023: 80).

⁹ Una de las dedicatorias de *Mudanza* es “A mamá, porque regresó a salvo de Groenlandia”. En la clave de *Conjunto*

imágenes “se detienen justo antes de emborronarse, justo antes de perderse” (Gerber Bicecci, 2023: 18). Podríamos decir, “habitan la frontera” (Camblong, 2012: 12).

De escribir la novela a convertirse en personaje

“Debe ser duro navegar entre dos mundos”.
Marisa González de Oleaga, “Introducción”, *Transterradas*.

En efecto, los artistas que Gerber Bicecci recupera corren ese riesgo y devienen cada uno “corresponsal[es] del mundo al revés” (2023: 98). Así, el norteamericano Vito Acconci, “cansado de contar cosas y de escribir *sobre* ellas” quiere “tocar las palabras” (2023: 23), y el mexicano Ulises Carrión busca “convertir la literatura en un suceso plural desde el principio, desde la creación” (2023: 41), “correr los límites del suceso literario hacia otras disciplinas” en tanto “todas las artes pueden explicarse con un mismo esquema general, desde una misma estructura: el acontecimiento comunicativo” (2023: 43). Al igual que Sophie Calle, más allá de sus diferencias, todos ellos *encarnan* “el silencio de la escritura, la escritura misma” (2023: 55), al tiempo que, como Broodthaers, “niega[n] lo que nombra[n]” (2023: 80). En el caso del sueco Öyvind Fahlström, se dedica a “transcribir todos los ruidos que le rodeaban” en un bosque, dando cuenta de que “no existen palabras tan exactas como las que reproducen el sonido que los animales emiten” (2023: 85). Gerber Bicecci interpreta esta decisión como resultado de “un impulso inconsciente” que proviene del Brasil natal del autor (2023: 90), y así introduce la pregunta acerca de hasta qué punto estos artistas “en una demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, su cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación” (2023: 18), y hasta qué punto no pueden evitarlo. Ante la imposibilidad de una respuesta, resta señalar que la errancia de estos “peatones perpetuos” (2023: 16) se corporiza en proyectos vitales que exceden las adscripciones disciplinares, luego de haber tomado consciencia de que “el suceso estético está en otra parte” (2023: 18). Partiendo de esta única certeza, leídas en conjunto, estas trayectorias le permiten a Gerber Bicecci construir una paradoja: escribir un libro como

la confirmación de una imposibilidad. El campo extendido para una literatura sin palabras, una literatura de acciones; la documentación de ese intento, tal vez fallido. La crónica de una mudanza. Del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso, a la acción; de la novela a la vida escenificada (Gerber Bicecci, 2023: 19).

De este modo, agrupados en un libro publicado y puesto a circular, estos recorridos dejan de ser experiencias únicas para ser pensados en correspondencia, operación que a su vez habilita a pensar la potencialidad política de la escritura, por caso, a través de “la noción de comunidad, de movimiento conjunto, de energía sumada, de diálogo silencioso, de sinergia, de pájaro en parvada” (Gerber Bicecci, 2023: 85).¹⁰ Siguiendo a Garramuño, “muchas de estas prácticas crean una noción de lo común que permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente, más allá incluso de la identificación homogénea que funda la pertenencia” (2014: 27). Leída en esa clave, esta “comunidad de transdisciplinados”¹¹ hace del desplazamiento motivado por la búsqueda del sentido artístico una forma de existencia en la que obra y vida

vacío, podría interpretarse como metáfora del lugar en que su madre “desaparece” y al que la hija no tiene acceso.

¹⁰ Recordemos el mencionado objetivo de “Convertir a la literatura en un suceso plural desde el principio, desde la creación” a propósito de la propuesta artística de Ulises Carrión (Gerber Bicecci, 2023: 41).

¹¹ Nos inspiramos en el concepto “comunidad de desterradas” de González de Oleaga (2019: 12).

resultan inescindibles. Sin embargo, insistimos, el sentido político se revela solo a través de la mediación de la escritura de Gerber Bicecci.

Estos desplazamientos también habilitan un regreso a la mirada infantil, desprovista de formación disciplinar. El acercamiento a esa perspectiva lúdica, de “propensión al absurdo”, supone el alejamiento de la literatura, pero, como dijimos, con el objetivo de “reencontrarse con ella como si fuera la primera vez”, para que, al igual que nos sucede en la infancia, regrese *el asombro* (Gerber Bicecci, 2023: 101-102).¹²

Como venimos señalando, una sospecha compartida por la autora y estos artistas por ella seleccionados es que ni escritura ni lenguaje resultan suficientes para comunicar la experiencia: “El lenguaje no es la verdad. Es nuestra forma de existir en el mundo. Jugar con las palabras es examinar apenas el funcionamiento de la mente”, escribe Paul Auster (Gerber Bicecci, 2023: 64). Con relación a la dimensión lúdica, si la ficción implica “emanciparse” de las “cadenas” de lo verificable y asumir su complejidad (Saer, [1997] 2014: 11), mediados por la escritura de la autora, estos artistas parecen dar un paso más al *sumergirse* con sus propias vidas en la “turbulencia” de la realidad.¹³ De pie en el umbral, se les presenta un momento de revelación en que descubren que “todas las cosas pueden cambiar drásticamente, sin retorno” (Gerber Bicecci, 2023: 54). Ese instante de consciencia puede conducir al artista a la escritura, como le sucedió a Auster, al mismo tiempo que demostrar que las palabras son vehículos de desencuentro, que con ellas “nunca se sabe” (2023: 64):

Las palabras son cuevas. Difícil usarlas sin producir malos entendidos. Las palabras son los cables kilométricos, las señales vía satélite que separan a dos personas, cada una en su auricular. Escribir o hablar, monedas al aire: el peligro latente de que los significados se acomoden en formas insólitas (Gerber Bicecci, 2023: 64).¹⁴

Para complejizar el planteo, a la ambigüedad intrínseca del lenguaje debemos sumar cierta indefinición temporal: “Cuando los tiempos no pueden corresponderse, ese hoy no existe ni ayer, ni mañana. Aunque todas las palabras son falsas —algún día—, era hoy” (Gerber Bicecci, 2023: 65).¹⁵ Debido a estas incertidumbres, los artistas de Gerber Bicecci *conviven* en la *complicidad*, y se desplazan de lo privado al espacio público: se trata de sacar el cuerpo a la vida en común, recordar que se es parte, que “nuestro cuerpo ocupa literalmente un espacio sobre la tierra, un espacio ineludible que no puede superponerse a otro: donde yo estoy no hay nadie más” (2023: 83) y, en ese mismo acto, asumir “la lenta y azarosa transformación del mundo, la fatalidad de sus inconexas relaciones” (2023: 73). De este modo, podemos pensar que aceptar “la desesperanza ante la inutilidad del objeto artístico, ante la absoluta intrascendencia de la contemplación”

¹² Debido al diagnóstico tardío, el ojo de Gerber Bicecci mira “como una niña de entre dos y siete años [...]. Cumplí nueve poco antes de la primera consulta y a esa edad no queda mucho por hacer, pues el sentido de la vista se ha fijado por completo” (2023: 14-15). Así, el sentido de la vista (de la vida) quedaría fijado en la infancia, detalle no menor ya que para la autora es en esa etapa vital y en “la primera adolescencia” cuando “experimentamos la noción de lenguaje, tal vez sin ser del todo conscientes, a través de la convivencia”; la “belleza” del lenguaje infantil “radica en que no ha sido aprendido en la escuela, es una primera aplicación orgánica de la necesidad de relacionarse con los otros, esa inevitable necesidad de ser escuchado” (2023: 83-84).

¹³ Especialmente en consonancia con esta idea *saeriana*, Gerber Bicecci sostiene que “hay una parte que se deforma sin quererlo y una parte que procuramos deformar cuando contamos algo” (2023: 19).

¹⁴ Recordemos que uno de los mayores temores de la narradora de *Conjunto vacío* es la incompreensión: las palabras “me dan miedo, me asusta no saber qué entienden los demás cuando Yo(Y) hablo” (Gerber Bicecci, 2021: 122).

¹⁵ Sobre su dificultad para ver las palabras tal como espera el oculista, Gerber Bicecci comprueba la incapacidad del tiempo: “Pensé que si esperaba suficiente lograría estabilizarlas, separarlas, hacer un ejercicio de deducción, mentir, pero no funcionó” (2023: 13).

(2023: 79) y, de todas maneras, insistir en resonar “unos metros más allá, para tocar con ondas invisibles a ese otro que también lucha contra las fuerzas gravitatorias” (2023: 85) es, además de un gesto poético, político.

Palabras finales

Si en 1933 Walter Benjamin advertía acerca de la caída en “la cotización de la experiencia”, casi un siglo después Gerber Bicecci nos muestra una serie de trayectorias cuyas experiencias desbordan las posibilidades de la narración escrita, pero en este caso, esa falta de correspondencia entre lo vivido y lo comunicado conduce a cada uno de los artistas a “dejar de escribir la novela y convertirse en el personaje” (2023: 27).

Antes que analizar las particularidades de esos recorridos, en este artículo quisimos indagar en los fundamentos de las limitaciones que esos artistas encontraron en la literatura, así como en los posibles sentidos de sus migraciones hacia lo visual y la performance. En ese camino, un elemento a primera vista desapercibido es el hecho de escribir esos recorridos, de manera que el alejamiento de la literatura que Gerber Bicecci propone tiene como objetivo desnaturalizarla, pero para volver a ella. Así, con mayor o menor consciencia, existen instantes en que los artistas deciden esa migración disciplinar, elemento que implica la transformación de la forma de vida y de la comprensión del mundo, relacionado con la concepción que la autora tiene de la escritura: dinámica, en movimiento.¹⁶ Pensamos ese instante a la manera de un “momento umbral” en el que anida una inminencia.¹⁷ Acaso esta propuesta de una literatura sin palabras sea otra forma de decir, como escribiera Borges, que es en la espera por su revelación en donde nos aguarda el hecho estético. Y que, para narrar ese porvenir, siempre estamos volviendo a la literatura.

Referencias bibliográficas

- ALBERIONE, Eva, 2018, “Narrativas contemporáneas de los *exiliadxs hijxs*: esa particular manera de contar-se”, en Soledad Lastra (comp.), *Exilios: un campo de estudios en expansión*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 197–210.
- ARIAS, Ana Carolina y LÓPEZ, Matías David (comps.), 2016, *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en ciencias sociales*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Instituto de Investigaciones en Comunicación, Club Hem Editores.
- BASILE, Teresa y González, Cecilia, 2024 (coords.), *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*, Villa María, Eduvim.
- BASSO, Florencia, 2019, *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas, Universidad Nacional de Misiones;

¹⁶ “Sus vidas son viajes constantes, tanto al mundo exterior como hacia dentro de sí mismos, y aun entre unos y otros”, propone Vicente Rojo en el Epílogo (Gerber Bicecci, 2023: 109).

¹⁷ A la citada categoría de “umbral semiótico” (Camblong, 2012) le sumamos la idea de “edad umbral”, momento en que “parece que todo está por decidir, ahí al alcance de la mano, que todo es posible con sólo desearlo” (González de Oleaga, 2019: 61).

- Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.779/pm.779.pdf>.
- BENJAMIN, Walter, 1994 [1933], “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Planeta-Agostini.
- CAMBLONG, Ana, 2012, “Habitantes de frontera”, *Cuadernos de reciénvenido*, 27, pp. 1-24.
- CASALI, Silvana, 2023a, “No se puede volver al lugar del que uno (no) se fue. El tiempo en el exilio heredado de Conjunto vacío”, *El Taco En La Brea* 18, pp. 38-52. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/eltaco.2023.18.e0113>
- , 2023b, “‘Cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste’. Un estudio del efecto exiliar en el vínculo madre-hija en las novelas argenmex Conjunto vacío y Los eufemismos”, *Boletín de Literatura Comparada* 1.48, 75-108. Disponible en: <https://doi.org/10.48162/rev.54.022>.
- CHMIEL Fira, 2023, “La artesanía del saber: sonidos, objetos y enigmas en la memoria de las infancias en el exilio”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 10-19, pp. 89-108. Disponible en: <https://doi.org/10.59339/ca.v10i19.515>.
- GARRAMUÑO, Florencia, 2014, “Arte inespecífico y mundos en común”, en *Estética, medios masivos y subjetividades*, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 15-29. Disponible en: https://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/01_florencia%20garramuno.pdf.
- GERBER BICECCI, Verónica, 2023, *Mudanza*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sigilo.
- , 2021, *Conjunto vacío*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sigilo.
- , 2020, “La máquina distópica”, *Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tZtjCLTodTo>.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, CAROLINA MELONI GONZÁLEZ y CAROLA SAIEGH DORÍN, 2019, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria*, Temperley, Tren en movimiento.
- LOJO, María Rosa, 24 de enero de 2010, “Los hijos del amor y del espanto”, *Página/12*, Suplemento Radar. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5876-2010-01-24.html>.
- NORANDI, Mariana, 2020, “Habitando entre los pliegues de lo extraño. Los hijos no retornados del exilio uruguayo en España”, en Enrique Coraza de los Santos y Soledad Lastra (eds.), *Miradas a las migraciones, las fronteras y los exilios*, Colección Grupos de Trabajo, Buenos Aires, Clacso, pp. 197-214. Disponible en: <https://www.clacso.org/miradas-a-las-migraciones-las-fronteras-y-los-exilios/>.
- PARISÍ, Soledad, 2021, “Hijos del exilio. Efectos psicosociales del retorno y dispositivos de asistencia en Córdoba, Argentina”, en Soledad Lastra (comp.), *Exilios y salud mental en la Historia reciente*, Los polvorines, UNGS Ediciones, pp. 123-148.
- SAER, Juan José, 1997, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Seix Barral, pp. 9-16.
- SUÁREZ CÓRICA, Andrea, 1996, *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*, La Plata, Editorial De la Campana.
- TENTONI, Valeria, 27 de marzo de 2023, “Verónica Gerber Bicecci, ‘una artista visual que escribe’”, Ciudad de Buenos Aires, Eterna Cadencia. Recuperado de: <https://eternacadencia.com.ar/nota/veronica-gerber-bicecci-ldquo-una-artista-visual-que-escribe-rdquo-/4418>.

La presencia de la estatua en la obra de Delmira Agustini

ARCHONTO CHARALAMPOPOULOU
Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas (Grecia)
acharalam@spanll.uoa.gr

Recibido: 26 de marzo de 2025 – Aceptado: 17 de abril de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6786> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Delmira Agustini destaca en el Modernismo hispanoamericano por versificar el deseo y la libertad emocional de las mujeres, culminando su expresión en el elogio a Eros. La poeta recurre a la simbología de la estatua, tal como resulta evidente en “Ofrendando el libro: A Eros” y “Plegaria”, pertenecientes al poemario *Los cálices vacíos* (1913), y en “La estatua”, de *El libro blanco (Frágil)* (1907). En este trabajo examinaremos el vínculo entre Eros y la estatua que presentan estos poemas a la luz de la teoría psicoanalítica de Freud.

Palabras clave: Modernismo Hispanoamericano; Eros; Deseo; Estatua.

The Presence of the Statue in the Work of Delmira Agustini

Abstract: Delmira Agustini stands out in Latin American Modernism, versifying the desire and emotional freedom of women, culminating her expression in the praise of Eros. The poet resorts to the symbology of the statue, as is evident in “Ofrendando el libro: A Eros” and “Plegaria”, belonging to the collection of poems *Los cálices vacíos* (1913), and in “The statue”, from *El libro blanco (Frágil)* (1907). In this work we will examine the link between Eros and the statue within these poems in light of Freud’s psychoanalytic theory.

Keywords: Hispanic American Modernism; Eros; Desire; Statue.

Eros, dios del Amor, inspiración derivada de la mitología grecolatina, nutre el Modernismo hispanoamericano. En la poesía de Delmira Agustini el eros, como idea y sentimiento, va emparejado con la estatua, motivo recurrente de su obra y quintaesencia de la estética de la poeta. En el presente trabajo se investiga cuál es la relación entre Eros y la estatua, qué binomios vinculados a la estatua establece Agustini y cuál es la interpretación de dicho símbolo, todo ello a través del análisis de tres poemas que representan por antonomasia la imaginaria y la ideología delmirianas, a saber: “Ofrendando el libro: A Eros”, “Plegaria” (ambos de *Los cálices vacíos*, 1913) y “La estatua” (de *El libro blanco (Frágil)*, 1907).

Descendiente de familias inmigrantes, Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914) creció en un entorno de cánones muy estrictos, particularmente en lo referido a la moral femenina. Por otra parte, el decadentismo finisecular, el subjetivismo y el individualismo promovidos por el

modernismo la invitaban a actuar contra aquellas normas rígidas (García Gutiérrez, 2016: 32). De ahí que Agustini pertenezca a la serie de mujeres “contraejemplares” cuyas vidas, obras y muertes aportaron a la reivindicación de los derechos civiles femeninos, sobre todo en cuanto a la libre expresión sexual y la libre disposición corporal (Giordano, 2009).

La formación que tuvo y el ambiente donde vivió su adolescencia y cumplió la mayoría de edad desempeñaron un papel significativo sobre la evolución artística de la autora. Señala Rosa García Gutiérrez: “La niña Agustini escribía, pintaba, tocaba piano y estudiaba francés. Curiosa, retraída, lectora, la que en 1900 cumplió catorce años se daba cuenta de los cambios de Montevideo y se dejaba seducir por sus aires cosmopolitas, su promesa de novedad” (García Gutiérrez, 2014a: 12). Su círculo social comprende, entre otros intelectuales, a Julio Herrera y Reissig y los Vaz Ferreira.

La maduración artística de Delmira Agustini se vio impactada por su amistad con el músico francés André Giot de Badet, a quien conoció cuando ella tenía apenas diecisiete años y quien le trajo el aire de las novedades literarias parisinas. Él la inició en la poética de Baudelaire, Verlaine, Samain y D’Annunzio y la introdujo al ambiente bohemio montevidiano, en cuyos cenáculos y tertulias se rendía homenaje a la Poesía. En ese contexto cobra importancia la escultura, en especial el desnudo, como signo central que connota “el Arte” y simboliza su función de transformar la materia en cultura y espíritu (García Gutiérrez, 2014a: 13).

La poeta uruguaya se inicia en el mundo de las letras en 1902, cuando aparecen sus primeros poemas en diversas publicaciones periódicas. Sorprende que, ya desde un principio, se manifiesta en su obra una voz poética lúcida y apasionada. En una sociedad atravesada de tensiones,

pocos manejaron con tan convincente soltura el metalenguaje modernista, sus símbolos, su coherente (i)lógica, su compacta codificación y su programática autojustificación. Y ninguno pudo entender como ella la situación doblemente crítica en que quedaba un poeta fiel al nuevo credo cuando, además, era mujer (García Gutiérrez, 2014b, 16).

Delmira Agustini publicó *El libro blanco (Frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Admirada y pronto denostada por la pacata sociedad pequeñoburguesa, en 1913 se casó con Enrique Job Reyes, a quien había conocido cinco años antes. Al mes y veintidós días de matrimonio lo abandonó y regresó a la casa familiar. Sin embargo, mantuvo con su ex esposo una relación de amantes en un cuarto de pensión que Reyes alquilaba en el centro de Montevideo. El 6 de julio de 1914, en ese cuarto, su ex marido la mató de dos disparos en la cabeza e inmediatamente después se suicidó.

Aunque hay estudiosos que localizan tendencias posmodernistas y hasta vanguardistas en la poética de Agustini, los críticos literarios en su mayoría coinciden en que

Es su imaginario, lenguaje y conciencia radicalmente modernista...No busca más allá. Tampoco es necesario porque lo que Agustini decide hacer es dar ese giro al esteticismo modernista en el lugar de enunciación y eso lo hace muy bien, por lo que se sitúa justamente en el centro neurálgico de la estética [modernista] (Bruña Bragado, 2018: 846-847).

Su obra registra tópicos e imágenes predominantes del modernismo, como es el caso del cisne y el color azul. Lo innovador es el uso que hace Agustini de estos símbolos, como ocurre con la estatua: “Si Darío es un *voyeur* que congela estéticamente la tensión cuerpo/alma propia

del erotismo en una Venus intocable, Agustini se introduce en ella y la vive en carne y espíritu propios, erigiendo como réplica a Eros” (García Gutiérrez, 2016: 33).

En efecto, el poema inicial de la colección *Los cálices vacíos*, “Ofrendando el libro: A Eros”, introduce la imagen de la estatua del dios como un ser gigantesco que tiene prisionera a la Vida. La voz poética versifica el placer y el dolor brotados del cuerpo del dios: “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencia de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes” (1913: 7). Sirviéndose del recurso literario de la hipérbole, se dirige a Eros para ofrendarle sus poemas. Al mismo tiempo humaniza la estatua para convertirla en “sujeto y objeto, voz y tema de su poesía” (García Gutiérrez, 2016: 33).

La poeta crea un arte de cuerpo y de deseo sirviéndose de algo sólido, “tallad[o] a golpes sobre mármol duro” (Agustini, 1913: 91) y simultáneamente frágil o vulnerable, como lo es la estatua. Mediante la sinestesia “Puente de luz, perfume y melodía” (1913: 7) espiritualiza a la estatua y la sitúa en un diálogo paratextual con el cáliz y los cálices vacíos del título del poemario. Eros aparece entonces como fuerza vital que evoca la pulsión (*Trieb*) freudiana, “Comunicando infierno y paraíso” (1913: 7).

Por otra parte, el poema “La estatua” presenta la visión de un ser de mármol dormido sobre el follaje. Por momentos la voz de la hablante poética resulta profética, como si transmitiera las palabras de una reportera gráfica que habrá de atestiguar su propia muerte: “Miradla así —de hinojos!— en augusta / Calma imponer la desnudez que asusta!” (Agustini, 1913: 91). La hablante pide movimiento y alma para ese cuerpo de “grandeza que en su forma duerme”: “Dios!... Moved ese cuerpo, dadle una alma!” (1913: 91).

La grandeza del ser marmóreo se diluye cuando es contemplado desde otra perspectiva: “¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme, / Más pobre que un gusano, siempre en calma!” (1913: 91). Este contraste de tamaños se suma a las otras oposiciones radicales que atraviesan todo *El libro blanco*, entre el mármol de la estatua y la carne viva, el alma y la forma, la Idea y el Sentimiento, la sombra y la luz (Le Corre, 1999).

El tercer poema examinado es la “Plegaria” que la poeta le dirige a Eros. Comienza y termina con los mismos versos: “—Eros: ¿acaso no sentiste nunca / piedad de las estatuas?” (Agustini, 1913: 42). Se trata de una composición que repara en la frialdad, la quietud y la espera inerme de los seres de piedra, que a su vez aluden a los seres humanos que no conocen la pasión:

Piedad para las vidas
Que no doran a fuego tus bonanzas,
Ni riegan o desgajan tus tormentas;
Piedad para los cuerpos revestidos
Del armiño solemne de la Calma
(Agustini, 1913: 42).

