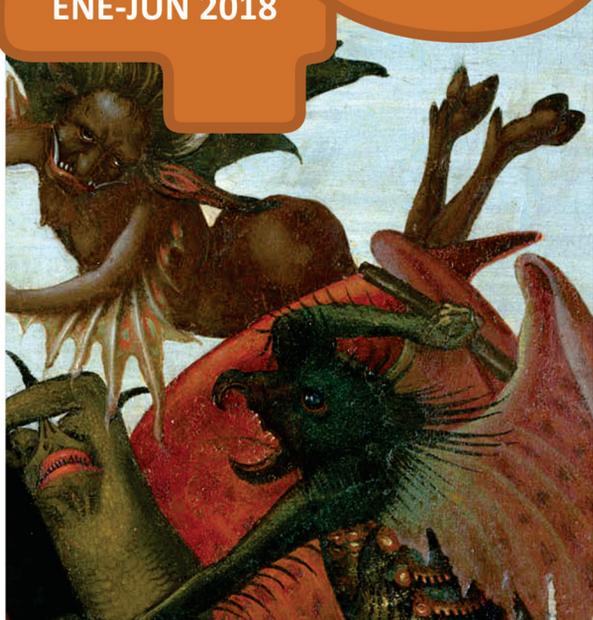


revista de
**Literaturas
modernas**

VOL. 48 - Nº 1
ISSN 0556-6134

48

ENE-JUN 2018



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MENDOZA - ARGENTINA

ISSN 0556-6134

**Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 48
Nº 1**



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina
Enero-Junio
2018

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
Vol. 48, Nº2, 2018, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 - e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Diseño y maquetación: Clara Luz Muñiz
Versión impresa: Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO, Argentina -
Printed in Argentina - editorial@ffyl.uncu.edu.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



arca ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes:

Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar Facebook: [@arca.revistas](https://www.facebook.com/arca.revistas)
Linkedin: ARCA – FFYL Instagram: [@arca.revistas](https://www.instagram.com/arca.revistas) Twitter: [@ArcaFFYL](https://twitter.com/ArcaFFYL)

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -
Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 48, Nº 2 (2018). 21 cm.

121 pp.

ISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar). Está indizada en el Catálogo de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar). Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the “Attribution- NonCommercial- ShareAlike” license 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR.) You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

This magazine is published through an “Integrated System of Documentation” (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the “National Digital Archives System” (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called “Secretariat of Technology, Science and Innovation”, Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Consejo editorial de la Revista de Literaturas Modernas

Directora: Susana Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Claudio Maiz (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Elena Calderón (Universidad Nacional de Cuyo)

Marta Castellino (Universidad Nacional de Cuyo)

Pedro Luis Barcia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Austral)

Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador)

Alfredo Luzi (Università degli Studi di Macerata)

Javier de Navascués (Universidad de Navarra)

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora)

Edson Faundez (Universidad Concepción)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires)

Gustavo Zonana (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Comité académico-científico

Sandro Abate (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Sur)

Marcela Arpes (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (University of Kentucky)

Jorge Bracamonte (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Córdoba)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (Universidad de Chile)

Antonio Roberto Esteves (Universidad Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (Université Catholique de Louvain)

Pura Fernández (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Miguel Gomes (University of Connecticut)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires)

María Rosa Lojo (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador)

Raquel Macciucci (Universidad Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's University)

Liliana Reales (Universidad Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois University)

Claudia Bertona (Universidad Nacional de Cuyo)

Fabiana Varela (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Marcela Raggio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo)

Comité de redacción

Revisores de reseñas: Luis Emilio Abraham, María Eugenia Avena, Marta Marín

Correctores de pruebas: Lorena Gauna, Pablo Colombi, Juan Barocchi

Revisora de abstracts: Luz Gómez

Índice

ARTÍCULOS 9

EL IMPERIO DEL LUGAR COMÚN. UNA LECTURA DE *EL PIBE BARULO* DE OSVALDO LAMBORGHINI DESDE EL CONCEPTO DE *DOXA* DE ROLAND BARTHES. The Empire of the Commonplace. A reading of Osvaldo Lamborghini's *El Pibe Barulo* from Roland Barthes's concept of doxa 11

Agustina PÉREZ

RÉQUIEM DE UN MOLINO. LA VISIÓN DEL MUNDO EN LA POÉTICA DE JACOBO FIJMAN. Requiem of a mill. The vision of the world in the poetics of Jacobo Fijman 25

Jimena ESPERON

RECUENTOS DE UN YO ANFIBIO. EL AUTOR EN LA TRAMA DEL RELATO. Recounting of an amphibious I. The author in the plot of the story..... 49

Juan Pablo LUPPI

LA GENEALOGÍA. ¿UN GÉNERO CONTEMPORÁNEO? ANÁLISIS DE UNA CONSTRUCCIÓN HÍBRIDA ENTRE MEMORIA, PALABRA E IMÁGENES. Genealogy. A contemporary gender? Analysis of a hybrid construction between memory, word and images..... 65

Mercedes GIUFFRÉ

LECTURA DE LA NARRATIVA DE GRISELDA GAMBARO A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO DE VIKTOR FRANKL. Reading Griselda Gambaro's narrative in the light of Viktor Frankl's existentialism 83

Susana TARANTUVIEZ

EL MÓDULO ARTAUD EN EL CUERPO SIMBÓLICO DE LA POESÍA
ARGENTINA: LAS ESCRITURAS DE PIZARNIK, FIJMAN Y PERLONGHER.
The Artaud's Modulus in the Symbolic Corp of the Argentine Poetry:
Writings of Pizarnik, Fijman and Perlongher 97
Violeta PERCIA

RESEÑAS 121

TIMM, UWE. *Tras la sombra de mi hermano*. San Martín: UNSAM
EDITA, 2016. 123
Claudia GARNICA DE BERTONA

García Barrientos, José Luis (Director). 2015. *Análisis de la
dramaturgia argentina actual*. Coordinación Luis Emilio Abraham.
Prol. José Luis García Barrientos. Madrid, Ediciones Antígona, Serie
Análisis Teatral. 127
Gladys GRANATA DE EGÜES

Pensadores. Anejo X, Conmemoración de los 60 años de la Revista de
Literaturas modernas. Vol.46, Mendoza; EDIFYL, 2016, 290 págs... 133
Sofía ABARCA

Normas de publicación..... 137

Nota editorial

Este nuevo número de la Revista de Literaturas Modernas recoge un grupo de artículos que tienen en común dos rasgos clave: abordan la obra de reconocidos escritores latinoamericanos del siglo XX (Jacobo Fijman, Rodolfo Fogwill, Griselda Gambaro, Margarita Glantz, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Alejandra Pizarnik) y lo hacen desde enfoques que integran insumos teórico-críticos provenientes de los estudios literarios con constructos filosóficos, tales como la reflexión sobre la doxa de Roland Barthes, la hermenéutica del misticismo, el paradigma de la presencia-ausencia del autor de Giorgio Agamben, el concepto de memoria colectiva de Maurice Halbwachs, el existencialismo de Víctor Frankl y la teorización sobre el poder de Michel Foucault. Dos de ellos, además, abordan al mismo autor, Jacobo Fijman, si bien desde perspectivas diversas y con objetivos distintos, y cinco trabajan sobre las obras de autores argentinos. Estas coincidencias hacen de este número una contribución específica al campo de los estudios sobre literatura argentina del siglo XX.

A los artículos que conforman este número se suman tres reseñas bibliográficas.

Esperamos que este número sea un aporte para quienes quieran ahondar en su comprensión de la literatura argentina del siglo XX. ¡Buena lectura!

Prof. Dra. Susana Tarantuviez

Directora

ARTÍCULOS

**EL IMPERIO DEL LUGAR COMÚN.
UNA LECTURA DE *EL PIBE BARULO* DE OSVALDO
LAMBORGHINI DESDE EL CONCEPTO DE *DOXA* DE
ROLAND BARTHES**

*The Empire of the Commonplace.
A reading of Osvaldo Lamborghini's El Pibe Barulo from
Roland Barthes's concept of doxa*

Agustina PÉREZ

Universidad Nacional de Buenos Aires
agustinajperez@gmail.com

Resumen

Roland Barthes y Osvaldo Lamborghini confluyen en un punto: ambos están como embelesados por el persistente cántico de las sirenas de la estupidez. Barthes no dejará de conjurar a la doxa, sea con fascinación o repulsión. Lamborghini, por su parte, quizá sea, de nuestras latitudes latinoamericanas, uno de los autores con el oído más atento para percibir sus murmullos atronadores, y con la mano más firme para desarmarla en una escritura que la revela en sus aporías y contradicciones. Se propone, entonces, perseguir la inquietante figura de la doxa en la obra de Barthes para leer desde allí la 'novela' *El pibe Barulo* de Lamborghini.

Palabras clave: Osvaldo Lamborghini, El pibe Barulo, Roland Barthes, doxa, lugar común

Abstract

Roland Barthes and Osvaldo Lamborghini converge in one point: both are entranced by the persistent song of the sirens of stupidity. Barthes conjures doxa, again and again, either with fascination or repulsion. Lamborghini is, meanwhile, perhaps, of our Latin American latitudes, one of the authors with sharpest ear to perceive their thunderous murmur, and with the strongest hand to disarm the doxa revealing her paradoxes and contradictions. This article pursues the disturbing figure of doxa in the work of Barthes as a point of departure to read from there the Lamborghini's 'novel' *El pibe Barulo*.

Keywords: Osvaldo Lamborghini, *El pibe Barulo*, Roland Barthes, doxa, commonplace

Siempre tengo vértigo y hoy, 23 de enero de 1862, he sufrido una singular advertencia, he sentido pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad
Charles Baudelaire

Hay un único mal que nos aqueja: la Estupidez
Gustave Flaubert

El Poder es esencialmente estúpido
Gustave Flaubert

La *doxa* es vieja como el mundo. En su concepción aristotélica aparece como una forma degradada de conocimiento, pero su evaluación radicalmente negativa se vincula a los tiempos modernos y muy especialmente a Gustave Flaubert. La conciencia moderna de la banalidad lleva a una obsesión extrema y paradójica por las *idéas reçues* y la estupidez burguesa donde la doxa aparece como un obstáculo para el pensamiento individual, la creatividad y la comunicación genuina, y el espacio democrático, su reino, como el lugar degradado de la multitud y su discurso acrítico. La doxa implica, entonces, un grado importante de alienación pero también una

violencia por su asertividad indiscutible. La crítica marxista la repudiará por presentarse como evidencia, haciendo pasar por espontáneo lo que es en verdad un producto cultural, y es en esta línea que Barthes la leerá —sin precisarla en esta figura aún— en su temprana *Mitologías* (1999). Allí indicará que “el fundamento de la verificación burguesa es el buen sentido, es decir, una verdad que se asienta en el orden arbitrario de quien la habla” [136]. Más adelante en su producción, en *De la obra al texto* (2002) la literatura se definirá, a su vez, en relación y oposición a la doxa:

El Texto intenta situarse muy exactamente detrás del límite de la doxa (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, su energía de exclusión, su censura?); tomando la palabra al pie de la letra, se podría decir que el Texto siempre es paradójico. [76]

Si aquí la doxa se vincula con la censura, esta figuración se radicalizará en la *Lección Inaugural* (2008) donde poder y censura se extienden al funcionamiento mismo de la lengua. En *El placer del texto* (2008), el tiempo de la doxa (opinión) se opondrá al tiempo de la paradoja (contestación). Aquí el estereotipo aparece como

La palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sinvergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia. [58]

La relación de Barthes con la doxa es alternativa y simultáneamente de fascinación y repulsión. A lo largo de su obra, la definirá una y otra vez a través de predicaciones metafóricas cuya configuración imita la complejidad del propio objeto [Herschberg Pierrot 2002]. Pero, como ya había señalado Flaubert, no se puede escapar del cliché porque reside en el mismo corazón del lenguaje. Y quizá, entonces, sea mejor exhibirlo y actuarlo antes que evitarlo.

Como forma y fuerza repetitiva, la doxa se vincula con lo ya dicho e intersecta con el estereotipo. *El pibe Barulo* (1988) de Osvaldo Lamborghini se estructura, precisamente, a través de una repetición casi maníaca y un trabajo insistente con el estereotipo, el cliché y el

lugar común como diversas figuraciones que toma la doxa. Allí la novela de aprendizaje aparece como un espejismo: se narra el desarrollo de un personaje joven a través de diversas experiencias que afectan su posición ante sí mismo y ante el mundo, sólo que aquí este sujeto que atraviesa una formación y, con ella, persigue un sentido, está desencajado. La historia del niño Roberto Arnaldo Gasparparini es una cadena de padecimientos propiciados, principalmente, por su prototípica familia de clase media argentina, tal vez demasiado próxima a la muchedumbre canalla e imbécil que detestaba Flaubert. Su nombre sólo aparece mencionado por el narrador. Los demás personajes optan, en cambio, por una vertiginosa ristra metonímica de apodos: Nal, Pibe Barulo (“por lo de la rima, claro: «me pica el culo, debe ser que anda cerca el ‘Pibe Barulo’»” [Lamborghini, 1988:237]), Olla Popular, Culón, Gordo Puto, Gordo Llorón, Gordo Lagrimita, Castro Barros.

En tanto la alteridad es el concepto más antipático para el sentido común, como dirá Barthes en *Mitologías* (1999), Barulo, culón de nacimiento por un plan malévolo del Sabio Loco, está condenado a reprimir eso que excede el modelo y para ello debe encontrar la manera de disimular estando apoyado en algo, pero la ambivalencia del lenguaje tampoco perdona:

Nal, que era un inocente (¿o un idiota?) le contó delante de todos su problema. Barto fingió pensar en serio. Luego apagó el cigarrillo, se le acercó y empezó a decirle: —Claro, yo te entiendo, vos querés un apoyo. Decime —se miraban a los ojos— ¿no te gustaría éste —y se señaló hacia abajo.

Nal lo miró. Lo que Barto le mostraba era una enorme verga [Lamborghini, 1988:238]

Como señala Barthes (1978), el estereotipo es precisamente “ese lugar del discurso *donde falta el cuerpo*, donde uno está seguro que éste no está” [98]. La repetición que configura el estereotipo trama “una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos.” [78]. En tanto la lógica imperial del lugar común reclama esta anulación, Barulo está, a su vez, “condenado a reprimir su cuerpo, que insiste en hacerse notar, para que todos los

estereotipos en que descansa la autoridad subsistan” [Astutti 2000:31-32].

La doxa como opinión pública, escribe Barthes (1978), es “la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” [78]. El aprendizaje de Barulo comienza, entonces, por un intento de plegarse lo más posible al consenso, eliminándose para repetir el estereotipo del varón frente a las bromas que lo descalifican como hombre. Pero, aún afecto a escuchar ‘cuentos de cojer’ con los amigos y una autoridad, además, en materia de fútbol, el cumplimiento solícito de estos rituales de masculinidad no lo exime del terrible drama de su ‘parte’ que no coincide con el ‘todo’. Si la doxa congela, fija —“es Medusa: la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es evidente. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina” [132]— entonces el destino es inapelable: “Nació culón y el Destino no perdona. De culón a «Olla Popular» sólo hay un paso. Gordo puto, «Olla Popular», y hasta se habían dado casos «Culón a Domicilio». Pero ¿por qué? Nadie lo sabía. Pero la verdad es que *culón* rimaba con *puto*, más que *Barulo* con *culo*” [Lamborghini 1988:242]. La madre —maestra tan frustrada como adepta a los libros de psicología para la atinada educación de sus hijos— deja de ser un bastión para Barulo tras defenderlo una última vez frente a su marido. Pero, “cojida como los dioses durante la noche después de la paliza, ni siquiera notó la desesperación del niño (de «*El niño y su relación con la madre*») y perdió los estribos como una yegua” [248]. Esta nueva traición —“¿Por qué no te vas a jugar con tus amigos? Ya me tenés podrida, siempre pegado a mis polleras, gordo puto” [Íbid]— impone otra deriva: Barulo adopta un rictus de artista maldito y firma su obra —un retrato fantástico de su ídolo, el arquero de Chacarita— como Gordo Puto.

Escribe el autor: “La Argentina tradicional estaba derrumbándose. Ese derrumbe y la cerca fueron los responsables de que Enrique Ambrosio Gasparparini [Noel, hermano mayor de Barulo] viniera al mundo” [244]. El primer derrumbe ocurre con la concepción de la familia: la apretada contra la cerca de Vitorio a la madre que desemboca en el embarazo. El segundo derrumbe se dará en la pelea de todos contra todos donde esta familia de precaria constitución acaba por romperse.

En medio de la discusión, Barulo quiere suicidarse, se saca el cinturón para colgarse, pero su primo Barto lo intercepta con el culo al aire y lo viola: al fin, “el destino empezaba a funcionar” [Íbid]. Es así como, apelando a otra frase hecha, “se destruyó la familia, o digamos, «se construyó sobre nuevas bases»” [Íbid]. Tras la firma y la constatación empírica facilitada por Barto, Barulo decide convertirse en el destino deparado por la rima. Pero el devenir-puto tras la violación no presenta un mejor panorama y opera meramente como una repetición del estereotipo-mujer/actriz:

—¿Cómo, no te quedás a almorzar? —empezó a decir Gordo Llorón, pero los sollozos le impidieron continuar. Aunque logró agregar:

—Claro, ahora que me cojiste...— Y se largó a llorar como las actrices mesándose los cabellos y tratando de que un rimmel imaginario no le manchara la cara. [267]

La subjetividad alternativa no constituye una fuerza de choque porque aparece convertida en una mercancía de moda y, así, neutralizada. Barulo aprende un tono como simulacro en clave kitsch donde se monta la jerga de la mujer entreverada con un discurso folletinesco-melodramático. La extranjería de este estilo estereotipado se acentúa por el uso del ‘tú’:

—¿Te garchó o no te garchó? Contestame claramente.

—¡Ay! Qué guarango. Está bien, me rebajaré a tu lenguaje, que excluye el amor. Te lo diré en tu dialecto, pobre gaceta aberrante, así me dejas tranquila, pues quiero ponerme crema y arreglarme las cejas. Aunque hoy no vaya a verlo, me llena de ternura arreglarme, embellecerme para él. Pues sí, como tú asquerosamente dices, «me garchó», introdujo su poderosa virilidad en mi cuerpo, en ese aro que sólo lo esperaba a él. [270]

En esta primera deriva de la subjetividad se reemplaza una identidad fija estereotipada por otra: “¿Te das cuenta? «Mi conchita divina», me dijo. Me reconoció como su mujer” [272]. Así, como escribe Perlongher, “los marginales reiteran, en una representación que no por grotesca deja de ser virtual, los rituales de la normalidad” [Perlongher citado en Palmeiro 2011:65]. El margen tampoco es eficaz para el cuerpo a cuerpo con la doxa donde el cuerpo se pierde y así la repetición del lugar común se afirma.

Existe, no obstante, otra deriva que sorprende incluso al mismo autor:

Aterrado tal vez por su Elizabeth en vez de Nal. Cuando había empezado por Nal —lo confiesa— estaba más tranquilo. Huía del mundo hacia la Cartuja de Nal, jugaba incluso a la sátira política y al arte ingenuo. Pero fue él mismo quien lo transformó en Elizabeth, se tentó, quiso hacer un mundo de yeso que no avisa, de golpe se raja. [Lamborghini, 1988:296-297]

Elizabeth es un desvío que impone otro aprendizaje, no como evolución, sino como fuga:

Elizabeth, rolliza, con una bata transparente ajustada al cuerpo con agresiva exageración, se colocaba sus lentes de contacto color verde haciendo muecas irónicas frente al espejo. Callaba, miraba a su madre con una sonrisa hiriente. Sólo hablaba, pero sin siquiera mirarlo, cuando pasaba junto a su padre, cuyo pelo se había vuelto completamente blanco. Pasaba, y al pasar, pasaba, hacía siempre el mismo comentario. (El ruiseñor le cantaba pero Elizabeth pasaba sin mirarlo, sólo comentaba:

Mamá se atormenta por mi posible vejez prematura. Mamá se olvida que yo he muerto y resucitado.) [295]

Como indica Adriana Astutti (2000), Barulo decepciona a la novela. No se vuelve puto como se auguraba con insistencia sino que “se volvió, fuera de la matriz, cuando los estereotipos se invierten, mujer. Ese es el fin de los misterios y el comienzo de la pura exterioridad” [41]. Elizabeth, la muerta-viva, es el no-lugar, lo desclasificado. Elizabeth no copia porque “no necesitó maestros para aprender que no hay manera de aprender a morir” [Lamborghini, 1988:297], es pura superficie (“*Ven, padre, aquí se prueba y se impone un nuevo maquillaje*” [275] y simulacro alucinado “*Basta que conviertas en un secreto la marca de corpiño que usas, y que de detengas luciendo tu torso puramente masculino porque el top-less que se alucina es feroz al lado de cualquier par de senos*” [Íbid]). Ya no se trata de destruir los signos sino de actuarlos, como propone el Barthes de la *Lección Inaugural* (2008). En esta instancia Barulo no se asume en un estereotipo donde el cuerpo siempre falta sino que construye, alucina un cuerpo nuevo en transformación y deformación: rollizo en contraposición a las lánguidas seductoras de Poe que evoca su nombre, artificial por los lentes de contacto, expuesto por la bata transparente. Como escribe

Barthes (1978), “es precisamente porque, sin duda, no tengo el mismo cuerpo que ellos; mi cuerpo no puede amoldarse a la generalidad, al poder de generalidad que está en el lenguaje” [186-187]. Contra “la regla (la generalidad, el estereotipo, el idelecto: el lenguaje consistente)” (Barthes 2008:57) y los dispositivos de poder que entrañan, Elizabeth resiste a través de interferencias e interrupciones que abren la posibilidad a otra forma innovadora de ser y estar en el mundo. La interioridad es reemplazada por una forma de autoconstrucción de “un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel” [Sibila 2008:28]. Es la vuelta de tuerca al estereotipo que encuentra Barthes (1978):

En él, otra dialéctica se esboza, busca enunciarse: la contradicción de los términos pierde fuerza en él por el descubrimiento de un tercer término, que no es un término de síntesis sino de deportación: todo regresa, pero regresa como Ficción, es decir, en otro nivel de la espiral. [79]

Pero la novela insiste en los desvíos (‘la novela salta’, advertirá el autor) y Elizabeth se eclipsará para ver aparecer a un renovado Baruloputo que sale a yirar con el Gordo Sonrisa —que había sido anteriormente asesinado por Noel—; o un Nal adulto —la versión de Barulo en una novela previa, *La causa justa*— trabajando en la fábrica. Se trata de una operación de irrupción permanente y ubicua que descarta cualquier idea de sujeto o experiencia plena, autosuficiente, imponiendo en cambio un “devenir que no cesa, cuyo acceso es siempre fracturado, dudoso, pero no por eso menos abrumador” [Garramuño 2009:42]. Contra el estereotipo que fija como Medusa y encasilla, aquí se propone una ficción de la identidad que no es ya la ilusión de una unidad sino “el teatro de la sociedad donde hacemos comparecer a nuestro plural” [Barthes 2008:82].

En *El pibe Barulo* la impostación del tono de una novela de formación colisiona con el naturalismo de tinte observacional-positivista haciendo estallar las categorías como un modo más de dar cuenta de ese otro estallido que todavía estaba por venir: la destrucción de la familia de clase media argentina y la irrupción de nuevas subjetividades inestables que se acentuarán tras el neoliberalismo. En cuanto a la apelación al saber que se quiere objetivo, escribe Barthes (1978):

Se coloca una expresión aparentemente expletiva (“como se sabe”, “es bien conocido que...”) encabezando ciertos desarrollos: remite así a la opinión común, al saber de todos, la proposición que va a tomar como punto de partida: se adjudica la tarea de reaccionar contra una banalidad y a menudo, lo que tiene que burlar no es la banalidad de la opinión común sino la suya propia; el primer discurso que se le ocurre es banal, y solo luchando contra esta banalidad original es como puede, poco a poco, escribir. [147]

La novela de Lamborghini inicia montando una escenografía con tono de informe objetivo para desbarrancarlo: se describe al culón prototípico (“El culón es, en general...” [Lamborghini 1988:233], se lo compara con el caso de estudio particular de la novela, Nal, marcando sus diferencias y similitudes, y se detallan los experimentos más o menos científicos que abonan las pruebas (“También se comprobó que...” [234]. Más adelante, el narrador se pregunta: “¿por qué un gordo no acepta el acoplamiento gordo/puto? Es un tema apasionante para investigar” [254]. En la misma línea, agrega: “Ignoramos por qué se dice de alguien (...) que «es más boludo que las palomas». Estos baches mentales –institutos, deben ser investigados” [260]. *El pibe Barulo* es una suerte de *Bouvard et Pécuchet* de bolsillo, pero aquí todo aparece disminuido, desmadrado, contra “el vértigo [que] que proviene de lo ilimitado y de la locura” [Herschberg Pierrot 2002:40, la traducción es mía] y la obsesión enciclopédica de los personajes de Flaubert, Lamborghini opone una reproducción destructora de los códigos de opinión corrientes a nivel micro, glosas leves y breves, raptos de rimas y frases oídas, cánticos de este nuestro país, la Gran Llanura de los Chistes donde las bromas acaban en asesinatos o el lugar común en violación y muerte¹.

Los ‘baches mentales’, el estereotipo, las frases hechas, son uno de los objetos predilectos de la poética lamborghiniana que está como

1 Gabriel, un muchachito pueblerino de paseo por la capital, asediado por los fantasmas de los hembrones del centro que conquistaría y no tuvieron lugar, acaba acostándose con un puto para ‘no volver con las manos vacías’, al que luego termina por asesinar. En *La causa justa*, un amigo jura a otro que, si fuese puto, le chuparía la pija. Un ‘simple chiste’ que Tokuro no comprende: la diatriba es cumplir la palabra o la muerte. Y se cumple, sólo que demasiado tarde, cuando Tokuro ya mató a Janski, su único amor: melodrama distópico que se salda con su propio suicidio.

embelesada por el fulgor del lugar común, por el persistente cántico de las sirenas de la estupidez. Como escribe Flaubert (1997), “la mediocridad se sacia con esa comidilla de cada día que, bajo una apariencia de seriedad, oculta el vacío” [43-44]. Quizá sea Lamborghini, de nuestras latitudes latinoamericanas, uno de los autores con el oído más atento para percibir los murmullos atronadores de la doxa, y con la mano más firme para desarmarlos en una escritura que los revela en sus aporías y contradicciones. Mientras todo el mundo clama por ‘cada cosa a su tiempo’, “hay miles de personas virtuosas que pujan fuerte por cada cosa a sus siete meses” [Lamborghini 1988:293] y que se decepcionan “al escuchar los mismos lugares comunes: ‘el planeta ha muerto, el tiempo de gestación normal de un cachorro humano son nueve meses, la familia se desintegra en un solo día” [Íbid]. Contra esa banalidad, o con esa banalidad en contra, se escribe.

“La Doxa”, escribe Barthes, “no es triunfalista, se contenta con reinar: difunde, empalaga: es una dominación legal, natural: es un manto general extendido con la bendición del Poder: es un Discurso universal, un modo de jactancia ya emboscado en el mero hecho de ‘sostener’ un discurso (sobre algo)” [164]. Los dispositivos del poder no están presentes únicamente en las palabras autorizadas del saber que se invocan vía la reescritura del naturalismo positivista sino que también refulgen en otros mecanismos del intercambio social: clases, grupos, modas, opiniones corrientes y relaciones familiares o privadas. En todos los casos, es el lenguaje el objeto donde el poder se inscribe, pues “el lenguaje es una legislación, la lengua es su código” [Barthes, 1978:95], toda lengua es desde el vamos clasificación y toda clasificación es opresiva. Si *Tadeys* elabora un imperio y una lengua soez que lo sostiene [Rosa 2003], *El pibe Barulo* es Imperio del Lugar Común tanto de los géneros que glosa como de los estereotipos que gobiernan e impiden la vida.

El trabajo radical de Lamborghini con la inversión y la exposición —como se dice de una fractura *expuesta*— del peso y el alcance y el delirio de la doxa es un trabajo contra la náusea que, como indica Barthes, “llega en el momento en que el enlace de dos palabras importantes de sobrentiende [*va de soi*]. Y desde el momento en que una cosa está sobrentendida [*va de soi*], la abandono” [2008:59].

Contra lo que va de suyo o de Sullo —ese linotipista erudito que no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos— Lamborghini se ubica con comodidad en el estereotipo y en las formas más aparentemente banales de las frases hechas —“para ocuparse de esas cosas hay que tener más culo que cabeza” [Lamborghini 1988:244], “hacer de su culo un pito” [252] — y da cuenta de su peligrosa doble vida: “Lo soportable abunda más de lo que se cree, disfrazado de «horror», como si dijéramos (lo estamos diciendo): los terrores de la Edad Media no son la Inquisición, el fanatismo, la hoguera, etc, sino —nada, absolutamente nada, o una gallina picoteando maíz” [Íbid]. Estos giros del lenguaje aparentemente inocuos acaban por marcar destinos, demoler mundos, es el sismo porque tomar la palabra es ya estar sujetado, pues “toda la lengua es una acción rectora generalizada” [Barthes 1978:95] en un lenguaje que no es ni informativo ni comunicativo sino sobre todo transmisión de consignas [Deleuze y Guattari 1988].

La doxa actúa como un inhibidor químico de lo singular, es el lugar donde el cuerpo no está o está muerto y si asegura una zona de confort y control es porque no hay nada en juego, entregarse carnalmente a ella es volverse un muerto vivo. Si en un Barthes temprano lo importante es descubrir los mecanismos de acción de la doxa, ya más adelante en su producción pareciera ser que no hay qué encubrir porque debajo no hay nada, y entonces doxa y banalidad abren un nuevo ámbito que la escritura se apropia para hacer todo de ficción y así, al poner en escena al lenguaje, “reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático” [Barthes 1978:99]. Hay regodeo en volver a estas palabras ya dichas, un auscultar su decir afónico, lo evidente, lo inicuo que toma dimensiones monstruosas. Lamborghini detecta la enorme violencia que late en el corazón de lo evidente. La asertividad es la madamameretriz en el imperio del lugar común, su soberanía se labra a fuerza de ser incontestable, quita el habla y permite sólo la repetición, siendo tanto el modo de operación de una sociedad entera pero también del lenguaje, que no es la vida sino que da órdenes a la vida [Deleuze y Guattari 1988:82]. Tanto en *El pibe Barulo* como en los planteos de Barthes doxa y lugar común no son únicamente artefactos de naturalización que es preciso exhibir en su incerteza sino también espacios de ambigüedad donde es posible hacer decir a lo dicho lo otro

de sí mediante la escritura. “El lenguaje”, dirá Barthes, “no está del lado de la verdad ni del lado del error. Está de ambos lados a la vez, de forma que no podemos saber si es serio o no” [Barthes 1976 s/p, la traducción es mía]. De allí que la potencia de la escritura, que para Barthes es siempre paradójica, es mostrar que el sentido toma siempre los dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez, en un movimiento donde la paradoja no sólo destruye al buen sentido como sentido único sino también al sentido común como asignación de identidades fijas (Deleuze, 1969).

Y porque, en fin, como declama León Bloy (1977) en su *Exégesis del Lugar Común*, “¿de qué se trata, en efecto, sino de arrancar la lengua a los imbéciles, a los temibles y definitivos idiotas de este siglo?” [17], contra la generalidad que impone la doxa pero también el lenguaje —“en cada signo”, dirá Barthes, “duerme ese monstruo: un estereotipo” [Barthes, 1978:96]— la escritura proclamará la urgencia de la singularidad, del no-da-lo-mismo. Hay un paso de allí al grito de Nal, joven semiólogo, que se queja porque ‘cualquier palabra les da lo mismo’. Un caso grave pues, como dirá Lamborghini en otra novela, una palabra trae a la otra y otra palabra trae Hiroshima. Quizá haya también un Hiroshima en el corazón de cada lugar común y la tarea de la escritura no sea otra que la de arrancar la lengua a los idiotas y a la lengua del orden de la lengua, haciéndola salir de sus goznes, para inscribir, certera, una aguda, altisonante, disruptiva, una singularidad: una escritura.

Bibliografía

- Amossy, Ruth. 2002. “Introduction to the study of doxa” en *Poetics Today*, 23:3, pp. 369-394.
- Astutti, Adriana. 2000. “Osvaldo Lamborghini: El pibe Barulo” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº8. Disponible online en: http://www.celarg.org/int/arch_public/astuttib8.pdf.
- Barthes, Roland. 2002. “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- . 2008. *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- ...- « *La crise de la vérité* », *entretien sur Bouvard et Pécuchet*, Magazine Littéraire, n° 108, janvier 1976. Edición digital.

- . 2008. *Lección Inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- . 1999. *Mitologías*. Siglo XXI, Madrid.
- . 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Bloy, León. 1977. *Exégesis de lugares comunes*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1977.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Lógica del sentido*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.
- Dufays, Jean-Louis. 2002. "Received ideas and literary reception: the functions of doxa in the understanding and evaluation of texts" en *Poetics Today*, 23:3, pp. 443-464.
- Flaubert, Gustave. 1997. *Razones y osadías*. Barcelona, Edhasa.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lamborghini, Osvaldo. 1988. "El pibe Barulo" en *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- . 1988 "La causa justa" en *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- 2004. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Herschberg Pierrot, Anne. 2002. "Barthes and Doxa" en *Poetics Today*, 23:3, pp. 427-442.
- Palmeiro, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.
- Rosa, Nicolás. 2003. "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y Decadencia del Imperio" en *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Sibila, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE.

RÉQUIEM DE UN MOLINO
LA VISIÓN DEL MUNDO EN LA POÉTICA DE
JACOBO FIJMAN

Requiem of a mill

The vision of the world in the poetics of Jacobo Fijman

Jimena ESPERON

USAL (Universidad del Salvador)
emjimena@hotmail.com

Resumen:

El propósito del siguiente trabajo consistirá en analizar la configuración del mundo en *Molino Rojo* (1926), primera obra de Jacobo Fijman. A través de las imágenes desencadenadas por las distintas figuras retóricas utilizadas en su poesía, se materializará el surgimiento de «lo fantástico» en base a cinco grandes elementos: la transgresión de los límites, el cuestionamiento del tiempo, la vivencia de un espacio existencial, la multiplicidad de la personalidad y el tratamiento del lenguaje. Todos estos factores colaborarán en la construcción fenomenológica del universo fantástico fijmaniano.

Palabras claves: *Molino rojo*, fantástico, tiempo, espacio, lenguaje

Abstract:

The purpose of this paper is to analyze the configuration of the world in *Molino Rojo* (1926), first work by Jacobo Fijman. Through the images

unleashed by the different rhetorical figures used in his poetry, the emergence of "the fantastic" will get materialized on the basis of five main elements: the transgression of limits, the questioning of time, the experience of an existential space, the multiplicity of personality, and the treatment of language. All these factors will collaborate to the phenomenological construction of the Fijman's fantastic universe.

Keywords: *molino rojo*, fantastic, time, space, language

Introducción

Jacobo Fijman es uno de los poetas más ricos que nos brindó la literatura argentina. Formó parte de la vanguardia literaria del grupo *Martín Fierro*¹, donde se vinculó con Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, entre otros.

Durante mucho tiempo, su figura y sus obras han sido olvidadas, sin embargo, de unos años atrás hasta la actualidad, su nombre ha ido resonando en todos los círculos literarios por el impulso que le han dado personajes, como Vicente Zito Lema y Ruth Fernández, entre otros. Es por eso que hemos decidido emprender este trabajo dedicado a Jacobo Fijman. El objeto de estudio estribará en la configuración del mundo que, a través del lenguaje, se crea alrededor de *Molino Rojo*. Éste es el primero de los tres libros de poemas publicados por el autor y que pueden configurarse mediante los tres pasos de la vía mística: purgativa, iluminativa y unitiva. *Molino Rojo* correspondería a la vía purgativa, por ser el más terrenal de los libros de poemas; su contenido, estructurado en el binomio: vida-muerte, interior-exterior y locura-cordura, consistiría en la purgación de los pecados, que conlleva la tensión de estas fuerzas.

1 El periódico *Martín Fierro* (1924-1927) fue una de las principales publicaciones de la vanguardia argentina, que dio nombre al grupo literario de Florida, dado que sus integrantes se reunían en esa calle porteña. A través de sus columnas se introdujo la apreciación estética de los grandes ismos del arte europeo y latinoamericano, como así también de sus resonancias y ecos locales.

Visto por lo cual, se abordará el texto poético en su totalidad, para poder materializar la noción de tiempo y espacio que construirá el mundo del poeta.

La base teórica de nuestra investigación se encuentra citada en la bibliografía.

El mundo

Molino Rojo fue publicado en 1926, cuando el poeta contaba con 27 años de edad. El poemario consta de cuarenta y un poemas cuya temática es variable. Sin embargo, trataremos de establecer, en este trabajo, la configuración del mundo que realiza el poeta en este primer poemario.

Vulgarmente, *mundo* es el nombre común que se atribuye a cuanto concierne al ser humano. Fenomenológicamente, se denomina *mundo* a todo aquello distinto del Yo. En modo más concreto, sería la realidad como experiencia, la realidad empírica y objetiva. Para Heidegger, “el mundo circundante es diferente para cada uno de nosotros y, sin embargo, nos movemos en un mundo común” (Heidegger, 1982: 164). Por esta razón, para analizar la configuración del mundo empleada en *Molino Rojo*, empezaremos por analizar las imágenes empleadas en el discurso poético que remiten al mundo referencial.

Fijman, a través del lenguaje, vincula imágenes mediante la figura retórica de comparación: “Desnudo / siempre estoy como una llanura” (Fijman, 2005:62), “Se ha sentado el dolor como un cacique / en el banquillo de mi corazón” (Fijman, 2005:47). Desde esta perspectiva, el símil vincula un concepto con una cosa para crear una imagen nueva, que modifica al primer elemento de la comparación. Al vincular el dolor con un cacique, aquél parecería materializarse y configurarse como ‘dueño y señor’ del alma del poeta. El *dolor* adquiere matices y características propias correspondientes a “cacique”, como: ‘señor, amo, salvaje, autoridad’.

También es muy frecuente la utilización de metáforas, cuya función es trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita: “trabajaron la balsa de mi vida” (Fijman, 2005:63),

“el sombrero de la noche” (Fijman, 2005:64). Pero, fundamentalmente, *Molino Rojo* se encuentra plagado de imágenes creadas: “tañía el sol sus llamas / en los cántaros húmedos del viento” (Fijman, 2005: 51), “Jadean los aromas” (Fijman, 2005: 51), “El mar se acoge en mis matices” (Fijman, 2005:52), “mueren caminos” (Fijman, 2005:54), “Un árbol se transforma / cerrando sus pupilas” (Fijman, 2005:54), “Almohadas que lloran desesperadamente” (Fijman, 2005:57).

Hay una característica recurrente en las imágenes empleadas por Fijman. Todas ellas contienen un matiz fantástico marcado. Por esta razón, nos entregaremos a la tarea de dilucidar la implicancia que tiene el género fantástico en la poesía fijmaniana.

Lo fantástico

Todo lo fantástico es ruptura del orden conocido, debido a la irrupción de lo inaceptable en el seno de la cotidianidad.

Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, define dicho género como la “vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (Todorov, 2006: 24). La característica fundamental de lo fantástico, para el teórico francés, lo configura la duda que experimenta el lector y los personajes debido a la irrupción de un elemento extraño que altera el orden natural de los acontecimientos. Pese a esto, Todorov advierte que tanto la fe absoluta como la incertidumbre nos alejan del género fantástico. “Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso”. (Todorov, 2006: 41). Entonces, lo fantástico se ubica en el límite entre estos dos géneros. ¿Qué implicancias tiene, entonces, el género fantástico en la poesía? En principio, hay que diferenciar estos dos géneros a nivel formal: el género fantástico sólo puede manifestarse en el discurso narrativo y ficcional, por lo tanto es “representativo”: “los acontecimientos narrados por un texto literario son ‘acontecimientos’ literarios y, al igual que los personajes, son interiores al texto” (Todorov, 2006: 60). La palabra “ficción” se

encuentra vinculada con la de “invención” y ésta se relaciona con la palabra “creación”. Efectivamente, podemos decir que la ficción es la creación de un mundo. Pero este mundo no debe ser vinculado ni relacionado con el mundo real sino, todo lo contrario, el mundo que crea la ficción debe estudiarse y relacionarse con lo que Dolezel llama “mundo posible”. Este mundo posible existe por sí mismo, a pesar de que pueda tener alguna relación con el mundo real. Desde esta perspectiva, “el mundo ficcional se presenta como un conjunto de particulares ficcionales componibles, caracterizados por su propia organización global y macroestructural” (Dolezel, 1997: 81). De esta manera, los mundos posibles adquieren su existencia ficcional al ser descubiertos por la mano del autor que, en su rol de narrador, los autentifica.

La poesía, por el contrario, rechaza la actitud de evocar y representar. Cuando leemos un poema y nos encontramos con los siguientes versos: “Mantas de fuego / sobre los agrios soplos / de mi locura” (Fijman, 2005: 69) no interpretamos que, efectivamente, esa frase es referencial y que es “descriptiva-de-un-mundo” porque, cuando se lee poesía, se establece un pacto implícito entre el lector y el poema; similar al que se da en el género maravilloso, donde el lector juega a creer todo lo que el texto le presenta como si fuese real. Al abordar un poema, el lector no toma en forma literal lo que se manifiesta en el sintagma, sino que intenta llegar a un segundo significado. El pacto que se realiza al leer un poema no es denotativo, sino connotativo. La desviación no es referencial. No cambia la realidad ni las cosas que denotan las palabras; el desvío es en materia lingüística: lo que cambia son las palabras y el sentido que ellas expresan. Por eso, si en la poesía “se rechaza toda representación y se considera cada frase como pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer” (Todorov, 2006: 61), puesto que exige una reacción ante los acontecimientos, tal como se produce en el mundo evocado. Por eso, lo fantástico implica la ficción y de ningún modo puede considerarse a la poesía dentro del género fantástico.

Sin embargo, *Molino Rojo* y la poesía moderna se valen de imágenes fantásticas para representar el mundo. Por lo cual, se desprende la siguiente pregunta: ¿es fantástico el mundo configurado por el poeta,

en *Molino Rojo*? En caso contrario, ¿por qué se utilizan imágenes fantásticas para representar la realidad?

Anteriormente, habíamos afirmado que la poesía, a diferencia de la ficción, no es representativa, pero ahora agregamos, siempre y cuando se vincule este concepto a la *mimesis* aristotélica. Este concepto ha prevalecido en el tiempo como ‘imitación’, sin embargo, la palabra griega “alude a veces a la actividad del actor, a veces a la actividad del artista y a veces a la naturaleza del producto mimético” (Aristóteles, 2004: XXIV). Por lo tanto, la palabra española que más se acerca a esta triple concepción es la palabra *ficción*. Desde esta perspectiva afirmamos que la poesía no es representativa, sin embargo, la RAE postula la siguiente definición sobre la palabra *representar*: “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene” y, en este sentido, la poesía evoca y hace presente no el mundo-en-sí ni el mundo-referencia, sino la experiencia que el poeta hace del mundo. De lo cual, se desprende la siguiente cuestión: ¿por qué el poeta utiliza el género fantástico para abordar o experimentar la realidad?

Las figuras retóricas constituyen la materia de lo que se vale la poesía para constituirse y éstas se encuentran íntimamente ligadas a lo fantástico. Lo sobrenatural, a veces, puede originarse en la imagen figurada o en la hipérbole. En cierto sentido, son las figuras retóricas las que posibilitan la aparición de lo fantástico. Por eso Todorov afirma: “si lo fantástico utiliza sin cesar figuras retóricas, es porque ha encontrado en ellas su origen” (Todorov, 2006: 83).

El lenguaje no sólo es referencial, como postula Aristóteles, en *De la expresión o interpretación*, en donde se manifiesta la correlación entre mundo y lenguaje para explicitar la idea de que “el mundo está reflejado casi fotográficamente en el léxico de una lengua” (Simone, 2001: 393); sino que también hallamos en el lenguaje conceptos abstractos que no tienen un referente directo, como “parricidio”. La corriente mentalista, que inaugura Locke, sostiene que la mente “junta ideas distintas y le da a un conjunto un nombre, cada vez que siente la necesidad de hacerlo” (Simone, 2001: 354). Así, en el concepto *parricidio* se encuentra la idea de “matar” y la de “padre”, unidos por razones sociales y que pueden dejar de existir cuando no se las necesite más. Pero también existen en el lenguaje palabras, como

unicornio, hada, duende, sirena... que no poseen un referente externo y que, sin embargo, existen. Esto se relaciona con la función de desplazamiento y de prevaricación del lenguaje, postulado por Hockett. El desplazamiento implica que el referente de la señal no ha de estar inmediatamente presente en el tiempo o en el espacio. Esto permite que podamos hablar de cosas que no conocemos, así como de aquellas que no existen; mientras que la prevaricación permite que podamos decir algo que no es cierto, en definitiva, falsear. De este modo, lo sobrenatural nace en el lenguaje porque es allí donde se puede concebir lo que está ausente. En este sentido, lo sobrenatural se convierte en un “símbolo del lenguaje” (Todorov, 2006:84).

Para llegar al desvío referencial, que se da en la ficción con el género fantástico, es necesario que primero se produzca un desvío lingüístico y son las figuras retóricas las encargadas de manifestar, en el lenguaje, esta desviación: la imagen, la hipérbole, la catáfora, la enumeración, el epíteto, el oxímoron, la sinestesia y la repetición son algunas de las formas en que el desvío lingüístico se hace presente y en la ficción toman consistencia literal.

Los límites

Lo fantástico representa una experiencia de los límites. Lo sobrenatural comienza a partir del momento en que pasamos de la palabra a las cosas que esas palabras designan. En lo fantástico, los límites entre materia y espíritu se diluyen. El sujeto no se distingue de las cosas sino que ambas se confunden. En *Molino Rojo*, el mundo exterior se confunde en el alma del poeta:

Ah, se han puesto las horas
como butacas viejas
en la madera negra de mi vida.

Se empereza el paisaje.
Arrulla mi intimidad. (Fijman, 2005:87)

al tiempo que el interior se manifiesta en el afuera: “Las flautas de mi angustia en el paisaje / de las constelaciones. (...) Mana silencio de mi pecho; / mi silencio tan viejo como el mundo” (Fijman, 2005:90).

El tiempo y el espacio transgreden los límites en el género fantástico. El tiempo cronológico se disuelve, puede acelerarse o retrasarse, para

dar paso al tiempo mítico, eterno y circular; mientras que el espacio puede tridimensionarse en numerosos aspectos.

En *Molino Rojo*, el espacio aparece fragmentado: puerto, barrio, aldea, hospicio, taberna, bosques, pasillos, callejas... parecerían serle hostile al yo lírico, pues, en las calles hay gritos (Fijman, 2005: 88), el barrio es apartado (Fijman, 2005: 49), los mesones y las callejas son torpes (Fijman, 2005:86), la aldehuela es un pan negro mojado (Fijman, 2005: 86) y los bosques son de soledades (Fijman, 2005: 69). En general, el espacio adopta un carácter negativo para el locutor, mientras que el tiempo se configura en un eterno presente: “una mortaja viva / entre el ayer eterno / y el eterno mañana” (Fijman, 2005: 62).

Todorov afirma que es una característica del psicótico vivir en “un presente eterno sin idea de pasado ni de porvenir” (Todorov, 2006:123), lo cual concordaría con la enfermedad adjudicada al poeta. En la psicosis se crea una perturbación entre el yo y el mundo exterior, por eso, Freud afirma: “el yo se crea un nuevo mundo exterior e interior, y hay dos hechos indudables: que este nuevo mundo se edifica en el sentido de las mociones del deseo del ello, y que el motivo de esta ruptura con el mundo exterior fue una grave frustración” (Freud, 1989: 156-157).

El tratamiento que se da, en *Molino Rojo*, sobre el tiempo y el espacio asemeja el tratamiento dado por el género fantástico. Nosotros lo analizaremos a partir de la figura retórica de repetición. Muchos son los poemas que tienen una estructura circular en el desarrollo interno del poema, como “Sub-drama”, “Vísperas de angustia”, “Tarde violeta”, “Velada”, entre otros. En general, la figura retórica de repetición cierra ciclos internos, anteriormente analizados. Sin embargo, cuatro son los poemas con estructura puramente circular, en cuyo inicio y fin se repite el mismo verso: “Crepúsculo”, “El viajero amargado”, “Réquiem” y “Pan negro”. Los dos primeros poemas podemos relacionarlos al tiempo y los dos siguientes, al espacio.

El tiempo

Cuestionarse por el tiempo es cuestionarse por la existencia. En los poemas relacionados al tiempo, observamos un tiempo condensado.

La yuxtaposición de los objetos, en «Crepúsculo», así lo demuestra: “Luces deshechas, / pétalos estrujados / en superposiciones” (Fijman, 2005: 53).

El tiempo existe porque existe el cambio. En *Metafísica*, Aristóteles define el tiempo como la medida de lo que cambia: “De no existir el tiempo, tampoco podría existir el antes ni el después. El movimiento es continuo, de la misma manera que lo es el tiempo, pues o bien es lo mismo que el movimiento; o bien, es una cualidad del mismo movimiento” (Aristóteles, 1967:1053). Bergson, por el contrario, desarrolla el concepto de *durée* (“duración”). Bergson reacciona contra el tiempo físico y cronológico, planteando el concepto de un tiempo no mensurable, un tiempo interior y psíquico al que denomina *durée*. La duración es la esencia misma de lo que es y lo que dura es lo que persiste en el ser.

Si en el tiempo se concibe la idea de cambio, es necesario que la eternidad lo excluya. Si en el cambio se encuentra encerrada la idea de sucesión y, junto a ella, el pasado y el futuro, en la eternidad no hay sucesión, sino simultaneidad. La eternidad está al margen del movimiento, es un vacío de tiempo que siempre es igual a sí mismo. Plotino, en la *Enéadas*, dice acerca de la eternidad: “no se trata de algo que sea ahora esto y luego otra cosa, sino de algo que es a la vez todas las cosas” (Plotino, 1992: 174). La eternidad consiste en la unidad, lo cual quiere indicar que “participa del reposo” (Plotino, 1992: 174) y de la inmovilidad. Por eso, Fijman afirma “Un árbol negro, un árbol blanco, un árbol verde cuelgan sus blusas en la inmovilidad” (Fijman, 2005:53). La idea de tiempo que concibe Fijman es la de un tiempo presente, único y circular, en definitiva: la eternidad de la que habla Plotino. De hecho esto se vislumbra, en *Molino Rojo*, con el continuo empleo del tiempo presente y las yuxtaposiciones sintagmáticas. Pero el concepto de eternidad será llevado a su perfección en *Estrella de la Mañana*, donde la presencia de lo eterno y su desaprensión del mundo físico serán las características más notables de este poemario. En el poema XI se lee: “Soy el hombre que oye el soplo primero lleno / de la frescura de toda eternidad” (Fijman, 2005: 133). Es necesario aclarar que cuando publica *Estrella de la Mañana*, Fijman ya se había bautizado y convertido a la religión católica. En una entrevista con Zito Lema, el poeta declara: “*Estrella de la Mañana*, en cambio, se refiere

a los estados místicos que yo había adquirido en esos años. Había sido bautizado, convirtiéndome a la religión católica, y quise expresar con ese título la encarnación del verbo” (Zito Lema, 1970: 64).

El segundo poema referido al tiempo, de estructura circular, es “El viajero amargado”. A diferencia de “Crepúsculo”, aquí pareciera concebirse la idea del tiempo como cambio y sucesión. Por un lado, los anhelos bailan y se van a pique sollozando con las manos abiertas, por otro lado, se siente “Hastío. / Zozobras. / Gargantas temblorosas” (Fijman, 2005: 60). Los estados se suceden unos a otros. No obstante, pareciera que este tiempo cronológico causara angustia y asfixia: “El mar embriaga mis sarcasmos– / aguja de relojes negros, / trasnochadores; / conciencia amarga de la vida” (Fijman, 2005: 60). Las agujas serán nuevamente protagonistas en el final del poema: “Se alargan las agujas de los relojes negros. / Sarcasmos” (Fijman, 2005: 61).

En las dos oportunidades los relojes están asociados al sarcasmo y el *sarcasmo* lo define la RAE como “una burla sangrienta o ironía mordaz con que se ofende a alguien”. Desde esta perspectiva, el tiempo cronológico parece burlarse del poeta y hacerlo sufrir.

El tiempo es infinito en su accionar, pero no es él quien pasa, sino nosotros los que pasamos dentro de él. Este transcurrir en el tiempo es lo que causa angustia en el ser. El *dasein*, del que habla Heidegger, es un ser arrojado al mundo. El hombre es un ser que se encamina hacia el futuro, pero en este advenimiento del ser puede encontrarse con la muerte. La muerte se presenta como “imposibilidad de la posibilidad”. Si la existencia procede de la nada y el ser es un ser para la muerte, se origina la angustia y es a través de la angustia que tomamos conciencia de la existencia. Desde esta perspectiva, existencia y angustia se identifican. El tiempo es un constante devenir, por eso, en “El viajero amargado” genera angustia. El tiempo es sarcástico desde el momento en que nos hace tomar conciencia de la existencia, en la cual se origina la angustia.

El espacio

El espacio es construido a partir de los cinco sentidos: el olfato, la vista, el tacto, la audición y el gusto. En “Réquiem”, las referencias al espacio se dan a través de las colgaduras tiasas en la flor negra de la estancia, gritos desesperados de los trenes, horizontes de lluvias y fríos, rebullir de sillas... El espacio reconstruido en este poema desarrolla el sentido olfativo, por eso, el poema comienza con “Olores de amarillo”, que será repetido en el verso final. Son los olores los que despiertan el sentido del tacto “*Aliso los silencios*”, los que agudizan el oído y la vista: “*gritos desesperados de los trenes que doblan imprevistos horizontes de lluvias y de fríos*”² y son los olores los que traen el “*sabor de infancia*”.

Oler es poseer los aromas. Merleau Ponty nos dice al respecto: “La percepción nos da objetos coloreados o sonoros, y al querer analizarlos, transportamos estos objetos a la conciencia (...) suponemos en nuestra conciencia de las cosas lo que sabemos está en las cosas” (Merleau Ponty, 200: 29). Los sentidos son los recursos que poseemos para entrar en contacto con el mundo y con “lo otro”. Es a través de ellos que conocemos y percibimos la cosa-del-mundo.

En relación con el cuerpo, el espacio se divide en: izquierda-derecha, arriba-abajo y cercano-lejano. Nosotros nos ocuparemos solamente de las dos últimas subdivisiones.

Arriba-abajo

En *Molino Rojo*, por ser el más terrenal de los tres libros escritos por Fijman, se experimenta la percepción «del abajo» y del mundo físico-terrenal. En “Pan negro”, el segundo poema que remite al espacio, aparece el invierno, la aldehuela como rama seca, los mesones y las callejas torpes, las campanas que mastican lentamente, la lluvia y la aldehuela como pan negro mojado.

La mirada del locutor se encuentra en «el abajo», en el mundo circundante. Arancet Ruda afirma que en este poema: “la función lírica

² La cursiva es nuestra.

o matriz generadora son los semas 'dureza', 'sequedad' y, por extensión, 'torpeza' (Arancet Ruda, 200: 114). En efecto, el invierno además de ser duro o seco, es animado y deforme como las restantes referencias espaciales: el invierno tiene dedos sarmentosos, las campanas mastican y los mesones y callejas son torpes. En otros poemas de *Molino Rojo* nos encontramos con sustantivos colectivos, como aldea, barrio, desierto, bosques, puertos. Sustantivos cuyos límites son difíciles de establecer, pero de los que se puede decir que tres de ellos tienen una atmósfera de humanidad: aldea, barrio y puerto. La soledad y los límites difusos se disuelven en la muchedumbre que denotan estos sustantivos. "Aldea" es la descripción que utiliza el yo lírico para figurar su alma y su "blanca soledad" (Fijman, 2005: 47), por eso la define como "un lugarón sin destino" (Fijman, 2005: 48); el barrio es apartado y en el puerto "beben las calles gritos en sus campanas" (Fijman, 2005: 88). A pesar de denotar colectividad, estos sustantivos connotan soledad.

Asimismo, observamos en todo el poemario que la mirada del locutor se posa en el abajo: "Mi piedad de *rodillas*" (Fijman, 2005: 52), "Júbilos disonantes de *huellas* desgarradas: *pasos* atrás, deshechos" (Fijman, 2005: 57), "el viento tiene los *pies* desnudos" (Fijman, 2005: 59), "se ensordece la tarde *arrastrándose*, lentamente" (Fijman, 2005: 59), "mis *pasos* olfatean como perros" (Fijman, 2005: 64), "*pasos* furtivos"³ (Fijman, 2005: 70). Pareciera que el locutor tuviera la mirada fija en el suelo, por eso ve huellas, pasos o pies.

Por otro lado, gran parte de los poemas nos habla de una isotopía de lo aéreo y, por lo tanto, de "el arriba": "sones de llamas en el *aire* rosado" (Fijman, 2005: 73), "ventanas sobre los *astros*" (Fijman, 2005: 71), "revolotear de *músicas celestes*" (Fijman, 2005: 70), "*atmósferas* de marasmo" (Fijman, 2005: 70), "Agrios *soplos* de la locura" (Fijman, 2005: 69). Por ser de naturaleza inmaterial los soplos, la música, la atmósfera y el aire se aligeran y producen movimiento en las alturas. Sin embargo, junto a este movimiento aéreo, se produce la irrupción del suelo a través de la caída: "caen medrosamente las palomas angélicas del sueño" (Fijman, 2005: 54) "mis anhelos (...) vanse a pique

3 Las cursivas son nuestras.

sollozando” (Fijman, 2005: 60), “han caído mis esperanzas como palomas muertas” (Fijman, 2005: 75), “se arrastraba tu olor a monte como una sombra verde” (Fijman, 2005: 82). La metáfora de la caída nos remonta a un miedo primitivo, sin duda el experimentado por Lucifer, símbolo de la caída moral. Sin embargo, para que algo caiga, es necesario que se haya elevado por encima de su altura. El vértigo que produce la altura vuelve pesados todos los objetos y provoca la fuerte caída de los mismos, por lo cual, “el aire que debería ser nuestra libertad es nuestra cárcel, una cárcel estrecha, de atmósfera pesada. El terror nos devuelve a la tierra” (Bachelard, 2006: 131-132). El aire que debería aligerar los objetos y hacerlos livianos, en Fijman, se vuelven pesados como pesados se vuelven los cuerpos en sus pinturas. De este modo, las entidades pertenecientes al mundo aéreo, como las palomas, el silencio, los anhelos, las esperanzas o el olor adquieren un peso descomunal, por eso caen medrosamente. Entidades que naturalmente no tienen peso, al materializarse, lo adquieren. La materia sumerge, entonces, lo etéreo en el peso, la medida y el tiempo-espacio. El silencio cobra forma, se lo puede palpar y tocar y por eso cae. Los anhelos lloran, tienen entidad propia, lo mismo puede decirse de las esperanzas y el olor. Al materializar su naturaleza, la caída se hace más estruendosa y genera angustia su derrumbe. Las palomas, en cambio, pertenecen a lo aéreo, no necesitan materializarse como en los casos anteriores, sin embargo, ellas también se vuelven más pesadas y caen.

En *Molino Rojo*, en general, “el arriba” es construido a través de la metáfora de la caída. Lo alto cae, producto del vértigo y el peso que encierra la atmósfera, a causa de la materialización de lo etéreo. En cambio, en *Estrella de la Mañana*, se produce un sentido inverso: los entes pierden peso y se elevan en lo aéreo: “Salta tu canto, vuela mi rezo en Cristo unidos (...) Avivan las palomas el frío de la vida y las llamas de muerte florecida” (Fijman, 2005: 126), “Corren los soles soles y soles / aguas y aguas corren las aguas sobre la luz, sobre las aguas multiplicadas” (Fijman, 2005: 128). La mirada del locutor ya no se encuentra abajo, en la tierra, desde donde se mira el cielo: “Sobre los árboles embalsamados de cordialidad, aromadas de estrella” (Fijman, 2005: 49), “es muy ancho el sombrero de la noche puesto sobre el paisaje” (Fijman, 2005: 64); sino que la focalización está

puesta en lo alto, desde donde se mira lo bajo: “veo la tierra sabrosa de vida y muerte” (Fijman, 2005: 124) “Amor, amor, amor, / estamos en el abrazo de la tierra y el cielo; / veo fragancias abiertas; siento fragancias abiertas” (Fijman, 2005: 133); “soy el hombre que oye el soplo primero lleno / de la frescura de toda eternidad. / Sobre la tierra, sobre los cielos” (Fijman, 2005: 133).

Para concluir este aspecto, el arriba y el abajo, como ya dijimos, constituyen metáforas orientacionales con que el poeta concibe la locura.

Cerca-lejos

El espacio es existencial, así como la existencia es espacial y “por una necesidad interior, se abre al exterior” (Merleau Ponty, 2002: 331). Posar la mirada sobre un objeto significa «una cierta apariencia del objeto y una cierta apariencia de los objetos próximos» (Merleau Ponty, 2002: 338), así «un objeto visto a cien pasos bajo una escasa magnitud aparente es indiscernible del mismo objeto visto a diez pasos bajo un ángulo mayor» (Merleau Ponty, 2002: 339). En *Molino Rojo*, la distancia del locutor respecto de la cosa es cercana, por eso la presencia inalienable de la metonimia. “Se acerca Dios en pilchas de loquero y ahorca mi *gañote* con sus enormes *manos* sarmentosas” (Fijman, 2005: 46), “Un infinito horror manaba en mis *entrañas*” (Fijman, 2005: 54), “*Uñas* heladas del espanto” (Fijman, 2005: 54), “llora en mi *garganta*”⁴ (Fijman, 2005: 62). La distancia de la cosa, si bien es cercana, no lo es tanto como para deformar su contorno y forma, sin embargo, es lo suficientemente cercana para que el objeto alcance dimensiones considerables. Merleau Ponty afirma que: “la cosa es grande si mi mirada no puede envolverla; es, por el contrario, pequeña, si la envuelve de sobra” (Merleau Ponty, 2002: 340).