El poema puede ser leído como una crítica a las restricciones sociales que reprimen los impulsos instintivos. “La mortaja copiosa de la Calma” (1913: 42) aparece como símbolo del equilibrio social mantenido por los cánones que oprimen a los individuos. Responsable de su salvación es Eros, quien —si sintiera piedad— los podría liberar. Ahora bien, esas mismas estatuas sumidas en la oscuridad, aisladas y clausuradas en los museos, poseen “espirituales párpados” (1913: 43) y “místicas aureolas” (1913: 43) que remiten al mundo de los santos, aquellos que han sublimado sus pulsiones y, al modo de Jesucristo, llevan “las sandalias quemantes de sus llagas” (1913: 44).

En la contraposición entre Eros y las estatuas se difuminan los bordes entre masculinidad y feminidad. La estatua reúne en sí la potencia del cuerpo femenino, capaz de dar vida y protegerla, y la fuerza del cuerpo masculino, metonimia del poder que brinda seguridad. Por otro lado, la estatua siempre es proclive al colapso y la fractura. Valiéndose del binomio fuerza/fragilidad tanto del cuerpo femenino cuanto del masculino, la poeta sigue el postulado freudiano según el cual el “objeto narcisista se ama (...) de acuerdo con el tipo de elección de objeto en apoyo: a) a la mujer que alimenta; b) al hombre que protege; y a la línea de personas sustitutivas que de allí provienen” (Chemama, 1998: 124).

La hablante de los poemas está al borde de tocar el cuerpo-estatua. Hay una tensión entre la cercanía y la distancia. Contemplando la estatua, el sujeto admira narcisistamente su propio ser proyectado en ella. Así, el placer designado por el goce se ve expresado en “diferentes relaciones con la satisfacción que un sujeto deseante y hablante puede esperar y experimentar del usufructo de un objeto deseado” (Chemama, 1998: 192).

Otro binomio establecido por la poeta es el que opone frialdad y ardor. La frialdad del mármol, en un cuerpo quieto, inmóvil, coexiste con el ardor de la sexualidad. La estatua arde del deseo de gozar los placeres eróticos, pero se queda privada de ellos por los guantes de hielo que cubren sus manos (Agustini, 1913: 43). Está a la espera de la Vida o la Muerte (1913: 42), un ser deshumanizado, carente de emociones, ajeno a la naturaleza humana. Su desnudez, connotación de ardor sexual por antonomasia, congela de temor al espectador (1913: 91). No obstante, es ese mismo cuerpo de la estatua, ofrenda a Eros, de donde brotan sentimientos placenteros y dolorosos (1913: 42).

Paralelamente, la poeta responde con su poema a la “fría inalterabilidad implícita en el ideal artístico de la Venus dariana” (García Gutiérrez, 2016: 34). Incomodada por la deshumanización parnasiana, ella se autfigura en busca de algo palpitante dentro de la estatua. Como no puede sola con esa tarea, le suplica a un poder superior, Eros, que dote de emociones al ser artificial. Se comprueba, entonces, que “el término Eros, que en S. Freud significa las pulsiones de vida, connota su dimensión sexual evitando al mismo tiempo reducir la sexualidad a la genitalidad” (Chemama, 1998: 132).

En síntesis, “la plegaria de Agustini (...) expresa todo su desasosiego y horror ante lo apolíneo y rechaza el escapismo, apelándose aún a la vida y al eros” (Trambaioli, 1997: s/p). Bajo la pluma delmiriana, el símbolo de la estatua representa —como ya lo hemos señalado— el deseo y el sentimiento humanos que están por encima de la división de géneros. Su poesía clama

por unas estatuas en las cuales el género, entendido en términos tradicionales, sea abolido, de manera que las categorías de lo masculino y lo femenino quedan destruidas para dar paso a un mundo de libertad en el que cada deseo se expresa conforme a sí mismo (Bruña Bragado, 2018: 64).

Observamos que la voz poética se identifica con la estatua o clama por ella, oponiéndola a esa fuerza de Eros que asocia a lo propiamente humano. En la figura de la estatua se condensan las derivas estéticas de Delmira Agustini cuando retoma y transforma una imagen típica de parnasianos y modernistas. Pero además, en la estatua se expresa una realidad social, la de las mujeres que querían dejar el rol de musas-objeto para pasar a ser sujetos creadores en la poesía. En clave autobiográfica, los tres poemas en torno a la estatua pueden comprenderse en el contexto de la lucha de Agustini para ser reconocida en la fraternidad modernista. Los binomios Eros/estatua, vida/muerte, deseo/frialdad, cercanía/distancia y fuerza/fragilidad dan cuenta de

las múltiples capas de sentido que confluyen en el símbolo, que en última instancia remite a la perpetua lucha entre lo interior y lo exterior. Eros aparece en esta poesía como la fuerza que irrumpe para transformar las formas estatuarias (poéticas y sociales): en este mensaje podemos advertir la novedad y originalidad de la poética de Delmira Agustini.

Referencias bibliográficas

- AGUSTINI, Delmira, 1913, *Los Cálices Vacíos (Poesías)*, Montevideo, O. M. Bertani. Disponible en: <https://archive.org/details/los-calices-vacios-poesias/mode/2up>
- BRUÑA BRAGADO, María José, 2018, “Androginia y escritura: proyecciones de la poesía modernista de Delmira Agustini cien años después”, *Guaraguao*, 22, 58/59. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/2309328904/fulltextPDF/>
- , 2022, “Reseña de Mirta Fernández Dos Santos, *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini*. I Premio de Investigación Filológica “Prof. José Romera Castillo”. Madrid: Editorial Verbum, 2020, 353 pp.”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 845-848.
- CHEMAMA, Roland (dir.), 1998, *Diccionario del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, 2014a, “Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*”, en *Lo que los archivos cuentan, 3: Delmira Agustini en sus papeles*, Montevideo, Publicaciones de la Biblioteca Nacional, pp. 7-34.
- , 2014b, “Historia de una profanación: la transmisión textual de Delmira Agustini”, *Ínsula*, 813, pp. 15-17.
- , 2016, “‘Mártir del mismo martirio’: Agustini y Darío”, *Zama. Extraordinario: Rubén Darío*, pp. 29-48. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/issue/view/300>.
- GIORDANO, Verónica, 2009, “Vida, obra y muerte de Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Ercilia Cobra: La construcción de los derechos civiles”, en *Cadernos Pagu*, 32. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/LjF7YKRtSLVqsnBqY3SVYLJ/?lang=es#>.
- LE CORRE, Hervé, 1999, “Eros scriptor, letra y erotismo en la poesía de Delmira Agustini”, en Roland Forgues (ed.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, pp. 245-259.
- TRAMBAIOLI, Marcella, 1997, “La estatua y el ensueño: dos claves para la poesía de Delmira Agustini”, *Revista hispánica moderna*, 50, 1. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estatua-y-el-ensueno-dos-claves-para-la-poesia-de-delmira-agustini/html/33ed68b9-fbc8-462f-95ff-785b27df78ed_3.html#I_0_.

De la poesía a la escultura y la *performance*: la búsqueda de lo comunitario en el proyecto artístico de Cecilia Vicuña

MARÍA LUCÍA PUPPO
*Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mlpuppo@uca.edu.ar*

Recibido: 3 de marzo de 2025 – Aceptado: 31 de marzo de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6787> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En este trabajo examinaremos algunas obras de Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) que combinan poesía, artes visuales y *performance*. Se trata de dispositivos estéticos que se sitúan en el museo o en la calle, que recogen un verso o una de sus PALABRARmas, y que incluyen la inmersión, el recitado, el canto o la plegaria. Rastrearemos cómo se produce y escenifica en las obras un espacio para lo común, al que la autora induce mediante la interpelación directa a las audiencias y la invitación a que interactúen entre sí y con los materiales artísticos. Sin caer en la ilusión que ve “una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (Rancière, 2010: 69, nos interesa considerar el potencial político del arte de Vicuña a la luz de la noción de *communitas*, en su vínculo con lo impropio (Esposito, 2003, y de la capacidad de agencia de humanos y objetos en el marco de la teoría del actor-red (Latour, 2008).

Palabras clave: Cecilia Vicuña; Poesía; Arte; *Performance*; Comunidad.

From Poetry to Sculpture and Performance: the Search for Community in Cecilia Vicuña’s Artistic Project

Abstract: In this article, we examine some of Cecilia Vicuña’s (Santiago, Chile, 1948) works that combine poetry, visual arts, and performance. These are aesthetic devices located in museums or on the street, which capture a line or one of her PALABRARmas, and which include immersion, recitation, song, or prayer. We will trace how a space for the common is produced and staged in these works, which the artist induces through direct interpellation of audiences and the invitation to interact with each other and with the artistic materials. Without falling into the illusion that sees “a calculable transmission between sensitive artistic shock, intellectual awareness and political mobilization” (Rancière, 2010: 69), we are interested in considering the political potential of Vicuña’s art in light of the notion of *communitas*, in its link with the improper (Esposito, 2003), and the agency capacity of humans and objects within the framework of actor-network theory (Latour, 2008).

Keywords: Cecilia Vicuña; Poetry; Art; Performance; Community.

De la poesía al museo y la calle: derivas de las PALABRARmas

“Arte y poesía están siempre entretejiéndose”: así caracteriza su obra Cecilia Vicuña en el marco del documental filmado durante el montaje de *Soñar el agua, retrospectiva (1964-...)* en el MALBA de Buenos Aires, en diciembre de 2023. Se ha definido a la poeta, artista visual, cineasta y *performer*, nacida en Santiago de Chile en 1948, como “DJ cultural” y “*mixologist*” o “maestra del arte de mezclar” a causa de su capacidad para explorar e integrar idiomas, artes, formatos y materiales diversos (Clark, 2015: 13). Siempre en una actitud de búsqueda y apertura a nuevas formas de expresión, Vicuña ha realizado importantes contribuciones al arte conceptual, la poesía fonética y al cine poético-experimental.

Como se suele señalar, el inicio de su trayectoria está ligado a sus intervenciones públicas con el colectivo “Tribu No”, en el Santiago de comienzos de los setenta. Ícono de esos días es la muestra *Otoño* (1971), para la cual la poeta llenó una sala del Museo de Bellas Artes con hojas secas. La libertad expresiva y el juego desenfadado se unían al compromiso político en el primer poemario de Vicuña, *Saboramí*, cuya publicación fue prohibida en Chile tras la caída del gobierno de Salvador Allende; entonces este peculiar libro-diario de artista se editó en Londres, en 1973. Le siguieron títulos como *Luxumei o el traspié de la doctrina* (México, 1983), *PALABRARmas* (Buenos Aires, 1984), *La Wik’uña* (Santiago, 1990), *i tu* (Buenos Aires, 2004) y *Lo precario* (Madrid, 2016), entre otros. Después de vivir en Londres y Bogotá, en los años ochenta Vicuña se instaló en Nueva York. En 2019 fue distinguida con el Premio Velázquez de Artes Plásticas y, en 2022, con el León de Oro a la Trayectoria de la Bienal de Venecia. Su obra ha sido exhibida en más de setenta muestras, individuales y colectivas, alrededor del mundo. Auténtica artista transnacional, Cecilia Vicuña es una embajadora de las culturas amerindias, de las que su arte hereda la técnica del tejido, el amor al paisaje, el respeto por lo sagrado y la convivencia armoniosa con el mundo mineral, vegetal y animal.