Luz-oscuridad

En la obra que nos atañe, es interesante remarcar los contrastes de luz que se dan y que son indispensables para comprender la mirada del

4 La cursiva es nuestra.

sujeto sobre el espacio. La luz nos permite discernir la forma de los objetos y sus cualidades. La oscuridad, por el contrario, nos oculta su visión. Las perspectivas de la luz, nos presentan los objetos en forma diversa: “una pared blanca débilmente iluminada aparece gris azulada” (Mereau Ponty, 2002: 344). De esta manera, en “Cópula”, la luz de la mañana y el calor de la danza pigmentan los cuerpos desnudos de “rojo y bronce” (Fijman, 2005: 56). El color rojo atrae y “puede producir una conmoción del ánimo, semejante a la producida por el fuego” (Kandinsky, 2006: 49). Por esta asociación con el fuego, el rojo se presenta como un color vivo y movedizo del que se desprende un calor intenso. Pero la luz, contrariamente a lo esperado, obstaculiza la visión y provoca ofuscación: “Rasguños en el quicio de la puerta por la luz más intensa” (Fijman, 2005: 69), “¡Máscaras en la luz más intensa y más sorda!” (Fijman, 2005: 69), “La intensidad armónica de nuestros cuerpos claros y vigorosos en plenitud de luces infinitas” (Fijman, 2005: 73), “Distiéndese el paisaje martirizado de luz (...) Desolación iluminada” (Fijman, 2005: 84). La intensa luz daña la visión clara del enunciador y daña los objetos que toca: rasguña la puerta y martiriza el paisaje, en cambio, en *Estrella de la Mañana*, la luz no es agresiva sino que es un símbolo espiritual y místico:

En los brazos de Cristo he visto tierra y cielo,
 agua y luz, agua y luz, agua de paz y luz de paz,
 agua y luz, palomas olorosas, agua y luz, corderos olorosos,
 agua de paz y luz de paz, palomas y corderos. (Fijman, 2005: 129)

En *Molino Rojo*, la experiencia del espacio no se ofrece como una realidad para la vista, para el tacto o para algún sentido en particular, sino que el espacio se constituye como una realidad absoluta del fenómeno, donde entran en contacto todos los sentidos: “Zapatea la arboleda helados espantos / de músicas descosidas” (Fijman, 2005: 92). Aquí entra en juego la vista, con el zapateo de la arboleda; el tacto, que produce los helados espantos; y el oído, al escuchar las músicas descosidas. Los sentidos se aúnan para experimentar el espacio, producto de la vivencia que se tiene de él. Merleau Ponty dice al respecto:

Una cosa no se da efectivamente en la percepción, es recogida interiormente por nosotros, construida y vivida por nosotros en cuanto vinculada a un mundo, del que llevamos con nosotros las

estructuras fundamentales, de la que éste no es más que una de las concreciones posibles. (Merleau Ponty, 2002: 365)

Multiplicidad de la personalidad

Hasta aquí hemos observado que la configuración del mundo del poeta se relaciona con los temas del yo que abarca el género fantástico: a través de la experiencia de los límites en el espacio entre lo alto y lo bajo, el interior y exterior o a través de la configuración del tiempo, materializado en un eterno presente. Pero, también, lo fantástico maneja la materia de la multiplicidad de la personalidad y este tópico se refleja a través del poema "El Otro":

Ahora el Otro está despierto;
se pasea a lo largo de mi gris corredor,
y suspira en mis agujeros,
y toca en mis paredes viejas
un sucio desaliento frío. (Fijman, 2005: 68)

Es aquí, cuando nos encontramos con el motivo del doble. Ese "otro" comienza a transitar por los agujeros y los grises corredores y es así, cómo surge lo ominoso en el poema.

Freud postula que lo ominoso es esa "variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (Freud, 1989: 220). La palabra alemana que lo sintetiza es *umheimlich* (lo no familiar). Citando a Shelling, Freud agrega que lo ominoso es "todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, 1989: 228). Desde este punto de vista, se puede considerar lo ominoso como el inconsciente que se hace consciente.

El psicótico no sólo confunde los límites que separan al sujeto de la cosa, sino que también confunde los límites que separan y configuran su propio "yo". Según Merleau Ponty, hay dos modos de ser: "el ser en sí, que es el de los objetos expuestos en el espacio y el ser para sí, que es el de la conciencia" (Merleau Ponty, 2002: 387). Cuando el psicótico dirige su mirada al interior y al ser para sí, puede tratar a su propio cuerpo como objeto y al hacerlo se niega a sí mismo como sujeto, pero esto sólo puede suceder si la mirada dirigida al interior se vuelve 'extraña o ajena'.

Es frecuente que el yo lírico, en *Molino Rojo*, dirija una mirada de extrañamiento al mundo: “paisaje de tres gritos / largos de asombro” (Fijman, 2005: 54), “se ensordece la tarde / arrastrándose, lentamente. / ¡perplejas añoranzas!” (Fijman, 2005: 59), “para buscar un cerro / miro las multitudes” (Fijman, 2005: 62), “ojos endemoniados de un molino” (Fijman, 2005: 67), “los molinos de imágenes; caminos sin puntos de vista. (...) semblantes contraídos en cera derretida / sobre los muros. (...) se ha torcido el puente, como una mueca. (...) y se abren ventanas, pero blancas” (Fijman, 2005: 71-72).

Pero, fundamentalmente, el extrañamiento surge en el interior del sujeto, cuando el yo lírico dirige su mirada hacia adentro. Allí está “el otro”, allí “el mar se acoge en mis matices” (Fijman, 2005: 52), allí se encuentra “su piedad de rodillas” (Fijman, 2005:52) y un infinito horror mana de sus entrañas. En el interior se encuentra la “conciencia amarga de la vida» (Fijman, 2005: 60), su corazón sangra, su ser bosteza, su angustia da “vueltas y medias vueltas” (Fijman, 2005: 63). Adentro se oyen los pasos en los huecos de su ser, se ven las esperanzas caer y colgar sus “extensiones deformadas” (Fijman, 2005: 76). En el interior se está desnudo y todo se vuelve ajeno cuando se desemboca en la pregunta óptica por excelencia: “¿Quién soy? (...) Nadie y nada” (Fijman, 2005: 75). Negándose, de esta manera, la posibilidad de ser alguien, de afirmarse como sujeto, así como “Nada” niega la posibilidad de configurarse como objeto.

El lenguaje

Hemos afirmado que la poesía no puede clasificarse como género fantástico, por no poseer la capacidad de ser mimética. Sin embargo, hemos encontrado muchos de los temas que configuran lo fantástico en *Molino Rojo* y esto se debe a que lo sobrenatural se origina en el lenguaje.

En su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger dice: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (Heidegger, 2000: 259). El ser del

hombre se funda en el lenguaje. Ninguna cosa “es” cuando falta la palabra. La palabra funda el ser y al hacerlo, funda lo que es, funda a los entes, desde el momento en que el ser se encuentra irremediabilmente unido al ente. Pues, a pesar de que el ser no es ente, sólo percibimos el ser a través del ente. Al fundar el mundo, la palabra hace posible la existencia del hombre como hombre.

Por otra parte, Vattimo agrega: “Si es el lenguaje lo que da el ser a las cosas, el verdadero modo de ir a *las cosas mismas* será ir a la palabra. Las cosas no son fundamentalmente cosas por estar presentes en *el mundo exterior*, sino que lo son en la palabra que las nombra originariamente y las hace accesibles hasta en la presencia témporo-espacial” (Vattimo, 1990: 117-119). Desde este punto de vista, es la palabra la que hace cosas a las cosas. El lenguaje crea al ser y al ente, del mismo modo que el ser-ente acontece en el lenguaje.

En este sentido, son las palabras y las figuras retóricas las que engendran las imágenes fantásticas, que no necesariamente denotan un referente externo como en la ficción, sino que connotan una “sensación de lo fantástico”. En la poesía se aborda lo fantástico a partir de la palabra porque es allí donde radica su origen. El mundo del poeta no es fantástico, sino que lo fantástico reside en la “experiencia del mundo”, que hace el poeta.

El mundo, en la poesía, no es un mundo-cosa, en donde la palabra se vuelve referente de algo, sino que el mundo que canta el poeta es un mundo espiritual. En cada poema que leemos, accedemos al mundo-alma-del-poeta. El mundo que se nos manifiesta en el poema no es más que la experiencia que el poeta hace del mundo.

De ningún modo el poema podría utilizar, entonces, un lenguaje referencial y denotativo como el utilizado en la vida cotidiana, porque allí las palabras son pronunciadas automáticamente y los sonidos se convierten en ruidos.

La tarea del poeta es contrarrestar el automatismo que se ejerce en la vida cotidiana mediante imágenes insólitas y volver así lo conocido en desconocido, obligando al pensamiento a renunciar a los hábitos automáticos de reconocimiento para percibir y sentir la experiencia del mundo que hace el poeta.

De esta manera, las imágenes fantásticas que llenan la poesía son immanentes al poema porque es a través de ellas que la percepción se hace patente. Es a través de la imagen que el sentimiento experimentado por el alma del poeta se hace carne en el destinatario. Por eso, la palabra, en la poesía, se transforma en una palabra-grito. A través de la imagen, se transfiere la experiencia vivida del poeta: sus emociones y sus manifestaciones físicas. De esta manera, experimentamos, por ejemplo, el dolor que siente el yo lírico en la siguiente imagen: “Se acerca Dios en pilchas de loquero / y ahorca mi gañote” (Fijman, 2005: 46). Buytendijk, en *Teoría del dolor*, dice: «En la oscuridad de su dolor, el hombre se encuentra solo, destruido interiormente, aislado dentro de su cuerpo doliente, y en este estado descubre algo nuevo: su existir” (Buytendijk, 1962: 32). El dolor ubica al hombre en la plenitud de su existencia, por eso el yo lírico intenta rebelarse al decir “¡Piedad!”.

A su vez, la imagen del dolor es experimentado por el destinatario, quien siente esa emoción, aunque no la viva. Afirmar que las imágenes son inherentes al poema para que el alma del poeta se manifieste, es igual a decir que el alma se manifiesta mediante imágenes. El alma, por ser de naturaleza espiritual, no puede utilizar un lenguaje racional porque, a través de éste, se comunica la mente. Tampoco puede utilizar un lenguaje corporal porque, a través de éste, se comunica el cuerpo. Necesariamente, el alma necesita para comunicarse un lenguaje específico y lo encuentra en la imagen. Es la imagen el medio que el alma encuentra para comunicar el dolor, la alegría, el miedo o el amor. Decir: “X alegría a Y” no es lo mismo que decir: “¡La danza de la tierra! / ¡La sinfonización del universo! (...) ¡La alegría del mundo / en el pecho redondo de la tarde!” (Fijman, 2005: 73). En el primer caso, se informa de la alegría, en el segundo, se la experimenta sensitivamente.

La poesía no comunica ideas que hablen a la mente, por eso no utiliza un lenguaje racional, sino que la poesía, cuando acontece, se comunica con el alma, interpelándola; por eso utiliza imágenes, porque es a través de ellas que el sentimiento y experiencia de la vida se actualizan.

Heidegger, en su artículo “El origen de la obra de arte”, postula que la misión del arte es mostrarnos lo que cada cosa es en función de un mundo humano, en el que encuentra su exacto significado y al que aporta un complemento enriquecedor.

En la obra, obra el acontecimiento de la verdad. Pero lo que obra en la obra está, por lo tanto, en la obra. Por consiguiente, aquí ya se presupone la obra efectivamente real (...) Como forma parte de la esencia de la verdad tener que establecerse en lo ente a fin de poder llegar a ser verdad, por eso, en la esencia de la verdad reside *una tendencia hacia la obra* que le ofrece a la verdad la extraordinaria posibilidad de ser ella misma, en medio de lo ente” (Heidegger, 1996: 25-27).

Es decir, la verdad sólo puede establecerse en el ente, en tanto real. De esta manera, sólo podemos acceder a la verdad por medio de los entes y en este caso, por medio de la poesía. Desde este punto de vista, podemos afirmar que es en la poesía donde la verdad se revela.

Al hablar de la experiencia, la poesía habla de la existencia, por lo cual es reveladora de la vida y del espíritu del hombre. La poesía es una forma de metafísica, siempre “sugiere algo cimentado más allá del murmullo y del hombre, algo tan lejos, que debe tener su base en la naturaleza última, eterna, de las cosas” (Marshall Urban, 1952: 411). La poesía se constituye, entonces, en el único camino, por el cual se puede llegar a aprehender la realidad, a sentirla y a vivirla

Conclusión

A lo largo de esta aproximación a la poética de Fijman, centrada en su primer libro, *Molino Rojo*, hemos intentado analizar el universo poético que subyace en Jacobo Fijman.

Hemos comprobado que la poesía fijmaniana comparte diversos temas con el género fantástico y esto se debe a la presencia de las figuras retóricas.

A través de la vinculación entre los sustantivos, Fijman relaciona lo interior con lo exterior, lo infinito con lo finito. El ser trata de sujetarse a lo terrenal porque allí se encuentra el sostén; de la misma manera, la presencia de adjetivos de grado extremo provoca la

desestabilización del mundo. Las cosas no tienen dimensiones normales sino sobrenaturales, porque la vivencia del espacio, que hace el poeta, es exaltada. En el mundo configurado por *Molino Rojo*, el tiempo es circular, el espacio es deformado, lo elevado cae y la atmósfera se condensa.

La experiencia del mundo es dolorosa y tormentosa, por el hecho de encontrarse la esencia irremediamente unida al ente. *Molino Rojo* pareciera constituirse en el camino a través del cual el poeta expurga sus pecados, su dolor y su locura. Sin embargo, “El hombre del mar” marca un quiebre con respecto al mundo experimentado en el poemario. El ser se ha liberado de la materia y se ha convertido en “un hombre salvaje”, camino que continuará en *Hecho de Estampas*, donde el mundo externo y el cuerpo prácticamente se han desvanecido. De esta manera, reinará la oscuridad que posibilitará la transformación interior del yo poético y su iluminación. Mientras que *Molino Rojo* se centra en la experiencia exterior del mundo, *Hecho de Estampas* se volcará hacia el interior, donde el sujeto comenzará el camino que culminará en *Estrella de la Mañana*, en la unión mística con Cristo. De esta manera, los tres libros de poemas constituyen un camino por el que se atraviesan las tres vías místicas, enunciadas por San Juan de la Cruz: purgativa, iluminativa y unitiva.

El poema, por expresarse mediante el lenguaje, siempre dice algo. Wittgenstein afirmaba que el hombre concebía la realidad en forma lógica, por lo cual utilizaba para ello un lenguaje lógico. Sin embargo, Wittgenstein decía: “de lo que no se puede hablar, hay que callar” (Wittgenstein, 1993: 183) y aceptaba que lo inexpresable existe: “Se muestra en lo místico” (Wittgenstein, 1993: 183).

Lacan, por su parte, llama “objeto-a” a aquello que el sujeto pierde de su cuerpo en el momento del atravesamiento del significante, es decir, en el momento en que el hombre entra en el lenguaje, hay algo que se pierde y queda fuera de la simbolización. Ese vacío que se genera corresponde a lo que Wittgenstein llama “lo místico”. Es en lo místico donde ese vacío infinito, que gobierna al hombre, se puede llenar. Pero lo místico sólo puede ser expresado mediante imágenes porque es a través de ellas que el alma se comunica, al tiempo que es a través de ellas que acontece la poesía. La poesía no sólo es un género

literario, ni una más de tantas formas del arte; la poesía es más que eso, es una vía de conocimiento a través de la cual se experimenta lo inefable y lo místico.

Aprender de nuevo a “vivir”, a conocer, a experimentar, a soñar, pero, por sobre todo, aprender de nuevo a sentir, ésta es la finalidad última de la poesía. *Molino Rojo* nos demuestra que ser mortales es sólo una de las caras de nuestra condición, la otra es ser vivientes. Podemos elegir qué pensar, pero nunca alcanzaremos la verdad, si el alma no desborda los límites de la lógica y se emprende en el camino hacia lo místico. Podemos elegir cómo queremos vivir, pero nunca podremos “sentir”, si el ser no acontece en la poesía y las palabras no explotan en epifanía.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

FIJMAN, Jacobo, *Obras (1923-69) 1: Poemas* (comp.. Alberto a. Arias) Buenos Aires, Araucaria / Signos del topo, 2006.

Fuentes secundarias

AKMAJIAN, A. R. Demers, A Farmer y R. Harnish (1995), *Lingüística: una introducción al lenguaje y la comunicación*, Madrid, Alianza.

ARANCET RUDA, María Amelia, (2001) *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*, Buenos Aires, Corregidor.

ARISTÓTELES, (1967) *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

_____, (2004) *Poética*, Buenos Aires, Colihue clásica.

BACHELARD, Gastón, (2006) *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México DF.

BRAND, Gerd, (1981) *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza.

BUYTENDIJK, F. J. J., (1965) *Teoría del dolor*, Buenos Aires, Troquel.

COHEN, Jean, (1982) *El lenguaje en la poesía*, Madrid, Gredos.

_____, (1977) *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.

DOLEZEL, Lubomir, (1997) «Mimesis y mundos posibles» en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arce.

- FREUD, Sigmund, (1989) «Lo ominoso» en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, Tomo XVII.
- _____, (1989) «Neurosis y psicosis» en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, Tomo XIX.
- HEIDEGGER, Martín, (1982) *Basic Problems of Phenomenology*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____, (2000) *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza.
- KANDINSKY, Vassily, (2006) *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Libertador.
- LACAN, Jacques, (1987) *Escrito I*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- MARSHALL URBAN, Wilbur, (1952) *Lenguaje y realidad*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2002) *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Editora Nacional.
- PLOTINO, (1992) *Eneadas*, Madrid, Gredos.
- SIMONE, Raffaele, (2001) *Fundamentos de lingüística*, Buenos Aires, Ariel.
- TODOROV, Tzvetan, (2006) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós.
- VATTIMO, Gianni, (1990) *Introducción a Heidegger*, México, Gedisa.
- VV. AA. (1970) *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, (1993) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona, Altaya.
- ZITO LEMA, Vicente, (1970) *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

Fuentes web

- HEIDEGGER, Martín, (1996) «El origen de la obra de arte» en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, <<http://www.heideggeriana.com.ar>> [consulta: 25/03/17].

RECUENTOS DE UN YO ANFIBIO. EL AUTOR EN LA TRAMA DEL RELATO

*Recounting of an amphibious I.
The author in the plot of the story*

Juan Pablo LUPPI

UBA - CONICET

pabloluppi@hotmail.com

Resumen

Junto con *Los libros de la guerra* (2008, reeditado en 2010), la tercera y cuarta ediciones de *Los pichiciegos* (2006 y 2010) y la segunda de *Vivir afuera* (2009), *Cuentos completos* (2009) del escritor argentino Fogwill (1941-2010) culminaría una serie de últimos movimientos realizados por el autor devenido personaje y lector/editor de sí. El reordenamiento de lo previo en función de lo póstumo, según la política de reedición definitiva practicada en sus últimos años de vida, permite sistematizar algunos ejes significativos para abordar la obra de Fogwill, a partir de su nudo originario ficcionalizado en la escritura: el autor como gesto de poder.

Palabras claves: Autor; Cuento; Fogwill; Narrador; Poder; Yo

Abstract

Together with *Los libros de la guerra* (2008, reprinted 2010), the third and fourth editions of *Los pichiciegos* (2006 y 2010) and the second of *Vivir afuera* (2009), *Cuentos completos* (2009) by Argentine writer

Fogwill (1941-2010) would culminate a series of last movements made by the author, when he becomes character and reader/editor of himself. The reordering of his previous work in function of the posthumous, according to the politics of definitive republishing practiced in his last years of life, allows us to systematize some significant axis to deal with the work of Fogwill, from its primary knot fictionalized in writing: the author as a gesture of power.

Keywords: Author; Story; Fogwill; Narrator; Power; I

Tengo cincuenta y cuatro años. He llegado a mi madurez como escritor y como hombre y sé que no me quedan muchos años de vida productiva. Una década, tal vez un par de décadas y ya no podré dar a la literatura las energías que, sin pausa, he vertido sobre ella durante treinta años. Recién entonces descansaré.

Fogwill, íncipit de Un guión para Artkino [2008: 11]

Últimos reordenamientos

Cuando Fogwill muere en agosto de 2010, lo póstumo ya había empezado a dar un plus de sentido a su producción literaria, desde que la posibilidad de una identidad de gran autor con obra completa empezó siendo imaginada y realizada públicamente por el propio Fogwill. A la confirmación de ese peso específico en el sistema literario hispanoamericano apuntan las operaciones de *autor-editor de sí* que Fogwill incrementa en su último lustro de vida, pautando el principal trabajo literario del escritor en el período que, hacia los 65 años, considera su vejez. La potencia del sesgo último y conclusivo de esta auto-confirmación, iniciada como validación de sí junto con la publicación de obra en 1980, se hace visible en 2004 con el poemario titulado *Últimos movimientos*. Después de fumar pipa, verse delgado en el espejo y enumerar hábitos previos al desayuno, el cuarto de los “Últimos movimientos del señor Fogwill” condensa el problema que leeremos en torno al volumen de *Cuentos completos* publicado en agosto de 2009: “El señor contempla su obra” [2004: 17-21]. El autor culminaría su obra trabajando en los mismos nichos productivos en los que se había iniciado, la edición, la poesía y el cuento; a la vez, como en los comienzos mediante un concurso de cuentos, el final está

pautado por la selección y reordenamiento de lo que el autor considera valioso de su obra, aquello que, por acumulación, sustracción, leve pulimiento, la dispone como *completa*. En esas acciones de auto-edición, en particular las realizadas sobre sus *Cuentos completos*, el que vuelve a los textos anteriores es el mismo que los firmó y a la vez es otro, el autor que contempla su obra, y con esta vuelta retrospectiva y anti-cronológica logra un avance definitivo: hacia su propio final.

Volver a armar un libro de cuentos con textos aparecidos en libros publicados desde 1980 (y juzgar la selección *completa*), dar consistencia de libro a artículos dispersos durante tres décadas, o reeditar novelas pasadas precedidas por las palabras actuales del autor, son modos a la vez editoriales, narrativos y poéticos de renovar la palabra pasada, confirmar el propio aserto, validar una obra completa, probar que la escritura firmada por Fogwill es tan contundente en 2010 como lo fue su proyección hacia 1980. Como acota el narrador que abre los *Cuentos completos* con “Dos hilitos de sangre” de 1980 (en su primera edición en *Música japonesa* ya estaba ese paréntesis): “pensé aquel día (y hoy, analizándolo mejor me convenzo de que estaba en lo cierto)” [2009 a: 25]. El yo narra desde un *hoy* que corrobora su certeza de *aquellos días*, un pasado reciente que engloba las tres décadas pasadas, lo contemporáneo, que coincide con el período de desarrollo de la obra.

Desde los inicios de visibilidad en el campo literario hacia 1980, con la inversión del dinero de un premio masivo en un proyecto editorial independiente y menor (Tierra Baldía, donde publica su poesía en serie con las de Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg), Fogwill había hecho del sector editorial una clave de su oficio literario. En sus últimos años intensifica y amplifica la intervención editorial sobre la propia obra, conformando un programa auto-retrospectivo que planea el final, dispone el movimiento como último e imagina lo que no podrá vivir, lo póstumo. Ese trabajo literario *pre-póstumo* puede verse en textos diversos, que a su vez dan cuenta de la amplitud textual y paratextual de la obra de Fogwill. La serie empezaría con el poemario de 2004 que bien puede titularla, *Últimos movimientos*, publicado en una independiente editorial de poesía, Paradiso, que había publicado *Lo Dado* en 2001 y *Canción de Paz* en 2003. El libro de 2004 culminaría

esa serie elaborada a la manera de Fogwill, vinculando dos lugares disímiles: la entonación de la voz poética y la ubicación (editorial) en el mercado de lecturas. Ese nombre devenido marca registrada, Fogwill, es *el señor* de quien se predicen acciones que son poemas; esa tercera persona serviría como variable poética del yo que actúa como sujeto de los últimos movimientos.

Publicado por Mansalva en 2008, con una segunda edición aumentada en 2010, *Los libros de la guerra* integraría esta serie de últimos movimientos con el plus de incorporar allí la escritura de prensa, género que fuga de la ficción hacia la crítica y abona la *mitología autoral* desde protocolos de lectura pegados a la realidad; esa fuga es relativa, también allí el autor fabrica un umbral de intervención en el campo cultural mediante las resonancias del yo y las ficciones de la escritura, e incrementa ese efecto con el cambio de soporte, al convertir papeles dispersos en voluminoso libro.¹ El tono global de *Yo ya lo dije* abarca el gesto compilatorio de *Los libros de la guerra* e impone su convencimiento de haber estado en lo cierto. El “Yo” que da título a la primera sección del libro podría abarcar todos los artículos y titular directamente el libro; además, amplificado desde los bordes entre ensayo, autobiografía y ficción, genera resonancias de tono y de intereses en relación con las primeras personas construidas en varios cuentos (que veremos) y algunas novelas (*Los pichiciegos*, *La buena nueva*, *Un guión para Artkino*).

La reconstrucción de autor/obra, equivalida a la marca *Fogwill*, también es movilizada en algunas reediciones cuyo efecto confirmatorio se anticipa con convicción, en particular la tercera y la cuarta edición del clásico, *Los pichiciegos*. Habiéndose consagrado como tal menos en su primera edición de 1983 que en la segunda de 1994 -cuando propicia lecturas críticas como las de Sarlo (1994), Schvartzman (1996), Blanco-Imperatore-Kohan (1993-1994)- la tercera edición en 2006 abre nuevas lecturas que revalidan la novela (Kohan, Jarkowski). La última edición del autor fecha en abril de 2010

¹ Como señala Premat [2006: 313-315], la categoría de *mitología autoral* permite observar el doble condicionamiento del autor en tanto construcción social e imaginaria: desde afuera, por el campo cultural en que se incluye la obra, y desde adentro, por las resonancias con el yo ideal y las ficciones de la escritura.

una “Nota del autor a la séptima edición” (debe contar reimpressiones de la tercera), que retoma el sintagma contundente que veremos en los prólogos de *Vivir afuera* y *Cuentos completos* (escritos el año anterior), la frase que asigna autoridad y propiedad a lo reeditado: *del autor*. “En razón de mi edad”, dice Fogwill en el último párrafo de la última escritura del libro clásico, y lo dice cuatro meses antes de morir, “debe considerarse la versión definitiva de la obra” [2010: 9]. Aprovechando los lugares paratextuales de la obra ahora vuelta definitiva, el autor interviene directamente sobre su recepción: establece su última lectura, declara cómo *debe considerarse*, dispone su control para las incontrolables lecturas futuras.

Un año antes de la muerte, en septiembre de 2009, aparecen en simultáneo dos libros que actualizan aspectos mayores de la obra narrativa en ambas vertientes, cuento y novela. El Ateneo hace la segunda edición de *Vivir afuera* [más de una década después de la primera, por Sudamericana en 1998], y Alfaguara publica los *Cuentos completos*. El movimiento es otro con respecto a la trilogía poética de 2001-2004 publicada por Paradiso, pero también se realiza a la vez en el texto y el paratexto, entre escritura y edición. Ambos libros tienen umbrales con dueño, *del autor*, breves prólogos donde Fogwill sopla la voz asociada a la firma y la imagen, lugares tan necesarios al libro que no se reemplazan por un prólogo ajeno, aunque sea justo como el de Elvio Gandolfo a los *Cuentos completos*. La tipografía del título del prólogo de *Vivir afuera/2009* sintetiza el gesto: “DEL AUTOR” se destaca como tal, y abajo en minúscula agrega “A la segunda edición/agosto de 2009”. La edición pertenece al autor, el mismo, el conocido por la marca, y a la vez el otro, el que vive en presente, el que poco antes de morir actualiza la marca y vuelve a firmar con nuevas fechas. En ese umbral de reedición, lo primero que hace el autor es separar su envejecimiento biológico de la permanencia del texto: “*Vivir afuera*: releo y veo que no ha envejecido. Yo sí.” Luego de distinguirse del “anciano perverso y terminal que tan bien me representaba en 1983” en el relato “Luz mala”, afirma pese a todo la permanencia del yo junto a la del texto: “Pero yo sigo igual. E igual *Vivir afuera*: pasaron once años de su escritura, los bordes siguen siendo los mismos”. La repetición de lo previo, modificada desde la coyuntura final de la obra, concluye el primer párrafo con la convicción previa a

la muerte, proferida por el autor que envejece pero sigue igual, porque tiene el poder de reeditarse con satisfacción: “Vejez es repetirse satisfactoriamente. Malo será ya no poder hacerlo” [2009 b: 7].

La “Nota preliminar del autor” a los *Cuentos completos* también se mueve entre la pérdida de intensidad por el paso de los años y el cuidado de evitar simular la voz a cuyo dictado se escribe (y en este nivel la edición sigue cruzada intensamente con una voz poética). En ese borde fundamenta la unidad y completitud de su producción cuentística: “Todos fueron escritos como al dictado de una voz, que, con el tiempo, fue apareciendo con menor frecuencia e intensidad. Lo peor que uno podría hacer es intentar simularla” [2009 a: 13]. En la tradición borgeana del paratexto de autor que ordena y resignifica sus textos, Fogwill destaca una especie de premisa posborgeana, enunciando el temor de copiarse a sí mismo como un auto-mandato de evitar la decadencia, visible en el precursor considerado anciano. La unidad de lo compilado, además, quiere enriquecerse con la decisión anti-cronológica del ordenamiento: “sacrifiqué la sucesión cronológica a favor de un orden de tonalidades y efectos”. El desorden cronológico reformula el orden de publicación, en beneficio de otro orden, el de la intimidad de la escritura y su proyección a la vida común.

El libro corrobora que el grueso de la producción cuentística se ubica en siete años, que en la cronología histórica coinciden con el período de hegemonía del orden represivo en Argentina: entre 1977 y 1983 escribe diecisiete de los cuentos completos, o sea todos excepto cuatro. Las fechas de esos cuatro relatos muestran ciertas sincronías con la producción novelística de Fogwill (a la vez pauta por la reedición): son de 1994 (cuando reedita *Los pichiciegos* por primera vez y la repercusión es positiva), 1998 (cuando aparece *Vivir afuera* y su impacto no condice con la expectativa ambiciosa del autor), 2001-2002 y 2007 (cuando *En otro orden de cosas* y *La experiencia sensible*, ambas fechadas en 2001, vuelven a los 70 después de los 90, gesto replicado en 2008 con *Los libros de la guerra* y *Un guión para Artkino*). Los lugares previos de los cuentos son siete libros, en editoriales argentinas diversas entre 1980 y 1998; los tres últimos (aparecidos en la década del 90: *Restos diurnos* y los dos titulados *Muchacha punk*) ya eran compilaciones con agregados e intervenciones menores aunque

significativas. *Cuentos completos* reúne veintiún cuentos y deja afuera trece que habían sido editados en distintos libros del autor; mejor que una pérdida en la edición de 2009, esas exclusiones aportan un nuevo valor a los siete libros de cuentos. La selección excluye un tercio de la producción cuentística publicada: lo *completo* de la edición es relativo, aunque la misma incorporación en una serie editorial de cuentos completos alcanza para corroborar la amplitud de la narrativa de Fogwill, y reenviar la lectura desde el presente a las partes previas de esa obra amplia.

Sobre la homogeneidad de la marca de autor la literatura imprime sus propias variaciones. Ese nombre que hacia 2009 ya era una marca registrada desde un cuarto de siglo atrás, *Fogwill*, es el sujeto que acciona el recuento final de tonalidades y efectos, de modo muy coherente con una obra donde las formas afectivas y enunciativas han sido generadas por ese protagonista: el yo autoral, la marca registrada, inscripta en la indagación escrita de las fronteras peligrosas entre el individuo y la sociedad. El reordenamiento de los cuentos en 2009 permite organizar los ejes de un rastreo de problemas críticos en la obra, cuestiones de lectura/escritura visibles bajo la firmeza pública de la marca autoral. Las intromisiones de esa marca en voces narradoras, como las estrategias del relato y la elaboración formal de la lengua, resultan atravesadas por diversas fronteras (fenomenológicas, literarias, discursivas, sociales, políticas, sexuales) cuya potencia de separación y contacto explora la escritura. Esa exploración puede analizarse en algunas instancias pautadas en los *Cuentos completos*, que validarían un abordaje global de la obra, a partir de esta idea del ordenamiento de lo escrito según tonalidades y efectos del escritor: la figuración autoral en las ficciones, los dobleces del narrador anfibio y transformista, y la agonística del campo literario y cultural argentino. El próximo apartado propone una indagación textual de la primera instancia, que funciona como nudo originario de las otras y de la obra completa de Fogwill.

Orden del señor

Los *Cuentos* seleccionados y levemente intervenidos por Fogwill *completarían*, antes que la mera producción cuentística, la imagen

autoral de cuentista productivo. El libro viene a convalidar la propia lectura de autor/editor, como lógica de la obra más allá de ella. Y esa lógica orienta también las correcciones, menores y significativas, realizadas en algunos cuentos con respecto a sus ediciones anteriores. Así, después de publicar *La buena nueva de los Libros del Caminante* en 1990 (que Fogwill consideraba malograda y solo se reedita en 2013), resulta coherente con la lógica autoral que cambien los títulos posibles que Rodolfo Onrubia, la primera persona narrativa de “La chica de tul de la mesa de enfrente”, programa para el manuscrito de Michel, el amigo francés enfermo (una amistad literaria/editorial que incluye envidia, traición, plagio): su *Historia del caminante*, que Onrubia planea publicar “con mi firma”, cambiaba su título por *Libro de caminantes* en la versión de *Mis muertos punk* [1980: 17] y de *Música japonesa* [1983: 100-101] y, en la versión definitiva de 2009, replicando mejor el título de la novela de 1990, pasa a llamarse *Nuevas de un caminante* [2009 a: 91]. El autor se desplaza como caminante por su obra realizada, y recupera los *libros* pasados para producir novedades acordes al presente, *nuevas* estipuladas como buenas. La tensión con la obra reconocible, con un título emblemático reutilizado entre un cuento y dos libros, pautaría la conversión del otro libro de relatos de Michel que Onrubia debe mecanografiar: matando a la muchacha famosa, el título de 1980 y 1983 (“Muchacha punk”) cambia en 2009 por *La muerta Punk* [así tipografiado como título de libro]. Cuando hacia el final de “La chica de tul” se repite el título del libro de Michel, en las dos primeras versiones copia el del primer libro de cuentos de Fogwill, *Mis muertos punk* [1980: 38; 1983: 121], y en 2009 la distancia agrega una torsión grotesca: *Muñecos Punk* [106]. La fama reconocible de la obra queda establecida por el juego de variaciones que propician los títulos, un juego poético que busca su sentido en los sonidos de la lengua (todas las variantes, terminadas en el sonoro *punk*, son sintagmas cuatrisílabos).

Además de breves agregados que, para confirmar su vigencia, señalan el paso del tiempo sobre los textos (“de 1979”, “por la época de su primera redacción”), otro tipo de modificación, visible y sin sutileza, apunta a la táctica de imposición de sí como autor, mediante la referencia al escritor rival en el campo literario, el novelista premiado por los años de *Vivir afuera*: Ricardo Piglia, cuyo personaje

emblemático es Emilio Renzi (segundo nombre y apellido de Piglia). La mención de *Emilio Renzi* (sic) en “Los pasajeros del tren de la noche” ocupaba pocos renglones en las versiones de *Música japonesa* [1982: 12] y *Restos diurnos* [1993: 145]; en los *Cuentos completos* [en el centro de la arquitectura del libro], el nombre deja caer la *i*, se explicita como *Emilio Renzi* y su aparición se expande a una veintena de renglones que son una digresión forzada, chistosa a lo Aira y extemporánea en el decurso del cuento, sobre el personaje de Piglia “que justo había ganado el Teleloto y salía de depositar el cheque” [2009 a: 228-229]. El autor modifica los cuentos que selecciona de la obra realizada, en función del lugar actual de esa obra en la literatura argentina; la reedición opera como intervención ruidosa sobre los bordes del canon, y abre lugares donde insistir con la marca registrada de provocador intempestivo, cínico y burlesco.

Muchos personajes de los cuentos remedan al yo autoral que se asoma tras la escritura como su instancia originaria siempre borroñeada, inexpresada en la ficción como su vacío constitutivo. El narrador en primera persona de “La chica de tul”, Rodolfo Onrubia, es uno de los tantos *personajes autorales*, que dinamizan resonancias del autor relativas al nombre, a los títulos de obras que ese yo quiere apropiarse (el modo de leer de un escritor), y a sus rasgos de hombre con cierto poder, seguro de sí, en pose de conquista económica, literaria, amorosa. Como Onrubia con respecto al manuscrito de Michel, el yo no es meramente un escritor sino antes un lector que tiene el poder y el cálculo de un editor, que aprovecha una demora en un bar de aeropuerto para, además de ver tul (“Vi tul”, poético íncipit del cuento que abre la conquista de la chica de la mesa de enfrente), disponerse “a oír la voz del narrador” en el texto de Michel, “tan distinta de la voz de Michel”, y programar correcciones de conjugación y sonoridad que podría realizar “cualquier profesorcita de gramática” [88]. Es el tono suficiente de quien da la clave de un problema, que al cabo consiste en el problema de la literatura y el yo que escribe, que traza conexiones de poder entre lectura, traducción, edición, autoría y conquista masculina (de un argentino en Inglaterra).

El autor decide sobre la palabra de los personajes, maneja a su antojo las versiones posibles que conforman el relato, y pauta la enunciación narrativa en el dominio de variadas disciplinas y artes (sociología,

publicidad, política, economía, periodismo, campo literario, cuento, novela, poesía, música, barcos, autos, armas, mujeres).² Gandolfo observa en “Memoria de paso” (largo cuento de 1978-1979 que cierra la edición definitiva) “una de las tentaciones de Fogwill, que suele aflorar a menudo en su figura pública: aparecer como El Hombre que Sabía Demasiado” [Fogwill 2009 a: 9]. La petulancia de saberes diversos alcanza un tono reconocible en el primer cuento de Fogwill según el orden cronológico evitado en 2009, “La cola”, fechado en 1974 y aparecido en *Música japonesa*. En el intercambio de opiniones generado en la momentánea sociabilidad de la larguísima fila de personas que asisten al velorio del presidente J. D. Perón, el yo narrador habla de igual a igual con su amigo Pancho, presidente de un banco, y exhibe sus saberes de reportero gráfico y asesor de prensa del banco; ajeno al sentimiento colectivo de las exequias, mientras la chica que quiere conquistar lee respetuosamente las escasas noticias en diarios, el yo las considera publicidad paga, y hace lo que sabe, lo que le da poder: “yo calculaba la inversión publicitaria de cámaras, sindicatos, reparticiones públicas e instituciones diversas” [2009 a: 52-53]. La fila de la pasión colectiva se satura de números, cálculos sobre la cola y sobre el negocio de un film que está conversando con un conocido, y exhibición de estadísticas por parte del yo en su discurso sociológico delirante, aplicado en definitiva a la conquista de poder: “trato de calcular la composición de la cola”, “llego a estimar”, “hay una rubia que creo reconocer”, “se llama Miriam y ella también me reconoce”, “trato de separarla del grupo”, “exhibo mis estadísticas: se ofende”. Pese al fracaso con las mujeres que acecha en la cola, los cálculos sobre el negocio del film le permiten planear un viaje a Europa y llevar a Mariana, la conquistada en el juego masculino con mujeres de nombres parecidos, intercambiables; aplicado al poder material y simbólico (dinero, mujeres, viajes) el movimiento del yo en la cola se resume en el sintagma que abre la posibilidad de ese plan: “Yo calculo” [61].

2 Esa enunciación desde el dominio específico de saberes heterogéneos recorre toda la obra, y es un rasgo revalidado particularmente con *Los libros de la guerra*: véase el “Retrato” en la sección “Yo”, nota autobiográfica aparecida en 1998 en una edición española de obra reunida, o la decena de entrevistas en la sección “Preguntas”.

También el narrador de “Japonés” (1981), desde su primera aparición en la segunda línea del cuento, calcula más de lo que habla y ostenta un tono de experticia, en este caso relativa a la náutica: “Yo estaba en la cabina terminando de calcular nuestra posición” [1982: 49]. La trama del relato se apoya en esos saberes anfibios del autor, que atraviesan y conectan campos heterogéneos sin detenerse en uno. La contundencia no es mera exhibición: tiene función narrativa, da forma a la trama. La auto-validación se emite desde el presente de 2009 con respecto a la clarividencia de la década del 70, aplicada a debates irresueltos de la cultura argentina. La lectura de noticias en el diario, acerca de la fuga que trama “La liberación de unas mujeres” (fechado entre 1977 y 1981, y muy pegado en su trama a la coyuntura represiva de esos años), descubre los lazos problemáticos que por su parte traman la política y la vida, cuando el narrador sintetiza los comentarios de los personajes envueltos en cálculos coyunturales, sobre “los efectos que las noticias de la fuga tendrían sobre las masas, el movimiento peronista y las agrupaciones estudiantiles” [2009 a: 219].

Sobre otros niveles de esos bordes entre la ficción y la vida, la literatura y la cultura, con el poder de dominar la multiplicidad de versiones, campea el yo del único cuento inédito integrado a los *Cuentos completos*, “Otra muerte del arte”, cuya doble fecha abarca el arco de la producción completa (1979-2007), similar al período compilado en *Los libros de la guerra*. El inédito, así, sería un cuento que el autor ha escrito durante las tres décadas de su productividad. Acaso como reaseguro, lo ubica al principio del libro, en tercer lugar. Y su narrador es el yo más intensamente anfibio de los varios que circulan por la obra. La tercera persona no quita la primera sino que depende de un yo que se dice “enfermo de literatura”; en este caso la tercera es Pablo, “el personaje que yo intentaba escribir”, que aparece luego de varios renglones dominados por ese yo en situación de escribir [2009 a: 33]. El “Pablo de mi relato” nunca se autonomiza, el relato no avanza hacia él sino hacia el yo y las versiones que imagina, “que ya he bocetado”, algunas con variantes dignas de Aira o Copi, como la que convierte a Pablo en líder de una “célula de terror, cuyo único objetivo es atentar contra la vida del Sumo Pontífice Romano” [42, 45].

El yo se mueve en una orilla productiva entre lo autobiográfico y lo ficcional; con un uso acumulativo del relato metatextual, otra versión convierte a Pablo en un doble del yo, que acomete la tarea que hemos leído como inicio del cuento: escribe “un texto en primera persona acerca de un supuesto caer enfermo de la literatura”. Y si la primera persona en “Otra muerte del arte” es alguien que escribe, el protagonista del texto que escribe Pablo (dentro del texto que escribe el yo) tiene nombre y coincide con el nombre borrado de la marca de autor, el mismo de Onrubia: “el personaje principal, un tal Rodolfo” [43]. La siguiente es una “versión poscarcelaria del relato”, que confluye de otro modo con la vida del sujeto visible tras el yo: “Tiempo después, salía yo de la cárcel de Caseros donde debí purgar una breve condena a causa de una falsa acusación de estafa urdida por los abogados de una fábrica de cigarrillos” [íb.]. La multiplicidad rizomática de versiones con variantes, que mezclan la literatura con la vida (y chistosamente intercambian nombres y apellidos entre dos escritores admirados/envidiados), culmina en una nueva versión que sería compuesta como un guión de cine, recomendada por César Carrera desde París, a quien Arturo Aira puso al corriente [45].³

Los bordes explorados por la primera persona son trazados en el espacio de intimidad de la lengua, en los juegos con ritmos, sonidos y sentidos, en las variaciones de nombres entre realidad y ficción, en el aprovechamiento de la significación múltiple de los pronombres, donde la escritura realiza el poder del *yo* en relación con otros, sean *vos, él, ellos, ella*. Con la verificación de vigencia de lo pensado en el pasado, el yo de “Dos hilos de sangre” (1980) resume esa realización

3 El juego de intercambio onomástico se aplica a dos autores emblemáticos del sistema de pares y rivales de Fogwill, vinculados entre sí por una especie de hermandad literaria: el poeta Arturo Carrera y el novelista César Aira. Lo que versiona el relato es la vida del autor: hacia 1980, cuando trabajaba como asesor publicitario para Nobleza Piccardo, Fogwill estuvo preso por defraudación y estafa. La versión de Alan Pauls destaca el afán de conectar la escritura con la vida: “Dijo que iba a estar preso tres o cuatro meses y que en la cárcel iba a tener las mejores condiciones para hacer lo único que tenía ganas de hacer: leer y escribir. [...] la cárcel le iba a dar las condiciones de vida de escritor que no encontraba en la vida”. Y Ana María Shua abona la mitología de provocador e incorrecto: “contaba que se había hecho amigo de un ‘violeta’ [violador]. ¡Hasta en la cárcel rompía códigos!”. Citas tomadas de Zunini [2014: 29-30].

de poder cuando el taxista se da vuelta “para mostrarme su mirada de reproche” ante la encuesta molesta del pasajero: “Creo, pasado el tiempo creo, que eso era en rigor lo que yo quería de él, que a despecho de su enorme y franco espejo retrovisor se volviera hacia mí” [2009 a: 23]. La imposición de voluntad, en “Muchacha punk”, define la atracción y lo que quiere saber el yo sobre ella, el autor sobre su personaje, el señor sobre su *obra contemplada*, cuyo deseo al cabo refiere a sí mismo y su potencia: “cómo puede alguien imponer su voluntad a una muchacha punk” [141]. Como el yo de “La cola” que toma posición para tratar de separar a la mujer de su grupo, o el estratega amatorio Onrubia con su chica de tul, a quien debe apartar del *ellos* (argentino y molesto) para hacer un *nosotros dos* (“solo me interesaba conducirla lejos de donde nuestros paisanos comían”), el galán de la muchacha punk deja que las dos amigas de Coreen se vayan del bar sin abonar lo consumido, según su cálculo auto-confirmado: “Bien había visto yo que ellas habían consumido diez o quince libras”. La conquista no es solo amatoria, y excede la mera probación del Hombre que Sabía Demasiado: entrelazando acción narrada y narrativa, “dejé que se borrarán, eso simplificaba la narración” [97 y 137].

La acción narrativa equivale a la conquista narrada; el autor domina el relato, y su semejante, el narrador, domina a la muchacha en tanto personaje, y decide sentir que ella le agradece “que yo fuera yo, tal como soy, y que la fuera construyendo a ella tal como es, como la hice, como la quise yo” [140]. El personaje inventado, *ella*, obedece al personaje narrador, *yo*, que así deviene autor, el que con su deseo fabricó al otro y recibe su agradecimiento. El relato de la conquista masculina y argentina, cuya presa es una mujer inglesa, acaba jugando precisamente con esa instancia de autoridad sobre la verdad de la escritura, al convertirla en autoridad sobre la mentira, habilidad del escritor en la postulación del verosímil. La sola prueba de su palabra escrita debería valer para convertir toda la anécdota sobre la conquista, todo el cuento que venimos leyendo, en algo que nunca sucedió afuera del texto: “Yo jamás me acosté con una muchacha punk. [...]. Puedo probarlo: desde marzo de 1976 no he vuelto a hacer el amor con otras personas” [146]. El yo se mueve solo y solo conforma un nosotros momentáneo con algunas ellas (Coreen, las jóvenes de la

cola peronista, una chica de tul en el aeropuerto, o su propia hermana y la amiga en “Luz mala”), mujeres intercambiables y significativas, reunidas en la *muchacha punk* cuyo apodo dado por el yo se ubica, como título de dos libros, junto a la marca registrada. La imposición de esa marca mediante seducción y conquista, el poder sobre otros (y en particular sobre otras), define a estos personajes narradores que la escritura llama yo, de modo similar al sujeto que firma los libros con la sonora marca registrada en que convierte su nombre el autor.

El autor es a la vez origen y producto del texto: es un origen que solo se define a posteriori. En los términos en que Agamben relea al Foucault de “¿Qué es un autor?” -la conferencia de 1969 en que el teórico francés, citando a Beckett, expone la indiferencia sobre el autor como principio ético de la escritura contemporánea- el sujeto (autor y lector) “no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego”, siendo el lenguaje el dispositivo principal [2005: 93-94]. En las *vidas infames* trazadas por Foucault, donde las vidas reales son puestas en juego en textos que las distorsionan, Agamben encuentra “el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra” que, por permanecer inexpresado en el acto de expresión, aparece “solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” [87]. Semejante vacío quiere llenar la escritura de Fogwill sabiendo que no se puede, que el autor siempre es otro en su escritura, que también puede ser muchos otros en las lecturas retrospectivas. Durante tres décadas, mediante la producción y edición literaria en diversos géneros (poesía, cuento, novela, ensayo, artículo, entrevista), Fogwill explora la potencia de ese gesto invisible que es el autor, exagerándolo con variaciones rizomáticas en nombres, hablas y cuerpos que arman la trama de su inabarcable obra completa.

El pronombre con que el autor se nombra es un lugar lingüístico de subjetividad, escrita en la apertura de la propia intimidad, enunciación de origen en la primera persona que define la relación con otras, como en los intercambios pronominales que traman los modos del relato practicados por Fogwill, de los que hemos interrogado una parte menor que juzgamos significativa en el contexto de la obra. El autor es

un efecto de posición en el discurso, generado en el diálogo entre su palabra y la palabra ajena distribuida, entre oralidad y escritura, en personajes, narradores, lectores, críticos, entrevistadores, en la constelación de lecturas que renuevan los trazados genealógicos. En sus cuentos, y en las operaciones editoriales de reordenamiento según tonos, efectos y afectos del autor ante la inminencia de la muerte, Fogwill moviliza la potencia de un yo mitológico, *el señor Fogwill* metido en los textos, el autor como gesto exagerado, multiplicado en personajes que responden a su soberana voluntad. En ese afán la escritura realiza un poder anfíbio, que ocupa a la vez el relato y el libro, textos y paratextos, ficción y realidad, literatura y vida.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, GIORGIO. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FOGWILL, RODOLFO ENRIQUE. 2009 a. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1983. *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires: CEAL.
- . 2008 y 2010. *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- . 1994. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2010. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- . 1980. *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra Baldía.
- . 1982. *Música japonesa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- . 1993. *Restos Diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2004. *Últimos movimientos*. Buenos Aires: Paradiso.
- . 2008. *Un guión para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva.
- . 2009 b. *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo.
- BLANCO, OSCAR; IMPERATORE, ADRIANA; KOHAN, MARTÍN. 1993-1994. "Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar (De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas)". *Espacios de crítica y producción*, núm. 13, FFyL, UBA, páginas 82-6.
- JARKOWSKI, ANÍBAL. 2006. "Los pichiciegos: una novela verdadera". *Bazar Americano*, ago-sep. En línea: <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si>> (marzo 2013)
- KOHAN, MARTÍN. 2006. "A salvo de Malvinas". *Bazar Americano*, ago-sep. En línea: <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286&pdf=si>> (marzo 2013)
- . 1999. "El fin de un épica". *Punto de vista*, año XXII, núm. 64, ago, páginas 6-11.

- PREMAT, JULIO. 2006. "El autor. Orientación teórica y bibliográfica". Premat, Julio, ed. *Figures d'Auteur. Figuras de autor. Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata* nº 1. Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, páginas 311-7.
- SARLO, BEATRIZ. 1994. "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia". *Punto de Vista*, año XVII, núm. 49, ago, páginas 11-5.
- SCHVARTZMAN, JULIO. 1996. "Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill". *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, páginas 135-46.
- SPERANZA, GRACIELA. 1995. "Fogwill". *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Norma, páginas 35-51.
- ZUNINI, PATRICIO (testimonios recogidos). 2014. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.

LA GENEALOGÍA. ¿UN GÉNERO CONTEMPORÁNEO? ANÁLISIS DE UNA CONSTRUCCIÓN HÍBRIDA ENTRE MEMORIA, PALABRA E IMÁGENES

*Genealogy. A contemporary gender?
Analysis of a hybrid construction between memory,
word and images*

Mercedes GIUFFRÉ

UBA-USAL

mercedesgiuffre@yahoo.com

Resumen

Los términos “géños”, en griego, y “gen”, en latín, designan el linaje, la prole o familia. De allí que el de “genealogía” se aplique al estudio de las líneas de parentesco que confluyen en cada persona. Este último concepto tiene su parangón en un tipo de obra narrativa contemporánea que se vale de la memoria colectiva para construir un relato de proyección identitaria entrelazando textos e imágenes y apelando a los relatos transmitidos oralmente de generación en generación. Se analizan en este artículo sus características y se ejemplifica con dos obras recientes, de Manuel Rivas y de Margo Glantz.

Palabras clave: Genealogía, Identidad, Hibridez, Violencia, Trauma

Abstract

The terms *genós*, in Greek, and *gen*, in Latin, designate the lineage or

the family. The "genealogy" is applied to the study of the lines of kinship that come together in each person. This last concept has its parallel in a type of contemporary narrative work that uses the collective memory to construct a narrative of identity projection interweaving texts and images and appealing to stories transmitted orally from generation to generation. This article analyzes its characteristics and is exemplified by two recent works by Manuel Rivas and Margo Glantz.

Keywords: Genealogy, Identity, Hybridity, Violence, Trauma

Introducción

“Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías... Yo desciendo del Génesis... no estudié ni hebreo ni la Biblia ni el Talmud porque no nací en Rusia y porque no soy varón”, dice la mexicana Margo Glantz en su libro titulado, precisamente, *Las genealogías* [11]. Este tipo de obras incluye reflexiones sobre la memoria y su proceso de formación, apela a una misma matriz formal y se articula por medio de palabras y de imágenes, conformando con la fusión de ambas un tercer lenguaje, indefinido, que convierte a las obras en verdaderos dispositivos¹ multi-discursivos. Es el caso de *Las voces bajas*, del escritor y periodista gallego Manuel Rivas, (publicada en su lengua original como *As voces baixas*, en 2012 y traducida por el mismo autor al castellano en 2013), y el del ya mencionado libro de Glantz, publicado por Pre-textos, Valencia, en 2006, y luego en 2010 por el sello Bajo la luna, en Buenos Aires.

En cuanto a la primera obra, la comunidad a partir de la que se construye la memoria colectiva –de la cual se apropia el autor– incluye no sólo a su familia, sino también a los republicanos españoles y al mundo obrero gallego bajo la dictadura de Francisco Franco. Mientras

1 Tomamos la noción de dispositivo propuesta por Gilles Deleuze, quien a su vez la retoma de Foucault, como máquina para ver y hablar que implica en sí líneas de fuerza y de enunciación que van de un punto a otro, y en cuyo espacio interno operan dimensiones de poder, saber y subjetividad. (DELEUZE, GILLES. 1990. “¿Qué es un dispositivo?”, en: AA.VV. *Michel Foucault Filósofo*. Barcelona: Gedisa. 155-163.)

que en la de Glantz, la comunidad mayor es la judía laica en la diáspora americana y, particularmente, mexicana.

Ambos libros ponen en discusión las categorías genéricas tradicionales, al caer en una indefinición formal: ¿Se trata de memorias? ¿Son autobiografías? ¿Son novelas?² Al mismo tiempo, despiertan en el lector crítico una serie de interrogantes tales como el rol que ocupan las imágenes en ellas, cuál es su grado de ficción y de verdad, o si puede hablarse de la genealogía como un (sub)género dentro de las denominados “discursos del yo”.

Señala Nora Catelli que, como efecto derivado del carácter lábil del sujeto que parece afirmar el relato autobiográfico, “apareció [en el siglo XX] la búsqueda de una autodefinición del sujeto sólo en su relación con los otros, una autodefinición que bien podríamos interpretar como vía hacia una transformación del sujeto universal en sujeto identitario” [Catelli: 41]. Agrega luego que:

Si Paul De Man, como Michel de Certeau, se sirven de la lectura como equivalente universal de la experiencia intersubjetiva, surge de este uso otra manera de reflexionar sobre lo autobiográfico ligando su creciente presencia genérica con la lectura misma y con el desarrollo histórico de su universalización. Probablemente, lectura y autobiografía enlacen en el tiempo de la Historia como caras opuestas de un mismo proceso –problemático y contradictorio– de subjetivización e individualización de la experiencia colectiva [42].

En los dos casos que nos ocupan (el de Rivas y el de Glantz), los autores logran tomar distancia del presente para observarlo desde el pasado (o mejor dicho, desde la reconstrucción del mismo mediante la operación de selección, reelaboración y reescritura del material provisto por la memoria colectiva). El fin, queda claro, es repensar la propia identidad. La noción de contemporaneidad propuesta por Giorgio Agamben puede servirnos para esclarecer en parte la

² Manuel Rivas asume que su obra lo es, según declaró en una entrevista (REINOSO, SUSANA. 2014. “Manuel Rivas: Todos tenemos algo de Ulises”. *Clarín*. Buenos Aires, 11/6: “Suplemento Ñ”. 5-6). Esto implicaría, en todo caso, una apertura en cuanto a la noción de novela.

emergencia y recurrencia de este tipo de composiciones en España e Hispanoamérica, en tiempos recientes:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. [Agamben:1].

Es contemporáneo el artista (o el escritor) que toma distancia de su época para observarla y ver más allá de su oscuridad. Un modo de hacerlo es apelar al pasado, para revisar la continuidad de éste en el presente. El autor de genealogías trabaja del mismo modo que el autor de novelas históricas, quien se interesa por el pasado no en cuanto a éste en sí mismo (lo que en todo caso es tarea del historiador) sino por la posibilidad que le brinda de comprender el presente uniendo retazos, tomando distancias y llenando los huecos de los documentos con la imaginación. O sea, valiéndose de unos conceptos de verdad y de memoria más amplios que los que permiten la documentación, la interpretación y la representación históricas³.

Pero allí estaban los círculos concéntricos [dibujos comunes en las piedras de Galicia, impresos por los celtas]. Qué ridículo fragmento de la realidad ven los que la confunden con la pegajosa actualidad. La óptica del ensanchamiento que mostraban los círculos incluía los sentidos externos e internos, la memoria y la imaginación [Rivas: 145].

La lectura de este tipo de obras presenta, por su parte, algunos dilemas inesperados, no sólo en cuanto a la cuestión genérica ya mencionada (que exige un replanteo del contrato de lectura), sino respecto al rol que cumplen en ellas las imágenes: ¿debemos recorrerlas de un tirón,

³ Debemos recordar, no obstante, que la propia historiografía ha analizado sus tropos discursivos y el rol de la imaginación en la reconstrucción del pasado, en obras del siglo XX que ya son clásicas, como *Metahistoria* de Hayden White o *La imaginación histórica*, de Collingwood. Lo que implica que, aunque las técnicas narrativas puedan coincidir, los objetivos literarios y los científicos difieren.

deslindándolas del texto, como ornamentos ilustrativos, o mecharlas con las palabras en el orden en que se presentan? ¿Tienen un significado en sí mismas, separadas del conjunto de fotografías, o conforman un texto paralelo al de las palabras, al hilvanarse sucesivamente unas con las otras? En este sentido, las fotografías narran también una historia (y, por tanto, su relación de continuidad no es aleatoria). El resultado de ambas operaciones –el de la “lectura” de las imágenes por separado o en continuidad siguiendo un orden– difiere. Las obras que nos ocupan no vienen con un manual de instrucciones. Ambas, la de Glantz y la de Rivas, tienen además su génesis en una serie de artículos periodísticos. La del español, en los relatos publicados con el título *Storyboard*, en el suplemento cultural *Luces de Galicia* de la edición gallega del diario *El País*. Según el autor, esos textos quisieron “fermentar después de aquel comienzo y entre personas que me ayudaron a ver *en otro tiempo*, a recordar...” (Rivas, 2013: 201). Por su parte, Glantz explica que su obra fue publicada originalmente por entregas en el periódico *Unomásuno*, y que varios parientes, colegas y amigos le dieron el consejo de reunir los textos en un solo libro, “reordenado, corregido y completado después de un viaje a la Unión Soviética, a finales de 1981” [Glantz: 9].

Las coincidencias son evidentes; estamos ante un mismo tipo de narración que posee rasgos comunes, tales como: la indefinición genérica, la fragmentación del discurso (producto de la procedencia múltiple del material de la memoria, amalgamado por el narrador principal que es una proyección del autor), la construcción colectiva de la memoria, el origen periodístico de los relatos de base y el uso del *collage* como técnica expresiva.

La memoria colectiva como materia (de escritura) identitaria

Maurice Halbwachs (1877-1945), filósofo francés de la escuela de Durkheim y alumno de Henri Bergson, desarrolló su controvertida teoría sobre la “memoria colectiva” en un ensayo póstumo que lleva, precisamente, ese nombre, publicado en 1950. En él señala que los recuerdos son una construcción colectiva: “Otros hombres han tenido estos recuerdos conmigo. Más aún, para recordar mejor vuelvo a ellos, adopto por un momento sus puntos de vista” [Halbwachs: 69]. Esto no

significa que las otras personas hayan estado todo el tiempo con el individuo que recuerda. Hay situaciones que uno vive solo, pero lo que se rememora en comunidad es el contexto, la época, la vivencia en sus múltiples repercusiones.

La memoria individual, para Halbwachs, es parcial e incompleta, mientras que la colectiva resulta abarcadora y dura mientras la comunidad exista (después, el recuerdo pasa al territorio de lo historiográfico y se fija en un relato escrito, académico o no). El individuo pertenece, ya sea por períodos o durante toda su vida, a uno o varios grupos y comunidades simultáneos. La familia es el primero de ellos; le siguen el curso escolar, la nación, los grupos religiosos o políticos y otras organizaciones de diversa índole. “En general, un grupo establece relaciones con otros grupos. Muchos acontecimientos surgen de estos contactos” [89]. Sin embargo, como es evidente, no siempre se conoce a todos los miembros que conforman una misma comunidad. No se conoce, por ejemplo, a la totalidad de los conciudadanos, ni tampoco a todos los miembros de una familia entendida como sucesión de generaciones y por ende, a lo largo del tiempo. Aun así, puede (re)construirse la memoria del conjunto a partir de la recopilación, selección y recorte de los testimonios ajenos. Esto es lo que hacen, en parte, las obras de Glantz y de Rivas:

Nuestra memoria no se confunde con la de los otros. Está limitada bastante estrechamente en el espacio y el tiempo. También la memoria colectiva lo está: pero sus límites no son los mismos. Pueden ser más cercanos pero también más lejanos. Durante el curso de mi vida, el grupo nacional del que formo parte ha sido el escenario de un cierto número de acontecimientos que digo recordar pero que sólo he conocido a través de los periódicos o por los testimonios de quienes participaron directamente en ellos... Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos que puedo enriquecer por la conversación o por la lectura. Pero no se trata allí de una memoria prestada que no me pertenece [101].