Entre 1974 y 1980, radicada fuera de su país natal, Vicuña produjo una serie de dibujos, collages, videos y *performances* que exploran fonemas y sentidos que se alojan al interior de las palabras. Con ese espíritu lúdico y al calor de los hechos políticos que atravesaban el continente, sus PALABRARmas invitaban a entender el lenguaje como un instrumento de cambio. Desde el mundo visual migraron al libro impreso en 1984, cuando el sello argentino Ediciones El Imaginero publicó un volumen con ese nombre. A partir de entonces, las PALABRARmas de Vicuña se mueven entre la letra escrita (formato tradicional de la poesía) y la proliferación visual (dibujo, pintura, bordado, estampado, etcétera).

La técnica de este tipo de poesía, explica la autora, consiste en “armar y desarmar palabras” con el objetivo de que cada “viajero” pueda hallar en ellas “senderos y soles / del pensar” (2005: 35, 54). De este proceso nace una acción, “palabrir”, que “descubre metáforas antiguamente / condensadas / en la palabra misma” (2005: 83). Sonidos y sentidos se amalgaman en paronomasias al modo de falsas etimologías. Así, por ejemplo, la poesía resulta “verdadera” porque “es dadora de ver” (2005: 95).

Carla Macchiavello explica que las primeras PALABRARmas, creadas en Londres, fueron “ver-dad” (la verdad como un dar a ver) y “men-tira” (entendida como un destrozo de las mentes). A través de ellas Vicuña reaccionaba contra el Plan Z, una operación de las Fuerzas Armadas de Chile que buscaba instalar la idea de un autogolpe al interior del gobierno de Salvador Allende (2017: 70). Frente a un relato ficticio y manipulador que pretendía justificar un golpe de estado,

las PALABRARmas venían a descomponer las sílabas para encontrar sentidos ocultos o nuevos detrás de la superficie verbal.

Siguiendo las pistas de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, Macchiavello entiende a las PALABRARmas como resultado de un “proceso de transformación” en el cual “la palabra misma se va descubriendo como un proceso de relaciones”. Entre el cálculo y el azar, las PALABRARmas



Figura 1. “Solidaridad”. PALABRARma hecha en tela perteneciente a la muestra “Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)”, MALBA, Buenos Aires, 8/12/2023-26/2/2024. Foto tomada por María Lucía Puppo.



Figura 2. Afiche con PALABRARmas. Fotografía tomada por María Lucía Puppo en Cavia 3160, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en enero de 2024.

conjugan “las relaciones de familiaridad entre las palabras y la extensión lateral rizomática de alianzas no familiares”, a través de “un ensamblaje natural y a la vez artificial que permite establecer, sin embargo, uniones insospechadas entre las cosas y nuestras relaciones con ellas” (2017: 67).

Descomponer, reunir, relacionar: es preciso romper el uso o la forma automática para que surja algo nuevo, más rico y plural. El ejercicio de Vicuña poeta-artista es presentado a los ojos de los/as lectores/as-espectadores/as como un llamado de atención, un despertar de la conciencia del lenguaje. Como todo recurso experimental, se arriesga a parecer ingenuo, banal o simplemente ingenioso. Un examen más atento advierte, por el contrario, que las PALABRARmas portan mensajes estéticos y políticos que responden a las urgencias del contexto histórico-social.

Una nota saliente de las PALABRARmas es su capacidad para traducirse a diferentes formatos y resignificarse en diferentes marcos de enunciación. Nos remitiremos, para ello, a la revuelta social que se inició en Chile el 18 de octubre de 2019. Un breve repaso por los hechos nos indica que, tras el reclamo inicial de los/as estudiantes por el aumento de las tarifas de metro, la escalada de las movilizaciones fue creciendo abismalmente en distintas ciudades. El gobierno del presidente Sebastián Piñera declaró el toque de queda y ordenó una violenta represión de los manifestantes que implicó graves violaciones a los Derechos Humanos. Se estima que más de cuatrocientos civiles sufrieron heridas oculares causadas por los gases lacrimógenos y los disparos de la policía. Entre ellos, varias personas perdieron un ojo o quedaron completamente ciegos. Al cabo de meses y como consecuencia de la revuelta, se formó una Convención Constituyente encargada de redactar una nueva constitución para Chile.

Entre los/as manifestantes que tomaban las calles en esos días circulaban remeras y bolsas que llevaban estampado un verso de Cecilia Vicuña: “tu rabia es tu oro”. Las PALABRARmas, por su parte, fueron protagonistas en una intervención realizada en el contexto de la gran marcha del 8 de noviembre de 2019. La acción fue llevada a cabo por “La casa de las recogidas”, un colectivo de mujeres artistas que toma su nombre de una institución colonial de beneficencia. La *performance* consistió en cubrir la estatua de la Plaza de la Dignidad con un velo rojo donde se leía una cita con sello inconfundible de Vicuña: “Somos el visible pulso de lo posible”. En el Instagram de “La casa de las recogidas” se postearon varias fotografías que documentan esa primera edición del evento.

Esta acción artística ponía en escena recursos propios de la poesía y el arte visual de Vicuña. Por una parte, el verso elegido introducía las relaciones de familiaridad fónica con sus reveladores juegos de sentido. Por otra, la *performance* remitía a la genealogía femenina ancestral del hilo y el tejido, que Vicuña exploró en sus famosas esculturas blandas, de lana colgante, que evocan los quipus incaicos. El rojo sangre, signo potente que transforma y trasviste la figura ecuestre del General Baquedano, convocaba a su alrededor a un grupo de mujeres que se incorporaban a la *performance* con sus manos enguantadas de ese color, así como a una multitud que portaba la bandera de la diversidad cultural. Creando juegos de opacidad y transparencia, el velo impregnaba la escena como emblema monumental de duelo, resistencia y lucha colectiva.



Figura 3: *Somos el visible pulso de lo posible*. PALABRARmas de Cecilia Vicuña desplegada en la *performance* de La Casa de las Recogidas, Plaza de la Dignidad, Santiago de Chile, 8 de noviembre de 2020. Fotografía de Benjamín Matte.

Cecilia Vicuña se encontraba en Estados Unidos, su país de residencia, cuando comenzó la revuelta social en Chile. En una entrevista de Valentina Collao López publicada en *The Clinic* el 3 de diciembre de 2019, declaraba cuál fue su primera reacción al enterarse de lo que ocurría:

Supé de inmediato, por Instagram. Lloré de felicidad al ver un millón de personas en la calle. Por fin había estallado la mentira del “Chile ideal”. La verdad de la injusticia salió a la calle bailando encantada de reconocerse a sí misma, de ver-se y ser vista. El gozo de la verdad reconocida por el cuerpo colectivo era como un milagro. El dolor negado por tanto tiempo por fin tenía curso y expresión (s/p).

Los términos que Vicuña menciona y contrapone (verdad/mentira, ver/verse/ser vista) se relacionan estrechamente con una de las frases que circulaban en la revuelta y que ella describe como “flores” salidas “de la multitud”: “*El Estado sordo / nos quiere ciegos / porque no somos mudos*”. Estas expresiones denunciaban, a su juicio, la “supresión de la verdad” que durante décadas impuso en Chile “la fantasía que pretendía que todo estaba bien y que la desgracia personal era culpa de cada uno”. Contra la pseudo-idea de meritocracia que proclama el neoliberalismo, surgía la bronca y, con ella, la rebelión.

Otro caso que evidencia el poder convocante de las PALABRARmas y su capacidad para expresar sentimientos y demandas colectivas es el de los anteojos de la “ver-dad”, dispositivos de papel creados por Vicuña en los años setenta y recuperados en una acción artística realizada también al calor de la revuelta social, el 12 de diciembre de 2019 (Puppo 2023, 2024a).

Tanto en la *performance* de “La casa de las recogidas” como en la acción que involucraba a decenas de mujeres que portaban los anteojos de la ver-dad, se escenifica una idea de comunidad tal como la entiende Roberto Esposito. Para el filósofo italiano, recordemos, la *communitas*, en su sentido etimológico, designa a un conjunto de personas a las que las une un deber o una deuda (2003: 29). Esto significa que “no es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común” (2003: 31). Ya no se trata de buscar el fundamento de la comunidad en un supuesto origen compartido, sino de compartir la misma falta, que nos liga a unos con otros en un empeño donativo (Esposito, 2018: 4). Con las manos indiferenciadas bajo los guantes color sangre, o con los rostros velados tras los falsos anteojos, las participantes de las *performances* basadas en PALABRARmas de Cecilia Vicuña renunciaban a sus rasgos individuales en pos de formar una figura mayor. Apelando al lenguaje de Jean-Luc Nancy (2001), podemos señalar que es la relación misma de ese “ser-en-común”, es decir, la comunicación en un intercambio creativo que no requiere la concreción de un proyecto común, lo que constituye auténticamente la comunidad.

Hilos y tejidos: la agencia de los objetos

Es posible leer en clave metapoética “Palabra e hilo”, un poema de Vicuña publicado de forma autónoma en 1996 por el Jardín Botánico Real de Edimburgo, en ocasión de una muestra de la poeta y artista en ese espacio. Aquella fue una cuidada edición de trescientos ejemplares, con diseño de la autora y de Alec Finley, que incluía una versión del poema en inglés realizada por Rosa Alcalá, seguida luego del texto en español.

En este texto clave surgía un paralelo entre las artes de la palabra y el tejido, así como entre sus artífices:

La tejedora ve su fibra como la poeta la palabra.

El hilo siente la mano, como la palabra la lengua.

Estructuras de sentido en el doble sentido
de sentir y significar,
la palabra y el hilo sienten nuestro pasar (1996: 8).

Según el razonamiento de Vicuña, el texto verbal (del lat. *textus*, ‘tejido’) y el tejido son doblemente “estructuras de sentido” porque vehiculizan significados y porque despiertan sensaciones en quien los compone, primero, y luego en quien los lee, escucha, contempla o acaricia. Su origen y sus posibilidades de circulación están siempre asociadas a un entramado social específico, en tanto que ambos constituyen “un proceso representándose a sí mismo” (1996: 11).

Más allá del campo artístico, acudimos a la metáfora del hilo para referirnos al “tejido social”. Esta expresión pretende dar cuenta del carácter social de la vida humana, señalado ya por Aristóteles. Desde la teoría del actor-red, Bruno Latour subraya que lo social forma parte de lo colectivo y que la sociedad “no es el todo ‘en el que’ todo está inserto, sino lo que ‘atraviesa’ todo, calibrando conexiones y ofreciendo alguna posibilidad de conmensurabilidad a toda entidad a la que alcanza” (2008: 338-339).¹ ¿Cómo es posible reensamblar lo social? ¿El arte puede

¹ También denominada antropología simétrica, sociología de la traducción, sociología de las asociaciones,

proponer acciones que funcionen en red, en las cuales “lo social puede volver a ser una entidad en circulación” (2008: 187)?

Para responder a estos interrogantes, examinaremos algunas *performances* de Cecilia Vicuña llevadas a cabo en las dos últimas décadas. Como señala Diana Taylor, la *performance* responde a una epistemología antielitista y anticonsumista y puede entenderse como “un acto político de intervención efímero” (2011: 8). Este tipo de arte ligado a un lugar y un tiempo específicos resulta siempre una práctica provocadora, que desautomatiza la percepción y la experiencia de quien participa en ella o la observa.