Precisamente, en las genealogías que nos ocupan, se mezclan los recuerdos familiares con las historias leídas o vistas (en el cine) y las anécdotas de personas ajenas a la familia que circularon por varias generaciones en boca de los miembros de ésta, convirtiéndose en propias. Las historias, por ejemplo, que se transmitían en los fogones

y reuniones de los albañiles entre quienes se contaba el padre de Rivas, o las de la Rusia pre y post revolucionaria, en el caso de Glantz.

En casa, en las casas en que vivimos, no había entonces libros. Oí, leí, los primeros poemas en aquella boca solitaria, poemas dichos para sí misma [la madre] o para alguien que la acompañaba en su imaginación, incluso cuando lavaba o fregaba... Era la boca de la literatura, sin avisar [Rivas: 32].

A veces se exhibían documentales en el cine Regis y varias muchachas de pelo negro y rizado entraban repetitivamente en los hornos crematorios. Generalmente se parecían a mí, y de esas visiones me ha quedado adherida una sensación de culpa cotidiana, de haber podido escapar [Glantz: 49-50] [...] Aquí entra mi recuerdo, es un recuerdo falso, es de [Isaac] Bábel. Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres recuerdan [32].

Ahora bien, ¿con qué finalidad recurren Glantz o Rivas a la memoria de sus antepasados y, lo que es más, a las anécdotas que no los involucran explícitamente? Rivas apela a la figura del palimpsesto para parangonar las carreteras de Galicia con la memoria colectiva de Castro de Elviña [Rivas: 99], la aldea de su infancia, de donde proviene su linaje y, por tanto, su identidad. Cuenta que los niños jugaban a buscar objetos de los celtas, de los soldados de Napoleón, de la guerra civil española y de otros tiempos y eventos que marcaron aquel suelo y a su gente. Una combinación que hace de aquel sitio y de las personas que crecieron en torno de él, algo único. Aun cuando no sean los actantes de la Historia (con mayúsculas) sino, precisamente, los de las “voces bajas” (los campesinos, los obreros y los que no cuentan en los libros académicos): “Lo peor para una familia obrera, en el hambre de posguerra, era que no había ni trabajo ni tierra” [45].

...dejaban el trabajo en el colgador de la ropa y eran convocados a una segunda vida. Alrededor de la comida, el vino, el fuego, acudían las palabras con sus novedades y sus cuentos. En la planta baja, a un lado estaba el lar y al otro la cuadra del ganado... Cuentos de Santa Compañía, de muertos con saudade que echaban de menos el café con gotas de aguardiente. Cuentos de lobo, con sus lobisones pero también sus mujeres lobas. Cuentos de aventuras y viaje, la infinita saga de la emigración... Historias de huidos al monte, de los maquis. De crímenes y venganzas... Cuentos de amores apasionados [38].

Ser miembro de esa comunidad define a quien escribe el texto de las citas anteriores, del mismo modo que define a Glantz el ser judía y mujer en el siglo XX y haberse salvado de morir en la *Shoá* o en los pogromos que le costaron la vida a sus antepasados. La memoria, por lo tanto, sirve para (auto)construir la imagen de quien escribe en el presente del proceso de escritura. Es una forma de autoconocimiento o, incluso, de auto-ficción, porque la precisión de los recuerdos no es del todo relevante. Se tiene conciencia, por un lado, del rol activo del olvido en la conformación de la memoria: “Mi padre recuerda los pogromos, mi madre no” [Glantz: 50]. “No puedo recordar lo que decía, seguramente porque estaba más atento al fenómeno de la expresión que a lo que expresaba. Tengo un recuerdo intermitente, de palabras ensartadas que se mueven como abalorios, que avanzan y retroceden, giratorias” [Rivas: 143]. Y por el otro lado, se asume la distorsión que el tiempo genera en la memoria:

Mi padre me contó la historia de un hombre bravo. Tal vez para que supiese de verdad lo que era un hombre con agallas. No un bocazas, sino uno que no se somete... A veces, al escribir, me venía a la cabeza esa historia. [...] Un día se lo recordé. Mi padre chascó la lengua. Miró para un punto indefinido. Remoto. Regresó.

–En realidad no dijo eso.

–¿No?

–No.

Vio la desilusión en mis ojos. Cada uno a su manera, estábamos pensando en lo mismo. Los límites borrosos de la verdad y la ficción.

(...)

–Te voy a decir lo que pasó –concluyó...– Unos oyeron una cosa, y otros, otra. [Rivas: 59-60].

Tiempos y trauma

El tiempo del relato, el de la escritura o del autor empírico y el de la lectura o los lectores se complejizan en las genealogías. Hay varios pretéritos, varios presentes y una disquisición temporal particular de las imágenes, todo junto y en armonioso *collage*, como si de un vitral se tratase, o de una manta de retazos.

“Prendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) e inicio una grabación histórica... Quizá fije el recuerdo” [Glantz: 17]. De este modo inicia la autora mexicana el relato en el que se alternarán el discurso directo libre, el indirecto, la narración en primera persona y en tercera, todo amalgamado por la voz de la narradora desde un presente posterior al de la grabación. Lo interesante de esa “fijación” tecnológica es que en las citas de la grabación se mantendrá el presente de la enunciación paterna y materna, alternado con los diversos grados de pretérito de sus recuerdos, con el presente de la escritura de Glantz (muertos sus progenitores), y con la alternancia de recuerdos de su propia infancia y adolescencia. Esta pluralidad de tiempos, registrada en *Las genealogías*, replica el modo en que funciona la memoria colectiva, en perpetua revisión (y reconstrucción).

Algo similar ocurre en la obra de Rivas, quien parte del recuerdo de su primer miedo (que experimentó de niño al quedarse solos él su hermana María durante el desfile de Reyes). Desde allí, se van hilvanando y sucediendo los demás recuerdos, alternándose los diálogos citados con perfección periodística (muertos los padres y la hermana María), las voces ajenas y la propia, las memorias individuales y grupales, la que atañe a las generaciones anteriores, a la guerra civil y la vida en la inmediata posguerra que el autor no vivió pero de la que se apropia a partir de las figuras de sus abuelos y de sus padres. En Rivas, el presente de la escritura (en el que se alude a los propios hijos), alterna con el presente figurado y artificial que el narrador utiliza para actualizar recuerdos pretéritos y, a veces, incluso, para diferenciar los recuerdos propios, provistos por su memoria individual, de aquellos que, siendo ajenos, pasaron a ser suyos:

Ahora, en el presente alucinado, aparecía la fábrica contaminante. [...] Pero eso todavía no ha sucedido. Estoy subiendo las escaleras del Ideal. No las principales sino las de la parte trasera por donde se atajaba a redacción. En aquellos años de convulsión las redacciones eran ágoras. [...] Unos días aquí. Algo hay que hacer. Es más de lo que puedo soñar. Es meritorio. No hay paga. Es la primera vez que escucho esa palabra. Parece antigua. Escucho lo que dicen: ¿Esto? ¡Que lo haga el meritorio! [Rivas: 92, 170-173].

En ambos casos, el trauma de las muertes durante las guerras (la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial) o las masacres como los pogromos, tiñe la memoria colectiva y le otorga un aire fundacional a los relatos de los narradores contemporáneos. Revividos en el papel una y otra vez, los episodios traumáticos pasan de una generación a la otra para ser revisados y meditados. En el caso de *Las voces bajas*, se trata la detención de uno de los abuelos (a quien el cura de la aldea salvó de ser fusilado) y la fuga del otro (el anarquista) que sobrevivió oculto en el monte. “Los dos abuelos sintieron cerca las garras de la cacería humana que se desató con el triunfo del golpe fascista en el verano de 1936, en Galicia. Uno estuvo a las puertas de la muerte y el otro anduvo un tiempo, junto con algunos compañeros, huido en el monte” [Rivas: 40]. En el caso de Glantz, las matanzas y violencia ejercida contra poblaciones rurales conformadas por judíos, entre ellos sus tíos abuelos, aun cuando el régimen soviético se había valido de ellos en un primer momento, prometiéndoles diferenciarse del régimen zarista que los había sometido.

Yo, casi loco, aún muchacho, corría de un lado a otro y atravesé el pueblo por el puentecillo que llevaba a los baños y traté de refugiarme en la casa del tío Kalmen, hermano de mi padre. Estamos en 1917... Entro a casa del tío y por poco me vuelvo loco. El tío tenía una barba larga, rizada y roja, totalmente tinta en sangre, y él mismo estaba sentado en un río de sangre, con los ojos abiertos, con el miedo de la muerte aún no apagado... Entonces yo, muerto de miedo, sin saber qué hacer, corrí fuera de la colonia como demente. El pogromo duró varios días, salí al campo profundo, pero sin agua, y encontré un pozo abandonado, y me aferré a los peldaños y allí estuve varios días [Glantz: 47].

La vivencia del miedo fundacional familiar se traslada a la aldea toda, en el caso de Rivas durante los 40 años de dictadura franquista, y es percibida por el autor cuando niño. En la geografía (de Castro de Elviña y de la memoria convertida en relato) el monte se presenta como un espacio en el que se refugian los perseguidos a lo largo del tiempo: “Ella [la madre] había vencido el miedo al monte con un encargo que le hizo el padre. Tenía que llevar un envoltorio con pan y alimentos. Tenía que dejarlo en una gruta...Si te paran los guardias tienes que decir: <Es para mí...>” [Rivas: 48-49]. El monte es un refugio que parece

salirse del tiempo porque han ido allí por generaciones los que escapan.

El monte es, a la trama del relato, lo que la falta de duelo es al trauma: un lugar de repliegue, de sacralización (en términos de Dominick LaCapra) que impide confrontar y superar dicho trauma, pasándolo de generación en generación. “Las personas traumatizadas por sucesos límite, así como las que manifiestan empatía con ellas, pueden resistirse a la elaboración por algo que podríamos calificar de fidelidad al trauma, el sentimiento de que uno debe serle fiel de algún modo” [LaCapra:46]. En el caso de Rivas y en el de Glantz, porque esos sucesos no obtuvieron justicia alguna y forjaron la identidad resistente de sus grupos de pertenencia. O como dice el autor recién citado, se convierten en traumas fundacionales que, “paradójicamente, se transforman para un individuo o grupo en unpreciado o intensamente catequizado sustento de la identidad” [47].

En este sentido, consideramos que la genealogía entiende que el pasado define en cierto modo el presente y se prolonga en él, a diferencia de la autobiografía que, aunque incluya en la vida que describe a los grupos de pertenencia, se auto-registra con un comienzo que es individual, un inicio que opera desde cero con el día que se vino al mundo o cuando se formó la conciencia.

En la genealogía, que al menos en los dos casos que tomamos por ejemplo incluye la presencia de un trauma fundacional (ninguna de las dos, de hecho, va más atrás de la generación que sufrió los episodios que lo originaron), el pasado establece un tipo de relación con el presente que sería distinto de haber mediado el duelo colectivo:

El duelo implica una inflexión distinta de la performatividad: una relación con el pasado que entrafña reconocer su diferencia con el presente, recordándolo y abandonándolo u olvidándolo activamente a la vez, y dando lugar así al juicio crítico y a una vida reinvestida...Puede suceder que nunca sea posible superar o trascender la posesión por el pasado y que la elaboración sólo permita, en el mejor de los casos, tomar cierta distancia o adquirir una perspectiva crítica con enorme dificultad y nunca para siempre. De algún modo desconcertante por su ambivalencia, el trauma y su repetición (más o menos simbólica) pueden incluso valorizarse,

especialmente cuando dejarlo atrás aparece como una traición a los seres queridos engullidos por él... [90].

La forma de las obras, como manta de retazos visuales y lingüísticos, reproduce las propias orquestaciones de la memoria. Se hilvanan una y otra con fragmentos de diversas procedencias y se amalgaman con el tiempo. Por ello, las concepciones rígidas sobre verdad y falsedad no tienen cabida. La memoria no es estática sino algo que evoluciona, como los círculos concéntricos grabados en las piedras de Galicia que conforman las espirales de las que habla Rivas.

La fragmentación como parangón formal de la memoria

En ambas obras, el yo narrador autobiográfico (sabemos por Nora Catelli y la tradición de pensadores sobre el género desde Philippe Lejeune hasta Paul De Man, que ya sea de manera desfigurada o no, el yo narrador coincide o pretende coincidir con el autor empírico) se define a partir de la unión de los retazos ajenos con los procedentes de la propia memoria individual. El material de la memoria se divide en fragmentos que no siguen un orden cronológico. Las voces de los narradores principales (proyección de los autores empíricos Glantz y Rivas) amalgaman las voces de “los otros”, los consultados en el pasado y en el presente, los citados directamente y los de manera indirecta.

Esa procedencia múltiple se materializa en una escritura fragmentaria que se erige como paralelo formal del funcionamiento de la memoria colectiva. Lo mismo sucederá con las fotos. Cada fragmento es un episodio que tiene sentido de manera individual, pero que crea un significado mayor al unirse con los demás. El orden, sí, altera el producto final. Por tanto, es deliberado y no casual.

Las fotografías

La discusión usual en torno de las imágenes suele pasar por la posibilidad de que algo de sus referentes quede presente en ellas a

modo de huella (en términos de Philippe Dubois⁴) o de resto (según Didi Huberman). Roland Barthes⁵, argumenta en *La cámara lúcida* que el referente se adhiere, mientras que el mencionado Huberman en *La imagen superviviente*, habla de un resto presente en las imágenes; línea con la que Susan Sontag estaría en sintonía (según su ensayo *Sobre la fotografía*). Como sea, lo que se concluye es que la fotografía prueba la existencia de un referente pretérito. Sin embargo, en estas discusiones suele quedar soslayada la posibilidad narrativa que poseen las imágenes más allá de sí mismas, en una determinada concatenación y en su relación con otros discursos.

Según Halbwachs, el único medio para salvar los recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada [128]. Nada dice el francés respecto de cuál forma es preferible, ni habla desde luego, de la posibilidad de mezclar palabras e imágenes (que son también fijación). Sostenemos, entonces, que las fotografías transmiten un significado como relato simultáneo al textual, el cual se construye a lo largo del hilvanado de una imagen con la otra. Esto quiere decir que las imágenes, en los libros a los que nos referimos, no están puestas de manera azarosa sino que siguen una línea narrativa y su lugar en cada página (ya sea en el registro superior, centro o inferior y a derecha o a izquierda), así como en determinados capítulos, responde a un orden pensado previamente en relación con el texto, ya sea para reforzar lo que se dice en él, o para ironizar, generar humor y distender rompiendo la relación con lo que cuentan las palabras. Las fotografías, además, crean una imagen potente de algún personaje (en el caso de Glantz, de su padre, quien se va mexicanizando visualmente; y en el de Rivas, la de María, la hermana que destaca de entre los demás porque comparte las ideas políticas del autor y vive con él un tiempo en Madrid, hasta que muere de cáncer).

4 DUBOIS, PHILIPPE. 1986. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.

5 “La fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre [...]. El referente se adhiere [...]” [BARTHES, ROLAND.1989. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 30-32].

Por tanto, las obras sin la fotografías no están completas⁶. Éstas no son ornamentos sino que construyen significado, figuras, y conforman un álbum de la intimidad familiar al que el lector se asoma como un miembro más del grupo. Las fotografías crean esa intimidad y son parte importante de la fragmentación y el collage que reproduce el modo en que se construye la memoria colectiva. El lugar que ocupan en cada página es importante. Vistas cada una en sí misma, las percibimos como una interpelación al lector, en términos de lo que Didi Huberman propone, tomando y reformulando las ideas benjaminianas respecto del aura: “Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos” [Didi Huberman: 94].⁷ Para este pensador, las imágenes interpelan al espectador, lo miran y establecen una doble distancia entre lo mirado y el mirante. Esto quiere decir, que el lector/espectador no pasa de largo frente a ellas. Su recepción es parte de la recepción general de la obra, y ellas tienen algo que (en términos barthianos) “punza” al espectador, un *punctum* que a veces está en las miradas o en la disposición espacial de lo que se retrata.

A su vez, como ya señalamos, existe una relación de concatenación o secuencia de las imágenes, proceso del cual surge un relato visual. En el caso de la obra de Rivas, observamos que todas ellas tienden a conformar un discurso acorde con el de las voces bajas, es decir, las de la intimidad, las de la gente humilde, el ciudadano de a pie, el campesino, que no cuentan la Historia con mayúscula sino sus vivencias particulares de la misma durante los años de la dictadura.

6 En ambos casos, el lector se pregunta qué grado de participación ha tenido el autor en cuanto a la elección del tamaño y el lugar en el que se sitúa cada fotografía, o el trabajo ha sido conjunto con el diseñador del texto, lo que llamamos en Argentina el “armador”. En todo caso, es el autor quien provee de las fotografías al editor, quien las selecciona y quien elige el orden en que deben ser presentadas. Por otro lado, el trabajo conjunto de autor, editor y armador/diagramador habla también de una operación colectiva en sintonía con la construcción por retazos o fragmentos que opera en el relato.

7 Huberman dice que para Benjamin el aura no podía reducirse a una simple fenomenología de la fascinación. Se trataría más bien de una mirada obrada en el tiempo, que dejaría al espacio el tiempo para retramarse de otra manera, para volver a convertirse en tiempo. En esta distancia, nunca franqueada del todo, que nos mira y que nos toca, Benjamin localizaba, además, un poder de la memoria que llamaba “memoria involuntaria”.

Son estas fotos de la cotidianidad de una familia trabajadora, que con su actitud contrarresta el miedo y la asfixia de una época de represión (algunos de los episodios narrados, mientras tanto, hablan de arrestos, castigos y desapariciones). Dicho de otro modo, las fotografías funcionan en el libro como las voces bajas del relato textual (son las voces bajas de *Las voces bajas*), acotando desde otro lugar al fluir discursivo de la palabra; mientras que la obra, en su totalidad, texto e imagen, se erige como una muestra de las voces bajas respecto de la Historia oficial: “Frente a la cronología histórica de las lecciones escolares, su avance impertérrito de maquinaria pesada, en los relatos de las voces bajas se sucedían al albur los tiempos y los episodios” [Rivas: 92].

No todos los capítulos incluyen imágenes. Pero cuando las hay, todas ellas están en blanco y negro y hablan de la época en que fueron tomadas; esto es, dan información de su tiempo. En el caso de la autora mexicana, del México de Trotsky, Rivera y Frida Kahlo (incluso cuenta la narradora acerca de un episodio en que atacaron a su padre a pedradas en la calle por confundirlo con el célebre político ruso refugiado en aquel país. Aquel cuasi linchamiento –que actualizó en los padres de Glantz el terror de los progromos, lo mismo que el posterior asesinato de Trotsky, llevaron al padre a repensar y recrear su imagen: a “mexicanizarse”). En cuanto a Rivas, él mismo reconoce en la entrevista ya citada que: “hasta ese momento todavía era la posguerra que se ve, incluso en la ropa. En las fotos aparezco como más gordo, pero en realidad es que la ropa me iba apretada, porque era donada. Era un tiempo donde la gente empezaba a reconstruir los tejidos de la vida.” [Reinoso: 5]. De modo que hay en las imágenes un importante cúmulo de información que se transmite de un modo directo, más allá de las palabras.

Las fotos dan cuenta, al mismo tiempo del pasado y del presente de la narración, porque el orden en que se disponen habla del momento en que se las ordena, del modo en que el propio autor quiere presentarnos el pasado. El pasado como tal ya no existe. Es necesario fijarlo para no perderlo; volverlo texto e historia, pensando en las generaciones venideras.

La memoria colectiva no se confunde con la historia... La necesidad de escribir la historia de un período, de una sociedad e incluso de una persona no se despierta sino cuando ya están demasiado alejados en el pasado...cuando esta memoria [la colectiva] se dispersa en algunos espíritus individuales, perdidos en sociedades nuevas a las que estos hechos no interesan... entonces el único medio para salvar tales recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada, porque mientras las palabras [orales] y los pensamientos mueren, los escritos permanecen [Halbwachs: 128].

Conclusiones

Las piezas que nos ocupan poseen varios rasgos genéricos entre los que destaca la reflexión constante sobre la memoria. Sus autores no se sientan a escribir de manera inocente, sino que están al tanto de las discusiones filosóficas, historiográficas y literarias en torno del proceso de la memoria. Son conscientes y utilizan la escritura, no sólo para construir su identidad en clave genealógica, sino también para reflexionar sobre otros aspectos tales como la veracidad de los discursos, los disparadores del recuerdo, su fragilidad o la cualidad de obra colectiva: “Vaya, he aquí mis magdalenas. Además de los erizos de mar, el olor a plomo de las palabras. Porque allí están los linotipistas...” [Rivas: 180]. “La memoria anda a su manera errante. Va a campo través, cruza de forma temeraria la avenida, camina como el vagabundo de Charlot en el cine Hércules...” [20]. “También los recuerdos son colectivos” [Glantz: 45]. “Repetir un acto mil veces condensa el recuerdo, pero los recuerdos que traicionan aunque se recuerden mil veces en la mente” [92]. “¿Será el recuerdo un goce debilitado? Se debilita, quizá, por el extenso manoseo al que se lo somete: los recuerdos regresan siempre y nos quedamos anclados en un acontecimiento, parados como mi padre cuando contemplaba, días enteros, a Orozco o a Rivera pintando” [109].

La memoria, parecen decirnos ambos escritores, no es estática sino que está en constante reformulación. Cada generación selecciona lo que quiere recordar, cada individuo se apropia de una porción de ella para autodefinirse. La conciencia de este hecho, y de la herencia que se deja a quienes vienen detrás, hace que en ambos libros se mencione

a los hijos, a la siguiente generación, sabiendo que aunque se los haya fijado, los recuerdos variarán porque se unirán a los de ellos.

Por las problemáticas implícitas que plantean estos textos (la indefinición formal, genérica y la construcción de un nuevo lenguaje; la indivisibilidad absoluta entre ficción y realidad, o al menos la discusión sobre los límites de ambas; el análisis de la identidad presente de los autores proyectados en los narradores principales; la revisión del pasado como materia para la construcción de la identidad presente; la perduración de los traumas colectivos no resueltos, etc.) constatamos el carácter contemporáneo de estas obras, en términos de lo que Giorgio Agamben considera como tal. El acto de recordar colectivamente implica a la vez, según Halbwachs, un salirse de sí mismo: “Para el individuo, los acontecimientos y las fechas que constituyen la sustancia de la vida del grupo no pueden sino ser signos exteriores, a los que sólo puede unirse a condición de salirse de sí mismo” [Halbwachs: 103].

El presente es el único tiempo concreto en las obras; no porque, como sugirió Henri Bergson en *Materia y memoria*, el pasado perdura o dura en el presente, sino porque éste se construye constantemente apelando a la memoria y también a la imaginación. La primera, según Paul Ricoeur, “cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar y, en este sentido, se encuentra inserta en su seño la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario, no necesita esa señal” [Ricoeur: 107]. Se selecciona, se descarta, se olvida, se revisa. “No podemos acordarnos de todo –agrega Ricoeur– ni contar todo, pues el mero hecho de elaborar una trama con distintos acontecimientos del pasado precisa una gran selección en función de lo que se considera importante” [110]. Esa consideración y esa selección hablan más del presente que del pasado de quien escribe. Por otro lado, el presente es el único tiempo de quien lee. Y sobre este juego heterocrónico se orquestan las genealogías.

La identidad del narrador (proyección del autor) de este tipo de obras se vale de la memoria colectiva para autoconstruir su imagen. Pero hay, creemos, una diferencia sustancial entre la autobiografía tradicional y la genealogía, que se erige como paralelo de la brecha entre la memoria individual y la colectiva expuesta por Halbwachs.

Tiene que ver con la necesidad de encontrar (o inventarse) las raíces, acaso a raíz del cambio de paradigma de los discursos del yo frente la crisis de las formas de representación, a la vez que por la necesidad de legitimarse a uno mismo en un *nosotros*.

La forma y el recurso del *collage* hablan también de una crisis en el modo de contar; de la imposibilidad de las palabras para referir por sí solas la memoria, así como de la intimidad que se genera entre el autor y el lector en el relato del pasado familiar, invitándolo a este último a formar parte, al menos mientras dure la lectura, de ese mismo colectivo de pertenencia que el narrador esgrime como propio.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. 2008. "Che cos'è il contemporaneo?" En línea: <<http://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> (última consulta, 7/6/2016).
- BARTHES, ROLAND. 1989. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- CATELLI, NORA. 2007. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- GLANTZ, MARGO. 2010. *Las genealogías*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- HALBWACHS, MAURICE. 2011. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- LACAPRA, DOMINICK. 2005. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- REINOSO, SUSANA. 2014. "Manuel Rivas: Todos tenemos algo de Ulises". *Clarín*. Buenos Aires, 11/6: "Suplemento Ñ". 5-6.
- RICOEUR, PAUL. 1997. "Memoria, olvido y melancolía". *Revista de Occidente*, n° 128: 105-122.
- RIVAS, MANUEL. 2012. *Las voces bajas*. Buenos Aires: Alfaguara.

LECTURA DE LA NARRATIVA DE GRISELDA GAMBARO A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO DE VIKTOR FRANKL

Reading Griselda Gambaro's narrative in the light of Viktor Frankl's existentialism

Susana TARANTUVIEZ

UNCuyo – CONICET

sutarantuviez@hotmail.com

Resumen:

En el siglo XX, un gran número de filósofos volvió su mirada, totalmente despojada de inocencia después de los horrores evidenciados durante las dos guerras mundiales, hacia el problema del ser humano y su existencia. Viktor Frankl, filósofo austríaco nacido en 1905, fundador de la tercera escuela psicoanalítica vienesa (después de Freud y Adler), sobreviviente de los campos de concentración nazis y profesor universitario hasta los 85 años, desarrolló una corriente existencialista optimista, imbuida de una profunda religiosidad. Gran parte de su pensamiento se puede sintetizar en la búsqueda del sentido (el "Logos"), de la respuesta al gran interrogante del porqué de la existencia. En este trabajo, después de repasar los conceptos clave del existencialismo y la logoterapia de Viktor Frankl, examino algunos de estos conceptos en las novelas *Ganarse la muerte* y *Dios no nos quiere contentos*, de la escritora argentina contemporánea Griselda Gambaro.

Palabras clave: Griselda Gambaro, narrativa, Viktor Frankl

Abstract

In the twentieth century, a large number of philosophers turned their eyes, totally stripped of innocence after the horrors evidenced during the First and Second World Wars, towards the problem of human being's existence. Viktor Frankl, an Austrian philosopher born in 1905, founder of the third Viennese psychoanalytic school (after Freud and Adler), a survivor of the Nazi concentration camps and a university professor up to the age of 85, developed an optimistic existentialist current, imbued with a deep religiosity. Much of his thinking can be synthesized in the search for meaning (the "Logos"), and for the answer to the great question of the why of existence. In this paper, after reviewing the key concepts of Victor Frankl's existentialism and logotherapy, I examine some of these concepts in the novels *Ganarse la muerte* and *Dios no nos quiere contentos* by the contemporary Argentine writer Griselda Gambaro.

Keywords: Griselda Gambaro, Narrative, Viktor Frankl

A mediados del siglo XX, un gran número de filósofos volvió su mirada hacia el problema del ser humano y su existencia. Proliferó un tipo de pensamiento iniciado con Kierkegaard: el existencialismo. En muchos filósofos existencialistas, como Jean Paul Sartre, representante clave del denominado "existencialismo ateo", predominó un marcado pesimismo en sus apreciaciones. Algunos de los conceptos sartreanos indispensables para comprender su pensamiento son: el de la angustia existencial expresada en la náusea sartreana, la ausencia de razón para existir, lo absoluto de lo absurdo, la carencia de sentido de la vida, la idea de que siempre podemos elegir nuestros propios actos aun en las situaciones más dramáticas, el compromiso político y el problema de la libertad personal amenazada por los demás.

Entre todas estas cuestiones clave del existencialismo de Sartre, hay una importantísima en común con la Logoterapia de Viktor Frankl, filósofo austriaco nacido en 1905, fundador de la tercera escuela psicoanalítica vienesa (después de Freud y Adler) y sobreviviente de los campos de concentración nazis: la afirmación de la libertad

humana, pues para ambos la existencia es libertad y, por ende, responsabilidad.

Ahora bien, para Sartre la existencia tiende hacia la nada y de ella se deriva, mientras que Frankl se distancia del "trágico heroísmo" del existencialismo sartreano y elabora su "optimismo del pasado" (somos también las cosas que hemos hecho en el pasado, las cosas que hemos elegido en el pasado).

Para Sartre, el ser humano inventa un sentido para su vida, para Frankl, el sentido no puede ser inventado, sino que ya existe y es necesario encontrarlo: el sentido trasciende al individuo concreto.

Frankl encuentra el sentido de la existencia humana en la realización de la posibilidad de valores reservada a cada ser humano individual y cree en una "voluntad de sentido" como móvil del actuar humano.

Así, la filosofía de Frankl nos interpela desde un lugar diferente del existencialismo de Jean Paul Sartre. Este último, así como otros existencialistas ateos, sugieren que la vida en su fin carece de sentido, y debemos afrontar ese sin sentido con coraje. Sartre dice que debemos aprender a soportar esta falta de sentido; Frankl, por el contrario, dice que lo que necesitamos es aprender a soportar nuestra inhabilidad para comprender en su totalidad el gran sentido último.

Sartre creía que estamos condenados a ser libres, arrojados a un universo sin valor (este puede ser un pensamiento aterrador), que el ser humano es una nada arrojada a sus proyectos y, a medida que los realiza, se va formando a sí mismo; para Frankl nuestra libertad esencial, la de elegir nuestra actitud incluso ante las peores adversidades, nos da forma como personas: el ser humano se determina a sí mismo, decide cuál será su existencia; una persona es tal cuando busca el sentido de su única e irreplicable existencia

Acotando nuestro objeto de análisis, enfoquémonos en la Logoterapia de Frankl, cuya denominación se explica por uno de los significados de la palabra griega "logos": sentido, significado o propósito. La logoterapia o, como muchos autores la han llamado, "la tercera escuela vienesa de psicoterapia", se centra en el significado de la existencia humana, así como en la búsqueda de dicho sentido por parte del ser humano. De acuerdo con la logoterapia, la primera fuerza

motivante del ser humano es la lucha por encontrarle un sentido a su propia vida. Por eso en la logoterapia se habla de “voluntad de sentido”, en contraste con el principio de placer (o, como también podríamos denominarlo, la voluntad de placer) en que se centra el psicoanálisis freudiano, y en contraste con la voluntad de poder que enfatiza la psicología de Adler.

La búsqueda por parte del ser humano del sentido de la vida constituye una fuerza primaria y no una "racionalización secundaria" de sus impulsos instintivos. Este sentido es único y específico en cuanto es uno mismo y uno solo quien tiene que encontrarlo; únicamente así logra alcanzar el ser humano un significado que satisfaga su propia voluntad de sentido.