Red coil (Espiral roja) es el título de cuatro *performances* conducidas por Cecilia Vicuña y la flautista Jane Rigler en el marco del Sitalines Festival de Nueva York, en 2005. En el video que registra uno de los eventos podemos ver a Cecilia Vicuña, en el entorno de Battery Park, uniendo con hebras rojas de diferente grosor a las personas.² Suenan las melodías interpretadas por Rigler y, después, las palabras en inglés y en castellano de la poeta que mencionan el acto de tejer “lo imposible grande” y “lo imposible pequeño”. Estas acciones generan serenidad y belleza en un paisaje urbano de piedra y agua. En las inmediaciones del Museo de la Herencia Judía y del lugar donde fueron bombardeadas las Torres Gemelas, se presentan como una “ofrenda ancestral” al río Hudson. Las improvisaciones de las figuras con hilo, los poemas y las melodías tienen un efecto luctuoso, puesto que apuntan a transformar el dolor en una creación colectiva: “una tela tejida con fibras de sangre”, tal como oímos en el recitado de la poeta chilena.

En un ambiente de pura blancura y luz muy fuerte transcurre una segunda *performance* de Cecilia Vicuña, esta vez conducida en el Witte de With Center for Contemporary Art (hoy Kunst Instituut Melly) de Rotterdam, el lunes 27 de mayo de 2019 por la tarde. Un video que dura 22:16 minutos registra todo el curso de la acción.³ Lo primero que vemos es a un gran grupo de personas que se acercan al lugar de donde proviene el canto de Cecilia Vicuña. Sus rostros se ven sonrientes, aunque algunos/as no ocultan cierta turbación al sentirse expuestos/as. Varios/as participantes filman los sucesos con sus teléfonos celulares. En una segunda instancia, la artista les propone a los/as asistentes que se tomen de las manos y que vayan bajando por las escaleras. Una vez que la cadena humana se ha apropiado de todo el espacio, siempre cantando, los invita a que se sienten en una posición cómoda. Entonces empieza la parte central de la *performance*: a quienes se encuentran en el piso de arriba, Vicuña les pasa un grueso y largo tejido de lana roja que empezará a circular entre todos. Como un animal vivo, una manta protectora o un cordón umbilical gigante que desciende desde las alturas, el tejido va avanzando durante un tiempo de silencio, de siseos, de palabras muy suaves murmuradas por la *performer*. Luego Vicuña entona un canto ritual, en palabras incomprensibles para los/as participantes. Ellos/as muestran ahora expresiones de serenidad; hay quienes han entrecerrado los ojos. Sus cuerpos sentados, muy cercanos unos de otros, forman un tejido entrelazado con la lana roja. Uno de los participantes se ha quitado su abrigo celeste y lo ha unido al gran tapiz hecho de cuerpos y lana. Para concluir, la poeta invita a todos/as a ponerse de pie y, en inglés, les enseña que era costumbre entre los incas lanzar besos al sol, a la tierra y a la vida misma. Luego los/as asistentes imitan su gesto de tirar besos al aire en un clima de juego y distensión que precede a los aplausos finales.

ontología del actante-rizoma o filosofía empírica de las mediaciones, la TAR o teoría del actor-red (en inglés: ANT, Actor-Network-Theory) se desarrolló en gran medida en Francia, en las dos últimas décadas del siglo veinte. Su principal exponente es Bruno Latour, quien cuestionó la sociología socioconstructivista que había subrayado “la centralidad de lo social, lo cultural o lo humano” (Larrión, 2019: 324).

² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jiWpb3J1c8c&t=5s>.

³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S7wigaExHGY>.

“La creación de un quipu viviente” se llama la *performance* que Cecilia Vicuña realizó en el Museum of Contemporary Art North Miami (MOCA) en el marco de su muestra “*About to Happen*”, que tuvo lugar entre el 26 de noviembre de 2019 y el 29 de marzo de 2020. Un breve video registra una escena que muestra a la artista en un gesto de oración, con la cabeza reclinada y las manos juntas.⁴ Por otra parte, vemos a varias personas adultas y a algunos/as niños/as recostados/as sobre el piso, muy cerca unos/as de otros/as, cubiertos/as con un gran tejido hecho de lanas de color verde, azul, gris y celeste. El video introduce además fragmentos de una entrevista en la que Vicuña se presenta como poeta, artista y cineasta chilena. Explica que su arte se orienta a “la fusión de los humanos en esta tierra”. Señala también que ella no prepara hasta el último detalle lo que hará en cada *performance* porque prefiere estar abierta a “lo que desea nacer” o “suceder”. Nuevamente, la imagen regresa a la *performance* y podemos ver a la poeta haciendo un gesto con sus manos juntas que se abren y se cierran por la punta de los dedos, como si nadaran. Después ella realiza este gesto por encima de los rostros de las personas acostadas e invita a algunos/as participantes a imitarla. En otra escena advertimos que Vicuña escribe las palabras “*see*” y “*rise*” sobre las palmas de las manos de varios/as asistentes. Gracias al canto melodioso de la artista, la acción culmina en una atmósfera de nana o canción de cuna que invita a un suave y dulce despertar colectivo.⁵

Corresponde, finalmente, hacer referencia a una cuarta *performance* que tuvo lugar en Buenos Aires, en el marco de la exposición “Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)”, alojada en el MALBA, entre el 8 de diciembre de 2023 y el 26 de febrero de 2024. En el video que la registra podemos ver a unas sesenta personas adultas caminando, en fila de a dos, desde la puerta del museo hasta la costa del Río de la Plata.⁶ Sus cuerpos están unidos por un enorme tejido blanco que cada persona toma con su mano derecha, por encima del hombro. Al llegar a la orilla, entre todos los asistentes van pasando el tejido hasta depositarlo en el agua. Luego el video muestra una toma aérea en la que se puede ver a la gente bailando, mientras forma una gran figura dinámica de líneas curvas. El mensaje de Cecilia Vicuña que acompaña la filmación se refiere a la importancia de los ríos en las ciudades, pues estas le deben la vida al agua. Toda la acción puede ser vista como una ofrenda al río que dio origen a la ciudad porteña.

En las cuatro *performances* o series performáticas de Vicuña descritas se advierte la presencia de objetos específicos que cobran el rol de actantes: se trata de los tejidos, de diferentes tamaños y colores. En lugar de resultar simples “portadores de una proyección simbólica” (Latour, 2008: 26), ellos, en efecto, se desempeñan como actores no-humanos que se incorporan a los relatos y que tienen efectos visibles sobre otros agentes (tales como las personas, su ropa, el paisaje urbano, el agua del río). Mirando retrospectivamente, podemos agregar que la tela roja que cubría la estatua del General Baquedano en la intervención de “La casa de las recogidas” era también otro de esos objetos actantes que provocaban nuevas, y muchas veces, impredecibles interacciones.

El arte de Vicuña o la activación de nuevos espacios para lo común. A modo de conclusión

En este trabajo hemos examinado diversas manifestaciones artísticas de Cecilia Vicuña que trascienden medios y soportes combinando recursos poéticos, visuales y performáticos.

⁴ Nos referimos al video que se encuentra disponible en: <https://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article240403701.html>.

⁵ Las tres manifestaciones artísticas precedentes fueron analizadas en Puppo (2024b).

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=46AJFySvdVU&t=70s>.

Específicamente nuestra atención estuvo dirigida a las PALABRARmas, en tanto dispositivos verbales capaces de proyectarse visual y escénicamente, y al uso de los tejidos, en tanto materiales que cobran protagonismo en determinadas *performances* colectivas.

Tanto la filosofía política de Roberto Esposito como la sociología de las asociaciones de Bruno Latour nos han provisto categorías conceptuales para visibilizar la búsqueda de lo comunitario que evidencian los dos tipos de expresiones artísticas, ya sea a través de la reflexión intelectual (la pregunta acerca de qué es lo social, cómo se construye la solidaridad) o bien de la producción de nuevos espacios para lo común (a través del canto, la danza, la escucha, el juego, el pasarse o compartir un tejido con otros/as). Las intervenciones y *performances* descritas involucran la percepción sensorial y la interacción de los/as participantes. En ellas tiene lugar una “convivialidad” análoga a la del acontecimiento teatral (Dubatti, 2011: 45). La diferencia es que, en este caso, la “poiesis corporal” no la realiza solo la artista (al modo de una actriz), sino todos/as los/as participantes (humanos y no humanos) de la acción, que abandonan de ese modo el rol de meros/as espectadores/as u objetos utilitarios.

Es posible asociar las acciones de Vicuña a las prácticas del activismo artístico o artivismo, en las que resulta fundamental la producción de una “emocionalidad colectiva” (Verzero, 2021: 305). Hemos comprobado que el tejido opera en ellas, igual que la palabra o el gesto de formar una ronda, como mediador que invita a los cuerpos a acercarse y formar figuras, a explorar lúdicamente pequeñas instancias de convivencia. Unidas por un manto de lana todas las personas nos vemos similares, vulnerables, en busca de abrigo y de una música común que nos despierte. De ese modo, los mecanismos estéticos operan como formas de resistencia contra el dispositivo inmunitario, que por el contrario busca reconstruir la identidad individual en forma defensiva y ofensiva contra todo elemento capaz de amenazarla (Esposito, 2018: 4).

Mirar, enlazar, confiar, abrir, probar, sonreír, comprender, compartir: estas acciones ocurren durante las *performances* de Vicuña y nos enfrentan con cierto ideal comunitario utópico, que podría hacernos caer en la ilusión, denunciada por Rancière, que ve “una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (2010: 69). Sabemos, en cambio, que la poesía y el arte solo pueden incidir indirectamente, a través de la mediación estética y de la respuesta subjetiva de los/as lectores/as-espectadores/as, sobre el mundo. Su capacidad, entonces, es la de invitarnos a creer y a crear. A creer que es posible vincularse de forma no violenta; a crear espacios donde podamos renunciar a alguna instancia de lo propio para que surja lo común.

No se trata de una novedad propuesta por el arte transmedial de Vicuña, sino de una nueva forma de vehiculizar un llamado anterior e interior, que trasciende las diferencias culturales:

¿Somos uno solo pensando, en mil expresiones
distintas
y convergentes a la vez?

¿O un conocimiento antiguo, suprimido y olvidado
resucita en el pensamiento poético de todas las épocas? (2005: 104)

Acaso estas preguntas que Cecilia Vicuña nos lanza con sus PALABRARmas se puedan responder afirmativamente, mirando hacia algunas comunidades de la historia en particular y evocando la necesidad y el desafío que implica, en todas las épocas, aprender a vivir juntos.

Referencias bibliográficas

- DUBATTI, Jorge, 2011, *Introducción a los Estudios Teatrales*, México, Libros de Godot.
- CLARK, Meredith G., 2015, “Palabras, hilos e imágenes: un diálogo sobre el arte y la poesía de Cecilia Vicuña”, en Meredith G. Clark, (ed.), *Vicuña: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña. Un diálogo Sur/Norte*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 13-31.
- ESPOSITO, Roberto, 2003, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- , 2018, “Inmunidad, comunidad, biopolítica”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, vol. 2018/1, papel 182, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), UPV/EHU Press. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.18112>.
- LARRIÓN, Joseán, 2019, “Teoría del actor-red. Síntesis y evaluación de la deriva postsocial de Bruno Latour”, *Revista Española de Sociología*, 28 (2), pp. 323-341. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.22325/fes/res.2019.03>.
- LATOUR, Bruno, 2008, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial.
- MACCHIAVELLO, Carla María, 2017, “Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabrarmas de Cecilia Vicuña”, *Meridional*, 9, pp. 55-89.
- NANCY, Jean-Luc, 2001, *La comunidad desobrada* (nueva edición, revisada y aumentada), Madrid, Arena Libros.
- PUPPO, María Lucía, 2023, “‘Ver la verdad del ver’: el arte de Cecilia Vicuña ante el estallido social chileno (2019-2020)”, en Cristina Voto, Elsa Soro, José Luis Fernández y Massimo Leone (eds.), *Rostrotopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales*, Colección “I Saggi di Lexia”, Roma, Aracne, pp. 109-124.
- , 2024a, *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetas sudamericanas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- , 2024b, “La palabra y el hilo en «el corazón de la comunidad»: acercamiento a la poética verbovisual de Cecilia Vicuña”, en Milena Rodríguez Gutiérrez y Leira Araújo Nieto (eds.), *Textil/Textual. Poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica y España (Siglos XX-XXI)*, Sevilla, Renacimiento. Colección Iluminaciones, pp. 203-313.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010, “Las paradojas del arte político”, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, pp. 53-84.
- TAYLOR, Diana, 2011, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Marcela Fuentes y Diana Taylor (sel.), *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.
- VERZERO, Lorena, 2021, “Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras”, en María Lucía Puppo (ed.), *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 289-306.
- VICUÑA, Cecilia, 1996, *Word & Thread / Palabra e hilo*, traducido por Rosa Alcalá, Edimburgo, Morning Star Publications. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9674.html>.
- , 2005, *PALABRARMAS*, Reedición, Santiago de Chile, RIL Editores. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9672.html>.

Epílogo

ESTHER ANDRADI

-LA LENGUA DE VIAJE-

Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito



Colección *Agalma*



BUENA VISTA
Editora

Apuntes para una lectura

ESTHER ANDRADI

Las treinta y cuatro fotos que acompañan estos ensayos, reunidos bajo el título *La lengua de viaje. Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito*, son el resultado de la propuesta de la editora Daniela Mac Auliffe, y es otra forma de ser leído. “Yo veo este libro con fotos”, me dijo Daniela al leer el manuscrito, y yo comencé a verlas también. Con excepción de algunos retratos generosamente concedidos por profesionales, y las fotos de mi hija, Ana Raquel Sutter, y alguna que otra toma privada, el resto tienen mi firma: Forneris, el apellido de mi mamá. Porque Andradi escribe, mientras que Forneris registra con la cámara. No soy fotógrafa, o sea que la calidad de las fotos es variada: me interesa la foto como testimonio de un tiempo, un momento, una situación, un recorte.

Esta memoria gráfica estaba guardada en cajones, archivos análogos, carpetas, esperando su momento, porque siempre llega.

La llegada a Berlín en dos tomas: mi foto junto al muro, donde dice, en inglés y alemán “Atención, usted está abandonando Berlín Occidental” (foto 1), y un humorista garabateó debajo: “¿Y cómo...?”, porque era imposible atravesar el muro. Y la foto “Viva la fantasía” (foto 2) provocando desde una pared gris. También la foto de Berlín invernal (foto 3) sintetizada en una bicicleta congelada, mientras una mirada gatuna observa desde la ventana de un interior calefaccionado.

O el titular del diario berlinés de mayor tiraje con motivo de la visita de la reina Isabel de Inglaterra a Berlín Occidental en 1987: “La reina dijo tres palabras en alemán” (foto 4), y que en aquel momento me coronó: ¡yo también hablaba (más de) tres palabras en alemán!

La foto del grafiti “El exilio universal” (foto 5) de 1989, en una pared de San Sebastián, que expresa el clamor de los refugiados y migrantes como si fuera hoy.

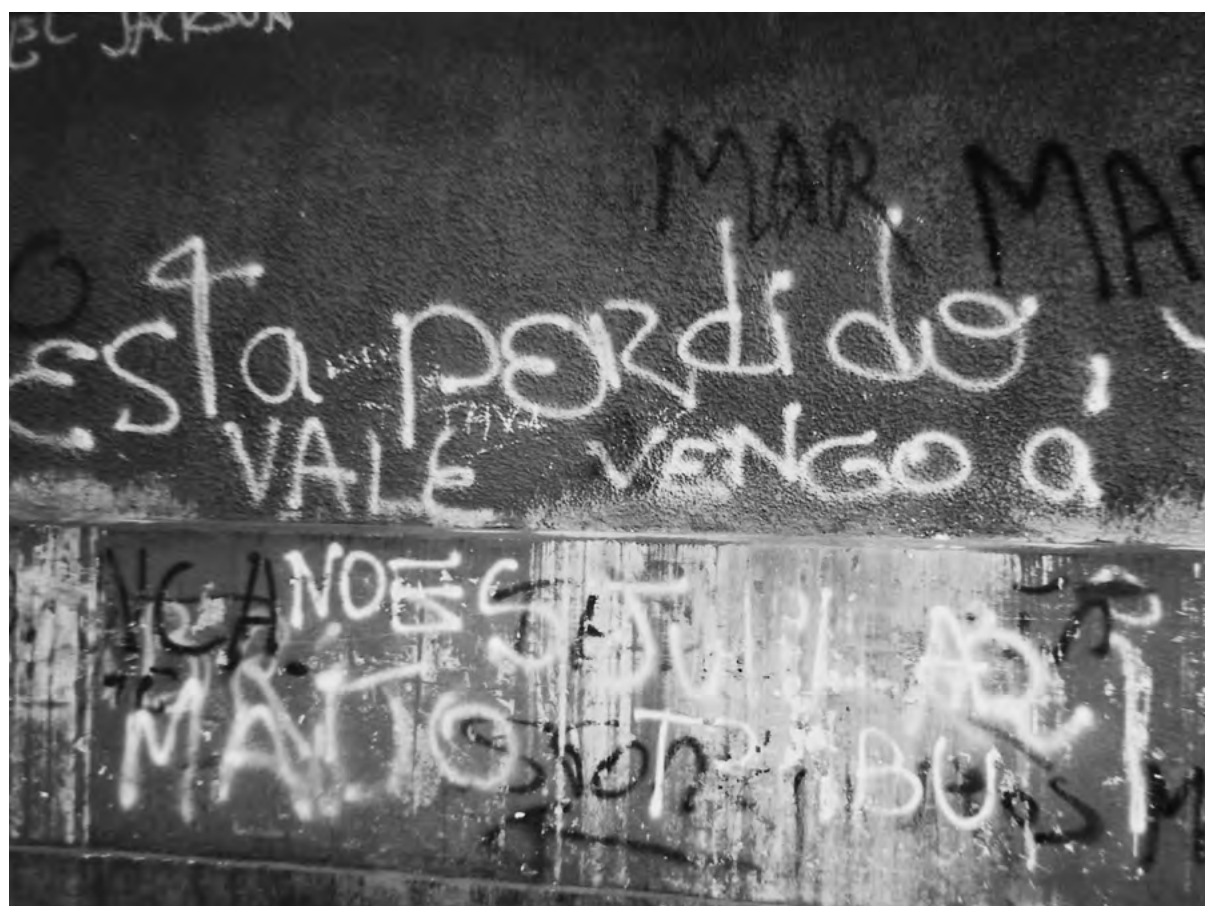
Las fotos de Buenos Aires durante el estallido de diciembre 2001 (fotos 6 y 7) o la foto del Gauchito Gil (foto 8) en una ventana berlinesa testimonian el viaje siempre inconcluso, el que siempre comienza, el que nunca termina.

Esa memoria análoga se reúne con la foto “Cielos” (foto 9) de mi hija, que acompaña *justamente* el ensayo “La grama encubierta” escrito poco antes de su nacimiento, hace treinta años. Y que ahora comparto.













La grama encubierta. O una versión personal del “pastito interior”*

ESTHER ANDRADI

Mi abuelo el árabe llegó a Argentina sin conocer una palabra de castellano. Dicen las lenguas familiares que en Buenos Aires sus paisanos le dieron una maleta con artículos para vender, que él tiró por ahí, porque le avergonzaba su español insuficiente, y siguiendo las vías del ferrocarril llegó a una colonia de inmigrantes donde iba a conocer a mi abuela. La colonia se llamaba Nuevo Torino, de modo que el castellano por cierto tampoco era su fuerte. Mi abuelo se bastó con una mandolina para enamorar a las mujeres, y todavía hoy no hay hombres en la colonia que no hayan oído hablar del lenguaje de sus brazos, sea para la dura faena del campo o para la pelea, que ganas no le faltaban al árabe, ni susto le daban ni una ni otra. De esa mixtura piamontesa y árabe, dialecto de Oms, nació mi padre y sus diez hermanos, a la sazón los tíos de mi infancia, de las fiestas de la yerra y de los chistes verdes en piamontés. Porque fue la abuela quien legó su lengua a la familia, mientras el abuelo relegaba su idioma y enterraba la nostalgia.

Mi abuelo el anarco-sindicalista llegó de Turín siendo un niño, y la leyenda familiar cuenta que todos servían al rey, y habla de caballos blancos y negros ornados para los desfiles de una pompa, que en las pampas argentinas de esos años, sin asfalto ni agua corriente ni electricidad, sonaban como a historias de aparecidos de cualquier otro planeta. Lo conocí poco, con su altura desorbitante, su blancura casi lunar y sus anteojos de hombre que parecía destinado a actividades del espíritu.

Murió cuando yo todavía era una niña, pero me legó su olor. En los fondos de la casa de la abuela, que hoy ya no existe, estaba la piecita del tesoro que yo visitaba a la hora de la siesta: la abuela guardaba allí los recuerdos de su esposo. En medio de alcanfor y naftalina sobresalía el olor de las revistas, a papel viejo y fotos de colores, que en una época sin televisión acaso alguien pueda comprender la fascinación que ejercían en una niña. Revistas políticas, fotos de los compañeros en el sindicato, recortes de periódicos antiguos, todo se remozaba en los cajones de la cómoda de la piecita, donde también se guardaba el yunque de mi abuelo, que era metalúrgico y como tal, comandó más de una huelga y uno que otro sindicato. La relación entre la abuela con ínfulas aristocráticas y el abuelo anarco provocó la ira patriarcal y la expulsión de la bella Teresa del paraíso familiar. De esa catástrofe nacería mamá y los seis tíos por vía materna. Con todo, la desheredada y el político legaron a sus hijos el dialecto italiano dizque del rey.

Ni qué decir que con esta historia de mezclas y de pérdidas, siendo niña me cuidaba muy bien de pronunciar cualquier palabra que no fuera típicamente “argentina”, si es que algo así existe. El sistema de lenguaje familiar de la infancia era precopernicano: el castellano-argentino era el centro del mundo y aquel que no lo hablase correctamente, merecía el destierro, y la repetición del año escolar, para más humillación. Los demás mundos eran satélites imperfectos cuya vida dependía del idioma oficial. Sin embargo, este idioma era una suerte de castillo que, por acción de los puentes levadizos de los demás idiomas, podía quedar protegido como también aislado de la vida. En otras palabras, cuando mis padres comentaban sus secretos hablaban el idioma periférico. Igual que mi abuelo el árabe, que de tanto en tanto se refugiaba en el jeroglífico con sus paisanos condenando a la abuela María al silencio. El idioma entonces era puente y puerta, así

como la periferia podía ser a la vez centro y viceversa, en un movimiento continuo de relaciones, atracciones y oposiciones. Pero eso se me iba a revelar mucho más tarde.