La voluntad de sentido del ser humano puede también frustrarse, en cuyo caso la logoterapia habla de la frustración existencial. El término existencial se puede utilizar de tres maneras: (1) para referirse a la propia existencia; es decir, el modo de ser específicamente humano; (2) el sentido de la existencia; y (3) el afán de encontrar un sentido concreto a la existencia personal, o lo que es lo mismo, la voluntad de sentido.

La logoterapia considera en términos espirituales temas como la aspiración humana por una existencia significativa y la frustración de este anhelo. La logoterapia difiere del psicoanálisis en cuanto considera al ser humano como un ser cuyo principal interés consiste en cumplir un sentido y realizar sus principios morales, y no en la gratificación y satisfacción de sus impulsos e instintos ni en poco más que la conciliación de las conflictivas exigencias del ello, del yo y del superyó, o en la simple adaptación y ajuste a la sociedad y al entorno.

Veamos ahora algunos de estos conceptos en la novela *Ganarse la muerte*, de la escritora argentina contemporánea Griselda Gambaro, en la cual se describe, en veintitrés capítulos, el itinerario vital de una huérfana, Cledy, desde su reclusión y violación en un orfanato (después del fallecimiento de sus padres en un accidente vial), hasta su muerte a manos del torturador que ha usurpado el rol de su marido; pasando por su casamiento con Horacio y su maternidad, período de felicidad transitoria alterada y definitivamente aniquilada por las continuas humillaciones y abusos a los que es sometida por su familia

política y por el secuestro de su hija Alicia. Luego se sucede una nueva etapa feliz con su marido e hijos, la cual se acaba con la inexplicable muerte de los niños y con la convivencia forzada con el torturador que finalmente la asesina.

La novela se abre con la pregunta sobre el destino de cada nuevo ser que nace, "¿Será torturado o torturador?" [GAMBARO 1976: 9], lo cual implica una elección entre el rol de víctima y el de victimario, y con una primera explicitación del título de la novela: "[...] el misterio de la vida. Ya empieza ahí: en la elección, ganarse duramente *la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible*" [GAMBARO 1976: 9]¹.

La existencia histórica de cada ser humano, ese algo esencialmente concreto, peculiar y singular, que consiste en las acciones, las vivencias y también los sufrimientos que su portador/a ha ido acumulando, termina con su muerte, y ésta es un factor constitutivo del sentido mismo de la vida, afirma Frankl:

El sentido de la existencia humana se basa precisamente en su carácter irreversible. Por eso, sólo podremos comprender la responsabilidad de vida de un ser humano siempre que la entendamos como una responsabilidad con vistas al carácter temporal de la vida, que sólo se vive una vez. [FRANKL 1997: 117]

Vida y muerte, entonces, están inseparablemente unidas, pues la vida no puede concebirse sin la muerte. En la novela esta idea está explicitada en dos poesías, la primera intercalada en el devenir narrativo y la segunda como cierre del texto:

"No quiero
demasiada muerte
ni tampoco insuficiente.
La necesaria apenas
para mi vida
sobre la tierra" [GAMBARO 1976: 164-165].

"No quiero demasiada vida
ni tampoco insuficiente

1 Lo destacado en cursiva es mío.

la necesaria apenas
para mi muerte sobre la tierra" [GAMBARO 1976: 194]

Por ende, "ganarse la muerte" significa ganarse la propia vida, no dejar que los demás sean sus artífices. Es por ello que la actitud de Cledy, de absoluta sumisión, incapaz de rebelarse contra sus torturadores, está puesta en tela de juicio en la novela. Por ejemplo, la ambigüedad situacional perversa a la cual está sometida Cledy no se justifica por su debilidad. En efecto, todo ser humano tiene, en última instancia, la posibilidad de "decir no" a lo abyecto y aberrante:

-¿Es su marido?- preguntó el hombre [...]

-Sí- dijo Cledy, sin saber que una relación ambigua en un medio ambiguo sólo se rompe con la decisión, desmentir férreamente lo que los otros nos presentan como realidad [...]. [GAMBARO 1976: 161]

Siguiendo el pensamiento de Frankl, el ser humano, dado el carácter histórico de su vida, es responsable en ella y ante ella; por ende, no puede ser un mero "paciente" de sus vivencias, sino convertirse en un "agente" consciente y responsable de su misión en la vida:

"El hombre elabora la materia que el destino le brinda: unas veces creando y otras viviendo o padeciendo, se esfuerza por 'desbastar' [quitar lo basto, lo grosero, pulir] su vida lo más posible para convertirla en valores, en valores de creación, de vivencia o de actitud". [FRANKL, 1997: 119]

Para Frankl, en la vida se ponen en práctica tres tipos de valores:

- 1) Los valores experienciales que son las vivencias que tenemos y a las cuales les asignamos un valor.
- 2) Los valores creativos que consisten en cómo llevar a cabo un acto, es decir, es el poner en práctica nuestros proyectos.
- 3) Los valores actitudinales, que incluyen virtudes como la compasión, la valentía y un buen sentido del humor.

Así, aún ante la fatalidad más trágica, el ser humano es libre de comportarse de uno u otro modo ante su destino, de elegir una actitud y no otra ante el sino inevitable, para "elegir" su muerte al haber elegido su vida. Lo que se cuestiona desde el punto de vista ideológico

en *Ganarse la muerte es*, entonces, la actitud de pasividad, tal como se ironiza en la primera página del texto: "*Una eternidad de sujeción para que mueras dócilmente, hijito mío*". [GAMBARO 1976: 9]

En esta novela el tema de la relación victimario-víctima, y de la pasividad de esta última (motivos constantes en toda la obra literaria de Gambaro, tanto en su dramaturgia como en su narrativa), aparece sin matiz esperanzador: la víctima continúa siéndolo, pasivamente, hasta el final del texto, y es su pasividad la que le acarrea la muerte.

Por otra parte, el sufrimiento y el dolor de Cledy no sirven para que el personaje crezca espiritualmente. Si el ser humano madura en el sufrimiento y se templea en el dolor, haciéndolo más rico y poderoso, no es éste el caso de Cledy, quien retorna "a la impavidez" [GAMBARO 1976: 179] después de cada golpe de la vida.

Por su parte, en *Dios no nos quiere contentos*, segunda novela de Gambaro, las reflexiones sobre la existencia humana se encuentran entrelazadas con los dos hilos narrativos principales, las historias de la Ecuere y de Tristán, que estructuran el texto.

Con respecto a la historia de la Ecuere, la novela relata el itinerario vital de una artista de circo, contorsionista y trapecista, que evoluciona desde la vanidad y el egoísmo hasta la solidaridad. Este crecimiento espiritual del personaje se produce a fuerza de los diferentes sucesos dolorosos a los que debe enfrentarse. El primero, la falta de reconocimiento hacia su trabajo, pues el circo siempre se traslada sin avisarle, lo cual la obliga a su búsqueda constante. Este deambular en busca del único espacio donde puede realizar sus valores de creación metaforiza la búsqueda de sentido existencial. Pero tal sentido no lo encontrará la Ecuere en su actividad creativa, sino en la comprensión del otro en tanto ser necesitado de amparo. Así, el suceso que marcará el cambio evolutivo del personaje es la desaparición del objeto de su amor, el roto. A partir de este hecho, la Ecuere comenzará a considerar al circo desde una mirada menos egoísta y esto le permitirá darse cuenta de los abusos y crueldades que acontecen allí, por ejemplo, el asesinato de la "amiga mansa", una pobre mujer victimizada por el Patrón, y de uno de los viejos trapecistas. Este "darse cuenta" posibilitará su "decir no" al último circo, es decir, su negación a permanecer en un espacio donde se abusa del prójimo. Es el dolor,

entonces, lo que hace evolucionar espiritualmente al personaje, en el momento en que comprende que su pena, su padecer, también forma parte esencial de la existencia humana, postulado esencial de la filosofía de Viktor Frankl, y que a partir de él puede acercarse al otro en un intento de otorgarle su comprensión y su ayuda.

Las vivencias de Tristán, por su parte, están marcadas por la búsqueda del amparo para su ser incompleto, falta de voz y de cariño. Primero se cobijará en María, la hija del hombre que le da asilo después de haber quedado huérfano, pero después la dejará para seguir a la Ecuere, tía de María, encantado por su arte, en busca de su propia expresión: su "tengo que aprender a cantar" ante cada situación dolorosa marca la creencia en la posibilidad de refugiarse en el arte (como lo hace la Ecuere), en que éste permita instaurar una realidad menos cruel, un "mundo posible" más benévolo. Sin embargo, nunca abandonará la búsqueda de la María-niña que ha perdido, hasta encontrarla vieja e irreconocible muchos años después. Tristán comprenderá, al final de su recorrido existencial, que el único amparo posible proviene del gesto compasivo del otro, de "esa música que más tenía que ver con la piedad". [GAMBARO 1979: 253]

A través de las historias de Tristán y de la Ecuere, se revela el desamparo esencial al ser humano. Así, el planteo último del texto es que las situaciones de desigualdad y de opresión que se constatan en el mundo real no sólo responden a las características de una situación socio-política de abuso de poder, sino que se dan también por una condición inherente al ser humano: su incapacidad de unión, de comunicación con el otro. Por lo tanto, no sólo se textualiza en la novela una cuestión de signo social o político, sino también, y fundamentalmente, un problema ontológico. Es la mirada filosófica de la autora la que, contrapuesta al realismo (de corte socialista) de otros autores de su generación, le permite obtener una voz narrativa peculiar, donde las cuestiones son más existenciales que circunstanciales, más universales que particulares.

El mundo representado en la novela es un panorama desolador en el cual, sin embargo, siguen vigentes los valores de la solidaridad, la generosidad y la compasión. Obviamente, haber elegido estos valores para ser textualizados en la novela, entre muchos otros que hacen del

ser humano un ser digno, indica una elección ideológica. Esta toma de posición se completa con otros textos y declaraciones de la autora. Baste decir aquí, a modo de ejemplo, que en su "diario literario" *Escritos inocentes*, Gambaro narra, bajo el título "Una historia de amor" [GAMBARO 1999: 48-51], la historia de un joven soldado alemán en un campo de concentración nazi quien, enamorado de una prisionera checa, decide viajar a Checoslovaquia para llevar noticias de las presas a sus familiares. Su idea "loca, generosa y solidaria" es una "luz en la densa oscuridad".

Nos explica Frankl, basado en su propia experiencia en el campo de concentración nazi, alejado de sus seres queridos:

Fue entonces cuando aprehendí el significado del mayor de los secretos que la poesía, el pensamiento y el credo humanos intentan comunicar: la salvación del hombre está en el amor y a través del amor. Comprendí cómo el hombre, desposeído de todo en este mundo, todavía puede conocer la felicidad —aunque sea sólo momentáneamente— si contempla al ser querido. Cuando el hombre se encuentra en una situación de total desolación, sin poder expresarse por medio de una acción positiva, cuando su único objetivo es limitarse a soportar los sufrimientos correctamente — con dignidad— ese hombre puede, en fin, realizarse en la amorosa contemplación de la imagen del ser querido. Por primera vez en mi vida podía comprender el significado de las palabras: "Los ángeles se pierden en la contemplación perpetua de la gloria infinita". [FRANKL 1991: 46]

No es casual que sea esta historia del soldado alemán, que resume paradigmáticamente la postura de Gambaro ante el vínculo con el prójimo, la que la autora elige narrar, cuando se le pide que cuente algunas cosas de *Escritos inocentes*, en una entrevista que le realizaron en el año 2000². Asimismo, al hablarnos acerca de la pluralidad de sentidos de todo libro y, específicamente de otra de sus novelas, *Después del día de fiesta*, la autora indicó una posible lectura de la

² Entrevista telefónica a Griselda Gambaro (8 de marzo de 2000), realizada por Julio Rutman y transmitida en Radio Nihuil, Mendoza, el 14 de marzo de 2000 (programa "Buena Letra").

novela desde "la *solidaridad* que hay entre los personajes"³. Quizás la jerarquía de valores sostenida por Gambaro en esta novela esté sintetizada en la siguiente afirmación: "Hoy sabemos que esperanza o desesperanza son términos vencidos, pero que hay algo más fuerte que ellas: lo que creemos justo, sin preguntarnos si es posible o imposible". [GAMBARO 1999: 81]

Finalmente, también quiero mencionar un cuento de Gambaro es el cuento "Para desechar melancolías", incluido en el volumen *Lo mejor que se tiene*⁴, el cual tematiza la reflexión sobre la esencia y función del arte y sobre el rol del artista en la sociedad, junto con la problemática de la mujer (dos temas que no se encuentran unidos casualmente: Gambaro es escritora y es mujer, y decide hablar desde su oficio y desde su género). Señalamos esta doble tematización, pero ahora sólo nos enfocamos en la poética de la autora en relación con el existencialismo de Viktor Frankl y a su análisis nos acotamos.

La protagonista del cuento, Julia, nace en el seno de un pueblo nómada, cuyos integrantes están imbuidos por una "melancolía tenaz" [61], proveniente de su incapacidad para enfrentarse a las condiciones exteriores adversas, derrotados por el universo y por la finitud de la vida:

El viento frío o ardiente no dejaría de soplar, con una persistencia inmutable que los obligaba a los mismos gestos, y el polvo que levantaba no señalaba para ellos sino la derrota final. Esto los llenaba de melancolía y entonces se alzaban pesadamente, con un cansancio más allá del cuerpo, y retornaban a sus tiendas [64].

En efecto, para Frankl, el melancólico es aquel ser humano sumido en la tristeza pues ha perdido la sensación de la meta y del porvenir, es aquél que tiene un sentimiento de insuficiencia para cumplir con su misión en la vida y es ciego a los valores que en sí mismo se encierran, de ahí su angustia y su nihilismo [FRANKL 1997: 287-295]⁵.

3 Declaración de Griselda Gambaro en la entrevista que le realizamos en Don Bosco, Buenos Aires, el 18 de octubre de 1999.

4 Griselda GAMBARO. *Lo mejor que se tiene*. Buenos Aires, Norma, 1998. Citaremos siempre por esta edición.

5 Apartado "Psicología de la melancolía".

Al respecto, me gustaría citar una confesión de Frankl, referida a uno de los momentos trágicos en el Lager alemán:

En una última y violenta protesta contra lo inexorable de mi muerte inminente, sentí como si mi espíritu traspasara la melancolía que nos envolvía, me sentí trascender aquel mundo desesperado, insensato, y desde alguna parte escuché un victorioso 'sí' como contestación a mi pregunta sobre la existencia de una intencionalidad última. [FRANKL 1991: 48-49]

Volviendo al cuento de Gambaro, los hombres del cuento están abismados en la falta de sentido que, para ellos, la muerte otorga a la vida. Creen que la muerte, metaforizada en el viento, anula o menoscaba el sentido de la vida y de todo lo realizado en ella: "[...] lo más importante era fútil porque todo sería barrido por el viento". [65]

A partir de aquí la poética textualizada en el cuento se construye a través de la metáfora del poeta como alfarero y se centraliza, no ya en las características del artista y su relación con el medio, sino en la esencia y función del arte:

- *el arte es una ofrenda de sí mismo que requiere dedicación, tiempo y amor para ser realizada*: "Cuando supo que le estaba destinado como marido, se empeñó durante días tallando un pájaro de madera que le entregó la noche de las bodas". [65]

- el arte no es un "útil", no tiene una finalidad práctica, y por ello el mundo materialista no sabe apreciarlo:

Él agradeció [la estatuilla] con un gesto dubitativo, como si ignorara la finalidad [...] [...Ella] la descubrió arrojada descuidadamente fuera de la tienda. [62-63]

Había tallado durante el día, con precisión de detalles, otra pequeña figura -no era un pájaro sino un macho cabrío, con delicada cornamenta- y Joaquín la sostuvo un momento entre las manos, sin verla, no pensó siquiera que le estaba destinada y la dejó caer. [63]

- el arte instaura un código propio, cuya decodificación implica un receptor que lo comprenda. Así, se tematiza también la problemática de la importancia de la recepción del arte:

Perdió su alegría ante el rechazo indiferente, inadvertido, de sus pequeñas figuras talladas que reproducían siempre animales que

veía a su alrededor, pájaros, cabras, cascarudos de lomo brillante como piedra pulida. [64]

Ante esa indiferencia por su obra, Julia deja de crear y así abandona su misión en la vida. Su existencia pierde, entonces, el sentido que la estructuraba, y esta pérdida de sentido se le manifiesta en una vejez prematura, ya que, como afirma Frankl [1986: 88], la posibilidad de dar un sentido a la vida retrasa los síntomas de vejez y viceversa, como le sucede a Julia: "Ella se ajó rápidamente, perdió la gracia de sus líneas como si en plena juventud la asaltara la vejez, se convirtió en una criatura más melancólica que el resto". [65]

Porque para Julia, su creación es su vida, tal como para Gambaro su existencia no puede concebirse sin la escritura, "no escribir es no-estar" [GAMBARO 1999: 57]:

Escribir es *también* vivir, no está separado ni opuesto, no funciona como alternativa de la acción ni de los placeres y dolores que llamamos vida. Cada palabra que elegimos y que nos elige posee la riqueza y complejidad de un acto vital y se inserta en el mismo conjunto de relaciones. [GAMBARO 1999: 124]

A modo de conclusión

"Un hombre es lo que hace con lo que hicieron de él" decía Sartre. Nos preguntamos ¿somos lo que elegimos ser?, ¿cómo nos vamos dando el ser? Uno es lo que elige, pues el ser humano es aquel ser que al elegir, se elige. Cada una de nuestras elecciones tiene un peso ontológico: el peso de darnos el ser. Nos damos el ser a través de nuestra praxis y somos responsables de cada una de nuestras elecciones. Nuestra libertad es nuestra responsabilidad.

El existencialismo es así una filosofía de la libertad: la libertad es el fundamento del ser; hay ser porque el ser humano es libre. Para Sartre, esa libertad está para ser perdida al comprometerse (políticamente). Para Frankl y para los personajes de Gambaro que he mencionado, el ser humano puede conservar su libertad espiritual, su independencia mental, incluso en las más terribles circunstancias de tensión psíquica y física.

Al ser humano se le puede arrebatar todo salvo una cosa: la última de las libertades humanas —la elección de la actitud personal ante un conjunto de circunstancias— para decidir su propio camino. La libertad íntima nunca se pierde: es esta libertad espiritual, que no se nos puede arrebatar, lo que hace que la vida tenga sentido y propósito.

Frankl afirma que en realidad no importa que no esperemos nada de la vida, sino si la vida espera algo de nosotros: somos seres a quienes la vida interpela continua e incesantemente. En una palabra, a cada ser humano se le pregunta por la vida y únicamente puede responder a la vida respondiendo por su propia vida; solo siendo responsable puede contestar a la vida. De modo que la logoterapia considera que la esencia íntima de la existencia humana está en su capacidad de ser responsable. Relata Frankl:

Un día, poco después de nuestra liberación, yo paseaba por la campiña florida, camino del pueblo más próximo. Las alondras se elevaban hasta el cielo y yo podía oír sus gozosos cantos; no había nada más que la tierra y el cielo y el júbilo de las alondras, y la libertad del espacio. Me detuve, miré en derredor, después al cielo, y finalmente caí de rodillas. En aquel momento yo sabía muy poco de mí o del mundo, sólo tenía en la cabeza una frase, siempre la misma: “Desde mi estrecha prisión llamé a mi Señor y él me contestó desde el espacio en libertad.”

No recuerdo cuanto tiempo permanecí allí, de rodillas, repitiendo una y otra vez mi jaculatoria. Pero yo sé que aquel día, en aquel momento, mi vida empezó otra vez. Fui avanzando, paso a paso, hasta volverme de nuevo un ser humano.

¿Qué es, en realidad, el hombre? Es el ser que siempre decide lo que es. Es el ser que ha inventado las cámaras de gas, pero asimismo es el ser que ha entrado en ellas con paso firme musitando una oración.
[FRANKL 1991: 94]

Bibliografía

- Griselda GAMBARO. *Ganarse la muerte*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976.
- . *Dios no nos quiere contentos*. Barcelona, Lumen, 1979.
- . *Lo mejor que se tiene*. Buenos Aires, Norma, 1998
- . *Escritos inocentes*. Buenos Aires, Norma, 1999.

FRANKL, Viktor E. 1997. *Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia*. México: Fondo de Cultura Económica.

---. 1991. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.

---. 1986. *Ante el vacío existencial. Hacia una humanización de la psicoterapia*. Barcelona: Herder.

**EL MÓDULO ARTAUD EN EL CUERPO SIMBÓLICO DE
LA POESÍA ARGENTINA:
LAS ESCRITURAS DE PIZARNIK, FIJMAN Y
PERLONGHER**

*The Artaud's Modulus in the Symbolic Corp of the
Argentine Poetry:*

Writings of Pizarnik, Fijman and Perlongher

Violeta PERCIA

UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Hispánica
"Dr. Amado Alonso". Buenos Aires, Argentina
violeta.percia@gmail.com

Resumen:

Artaud es una suerte de locus para las reflexiones filosófico-políticas sobre el cuerpo sin órganos. Además, determina según Foucault la serie divergente que hace resonar en otro lugar el psicoanálisis, en el marco de lo que el filósofo francés llamó "una metafísica del fantasma". Pero antes, el texto que llamamos Artaud significa en el pensamiento y la poesía del siglo XX la corrosión de la cultura específicamente occidental, del pensamiento y la sociedad pequeño-burguesa.

Asumiendo estas condiciones, se propone pensar, a través de la escritura de Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman y Néstor Perlongher, la impronta en la poesía argentina de lo que puede considerarse el gesto

fundamental de Artaud, que va del impoder a un lenguaje teatral puro, donde el cuerpo poético asume la traducción del dolor y el éxtasis.

Palabras claves: Antonin Artaud – Jacobo Fijman – Alejandra Pizarnik – Néstor Perlongher – Poesía – éxtasis

Abstract:

Artaud is a sort of locus for the philosophical and political reflections about the organless body. Besides, it determines, according to Foucault, the divergent series that makes resound psychoanalysis in another place, within the context of what the French philosopher called a “metaphysics of the phantasm”. But before that, the text that we call Artaud means to the thinking and the poetry of the 20th century the corrosion of a specifically occidental culture, of the thinking of the small bourgeois society.

Assuming these conditions, we propose to think, through the writings by Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman and Néstor Perlongher, the influence in Argentine poetry of what we may consider the fundamental gesture of Artaud, which goes from the unpower to a pure theatrical language, where the poetic body assumes the translation of pain and ecstasy.

Key words: Antonin Artaud – Jacobo Fijman – Alejandra Pizarnik – Néstor Perlongher – Poetry – ecstasy

El módulo Artaud tiene su nervio en una imposibilidad de escritura inserta en la experiencia de un vacío o despojamiento de palabra, al que Artaud se había referido como un *impoder*, que lo obliga a reconsiderar las relaciones entre el cuerpo poético, el cuerpo del dolor y el cuerpo del éxtasis. De ese modo, el gesto fundamental de Artaud expone, según una expresión de Maurice Blanchot, “La imposibilidad de pensar que es el pensamiento” [4]. El pensamiento y todo lo que se creía que lo fundaba debe asumirse como experimentación, tarea inacabada, expuesta al inacabamiento y enfrentada a un incesante recomenzar; pero antes, el *impoder* de Artaud hiere el pensamiento y obliga a pensar la vida en toda su opacidad.

Artaud exclama: “Todo órgano es un parásito”, “La realidad no está aún construida porque los órganos verdaderos del cuerpo humano no fueron todavía creados” [2003: 167-168], nos arroja así a la exigencia

de pensar un nuevo cuerpo, de pensar una realidad que no tiene que ver con el discurso sino con ver, oír, sentir una *materia vital* que abre, como observó Oscar del Barco, un “lugar marcado de trascendencia”, donde se produce una “condensación de cultura viva que implica la exaltación de la naturaleza y el hombre a puro éxtasis” [343].

En este marco, además de observar el impacto que tuvo el gesto de Artaud, esto es: la recepción en los años sesenta y setenta de aquello que es posible llamar el *texto* Artaud; el objetivo de este trabajo es pensar la intrincación que existe entre las formas del *impoder* y las traducciones del dolor y del éxtasis, a partir de las diferencias que insisten en la continuidad de ese gesto que cae sobre las escrituras de Pizarnik, Fijman y Perlongher.

Para ello, se considera el impacto que tuvo la tentativa de Artaud, la cual no puede medirse sin comprender la importancia de su viaje a México y la revalorización que hace de una cultura que se abría para él como lo otro de la cultura burguesa. En ese sentido, el viaje es una tentativa mayor de recuperar una cultura viva que pueda hallar un estado trascendente de la vida, estado que anida en el *impoder* de lenguaje como búsqueda de una *lengua principio* capaz de reintegrar virtudes extáticas, terapéuticas y hermenéuticas. De ahí, se expondrá, el modo en que Artaud arroja a la poesía al encuentro de lo abierto, a las formas de la crueldad y del teatro, y allí, a las formas del éxtasis.

En un segundo lugar, se abordará el modo en que ese gesto está presente en la poesía contemporánea a través de los ecos que alcanza en tres poetas argentinos, que han escrito también entre las líneas inciertas que separan la literatura de la vida, o las reintegran, cuando ambas se reconocen abiertas en la intemperie de los cuerpos del dolor o del éxtasis: nos referiremos a Alejandra Pizarnik, Jacobo Fijman y Néstor Perlongher.

El viaje de Artaud

En 1923 Artaud envía unos poemas a la *Nouvelle Revue Française* pero son rechazados. Esa negativa motiva la importante correspondencia que mantiene con el entonces secretario de redacción de la revista, Jacques Rivière, la cual será publicada en 1924. Se trata de un hecho

fundamental porque, en esas cartas, Artaud habla de la imposibilidad de escribir: un *impoder* del que va a hacer surgir, años después, el sueño de un “lenguaje teatral puro” [1964: 193] que vinculará a una *lengua principio* capaz de tocar el nervio de las cosas; pero además, esa correspondencia se vuelve esencial en tanto marca la recepción de la obra de Artaud, así como su posicionamiento privilegiado en el marco del pensamiento y la teoría francesa de los años 1960-1970 – sobre lo que volveremos más adelante.

En 1925 aparece en aquella misma revista *El ombligo de los limbos*, donde Artaud manifiesta un imperioso deseo de anular la distancia entre el arte y la vida, y de superar, a su vez, la contradicción, a la que obliga el racionalismo, entre espíritu y materia vital: “Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. [...] No concibo una obra como separada de la vida” [1968: 51]. Esa necesidad de reintegrar la vida y la obra, la palabra y el cuerpo, el gesto y la realidad, coincidía con la comprensión de un saber que no estuviese neutralizado ni sujetado por las formas más racionalistas e instrumentalistas de la cultura y de la ciencia.

Artaud había tenido un paso conflictivo por el movimiento Surrealista y en 1927, en el marco de beligerantes acusaciones cruzadas, se desencadena su ruptura definitiva con el grupo, por entonces alineado con Breton en las listas del partido comunista; sin embargo, expulsado y declarado “enemigo de la libertad y de las artes”, en 1932 extrema su propio proyecto surrealista, confiriéndole un marco conceptual en el “Teatro de la crueldad” donde expresa la búsqueda de una verdadera lengua, una lengua libre de partidos y de órganos. En efecto, en los manifiestos donde describe aquel proyecto que perseguía la conmoción del teatro por medio de imágenes, situaciones y acciones que llegaran a ese grado de *incandescencia implacable* identificado con la crueldad de un gesto que *crea* la realidad que evoca [1964: 240], Artaud renuncia al “hombre psicológico” y se dirige “al hombre total, y no al hombre social, sometido a las leyes y deformado por las religiones y los preceptos” [1964: 190]. Delimita entonces el deseo de alcanzar una lengua primitiva, compuesta de gestos, nervios, movimientos, jeroglíficos, una lengua del grito y la glosolalia, una lengua que hable “las grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales” [1964: 190]. A esa lengua mítica que no estuviese separada

de la vida, la define en los términos de un “lenguaje teatral puro” [1964: 193].

Pero el “Teatro de la crueldad” no alcanza el éxito que Artaud espera. En esas condiciones, casi diez años después de la correspondencia con Rivière, a comienzos de 1936, Artaud emprende un viaje a México, como una nueva llamada, como un último intento de hallar en la deriva aquella lengua primera. La importancia del viaje de Artaud no es menor porque expresa el espesor de toda su tentativa y la dimensión corporal de su tragedia, esto es: la actualidad de una palabra que surgida del *impoder* quiere abrirse hacia lo otro de sí. Ese viaje es, además, la búsqueda de una cultura que aún guarde la vida convulsiva que está en los nervios, que habite en la fluidez de los órganos sensibles, porque solo una cultura tal “puede colocar el espíritu en una actitud de receptividad muy alta” [Artaud 1948: 19].

El gesto de Artaud se precisa, así, como una reacción contra la cultura racionalista y burguesa que había creado, según sus propias palabras, “la desesperación contemporánea” [1948: 39]. Artaud parte con el anhelo imperioso de hallar una cultura mágica que guardase el “antiguo secreto”, a la que él mismo se referirá como “Una raza-principio”.¹ Más aún, se propone encontrar la tradición mítica viva del teatro; cree posible, de ese modo, fundar una “terapéutica artística y psíquica” [1984: 25] que equipara a la alquimia de Paracelso y de ocultistas como Jerónimo Cardano, Robert Fludd. Artaud quiere dar con un mundo verdadero más allá de lo real, que no solo imagina ligado a la función ritual de los antiguos pueblos de América y al uso de sus plantas medicinales, sino que en él se define por una concepción hermética y ocultista del mundo –que marca fuertemente su pensamiento, y que merecería un estudio más detallado–. Más allá de la dualidad que lo atraviesa (pues va en busca de algo vivo, pero como aquél que esconde una cosa detrás de un arbusto y la encuentra en el mismo lugar donde la puso, Artaud nunca abandona del todo su razón, quizás ahí la causa de su locura, es decir: lleva en él el filtro de un hermetismo ocultista que no le permite *ver* nuestro continente,

1 Tal como reza el título de un artículo suyo publicado el 17 de noviembre de 1936 en *El Nacional* de México.

vivir la nación tarahumara). Así y todo, Artaud señala y celebra una fuente de conocimiento, un tesoro, que reside y se gesta en las sabidurías ancestrales del suelo americano, por eso, el gesto de Artaud es más complejo de lo que se anuncia. Es Oscar del Barco quien muestra la importancia de esta mirada hacia estas comunidades y estas otras formas de relación con la naturaleza y la vida, que partía del francés Artaud como una necesidad de valorizar *lo otro* de esa cultura burguesa que él rechazaba, que denunciaba y que lo enfermaba. Oscar del Barco habla en “El *viaje* de Artaud a México” de “una guerra sustancial de principios” [341] que contenía la posibilidad de destrucción de lo que lo subyugaba –de ahí la posición trascendental del viaje, en tanto guarda la promesa de redención de una existencia escindida–; en ese sentido, el viaje pone en juego simbolizaciones fundamentales y se juega en el cuerpo simbólico de nuestra sociedad [del Barco: 346].

Así pues, en ese viaje Artaud espera establecer las conexiones que el teatro tiene con la cultura y la capacidad de modificar el mundo [1984: 18], en la medida en que piensa en un teatro que pueda “canalizar esa magia de la vida, ese fuego vital que calcina y revela” [1984: 40]. En ese sentido, persigue en México una corriente espiritual que incluye, tal como él mismo dice, la poesía, el surrealismo, la medicina, el psicoanálisis, la homeopatía, el mito, la curación universal [1984: 25]. Los vínculos para Artaud entre el teatro que es crueldad porque en él no hay detenciones que no hayan producido efectos, entre la función ritual y mágica del teatro o de la poesía, y una terapéutica del éxtasis, son expresamente formulados en los textos que escribe durante el viaje. De esa manera, vuelve a posicionar la dignidad de la imaginación y de la palabra en otro nivel: ahí donde halla la *vida oculta* que “la imaginación tiene por objeto hacer aflorar a la superficie del alma” [1968: 131]. La imaginación se concibe como un órgano de conocimiento que permite el encuentro con imágenes y con palabras que no pueden ser ordenadas y estructuradas por la lógica, ni mediante una razón dialéctica, porque no pertenecen a la interioridad reflexiva del yo, ni a la conciencia subjetiva de un sujeto, sino a las superficies del acontecimiento trascendental de los sentidos.

Ese “verdadero lenguaje físico a base de signos y ya no de palabras” [1964: 192] que Artaud proclamaba en el 2º manifiesto del “Teatro de

la Crueldad” (aparecido en 1933), ese deseo de elevar el cuerpo humano a la “dignidad de signos” [1964: 145], es lo que cree encontrar en “La montaña de los signos” de la nación de los Tarahumaras. Se trata, en resumen, de hallar un “ritmo secreto que explica el nacimiento de la realidad” [1984: 274], que Artaud equipara a un “estado poético, un estado trascendente de la vida” [1964: 189], que es en el fondo lo que el público busca, decía en 1933, “a través del amor, el crimen, las drogas, la guerra o la insurrección” [*ibid.*].

La recepción del texto Artaud

En los años sesenta y setenta, Artaud va a ocupar en Francia un lugar de barricada que se construye tanto en la obra de Derrida y Kristeva, como en la de Merleau-Ponty, Foucault, Deleuze o Blanchot.² En el ámbito filosófico, el gesto fundamental de Artaud no solo marca el antihegelianismo generalizado, sino también la crítica al “buen sentido” y al sentido común, como dos instancias complementarias que fundan, legitiman y orientan lo que significa pensar.

En ese marco, el gesto de Artaud significa para una filosofía de la diferencia la renuncia a la semejanza en la percepción, librándose, de golpe, de toda la filosofía de la representación. Es decir, implica situarse más allá o más acá del cuadro de la representación, puesto que la diferencia se establece cuando la representación ya no presenta por completo lo que había estado presente, y cuando la prueba del reconocimiento fracasa. Se anuncia así un pensamiento para el cual el problema es la idea misma, o más precisamente la Idea no tiene otro modo de ser que lo problemático, actualizándose en cuerpos, en

2 Remitimos a los primeros textos que Derrida le consagró a Artaud (entre 1965-1966), “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, recopilados en *La escritura y la diferencia*; a la obra de Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (1974); al Foucault de *Las palabras y las cosas* y a su ensayo *Theatrum Philosophicum* (1970); a las obras de Deleuze: *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969), y el libro que escribió con Félix Guattari, *Mil mesetas* (en especial la meseta 6, “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”). Véase también el texto de Maurice Blanchot, “Artaud”, incluido en *Le livre à venir* (1959).

gestos, en textos, que constituyen teorías del dolor, del éxtasis, de la cultura, de la historia.

De esa manera, el gesto de Artaud va a ser inscripto por la filosofía francesa como prueba de la materialidad de lo incorporal; de la desarticulación de lo ilusorio; de la imposibilidad de pensar que es el pensamiento del sujeto en proceso; y, sobre todo, va a dar lugar a un pensamiento que pervierte el buen sentido, que lo expulsa fuera del cuadro ordenado de las semejanzas y muestra la irregularidad intensiva de los cuerpos (donde se pone en juego y actúa el ser de lo sensible), a partir de la disolución del yo (unidad de todas las demás facultades).

Es en este sentido que se puede hablar del módulo Artaud, como inserto en aquello que Foucault llamó una metafísica del fantasma, que “gira en torno al ateísmo y a la trasgresión” [15]; es signo, en otros términos, de “Una metafísica en la que no se trata de lo Uno Bueno, sino de la ausencia de Dios, y de los juegos epidérmicos de la perversidad” [Foucault: 14]. Es, precisamente, el fracaso de la filosofía de la representación el que sitúa el nacimiento de esta “fantasmofísica” que asume la necesidad de pensar los fantasmas, los ídolos y los simulacros —o, en términos de Deleuze: la materialidad de los incorporales [cf. Deleuze 1989]—. La filosofía emprende allí la crítica de lo ilusorio y de cierta metafísica que marcó la cesura entre el simulacro y el original (o la buena copia), desde Platón, Aristóteles y Hegel.

Ahora bien, para Foucault, el *simulacro liberado* tiene dos escenas privilegiadas: “el psicoanálisis, que tiene relación con fantasmas [...] y el teatro, el teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado [...] en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” [15]. En efecto, dice Foucault: “en cada una de estas dos nuevas series divergentes [...] Freud y Artaud se ignoran y resuenan entre sí” [15]. Más aún, esas series divergen porque Artaud se propone un régimen interpretativo diferente al del psicoanálisis: producir un teatro de la crueldad sobre la conciencia; un cuerpo sin órganos sobre los cuerpos, sobre el lenguaje. El gesto fundamental de Artaud supone entonces romper

todo ordenamiento, retrotrayéndose a esa lengua teatro que tiene lugar antes de la constitución del sujeto como tal.

De modo que, al arrancar el “yo” o disolverlo, al introducir una fisura en el sitio mismo donde se funda el pensamiento de la totalidad, Artaud pone en juego la problemática revolucionaria, porque toda la guerra individual del yo es, como notó Oscar del Barco, “una guerra social” [337].

En este marco, en un texto de 1975 y en otro de 1981, que muestran también la recepción de Artaud en Argentina, Oscar del Barco plantea dos cuestiones que nos importan, por un lado destaca esa guerra de principios que lleva adelante Artaud (guerra entre la cultura occidental burguesa y *lo otro* en toda su heterogeneidad posible) invitando a leer de nuevo los principios de la vida desde ese suelo originario que es el viaje. En segundo lugar, del Barco postula la relación problemática entre el gesto de Artaud y la locura.

Del impoder al lenguaje teatral puro se opera no solo la disolución del yo, sino también la disolución del lenguaje. Artaud se convierte en una hendidura que atraviesa el cuerpo social, produce un corte en el yo, encarna una guerra contra la sociedad en la que se reivindica el cuerpo sin órganos, el no-yo; donde la disolución del yo y el impoder, o el sinsentido, quedan ligados a la crueldad superior de un gesto que crea el mal que evoca. La trascendencia en Artaud queda reducida así a una pulsión, del nervio y la carne, y a la afasia balbuceante del grito y la glosolalia.

“La obra de Artaud [dice del Barco] trastorna [...] porque destruye por su base todo un sistema de referencias, porque corroe la cultura específicamente occidental y se dedica a atacar el pensamiento y la sociedad pequeño-burguesa [...] que se defiende declarando insensatos, privados de sentido [...] sus últimos textos” [338].

Así pues, en Artaud reside la condición trágica de lo inhabitable (y de lo inhóspito): esta cultura que desespera. Se parte de una palabra que ya no actúa, que no puede conmover, que no puede ser palabra convocante, se descubre que no es posible recuperar una palabra capaz de tocar la carne de la vida por fuera de una comunidad o de un pueblo; de ese modo, esa afasia se hace cuerpo y se enfrenta a las encrucijadas del asilo. En el lugar del sujeto de la enunciación (donde

el pensar es pensado por su imposible y el habla es quien habla, *se habla*) se sitúa la desaparición del yo de Artaud, pero también Artaud *loco*. El *texto Artaud* se vuelve más radical porque muestra la inhospitalidad del lenguaje que, al eliminar el yo, va finalmente a abolirse a sí mismo. Esa in-hospitalidad es el gesto último del *impoder*.

Si Artaud lleva adelante una guerra entre principios, expone también el riesgo cabal de la destrucción de todo principio. En efecto, el Artaud del viaje evidencia una denuncia y, con ello, una condición apremiante: hemos perdido una cultura que pueda entrar en un lugar marcado de trascendencia o alcanzar, en palabras de Artaud, “un estado trascendente de la vida” [1964: 189]. De ahí que se haya perdido también la condición de posibilidad de una terapéutica que provenga de una palabra que actúe y trabaje en las superficies de lo sensible, de la conciencia, de la lengua, de los cuerpos, y en las superficies de una naturaleza que corre por los ríos imperceptibles (ocultos) de lo real. Ciertamente, para llegar allí hemos perdido el lenguaje, nuestra palabra no alcanza a tocar “el hogar murmurante de vida” [Artaud 1984: 263]. Por eso, el gesto de Artaud arroja a la poesía (como sentido) a las superficies de lo abierto, en una disponibilidad hacia lo otro del sentido; pero, a la vez, la impele a preguntarse cómo obrar en ese cuerpo abierto, sin sujeto, que somos.

La liberación de los simulacros no solo empuja a la poesía a recuperar lo que el gesto crea en cada evocación, lo que no existía antes del gesto, sino también a una interpelación fundamental sobre lo que se convoca, que tiene que ver, de una forma esencial, con los modos de poblar, de habitar en lo abierto. ¿Cómo salir del encierro sin volver a caer en nuevas determinaciones totalizantes? ¿Cómo puede el pensamiento de lo abierto soportar la crueldad? ¿Vivir sin palabra convocante? ¿Ser sin otros?

Traducciones del dolor

Bataille escribió sobre el estado de Artaud al salir de Rodez: “Lo volví a ver [...] después de su regreso a Rodez [...]. Estaba en un estado de decrepitud tan grande que espantaba”; “Producía angustia (tal vez la angustia fuera mayor por el hecho de ser representada)” [citado por

del Barco: 334]. La visión del Artaud del hospicio es inseparable, en efecto, de la recepción del *texto* “Artaud”. En esa ligadura, se articula una genealogía que lleva en la poesía el *pathos* de una lengua marcada con la muerte, en el cuerpo vuelto simbólico de la locura y el suicidio. Se trata de una poesía que en palabras de Breton, ha “pasado del otro lado”, y que Alejandra Pizarnik cita como la novela familiar de una literatura que entre sus miembros tiene a Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Hölderlin, Van Gogh y Artaud [Pizarnik 1971: 17].³ Locura y poesía se amarran así en una continuidad complicada que ha determinado al menos ciertos lugares de lucidez de la poesía del siglo XX. La imagen del Artaud de Rodez conmueve a Pizarnik como una especie de evocación heroica, de identidad desplazada. También Gide recuerda la impresión al verlo a Artaud tras su salida del hospital psiquiátrico –Pizarnik transcribe ese testimonio en el artículo que escribe sobre Artaud para la revista *Sur* (mayo-junio de 1965): “Se acababa de ver a un hombre miserable, atrozmente sacudido por un dios” [Gide citado por Pizarnik 2003: 270].

La autora del *Árbol de Diana* ha llevado como pocas, como pocas, las consecuencias de ese *entinema* artaudiano que anunciaba la exposición (explotación) del propio espíritu, en el lugar de las obras, postulando una obra que no estuviese separada de la vida. En efecto, Pizarnik ha representado, de un modo trágico, la unión entre poesía y vida marcando con ello el lugar común de la interpretación de su propia obra, pues ha condicionado a la crítica en la encrucijada salvaje de una literatura que acaba con la vida⁴.

En ese sentido, las formas del *impoder*, así como la lectura de muchos de sus textos, están determinados, no sin razón, por la visión del Artaud de Rodez; de ahí que la in-hospitalidad del lenguaje se piense para ella en el marco de una metafísica del dolor –que en sus *Diarios*, prosas y muchas de sus poesías puede leerse casi como una teoría de ese “Verbo encarnado”–. El verbo hace del dolor un cuerpo modulable, le confiere al dolor un lugar, donde ya no está escindido

3 Sobre los vínculos de Pizarnik con esta “ideología sacrificial”, véase Dalmaroni, Miguel Ángel. 1996. “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, Revistas de la FaHCE, 1, 1. En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.

4 Sobre esto mismo remitimos también a Dalmorini [1996].

entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, pues los dos son el mismo cuerpo.

Alejandra Pizarnik es de las primeras que escribe sobre Artaud en la Argentina y además de las primeras que lo traduce.⁵ Durante el tiempo que reside en París (entre 1960 y 1964), se hace eco de la importancia del texto *Artaud* para la intelectualidad francesa, y establece una forma de reciprocidad.

En efecto, en Pizarnik el deseo de escritura y el desmoronamiento de la palabra constituyen un tema central. La imposibilidad de darse una escritura es el signo de una herida mayor: no poder habitar un cuerpo en la palabra. Pizarnik busca un cuerpo, un orden, una libertad, para la “hija de la voz” [2000: 438] –así llama a esa que quiere ser salvada, a la que espera una cura, o también: salir del lenguaje. En sus *Diarios* habla de un deseo de *escribirse*⁶, encarnar en la escritura o devenir un cuerpo escrito, como dice en un poema: “haciendo el cuerpo del poema con mi propio cuerpo” [2000: 269].

Como una fenomenología del dolor, la escritura tiende para ella un puente entre la realidad y sus sueños [2010: 108]; entre la fragmentación que se hace poesía y el deseo de la novela, que es, según anota, un deseo de darse un orden [cf. 2010: 366, 385, 479]. Pero la novela se le niega y sus *Diarios* se convierten en “una manera inédita de esperar” [2010: 277]. La literatura es esperar (en) lo imposible. Es un modo de desplazar, postergar el “dolor por la indefinida espera” [2010: 366]. De ahí su aspecto doble: es espera y esperanza, hospicio y hospitalidad, bálsamo y filo de una navaja; la escritura conserva las dos formas del fármaco (regenerador y fatal) porque lo que se busca es salir de la palabra –como sistema de representación, como identidad, como sujeto, como moral, como

5 Pizarnik publicó distintas traducciones de Artaud: “Poemas”, en *Revista Internacional de Poesía*, 2, 6, jul. 1965; “Poemas”, en *Sur*, 294, 1965: 40-55; “Fragmento de Van Gogh, le suicidé de la société”, en *El Cielo* (Buenos Aires) 1, 2, dic. 1969; y el libro *Textos de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Aquarius, 1971, antologías que tradujo junto a Antonio López Crespo.

6 “Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa con mi vida. [...] El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto” [Pizarnik 2010: 218].

cuerpo social— he ahí, para Alejandra Pizarnik, el gesto fundamental de Artaud.

De manera tal que Pizarnik encuentra en Artaud su propio “no querer ser y el deseo de una poesía corporal” [2010: 383]. Pero a la vez, descubre la posibilidad de un nosotros que se hace solidario, a través de “la semejanza de nuestras heridas” [*ídem*]; heridas que tienen su origen en una tensión física que es un “conflicto esencial con el lenguaje” que deriva en un “estado psíquico degradado” [Pizarnik 2010: 455]. En “El verbo encarnado” dice: “El drama de Artaud es el de todos nosotros, pero su rebeldía y su sufrimiento son de una intensidad sin paralelo” [2003: 272]. Artaud es para la poeta argentina, borgeanamente, un hombre y todos los hombres. Sin embargo, va más lejos, observa el padecimiento de algo en común: Artaud atestigua la “prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras” [2003: 271]. Ese deseo de salir de sí a través de las palabras vueltas gesto vivo. Ese deseo de liberar el dolor que atraviesa el hueso sin lenguaje, la nada qué decir, y que permanece aprisionado en la imposibilidad de pensar, que las palabras son. Pizarnik, ella también, busca dejar de ser una presa de las palabras, como se sabe, imagina en su poesía un jardín, crea también un palacio de citas —aquel *Palaise du vocabulaire* conformado por una serie de cuadernos donde proyectaba anotar los restos de una trascendencia posible en y por la palabra—⁷. Sin embargo, la sed que solo se colma en el vaso vacío de una escritura por venir, escritura que se hace con el cuerpo del dolor gesto vacío y afásico, naufraga ante el último silencio (el de la locura) que se llevó también la lucidez de Artaud. Pizarnik hace cuerpo su dolor en una escritura que deja inconclusa, y pospone la posibilidad de ser leída, recibida, hospitalariamente.

7 Sobre el Palais du Vocabulaire, véase: Castelli, Nora. 2002. “Invitados al palacio de las citas”. *Clarín*, Buenos Aires, 14 de sept. En línea: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>; y Venti, Patricia. 2005. “*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuaderno de notas o apuntes para sobrevivir”. *Espectáculo. Revista de estudios literarios*. Universidad complutense de Madrid. En línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152166.pdf>.

Traducciones de un mismo soplo

La inscripción de la locura como forma de resistencia y de fuga respecto de las estrategias de homogeneización, totalización y normalización del *logos* o la *episteme* burguesa es en cierta medida deudora del gesto de Artaud, o de su apropiación en los años sesenta y setenta. En marzo de 1974, Vicente Zito Lema publica en la revista *Crisis* una especie de dossier titulado “El hospicio, testimonios y lenguaje de los oprimidos”, donde reúne, entre otros documentos, conversaciones, dibujos y poemas de Jacobo Fijman, internado en hospitales psiquiátricos de forma definitiva desde 1942. Bajo el impulso de una concepción revolucionaria de la locura, considerada como fuerza de destrucción-disolución de las formas burguesas, en esa nota Enrique Molina escribe: “La instancia poética, en Fijman, [...] pone en cuestión la unidad del yo, tan cara como fórmula de adecuación de las exigencias sociales” [18].

El poeta Jacobo Fijman no solo es contemporáneo de Artaud (nace en 1898 en Rusia y llega a la Argentina en 1902; Artaud nace en 1896 en Marsella); además, conoce en cuerpo propio —como Pizarnik— la fuerza punitiva del psicoanálisis y la psiquiatría, padece el encierro de la locura, pero de manera más radical, vive la experiencia devastadora del hospital psiquiátrico y de las prácticas de electroshock, tragedia que lo vincula también a Artaud; por otra parte, Fijman conoce personalmente a Artaud y a Breton, de manera fugaz, en un viaje que hace a Europa en 1828, invitado por Oliverio Gironde, cuando escribía por entonces para la revista vanguardista *Martín Fierro*.

Consultado por Vicente Zito Lema, en una entrevista, de aquel encuentro Fijman recuerda lo siguiente:

Fijman: – Con Artaud también nos conocimos en un café, en la Coupole. Estuvimos a punto de pelearnos. Yo me identificaba con Dios y Artaud, con el Diablo. Sin embargo, le tengo aprecio. Un poeta tiene que estar al servicio de Dios y si no es preferible que sirva al Demonio. Lo más denigrante es tener un patrón humano.

[...] En cuanto a mi obra, los médicos dicen que no hay en ella signos de enfermedad [...] ya que no hay en mi poesía nada en contra de la gramática. Pero a la vez presiento que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo—

ZL: – ...¿El soplo de la inocencia?

Fijman: – ¡Y del espanto!

ZL: – ¿Qué piensa de la obra de Artaud, de Lautréamont, de Nerval?

Fijman: – En Artaud la enfermedad influyó en contra de su obra. Pero él no podía alejarse de la locura, era la locura de Satán.

[...] Lautréamont y Artaud me angustian. Su psicología es la de los vagos. Yo estaba atraído a ser como ellos, pero me salvé con la misa y los libros santos.

Lautréamont y Artaud también sufrieron. Pareciera que en sus vidas no hubo mucho más que dolor. Y ese dolor lo convirtieron con extraña belleza, quemándose en su propia conciencia, en poesía.

No debemos confundirnos. El sufrimiento de los viciosos no es noble, está muy alejado del de los mártires de Dios. [Fijman y Zito Lema]

De manera sencilla, Fijman percibe la proximidad que existe entre crueldad y éxtasis y, a la vez, establece una profunda diferencia. Se distancia de los poetas malditos –de esa genealogía que Pizarnik elegía como propia–, aun cuando conoce un sufrimiento compartido en el hospicio. Presiente que en la poesía y en la locura hay un mismo soplo, ese soplo que sustrae a la palabra de su ordenamiento lógico, de su fuerza de sujeción, y que constituye su intemperie. Y sin embargo, en el sufrimiento (en la intemperie), así como en el éxtasis, Fijman intuye que existen diferentes fuerzas. De esa forma, distingue “los otros paraísos, los paraísos del mal” [1974: 20], que atribuye a los abusos de las drogas. Así pues, el poeta sabe que su obra se ofrece de manera contraria a la de Artaud. En la crueldad del hospicio, no emprende un juicio a Dios, no cree en el suicidio, da su cuerpo y su dolor a la espera de *otra cosa*, su palabra se hace carne en esa espera que se ofrece a su vez a la palabra. Internado en el espanto, busca en la palabra el reflejo de una “salud espiritual” [1974: 20], algo *más* que dolor, algo *más* que quemarse en la propia conciencia.

En los poemas anteriores a su internación definitiva, Fijman define el éxtasis como una boda: “las bodas de la tierra” [2005: 159], “las bodas de los Pobres” [2005: 165], donde “Cristo ha puesto los signos de su boda” [2005: 158]. La boda es una comunión, una unión del amado y la amada en una sola carne, la unión también entre obra y vida que

aquí asume su primitivo sentido teológico. El éxtasis es un salir de sí como entrada “en tu cuerpo de carne luminosa” [Fijman 2005: 166]. Es una visión eterna que se define como visión de “todas las criaturas profundizadas en misterio” [Fijman 2005: 135]. La palabra busca desnudarse del cuerpo, de las palabras; la voz quiere desnudarse de su propia voz para ser voz-eternidad, pasaje de esa voz con nombre propio a una voz que no esté separada de las cosas.

Desde *Hecho de estampas* (1929), donde “Ha caído mi última voz, mi última voz que aún guarda mi nombre/ [...] que nos separa de las cosas” [2005: 108], a *Estrella de la mañana* (1931), observamos el sentido de una transparencia que se intensifica:

“Los ojos mueren en la alegría de la visión desnuda de carne y /de palabras, / en la tierra desnuda y en el cielo desnudo bajo los cielos todo/ crecidos/ [...] Tierra desnuda, tierra perfecta, cielo desnudo, cielo perfecto. / Voces desnudas de la voz eterna” [2005: 123].

La disolución del yo es una desnudez, y allí, un éxtasis como potencia de vaciamiento, de despojamiento, de renuncia y de comunión, que son todas formas de una *disponibilidad* hacia la creación –el gesto ya no es atroz como en Artaud porque, de alguna manera, no solo crea la realidad que evoca, sino que antes se *abre* a esa realidad como una disponibilidad que carece de medios y fines propios–. Fijman experimenta esa desnudez “de imágenes y cosas” [2005: 139], que es también desnudez “de tinieblas y pavores” [2005: 140], como un tenderse “en amor de Cristo” [*ibid.*]. La desnudez se asume como una “soledad de criatura” [Fijman 2005: 133], “soledad crecida en soledad” [145], una misma soledad por donde fluyen, por donde “corren los mundos” [161].

Lo abierto es en Fijman una entera disposición hacia el afuera donde *el otro* es aceptado. Esa apertura podría ponerse, se reprochará, en relación con la poesía de los místicos como Santa Teresa, San Juan de la Cruz, antes que con la del *loco* Artaud; sin embargo, el gesto de Artaud se contesta en la simpleza de Fijman por haber sido inscripto en la misma genealogía, y por haber atravesado el mismo sino epocal que va de las vanguardias y las revoluciones a los asilos y los olvidos, porque no solo la palabra deja de ser palabra convocante, sino que el signo se emancipa de su referencia, y es reconducido por los flujos

intercambiables del valor. De manera que el *impoder* se contesta en Fijman como una palabra que traduce los cuerpos que comparten ese mismo soplo entre poesía y espanto, pero que no quiere quemarse en la locura. El éxtasis, el salir de sí, el afuera, en la poesía de Fijman, son condición de la llegada: “Ha de venir la voz entre mis voces desde la paz venida de los / cielos” [2005: 161]. Solo así, “Llega la luz sin noche” [Fijman 2005: 165].

Traducciones del trance

Foucault define el trance como un encuentro entre el azar, el teatro y la perversión, capaz de producir una resonancia que hace que pensar valga la pena [41]. Se trata de liberar al pensamiento, de la totalidad. De introducir una fisura allí donde la totalidad se funda, en las ideas de razón y de progreso; pero también, de introducir un hiato en aquellas formas identitarias para las cuales el yo se vuelve el centro de todas las referencias. Es decir, pensar vale la pena cuando se logra sacar el pensamiento de las formas de conceptualización que fijan, estructuran y absorben las prácticas en proceso y, con ello, su radical heterogeneidad.

Un año antes de su muerte, en el número 3 de la revista *La letra A*, se publica un breve ensayo de Néstor Perlongher, hoy bastante célebre, que lleva el título de “Poesía y éxtasis” (1991). Perlongher insiste ahí en la “base sensacional” e “intensiva” de la poesía, que se comprende para él como un “estado de conciencia cercano al trance” [149]. Esta palabra, *trance*, que Foucault definía como destello en el pensar, nos recuerda a “ese estado trascendente de la vida”, como un estado de conciencia superior, del que hablaba Artaud.

En ese texto, en efecto, reaparecen dos horizontes del módulo-Artaud: el Teatro de la crueldad y el viaje a México. El éxtasis como un salir de toda forma y estructura, atravesado por las liberaciones rituales; y la poesía como lengua sin yo, ni inconsciente, ni psicoanálisis, como piel mutable del deseo y de la visión: de un *ver que ve*, tienen una huella en el gesto fundamental de Artaud —a quien Perlongher había leído desde su propia óptica del barroco [93]. En realidad, Perlongher no solo capta la potencia *informalescente* de la lengua-teatro artaudiana

sino que la reformula en su teoría del neobarroco/neobarroso⁸; por otra parte, como se sabe, es un privilegiado lector del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, teoría que reelaborará también en sus construcciones neobarrosas del deseo.

En ese marco, Perlongher invita a “Pensar la expresión poética como forma del éxtasis” lo cual “supone entender el impulso inductor del trance como una fuerza extática” [153]. Partiendo de ahí va a esbozar una teoría del trance como traducción poética hacia lo abierto, asumiendo la forma encarnada de lo extático, la forma demoníaca de un nihilismo atroz, la locura de Artaud –en tanto aquello que significa un riesgo y a la vez una interpelación.

Se trata, por un lado, de posicionar la poesía “como forma del éxtasis”; pero, en la medida en que “lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida” [Perlongher: 153], por otro lado, la forma llamada poesía debe reparar en la necesidad de “mantener la lucidez en medio del torbellino” [*idem*] y, más lejos aún, en la exigencia de convocar “maneras religiosas del trance” [*idem*]. Estamos aquí ante un oxímoron, una especie de deslizamiento paradójico, porque si lo religioso puede ser extático, se asume ahora una forma de religiosidad que admite la crueldad y el azar. De esta manera, existiría en Perlongher una fenomenología del trance a través de la cual pueden diferenciarse grados de potencia que atraviesan tanto la transustanciación poética de fondo nihilista que se aboca a “celebrar la nada” [Perlongher: 153], como la invocación divina que ofrece una lucidez.

Ahora bien, si en Artaud el *impoder* surgía de una pulsión apremiante de escritura y de una nada qué decir, de una sensibilidad de lo real que naufragaba en la forma vacía de las palabras; aquí también la necesidad de la forma poética se esgrime contra la sentenciosa forma del vacío y del torbellino del trance –la forma poética es una manera

8 Sobre este neologismo creado por Perlongher, véase las prosas compiladas en la sección que Ferrer y Baigorria llaman “Barroco barroso”, entre ellas: “Caribe transplatino”, “El deseo de pie”, “La barroquización”. En Perlongher, Néstor. 2008. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selec. y pról. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.

de *convocar* la visión, es, a la vez, una forma de *poetización* de la visión del vacío y del trance –una visión abierta del vacío (en y por el vacío que somos; en y por el trance en que somos abiertos a esa visión). Si el *impoder* se imponía como deseo de salir del lenguaje articulado, el trance se convierte en un deseo de volver a la forma poética, pero sobre todo, en un modo de devolver “lo divino a la forma del éxtasis que es la poesía” [Perlongher: 153].

En “Poesía y éxtasis”, el poeta argentino va a esbozar también una guerra de principios, va a oponer la poesía tanto a la comunicación como al discurso sobre la poesía –producido por la “crítica universitaria” [150] y por los poetas que se convierten en “tías parlantes” [149]–, que funcionan como “una máquina de sobrecodificación del dispositivo de expresión poética” [150]. La poesía se postula, en cambio, como *radicalidad de la experimentación de la lengua* [Perlongher: 150]. ¿Qué significa esto? Que es capaz de extasiar el lenguaje, de hacerlo salir de sí. Al pasar a través de sí... saliendo de su lengua o de sus yemas... el poeta se va *del otro lado*, es decir deja de ser lo que es, rompe con la identidad [Perlongher: 150-151].

Perlongher vuelve a instalar la cuestión que tanto importaba a Artaud de un conocimiento que no está alojado en el entendimiento, ni centralizado en el sujeto como sede de todas las facultades, comprometiéndose, en cambio, con un saber cuyo orden se elabora dentro de un misterio. De ahí que esta fuerza extática que Perlongher trata de evocar (evocación que se hace también a través de las volutas neobarrocas de su poesía) sea común –tal como dice– tanto a los ejercicios espirituales y experiencias místicas, a las variantes de salida inducidas por ingestión de sustancias, así como a ciertas experiencias performáticas del arte (tales como la del Living Theatre). Se trata en todos esos casos, según Perlongher, de la pretensión de alcanzar un “‘estado segundo’ (estado modificado o superior de la consciencia)” [151], que se acoge como experiencia fuera de código (des-centrada, des-membrada, des-organizada).

Existiría allí algo que hace tambalear la consciencia, que produce una lucidez –esas experiencias “más que el torpor la lucidez inducen” [Perlongher: 152]– respecto de una verdad que viene de otra parte,

que insiste en otra piel. Es la continuidad entre el tambor, el ritmo, la madera, la piel de la serpiente o del carnero, la contorsión del cuerpo, la voluptuosidad membranosa de la palabra. Se trata de arrojarse a una carne sin sujeto, sin razón, sin Dios (a un cuerpo sin órganos), en donde no hay “Ni reposo ni sentido” [Perlongher: 152].