Porque ese universo de mi infancia permaneció encubierto durante años, hasta el encuentro con el idioma alemán. Idioma que, como se sabe, nada tiene que ver con el árabe ni con el piamontés y tampoco con el castellano. En Alemania no sólo el idioma hablado era diferente. Hasta las interjecciones, el idioma gutural de la infancia, venía en otro envase. Así, por ejemplo, los amigos alemanes decían “Ajjj” para expresar la belleza, cuando todo el mundo sabe que en castellano argentino “ajco” —asco— se “dice” con jota. Pero “asco”, según el idioma del nuevo mundo se expresaba con una interjección que suena más o menos así: “iii-guet-iii-guet”... algo que a mí no me decía nada. Y en cuestiones de vida o muerte, si yo decía “ay”, para expresar mi dolor, el otro pensaba que se trataba de un juego, porque el “ay” de ellos es “aua”, y así hasta el infinito. ¿Qué hacer frente a tamaña diferencia? ¿Refugiarme en el exilio interior o dejar que me lavasen el cerebro? Como mi abuelo el árabe, abrí mis puertas al nuevo sistema solar que se me ofrecía, y me metí de lleno a aprender el idioma, a disfrutar de su sonido, a irritarme con sus incontinencias, a rebelarme con sus diferencias. El riesgo que ofrecía tamaña aventura no me era desconocido. En cualquier momento corría el peligro de ser tragada por el agujero negro teutón, y adiós pampa mía. Pero también tenía la posibilidad de ganar un universo que se conjugara con el mío, y que en el espacio sideral ambos pudiesen convergir y moverse con la distancia que permite la atracción, pero no la deglución. Juntos, pero no mezclados, como se dice en criollo. De esa relación contradictoria, tortuosa y por cierto alterada por no pocas desesperaciones y dolores, he ido ganando poco a poco profundidad en el universo de mi mundo de idiomas maternos, los hablados, los callados, los gestuales, y podría decir que a la larga el resultado no deja de ser satisfactorio, aunque de vez en cuando suele arrebatarme la tentación de refugiarme en el castillo y levantar los puentes. ¡Como si el aceptar el nuevo universo fuese cosa a estas alturas de mi voluntad!

Lo único inquietante de toda esta historia es que mientras gano en profundidad, mientras me sumerjo en el origen y el nombre de las cosas en mi idioma original, buscando la raíz y dejando de lado la espontaneidad y la presunta inocencia del idioma materno, me suele asaltar la nostalgia por la extensión, privilegio que conservan los que viven en el idioma. Quiero decir, que mientras estoy en el castillo alemán, el castellano se me manifiesta con la contundencia del nombre, con la fuerza de lo esencial, de lo originario/original, con la insistencia con que suelen expresarse las periferias. Y, por cierto, la nostalgia de perderse en la infinita pampa del lenguaje colectivo, coloquial, vital, permanente, en el que nadan los que están allá, se hace especialmente patente, apenas me rozo con ese lenguaje, sea en el encuentro con el viajero recién llegado de aquellas tierras o en un viaje hacia allá, donde me alcanzan las nuevas palabras. Entonces, por un instante, me baño en el mar del idioma vivo de esos días. Y gracias a la exaltación, se refuerzan en mi alma los giros oídos en la niñez, las risas paternas, los chistes verdes en piamontés, las protestas y ordenanzas e inventos de palabras de esa familia, que un día asumió el castellano-argentino. Pero que, a la vez, en un pacto secreto, en sus valijas deshechas, en sus bártulos desarmados, en la nostalgia de un universo que no se resignaba a perder, guardó sus vocales e interjecciones, sus ayes y sus peros, por si alguno de sus descendientes, estimulado por el dolor de la opción, las recuperase algún día. Entonces, descubriría que no hay centro ni periferia que dure cien años, ni gramática y corazón que lo resista. Que hay una fuerza que persiste como la grama, que sigue creciendo bajo la tierra recién removida.

* Escribo estas líneas en el hospital, esperando la llegada de Ana, resultado del Babel de sangres de su madre y su padre, mayo 1993, Berlín.

Reseñas

DEL PERCIO, Daniel, *La historia y un instante*, Buenos Aires, Gogol, 2022, 209 pp.

Existen acontecimientos en la Historia de una sociedad que tienen potencial como para cambiar el curso de su destino y los conflictos bélicos tienen, sin lugar a dudas, tal entidad. ¿Qué habría pasado si la Argentina hubiese ganado la guerra de Malvinas? Daniel Del Percio construye su relato a partir de ese supuesto y el resultado es aterrador. Su trabajo nos enfrenta con una ucronía que tiene un resultado claramente distópico en el que se cuenta una de las historias que pudo ser y no fue.

El Primer Teniente Víctor Giusti, de la Fuerza Aérea Argentina, pilotea un A4C-Skyhawk como parte de la escuadrilla zonda a la que pidió ser incorporado. La misión es virtualmente suicida y podría cambiar el rumbo de una guerra prácticamente perdida. Vuela a escasos metros sobre las olas y su sacrificio, en un instante, permite el hundimiento del portaviones “Invencible”, lo que desencadena la derrota militar británica. El autor narra la historia alternativa de un país y de múltiples personajes como Emilio Eduardo Massera, Raúl Alfonsín, Ítalo Argentino Luder o Ernesto Sábato, pero también la de Haroldo Conti (que con una máquina de escribir edificó su lugar de combate) y la de otros hombres y mujeres que escriben verdades prohibidas o listas de personas desaparecidas, sobrepuestas en páginas perdidas del infierno de Dante.

El joven Massera acudió a una adivina que “leyó” su destino por medio de las cartas. La sesión se desarrolló en una sala presidida por las imágenes de la ocultista Madame Blavatsky y de Eva Perón, todo un símbolo. En ese ambiente se le anuncia que él es un instrumento del mal y cuando se le muestra la carta de la torre invertida, con la que se ilustra la portada de la obra, se le advierte que descubrirá la forma del abismo cuando llegue al final del camino. La historia que cuenta el libro tiene un alto nivel de realismo porque mantiene, como parte de la trama, una buena parte de los hechos que efectivamente acaecieron, como el juzgamiento de Videla, las desapariciones forzadas, la lucha de las Madres de Plaza de Mayo o la hiperinflación. Pero el resultado final, con el cambio que hubiese operado el triunfo en la guerra de Malvinas, es peor, mucho peor.

Los derrotados, como Cachito, el campeón de Corrientes,¹ escriben “cuentos de hadas” donde los responsables de los crímenes son juzgados (Massera incluido), donde Sábato no fue asesinado, sino que dirigió una comisión investigadora de las atrocidades y donde se proclama “Nunca más” como parte de una declaración de principios. La trama se desarrolla a partir de saltos entre personajes, épocas y ambientes; algunos conducen a mundos poblados de heroísmo y de luz, otros a tristes mazmorras malolientes que le muestran al lector los abismos insondables de una historia que no llegó a ser, pero que resulta absoluta y completamente verosímil; y ese es otro de los méritos del autor.

No falta la reforma de la Constitución para reconfigurar el Estado y fundar un nuevo orden que garantice la reelección indefinida del amo-tirano y unos derechos para el resto que, aunque se enuncian, son escamoteados en la práctica. La victoria militar argentina en Malvinas produce también un profundo realineamiento de los actores de la política internacional a partir de la formación de una liga de países latinoamericanos que, para enfrentar el rencor de los miembros de la OTAN, se aproximarán a la Unión Soviética y Cuba, aunque, en principio, se encuentren en las antípodas ideológicas.

¹ El autor introduce la referencia al personaje de la canción de León Gieco que se incluyó en su cuarto álbum, publicado, justamente, en 1979, un momento en el que el infierno terrenal que vivía la Argentina hacía pensar que la justicia resultaba una utopía inalcanzable.

Cada 30 de mayo, en el aniversario del triunfo militar, la “dictablanda” repite la escena del acto popular, la liturgia religiosa y el discurso de Victoria, la hija del héroe; pero no faltan los gestos de resistencia individual, como el del fallido atentado contra la vida del Presidente Massera o la actividad de esa oposición prácticamente insignificante. La profecía de la torre invertida acaba cumpliéndose y el monstruo enfrenta el abismo del cuerpo, expresado en la enfermedad que lo postra y el del régimen que es finalmente confrontado por el discurso de una Victoria persona, pero también símbolo.

Daniel Del Percio concretó un trabajo que hibrida sabiamente la historia y la fantasía, que combina fuentes documentales con piezas que, no por ser apócrifas, resultan menos persuasivas, y nos regala una novela que resalta el valor de la democracia pluralista, pero que también nos interpela sobre los retos pendientes de cara a un sistema más justo y equitativo.

OMAR SAR SUÁREZ
Universidad Católica Argentina
omarsar@uca.edu.ar

PÉREZ GRAS, María Laura, Sonia JOSTIC, Lucía FEUILLET y Mónica BUENO (dirs.), *Estéticas del desborde en el siglo XXI*, Formosa / Paraná, EdUNaF / Editorial UADER, 2024, 390 pp.

Uno de los males que aquejan a los estudios en literatura argentina es el *porteñocentrismo*, es decir, la tendencia a leer solamente textos literarios y críticos producidos y/o legitimados desde Buenos Aires. Frente a esta profunda problemática, desde 2011 la Red interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina (RELA) se propone reunir “a docentes, investigadores y equipos de distintas instituciones, nacionales y provinciales, públicas y privadas, que investigan y enseñan sobre las literaturas de nuestro país” y tiene como objetivos principales “el fortalecimiento de los lazos interinstitucionales y la federalización de la producción crítica y literaria de las diversas regiones culturales” de la Argentina.¹

Uno de los muchos frutos concretos que ha dado esta red es la colección Trama Federal, la cual reúne en sus volúmenes ensayos y artículos críticos que leen las literaturas de la Argentina con una mirada descentrada y situada. La publicación de dichos libros depende del trabajo mancomunado de dos editoriales universitarias: la Editorial de la Universidad Autónoma de Entre Ríos y la Editorial de la Universidad Nacional de Formosa. Hasta 2024, Trama Federal contaba con un solo volumen publicado: “*De cada cosa un poquito*”. *Prensa y literatura en el largo siglo XIX argentino*, dirigido por Andrea Bocco, Natalia Crespo y Carlos Hernán Sosa. Sin embargo, en enero de 2024 fue publicado el segundo volumen de dicha colección: *Estéticas del Desborde en el siglo XXI*, dirigido por María Laura Pérez Gras, Sonia Jostic, Lucía Feuillet y Mónica Bueno.

Estéticas del Desborde presenta, en primer lugar, el prólogo “Vacíos, nudos y cordeles en una red académica”, escrito por Raquel Guzmán (CIUNSa). En él se reflexiona acerca del trabajo realizado por la RELA y se incentiva a apostar por “una crítica literaria que, reconociendo los diversos lugares de enunciación, integre las distintas instancias de formación y promueva la construcción colectiva con una actitud reflexiva” (11).

Luego, la introducción escrita por las directoras del volumen presenta la fundamentación crítica que unifica los diversos artículos que lo componen. En ella se destaca que “las producciones literarias recientes ponen en juego una ética de lo extremo mediante la superposición de imposibles, la convivencia de contrarios y la profanación de formas consagradas por el canon” (13). De tal modo, en el contexto del tardocapitalismo y su lógica destructiva, las autoras plantean que “el desborde se vuelve un gesto urgente y necesario para instalar la pregunta sobre los vínculos humanos extrañados y los límites de los paradigmas cognitivos vigentes” (13). En el caso particular de la Argentina, se destaca como una de las causas del desborde la profunda crisis que la afecta desde comienzos del nuevo milenio, cuya inestabilidad se vio profundizada por la pandemia iniciada en el año 2020. Como resultado de todos estos procesos, tiene lugar “la imposibilidad de normalizar categorías estables y sistemáticas” (14). Las directoras presentan en esta introducción, además, un breve resumen de cada artículo del libro, así como la explicación de su organización interna en cuatro secciones diferentes.

La primera sección, denominada “Desbordes desde los márgenes” y coordinada por Sonia Jostic, “se concentra en los problemas de la ‘marginalidad’ y en el estudio de los espacios de la precariedad como el conurbano, la villa, la cárcel, etc.” (16). El primer artículo que la compone fue escrito por Juan Ezequiel Rogna (UNC) y se titula “Desborde popular, configuraciones espaciales y fronteras transgredidas en la obra narrativa de Juan Diego Incardona, Gabriela Cabezón

¹ Como se indica en el blog oficial de dicha red: <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/rela/>.

Cámara, Leonardo Oyola y Eugenia Almeida”. En él se aborda los textos *Rock barrial* (2010) y *La culpa fue de la noche* (2020), de Incardona; *La Virgen Cabeza* (2009) y *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Cabezón Cámara; *Kryptonita* (2011) y *Ultra Tumba* (2020), de Oyola, y *La pieza del fondo* (2010) y *Desarmadero* (2022), de Almeida. En constante diálogo y discusión con la afirmación de David Viñas acerca de que la literatura argentina comienza con una violación en “El matadero”, la propuesta de Rogna es que el examen del corpus seleccionado permite mostrar una serie de operaciones que durante las primeras décadas de este siglo “actualizaron y complejizaron las dinámicas de transgresión de fronteras y las configuraciones de aquella otredad popular cuya representación en un espacio marginal constituye una férrea constante en las literaturas de la Argentina” (34).

El segundo trabajo de la sección es “Territorios enquistados: sobre los asentamientos y las villas como espacios biopolíticos en la literatura argentina”, escrito por Esteban Luciano Juárez (UBA). Aquí, el autor analiza el relato “El carrito” (2009), de Mariana Enríquez, junto con el ya citado *La Virgen Cabeza* (2009) y *Romance de la negra rubia* (2014), ambos de Cabezón Cámara. Si bien se retoma por momentos problemáticas vinculadas con el realismo literario, el artículo de Juárez principalmente rastrea en dichos textos “los imaginarios y las implicaciones estético-ideológicas según las cuales se constituyen las espacialidades de la marginalidad y sus sujetos” (60), con énfasis en la representación del personaje del “villero”. En su planteo, las villas son analizadas como enclaves biopolíticos cuyo rasgo distintivo es la interioridad con respecto al resto del cuerpo social.

El tercer artículo de esta sección se titula “Posautonomía y diversidad en la escena literaria argentina de este milenio” y fue escrito por Sonia Jostic (USAL). En él, la autora hace un breve recuento de la tradición novelística argentina que aborda las “villas miseria”, para enfocarse en un fenómeno novedoso: los autores provenientes y residentes de dichos barrios, “escrituras marginales que se manifiestan sin pedir permiso y abren la consideración del lugar de habla” (82). En consecuencia, Jostic analiza *El fetichismo de la marginalidad* (2021), de César González, *17. Autobiografía de un profesor (La vida de un gusano)* (2021), de Wk, y *La villa en mis venas* (2022), de Jesi Jess.

La segunda sección del libro recibe el nombre de “Desbordes de los imaginarios en el retorno al siglo XIX” y fue coordinada por María Laura Pérez Gras. Su primer artículo, “Elige tu propio pasado y futuro: ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?”, de Michel Nieva”, escrito por la propia Pérez Gras (UBA / USAL) y Sabrina Rezzónico (UNC), aborda el *gauchopunk* propuesto por Nieva en dicha obra, en que se cruzan la tradición de la gauchesca con la ciencia ficción y el *cyberpunk*. Según las autoras, este *gauchopunk* manifiesta “la capacidad de revitalizar figuras y espacios literarios caros a la tradición para revisitarlos a contraluz, por fuera de interpretaciones que cristalizan un canon literario” (133).

El segundo artículo de la sección, escrito por Laura Destéfanis (UBA), se titula “Una memoria especulativa: genocidio y ficción”. En él, la autora estudia las novelas *La jaula de los onas* (2021), de Carlos Gamerro; *La estirpe* (2021), de Carla Maliandi, y *La despoblación* (2022), de Marina Closs, obras unidas porque el punto de vista narrativo se sitúa en cada caso en una cultura indígena en particular: las culturas selk’nam, qom y mbyá guaraní, respectivamente. Como señala Destéfanis, las tres novelas desbordan la mimesis realista, con una deriva especulativa “hacia el género fantástico o el extraño y con el recurso a elementos míticos, mágicos, del terror, el *fantasy* o las aventuras” (144).

El tercer y último artículo de este apartado corresponde a la ya citada Pérez Gras (UBA / USAL) y se titula “Frontera del desborde en *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Cabezón Cámara, y *Las cautivas* (2021), de Tenconi Blanco”. En este texto el foco se pone en “el viraje sufrido en los últimos años por las escrituras del cautiverio, que pasaron de ser instrumentos de propaganda al servicio de la conquista (...) a ser artefactos de resistencia y denuncia de formas de sometimiento desde una perspectiva contrahegemónica” (165). Según Pérez Gras, en las dos obras analizadas se profundiza la tendencia contrahegemónica de dicho tipo de escrituras por medio de parodias y del desborde en el espacio y los paisajes.

La tercera sección se denomina “Desbordes de la ciencia ficción” y fue coordinada por Lucía Feuillet. Su contenido se vincula con los desbordes de dicho género hacia la nueva narrativa distópica y la apocalíptica/posapocalíptica, hacia la ficción ecológica y/o hacia la mezcla con lo siniestro y el terror. El primero de sus artículos se titula “*Los mantras modernos: posapocalipsis, futuro y desintegración*”, cuya autora es Lucía Vázquez (UBA / USAL). Al estudiar la mencionada obra de Martín Felipe Castagnet del año 2017, se advierte que en ella existe una propuesta de ruptura dentro de la narrativa posapocalíptica, ya que esta “se excede a sí misma al generar un imaginario del futuro en fuerte vinculación con el pasado histórico de nuestro país” (22).

El segundo artículo de la sección bajo análisis se titula “*Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica o la violencia en una sociedad distópica”, escrito por Alfonsina Kohan (UADER) y Dana Rodríguez (UADER). En él se aborda la mentada novela del año 2017 como literatura de anticipación y se explora en profundidad el mundo distópico que se presenta en ella, fuertemente marcado por la violencia. Se propone, además, releerla “casi como una premonición de lo que sería la pandemia provocada por el COVID-19” (212).

Por su parte, el tercer trabajo de esta parte se titula “Ficciones argentinas en Urras: desbordes y disonancias dialécticas”. Este, redactado por Lucía Feuillet (UNC), aborda seis relatos de escritoras de nuestro país presentes en el blog y podcast *Las escritoras de Urras* (2020-2023), dirigido por Maielis González y Sofia Barker. Como indica Feuillet, “la mayoría de estos textos contravienen los códigos tradicionales de la literatura fantástica, de terror y ciencia ficción, y presentan contaminaciones o mezclas discordantes” (234), por lo que la autora se propone abordarlos desde la crítica dialéctica, pertinente “para articular la pregunta sobre la modulación de reglas al interior de los discursos-géneros” (234).

El cuarto y último apartado del libro se titula “Desbordes del realismo y nuevas estrategias del naturalismo”. Fue coordinado por Mónica Bueno y hace énfasis “en los debates acerca del realismo, el naturalismo, el fantástico y las poéticas de la monstruosidad” (23). El primero de los artículos que lo componen se intitula “Tierra y Terror en cuerpos femeninos. Topografías del desalojo: *Cometierra*, *Catedrales* y narrativa breve del NOA” y fue elaborado por Alejandra Nallim (UNJu). La autora analiza en él las mencionadas obras de Dolores Reyes (2019) y Claudia Piñeiro (2020), así como relatos de Ohuanta Salazar, Diana Beláustegui, Ildiko Nassr y Lucila Lastero. Nallim señala que en estas ficciones, que refundan “el horrorismo, el neogótico, la crónica, las ficciones de anticipación, el policial negro” (261), se diseñan “topografías de las violencias en los cuerpos de las mujeres, en tanto materia erótica-política como genérica estética para refractar las pedagogías de la crueldad” (261). Se indaga, en efecto, “cuáles son los signos que violentan los cuerpos de las mujeres en la literatura argentina reciente” (264).

El segundo artículo del apartado recibe el título “Escribir en la urgencia: ‘Edificio Mayor, piso diez’ de Mariana Enríquez y *Acá empieza a deshacerse el cielo* de Lucila Grossman”. En él,

Mariana Catalin (UNR) aborda las mentadas ficciones, las cuales tematizan la experiencia de la pandemia por COVID-19. Según la autora, los mundos imaginados en ambos textos se ubican en dos respectivos opuestos del espectro que abren los imaginarios para después del final: “por un lado, la reafirmación del orden y su siniestro perfeccionamiento; por otro, su desolador colapso” (287). En ambos casos, las escritoras “hacen de la urgencia un modo de desborde productivo que, antes que obturar, permite vivenciar otros mundos posibles” (287).

El tercer trabajo que compone esta sección, “La ola que arrasa. Desbordes del realismo regional”, tiene por autora a Mercedes Alonso (UBA / UNA). En sus páginas, Alonso analiza las novelas *Ningún otro cielo* (2017), de Sebastián Chilano, y *Castillos*, (2020) de Santiago Craig. Ambas obras llaman la atención de la autora por coincidir en un doble desborde: la utilización de la playa como espacio-tiempo —que desarma el binomio regional “metrópolis-interior”— y por recurrir a un modo narrativo no realista, que enrarece la representación típica de la playa y la lleva hacia lo extraño.

El cuarto artículo de esta parte del libro se denomina “Este realismo ya no está disponible” y fue confeccionado por Matías Lemo (USAL). En él, luego de presentarse un detallado estado de la cuestión sobre el realismo en la crítica actual, se analiza *Esta historia ya no está disponible* (2022), de Pedro Mairal. En su acercamiento a este texto, Lemo señala que la hibridación de géneros que tiene lugar en él, sin preminencia de uno por sobre otro, impide identificar la continuidad del gran realismo en dicha obra. Por lo tanto, se invita a la crítica a “dar cuenta de un cambio en y hacia ‘lo real’, que ya no engendra productos con intenciones totalizadoras a la manera realista” (348), modalidad que se ve, entonces, desbordada.

El escrito que cierra la cuarta sección y el libro recibe el nombre de “El desborde de la naturaleza. Resignificaciones de la literatura regional”. Su autora es la coordinadora de dicha sección, Mónica Bueno (UNMdP), quien analiza las obras *Campo del cielo*, de Mariano Quirós; *Baltasar contra el olvido*, de Mauricio Koch, y *El viento que arrasa*, de Selva Almada, bajo la hipótesis de que en ellas se plantea una reconfiguración de la categoría de región que “redefine las condiciones de ese realismo geográfico en función de la conciencia contemporánea del fin de la excepcionalidad humana” (353). En consecuencia, Bueno estudia la “resignificación etnográfica” (353) que tiene lugar en los textos mencionados, en los que “las nociones de paisaje, espacio, naturaleza, lo vegetal y lo animal interfieren en el relato humano y despliegan sentidos” (353).

Como puede verse, tanto por el variado locus de enunciación de los distintos colaboradores y de las directoras del volumen, por el diverso corpus abordado en los artículos y por el trabajo conjunto de las dos editoriales universitarias que lo han publicado, *Estéticas del Desborde en el siglo XXI* responde verdaderamente a los objetivos de la colección Trama Federal. El libro constituye, ciertamente, un sustancioso aporte de la RELA en pos de la apertura del canon y de la crítica literaria de nuestro país y al abordaje verdaderamente plural de las literaturas de la Argentina.

AGUSTÍN TAMAI
Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
agustintamai@uca.edu.ar