Como Perlongher mismo había señalado, la relación entre poesía y éxtasis está directamente entrelazada a su interés por lo que entiende como formas rituales, vinculadas a las plantas medicinales de América, interés que se ha pensado en él como una “antropología del éxtasis” [cf. Ferrer y Baigorria]. Es importante, entonces, ver el modo en que la propia experiencia de Perlongher con el Ayawaska se da en el marco, por un lado de una búsqueda de salud; pero por otro, de un declarado eclecticismo espiritual, que él mismo llama “antropofagia espiritual” [161], “patois (o paté) espiritual con dudosos efectos de banalización” [161], en un marco que considera “decididamente barroco” [161], en tanto es mezcla o mixtura de cierto catolicismo, espiritismo y umbanda (que atrae en ese mixto a budistas, hinduistas, ocultistas, gnósticos, o discípulos de Wilhelm Reich). De manera que si Perlongher considera que una experiencia como la de la religión brasileña del Santo Daimé “rasgaría, con la firmeza de la fe divina, el sórdido circuito de la droga” [157], su comprensión de esa fe divina no deja de ser una demencial “experiencia de éxtasis”, “singular” como él dice, o también: una “deriva poética de cierto trance glosolálico, oracular o mántico” [159] inscripto, según una expresión de Osvaldo Baigorria, en lo que puede considerarse como su propio “devenir bruja” [21]. Retengamos entonces la idea de trance, sin confundir en ella otras formas de espiritualidad, ni considerar la religiosidad de la que habla Perlongher más que en función de este tipo de “expediciones visionarias” [153] que buscan mirar “hacia lo celeste del astral” [153], que bordean también las zonas de los embrujos de “vacíos fabulosos” [152], en la que él mismo teme sumergirse. Es decir, existe allí una visión que anhela ver la belleza de lo divino como un aliento que tiene que ver, sin embargo, más con la psicodelia que con la obra de Dios.

En ese contexto, Perlongher habla del viaje de Artaud, y advierte la ascensión de lo Satánico. Allí donde se acepta el vacío sin Dios observa el surgimiento de lo satánico como naturaleza misma del vacío fabuloso, del delirio, de la confusión intranquila, de la carencia de

invocación divina, ahogándose en esa laguna del sentido, consecuencia lógica –anota– cuando se extravía el sujeto de razón: así describe la experiencia “del peyote tomado por el ateo Artaud” [Perlongher: 153].

De manera que, cuando el yo, el sujeto, la poesía, el cuerpo, uno tras otro se *han dado vuelta* por las emanaciones de los brebajes alucinantes [Perlongher: 153], la poesía “se aboca más bien a celebrar la nada” [*idem*]. De ese modo, Perlongher posiciona en un lugar nodal el problema del nihilismo en la experiencia del vacío de Artaud, y vuelve al problema de la (in)hospitalidad, la poesía se torna también para él, en cierto modo, un jardín, un palacio invisible, morada (regeneradora o fatal) en las formas del éxtasis: “Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma. Sabemos que esa forma es poética. Intuimos que puede ser divina” [Perlongher: 153].

Esta frase con la que termina el ensayo adquiere cierta fuerza profética, cuyo sentido último queda en cierto modo vedado en el texto de Perlongher. Sin embargo, la posibilidad *divina* con que se refuerza el sentido del éxtasis en contraposición a la locura de Artaud, y la luz que intuimos con ella, cobra un lugar central para este texto sobre “Poesía y éxtasis”, lugar que exige volver a ser repreguntado, atravesando la forma de ese vacío, de esa imposibilidad de pensar que es el pensamiento, como gesto que sea capaz de crear, en su evocación, las condiciones de una intemperie habitable.

Conclusión

El gesto de Artaud ha articulado, en el siglo XX, fuertes simbolizaciones en el cuerpo de la poesía y del pensamiento, que establecen dos condiciones fundamentales para una palabra que se reconoce en lo abierto. Por un lado, al contraponer a la episteme burguesa, definida por una idea de verdad totalizadora y unidireccional, la vida oculta de los sentidos, Artaud instala una guerra de principios que posibilita las condiciones de habitar otros cuerpos. Por otro lado, recupera la lengua poética en función de una *práctica revolucionaria* (es decir descentralizada) que se abre a *lo otro* del sentido: más precisamente,

mueve a la poesía hacia un *ver* que *ve*, una escucha o latido de ese afuera, una disponibilidad frente a lo otro.

A través del despojamiento y la expropiación de la palabra, asumiendo el *imponder* (el vacío y la nada qué decir), la poesía tiene que asumir que *crea* aquello que evoca y se confunde *en lo otro* como un afuera sin centro. En lo abierto, concebida por Artaud como un *estado trascendente de la vida*, y como gesto, se alcanza un estado poético capaz de traducir los cuerpos del dolor y del éxtasis.

La condición trágica e inhospitalaria de aquella imposibilidad de pensar que es el pensamiento exige además preguntar las condiciones de esa apertura. Pizarnik, Fijman y Perlongher han vivido de diferentes maneras la exigencia de una poesía que se asume como estancia en lo abierto. Han escuchado el grito de Artaud, y han sido interpelados en su propia obra por sus balbuceos in-hospitalarios. Entregados a lo otro como dolor, salud espiritual o trance: han ofrecido su poesía bajo tres modos de traducir ese lazo que se pierde, que se retira, y se retiene en otro plano, buscando reintegrar la palabra a la condición primordial de su diferencia: es decir, a la posibilidad de individuar el sentido, de volverlo evocación que crea nuevas condiciones, sin reducirlo a una referencia, ni a un sistema, pero sin emanciparlo de su verdad.

Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN. 2007. "Cartas a Jacques Rivière". *Textos escogidos*. Trad. y pról. Pedro Rey. Buenos Aires: Cántaro.
- 2003. *Pour en finir avec le jugement de dieu, Le théâtre de la cruauté*. París: Poésie/Gallimard.
- 1984. *México y Viaje al país de los Tarmaumas*. Pról. L. Schneider. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1968 [1925]. *L'ombilic des limbes*. París: Gallimard.
- 1964. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard.
- BAIGORRIA, OSVALDO. 2006. "Prólogo". *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria (1978-1986)*. Buenos Aires: Mansalva.
- BAIGORRIA, OSVALDO y CHRISTIAN FERRER. 2008. "Perlongher prosaico. Prólogo". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

- BLANCHOT, MAURICE. 1994 [1986; 1959]. "Artaud". *Le livre à venir*. Paris: Gallimard; trad. F. Mazía, "Artaud". *Zona Erógena*, 17. En línea: http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_blanchot_sobre_artaud.pdf.
- DALMARONI, MIGUEL ÁNGEL. 1996. "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik", *Orbis Tertius*, Revistas de la FaHCE, 1, 1. En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- DEL BARCO, OSCAR. 2011. "Presentación al libro de J. Derrida y J. Kristeva *El pensamiento de Antonin Artaud*", "Apéndice al libro de A. Artaud *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*", y "El viaje de Artaud a México". *Escrituras*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- DELEUZE, GILLES. 1989 [1969]. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Ed. Paidós.
- FIJMAN, JACOBO. 2012. *Romance del vértigo perfecto*. Buenos Aires: Descierto.
- 2005. *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- 1974. "Acerca de Lautréamont 1 y 2". *Crisis*, 11, Buenos Aires, mar.: 20.
- FIJMAN, JACOBO y ZITO LEMA, VICENTE. 1986. "Jacobo Fijman. Poeta del hospicio. Entrevista por Vicente Zito Lema". *Crisis*, 49, Buenos Aires. En línea: http://www.elortiba.org/fijman.html#REPORTAJE_A_JACOBO_FIJMAN,_por_Vicente_Zito_Lema_.
- FOUCAULT, MICHEL. 1972 [1970]. *Theatrum Philosophicum*. Trad. F. Monge. Barcelona: Anagrama.
- MOLINA, ENRIQUE. 1974. "La aventura". *Crisis*, 11, Buenos Aires, mar.: 18.
- PERLONGHER, NÉSTOR. 2008. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. 2010. *Diarios*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- 2003. *Prosa completa*. Ed. Ana Becció. Buenos Aires: Lumen.
- 2000. *Poesía completa*. Ed. Ana Becció. Barcelona: Lumen.
- 1971. "Prólogos". *Textos de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Aquarius.

RESEÑAS

TIMM, UWE. 2016. *Tras la sombra de mi hermano*. San Martín: UNSAM EDITA.

La Segunda Guerra Mundial marcó la historia occidental pero fundamentalmente la alemana, ya que esta o sus consecuencias en el individuo son temas recurrentes no solo en la literatura, sino también en otras manifestaciones culturales, como por ejemplo el cine. Los alemanes de hoy están todavía bajo sospecha por los actos de sus padres o sus abuelos. Uwe Timm se inscribe en esta tradición de reflexión sobre el pasado reciente a través de un texto autobiográfico que, publicado en Alemania en 2003 reconstruye su historia familiar y personal utilizando fragmentos del diario de su hermano, muerto en la guerra y favorito de su padre, y a cuya sombra se desarrolló la existencia del narrador-protagonista, quien espera que hayan fallecido todos los testigos de su historia para poder liberarse del pasado y de sus propios fantasmas a través de la literatura. Es una escritura liberadora en la que se van hilando sucesos históricos y personales para reconstruir y resignificar el pasado y el presente.

Si la Generación de 1968 marcó un cambio de postura radical con respecto a la elaboración del pasado nacionalsocialista y la guerra, también puede afirmarse que la caída del muro de Berlín en 1989 ha sido el origen de una línea narrativa en lengua alemana en la que se intenta revisar el papel de los alemanes durante el Nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial. Timm no aplica las justificaciones de “no sabíamos nada” o “sabíamos que algo pasaba, pero teníamos miedo” y bucea en el propio pasado para explicar su historia personal, que puede y debería extrapolarse a la historia de los alemanes. Los padres orgullosos de que su joven hijo vaya a la guerra, se desmoronan ante su muerte y ante el relato epistolar de las vivencias del joven en el frente. El narrador, identificado con el autor, crece “a la sombra del hermano”, según ha sido traducida la obra al castellano, aunque el título en alemán es “Am Beispiel meines Bruders” (Según el ejemplo

de mi hermano). Frente al “silencio colectivo” de buena parte del pueblo alemán ante su accionar durante la Segunda Guerra Mundial, Timm prefiere el “recuerdo colectivo” (Wendland, Hans-Georg. *Am Beispiel meines Bruders von Uwe Timm. Ein Beitrag zur literarischen Erinnerungskultur*. München und Ravensburg: Grin Verlag, 2015). Se bucea en el tema de la culpa colectiva del pueblo alemán de una manera objetiva, casi descarnada, y se insiste en la responsabilidad, ya que si bien no todos los alemanes estuvieron en campos de batalla, un número más que significativo colaboró y aceptó de buen grado al Nacionalsocialismo. Los eventos de la caída del muro y la reunificación alemana abren nuevamente el debate sobre qué es ser alemán y en él no puede soslayarse la responsabilidad de los que no hicieron nada o de los que con su entusiasmo fueron colaboradores anónimos. Esto es lo que Uwe Timm no quiere callar. Pero para poder hablar debió esperar que los responsables ya no estuvieran, puesto que para todos era igualmente doloroso. Pero el narrador tiene la capacidad de la expresión, que le permite elaborar cada recuerdo, ir armando un entramado de historia colectiva y personal que recuerda al lector que el pasado alemán no está cerrado.

Aunque se trata de un texto autobiográfico, Timm hace un montaje de recuerdos, narraciones de otros, diálogos familiares y fragmentos de cartas de su hermano, lo que lo convierte en un texto original y de valor documental. Prefiere salirse del lugar de víctima de las circunstancias y objetivar la experiencia de la participación en la guerra de su hermano y el papel de los padres, dichosos en principio de tener un soldado en la familia. Su muerte modifica de manera trascendental la vida del resto de los familiares, quienes no vuelven a ser los mismos después de la pérdida del hijo y de la derrota de Alemania en la guerra. Un destino entre muchos es el ejemplo de una situación de buena parte de las familias alemanas, que quedaron partidas para siempre. Sobrevivir a la guerra no significó vivir para la familia del narrador, ya que si bien había entregado un hijo a la patria, convencida de los ideales nacionalsocialistas, recién después de sentir la muerte dentro de ella misma tiene la conciencia de la catástrofe que significó. Timm pone en su novela sobre el tapete las relaciones familiares, el sentido del deber, las figuras paterna y materna, la influencia de las dos guerras en el entramado de la historia familiar y, por sobre todo, la

imposibilidad de olvidar y el deber de recordar. Hay que seguir elaborando la historia y aprendiendo de ella. Hay que seguir escribiendo, liberando la presión de haber sido parte. Es un camino de liberación personal para el autor, pero también de enseñanza para las generaciones que siguen. Uwe Timm escribe para que la historia no vuelva a repetirse.

La traducción impecable de Carles Andreu Saburit, hecha para la editorial Planeta y el intento programático de la Universidad de San Martín de ocuparse de la traducción y publicación de los textos de Timm permiten al lector hispanohablante acercarse a un texto íntimo, lleno de reflexiones sobre sí mismo y la historia, que colocan al lector frente a un yo que da sentido a lo que significó crecer “a la sombra de su hermano”.

Claudia GARNICA DE BERTONA

Universidad Nacional de Cuyo

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (DIRECTOR). 2015. *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Coordinación Luis Emilio Abraham. Prol. José Luis García Barrientos. Madrid, Ediciones Antígona, Serie Análisis Teatral.

Dirigido por José Luis García Barrientos y coordinado por Luis Emilio Abraham, es un libro coral sobre el género dramático compuesto por catorce artículos de nueve prestigiosos estudiosos hispanoamericanos del teatro argentino actual. Innecesario empeño sería presentar a su director, el español José Luis García Barrientos ante el público estudioso de este campo literario, puesto que su dilatada e infatigable trayectoria lo hacen un crítico conocido, admirado y leído a ambos lados del océano. Cada uno de los capítulos o secciones del libro -no se nombran como tales- está dedicado a dramaturgos argentinos nacidos en el siglo XX que dieron a conocer su producción a partir de 1983, precedidos por un prólogo y dos estudios generales .

La unidad del volumen deviene de la utilización de los mismos presupuestos teóricos y metodológicos formulados por su director, aplicados al estudio del teatro entendido como modo de representación y puesta en acto, "...*unidad* de método y de presupuestos teóricos desde los que se abordan los análisis: 'la dramaturgía' o teoría del modo de representación teatral y el consecuente método de análisis dramatólogo, aplicados al estudio de la 'dramaturgia', entendida como la práctica de tal modo de representación"¹. Dicho con otras palabras, la exploración de las técnicas para contar una o varias historias de las que se vale una obra para su puesta en escena.

1 García Barrientos, José Luis (Director). 2015. *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Coordinación Luis Emilio Abraham. Prol. José Luis García Barrientos. Madrid, Ediciones Antígona, Serie Análisis Teatral, p. 10.

Siete son los autores estudiados: Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Patricia Suárez, Rafael Spregelburg, Martín Giner y Federico León; y a cada uno de ellos se le dedican dos artículos firmados por uno o dos investigadores. La elección de los autores - declara el director- responde a un criterio de calidad y de representatividad en el ámbito geográfico, pero sin pretensiones de acotar o agotar la investigación: es un necesario punto de partida.

El volumen se abre con un prólogo a cargo de José Luis García Barrientos, un artículo de Beatriz Trastoy sobre la escena argentina a fines del Siglo XX y una exposición de García Barrientos en la que sumariamente expone su teoría del teatro y la metodología para su estudio que los críticos van a funcionalizar en cada uno de los artículos. Siguen las siete partes que llamaremos capítulos dedicados a los dramaturgos, a cargo de especialistas argentinos en el tema. Cada uno de ellos contiene dos artículos: en el primero se examina una obra del creador y en el otro profundiza su poética bajo el título "Claves de la dramaturgia de...", que se estructuran de manera semejante, delimitando aspectos abarcativos del estudio de una poética: temas, texto (escritura, dicción ficción), tiempo, espacio, personaje y recepción (visión). De esta forma si bien el asedio pareciera parcial por cuanto se profundiza en una sola pieza dramática, el segundo artículo abarca toda la obra autorial, con el plus de que la sistematicidad de los análisis constituyen, por un lado, un orden de lectura y, por el otro, una valiosa herramienta para la comprensión y el estudio del contenido. Introduce cada apartado una sucinta biografía del autor a tratar.

En el Prólogo, García Barrientos señala que el presente libro es el resultado del proyecto internacional "Análisis de la dramaturgia actual en español" (ADAE) que pertenece al Plan Nacional de Investigación y Desarrollo del Gobierno de España; un sólido y ambicioso proyecto de largo alcance que se propone el estudio de la dramaturgia que se escribe y se representa en el ámbito de la lengua española. El libro que reseñamos es el segundo publicado dentro de este marco y corresponde al teatro argentino; el primero es sobre el teatro cubano. El objetivo es contribuir al conocimiento, teoría y crítica de un género literario que, según sus palabras, merece más atención de la que ha tenido hasta el momento, dada la importante producción y recepción

de las obras teatrales durante los últimos decenios. Propone una mirada homogénea que permite, a su vez, el análisis de la obra y la consideración de las diversas culturas que laten detrás de estas creaciones que comparten un idioma común.

Como un prolegómeno necesario e iluminador, sigue el artículo “Miradas retrospectivas sobre la escena argentina” de Beatriz Trastoy. Con ajustadas pinceladas, la autora dibuja el panorama del teatro argentino, partiendo de la relación entre cuerpo y palabra, desde el golpe de estado del año '76 hasta fines de los años noventa. La diada cuerpo-palabra le permite a Trastoy ir trazando la evolución y vaivenes del género hasta el actual teatro posdramático con sus innovaciones estructurales y temáticas y sus esfuerzos por autocanonizarse con la crítica ejercida por los mismos autores.

A continuación, José Luis García Barrientos explica en “El método” el proceso que va a desarrollar en su investigación basado en el concepto “*modo de imitación* aristotélico, a la hora de componer ficciones. La presentación es sumaria y el autor remite a sus dos volúmenes anteriores, *Drama y tiempo* y *Análisis de la dramaturgia*, en los que explica y ejemplifica este método que ha creado con el objetivo de que los distintos críticos estudien la obra teatral partiendo de presupuestos teóricos y metodológicos comunes y creando una verdadera escuela de crítica literaria teatral. El artículo se cierra con cinco esclarecedores cuadros sinópticos en los que queda sintetizado el camino a recorrer por especialista.

Las páginas reseñadas hasta ahora funcionan a manera de preludio por cuanto preparan al eventual receptor del libro para una lectura contextualizada, tanto desde la historia como desde la teoría y la crítica, de los capítulos dedicados a cada uno de los dramaturgos elegidos.

El primer capítulo a cargo de Ignacio Gutiérrez, como sucede con todos los demás, contiene dos artículos, en este caso ambos dedicados a Ricardo Bartís. El primero, “Tango de la inundación (Dramaturgia de *La Pesca*)” profundiza en dicha obra por cuanto Gutiérrez considera que contiene las líneas dominantes de toda la producción de Bartís. Siguiendo el método de García Barrientos, va abriendo y analizando cada uno de los aspectos de la obra. En el segundo artículo “Claves de

la dramaturgia de Ricardo Bartís”, la investigación gira alrededor del estatuto de la representación y de los principios estéticos y políticos que rigen su dramaturgia.

Daniel Veronese es el autor estudiado en el capítulo siguiente. En el primer artículo “Seis personajes en cinco metros cuadrados (Dramaturgia de *Mujeres que soñaron caballos*)”, Daniel Israel apunta que el método de García Barrientos permite un diálogo directo entre el comentarista y el texto y sobre esta premisa va a “asaltar”, “Intervenir” la obra para explicar las estrategias de una poética que llama centrífuga y que resquebraja el modelo mimético. La autora del segundo artículo, “Claves de la dramaturgia de Daniel Veronese”, Evangelina Vera Moreno ahonda en el concepto de “deriva” que, como un sustrato profundo, tiñe toda la obra del autor. La deriva y el problema de la representación son los pilares en los que sostiene su estudio.

El tercer capítulo está dedicado a Javier Daulte. José Luis García Barrientos es el autor del primer artículo titulado “Ver o no ver (Dramaturgia de *¿Estás ahí?*” en el que explica la insólita unión de clasicismo y posmodernidad en una comedia que respeta las reglas, pero se aparta de la estética realista y, curiosamente, recibe la jubilosa aceptación del público. Evangelina Vera Morales es la autora del segundo artículo, “Claves de la dramaturgia de Javier Daulte”. Partiendo del tratamiento que el dramaturgo hace de “lo humano”, deslinda dos etapas en su producción: la primera marcada por el absurdo y la segunda centrada en la creación de una ilusión de realidad en la que tiene un papel fundamental la parodia.

Paulo Olivares Rojas es el autor de los dos artículos sobre Patricia Suárez. En el primero, “Teatro y compromiso en la ‘postmodernidad’ (Dramaturgia de *La Germania*)” el *corpus* de estudio son las siete obras que componen *La Germania* y el punto de partida es la consideración de que en conjunto constituyen variaciones sobre un mismo tema. Al comenzar aísla cinco notas que caracterizan la obra de Suárez y a partir de ellas hace su análisis dramatólogo. En “Claves de la dramaturgia de Patricia Suárez (La reescritura de la historia)”, establece dos tipos de obras de la autora: los dramas históricos y los dramas paródicos. El

resto del capítulo está dedicado al análisis de cada uno de los aspectos de ambos.

El responsable de los dos artículos sobre Rafael Spregelburg es Luis Emilio Abraham. En “Multiplicación de persona, regularidad de lugar (Dramaturgia de *La estupidez*), después de trazar un breve panorama del derrotero creativo de Spregelburg, el investigador se detiene en *La estupidez* y analiza las diversas maneras implícitas de generar sentido en la obra. La exhibición de lo complejo que atañe tanto a las acciones, como a personajes, tiempo, espacio y situaciones le permite determinar los significados de la obra. En “Claves de la dramaturgia de Rafael Spregelburg” compendia los caracteres que definen la obra del autor, aclarando la mayor o menor presencia de cada uno en los dramas, según el momento de creación. El artículo se cierra con un cuadro en el que se consignan las obras de Spregelburg, escritas entre 1990 y diciembre de 2012.

Martín Giner es el autor estudiado en la siguiente sección por Mauricio Tossi. En “Hacia una recepción poética de la farsa (Dramaturgia de *Freak Show*), utilizando el método de García Barrientos, el crítico profundiza en la obra, relevando los aspectos cómico-farsescos en directa relación con la poética del autor, que todavía está en un proceso de constante crecimiento y formación. En “Claves de la dramaturgia de Martín Giner” releva los aspectos comunes de las diferentes piezas teatrales de Giner, todas de un solo acto, quien considera lo cómico como fundamento estético, que vincula toda su obra con la farsa.

La última sección o capítulo está dedicada a los dos artículos sobre Federico León, escritos por Laura Rasso. En el primero, “La decepción del sentido (Dramaturgia de *Cachetazo de campo*)”, partiendo de la premisa de que los conceptos de distancia, parodia y deriva son los pivotes de la obra, va mostrando cómo *Cachetazo de campo* derriba el discurso consagrado del ethos argentino. En “Claves de la dramaturgia de Federico León” habla de la particular forma de gestación de los dramas de León que le imprimen un sello característico que se replica en cada una de ellas.

El volumen se cierra con una breve síntesis sobre los autores.

RESEÑA

Libro coral dije al principio y ahora debo agregar, homogéneo y coherente, más allá de las diversas voces que lo habitan. La Dirección de García Barrientos y la Coordinación de Luis Emilio Abraham imprimen prolijidad temática y visual a un volumen que representa un avance importantísimo en la crítica teatral argentina.

Gladys GRANATA DE EGÜES

Universidad Nacional de Cuyo

PENSADORES. ANEJO X, CONMEMORACIÓN DE LOS 60 AÑOS DE LA REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS. VOL.46, MENDOZA; EDIFYL, 2016, 290 PÁGS.

El volumen conmemorativo titulado *Pensadores*, bajo la dirección de Claudio Maíz, se enmarca en la celebración del sexagésimo aniversario del *Instituto de Literaturas Modernas* de la Facultad de Filosofía y Letras, fundado en 1956. Se seleccionaron para ella trece artículos de profesores universitarios ya fallecidos, por lo que la reedición de sus trabajos no solo revaloriza la rica tradición crítica que atesoran las páginas de la *Revista de Literaturas Modernas*, sino que se ofrece a manera de homenaje.

Es importante rescatar el interés de estos estudios, comenzando por la Literatura Comparada, que ofrece un marco epistémico para “Literatura Alemana y Literatura comparada en América Latina. Aspectos de una vecindad fructífera” en que Jorge Dornheim aborda el tema de la autocomprensión de la germánística latinoamericana cuestionando existencias y relaciones entre ambas disciplinas. Asimismo, la literatura comparada se aplica para integrar diversas opiniones y arribar a una reflexión sobre los clásicos, como lo propuesto por Carlos Orlando Nállim en “Baroja y la narrativa cervantina. Algunas reflexiones”.

Varios trabajos retoman un motivo mitológico. La edición se inicia con “El mito del Minotauro en Yourcenar, Borges y Cortázar” de Blanca Arancibia, un estudio mitocrítico y comparatista entre un motivo, un mito y tres escritores en el que la polisemia del mito permite el dialogismo de las interpretaciones. La autora intenta descubrir qué transformación ha elegido el mito en cada escritor. Por otro lado, el profesor Guillermo Bibiloni nos presenta en: “El antro del cíclope. Su significación legendaria”, una valoración de Polifemo y de la vida cíclopea, en contraposición a Odiseo y la polis griega; así como

también el análisis de la gruta y su simbología como lugar de nacimiento e iniciación de ritos, conectado a elementos cósmicos fundamentales.

Otros trabajos incursionan en la lectura de Borges y en el estudio comparado de sus motivos y temas, “Borges y Shakespeare: una práctica comparatista” de Laura Leo de Belmont donde las revisiones realizadas por Borges de *La Tempestad* permiten apreciar el proceso de creación de su obra metafísica: “La lotería de Babilonia”; y “El motivo del viaje a propósito de ‘El Inmortal’ en Borges”, trabajos en los que Ana de Villalba subraya a lo largo del esquema argumental algunos hechos que nos llevan a descubrir cuál es el sentido esotérico del viaje: el antagonismo entre la medida humana del ser. Asimismo, se analiza la relación del escritor con otros países, su fama internacional en “Borges en Italia, Italia en Borges”, donde Gloria Galli de Ortega determina la presencia de Borges en aquel país y la presencia de lo italiano en Borges, su traducción y su amistad con escritores contemporáneos.

Por otro lado, una serie de trabajos rodean la obra de un autor específico para destacar su calidad literaria y poética, como la mirada que ofrece Alfonso Sola González en “Composición y estilo en la poesía de Carlos Mastronardi” o el trabajo de María Elena Chiapasco sobre Dante y el poeta como hombre integral en sus relaciones con Dios y con los hombres plasmado en “Dante Alighieri, 1265-1965. La idea del escritor en Dante”. Otros artículos, por su parte, se refieren a obras particulares como “Bartleby, el escribiente. Una historia de Wall Street” en el que Beatriz Piastrellini de Cuadrado analiza en la obra cómo la literatura toma como asunto la experiencia humana, la cual articula e interpreta.

Por último, nos encontramos con tres trabajos en los que se observa la literatura situada, interesada y originada por necesarios procesos históricos y sociales. Este es el caso de “Notas sobre la literatura de protesta en Argentina”, en donde Rodolfo Borello propone el acercamiento a esta manifestación literaria, la cual delimita como aquella donde se describen situaciones sociales conflictivas por las cuales el autor no solo denuncia sino que condena tomando partido concreto, como ocurre en *Martin Fierro*, obra que inicia la tradición

protestataria en la Argentina. Por otro lado, la literatura también retoma hechos que no tienen cabida en la historia, quizás por demasiado insignificantes, a través de escritores que sienten una realidad, la forjan la comunican con palabras, propuesta de Hilda Gladys Fretes en “La revolución Mexicana a través de una novela”. Es así que la literatura se convierte en un proceso histórico donde para comprenderla se deben poseer las versiones que componen su pasado, es decir, “la más sencilla experiencia literaria significa la movilización de un fabuloso saber histórico” (pàg.:132), argumento de Adolfo Ruiz Díaz en “Lección Inaugural a un curso de Introducción a la literatura”, en donde también se cuestiona por la desaparición del prestigio intelectual de los escritores y sobre todo, por el destino de la literatura que puede dejar de funcionar como quehacer viviente.

Es así que el análisis filológico de las obras literarias, la tradición de las lenguas clásicas y el enfoque comparatista son rasgos de un espíritu propio que manifiestan una identidad y que inspiran a futuros abordajes epistemológicos con el objetivo de acercar a los estudiantes actuales a los planteos críticos y originales de estos trabajos.

Sofia ABARCA

Universidad Nacional de Cuyo

Normas de publicación

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico: <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

- i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.
- j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre **corchetes**: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

Libros impresos o digitalizados

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

NORMAS DE PUBLICACIÓN

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

Artículo de página web

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...>

Artículo de revista impresa

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2° época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

Artículo de diario impreso

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

Artículo de publicaciones periódicas digitales

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

Otros tipos de documentos: consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

a) Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.

b) Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.

c) Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

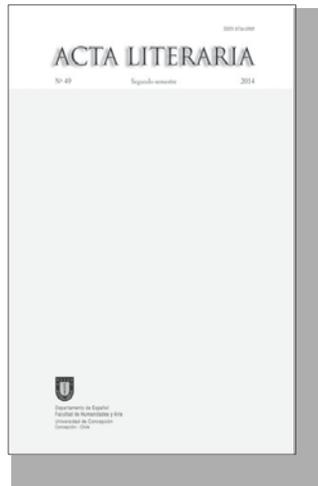
Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

ARTÍCULOS

- **Agustina PÉREZ.** EL IMPERIO DEL LUGAR COMÚN. UNA LECTURA DE EL PIBE BARULO DE OSVALDO LAMBORGHINI DESDE EL CONCEPTO DE DOXA DE ROLAND BARTHES
- **Jimena ESPERON.** RÉQUIEM DE UN MOLINO. LA VISIÓN DEL MUNDO EN LA POÉTICA DE JACOBO FIJMAN.
- **Juan Pablo LUPPI.** RECUENTOS DE UN YO ANFIBIO. EL AUTOR EN LA TRAMA DEL RELATO.
- **Mercedes GIUFFRÉ.** LA GENEALOGÍA. ¿UN GÉNERO CONTEMPORÁNEO? ANÁLISIS DE UNA CONSTRUCCIÓN HÍBRIDA ENTRE MEMORIA, PALABRA E IMÁGENES.
- **Susana TARANTUVIEZ.** LECTURA DE LA NARRATIVA DE GRISELDA GAMBARO A LA LUZ DEL EXISTENCIALISMO DE VIKTOR FRANKL.
- **Violeta PERCIA.** EL MÓDULO ARTAUD EN EL CUERPO SIMBÓLICO DE LA POESÍA ARGENTINA: LAS ESCRITURAS DE PIZARNIK, FIJMAN Y PERLONGHER.

RESEÑAS

- **Claudia GARNICA DE BERTONA**
- **Gladys GRANATA DE EGÜES**
- **Sofía ABARCA**

Imagen de tapa: "El tormento de San Antonio " atribuido a Michelangelo. En : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Torment_of_Saint_Anthony_\(Michelangelo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Torment_of_Saint_Anthony_(Michelangelo).jpg)



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas

2016

REVISTAS



Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas

18
Dieciocho-2
JULIO - DICIEMBRE 2016

ISSN: IMPRESO 0123-5931 • EN LÍNEA 2256-5450



LITERATURA
teoría, historia, crítica

Consultar en:
www.revistas.unal.edu.co/index.php/litcr
DOI: 10.15446/LITCR

50 años de
FACULTAD DE
CIENCIAS
HUMANAS
Pensamiento crítico y acción

LITERATURA teoría, historia, crítica

vol. 18, n.º 2, julio-diciembre de 2016

ISSN: 0123-5931 (IMPRESO) • 2256-5450 (EN LÍNEA)

LOS HITOS DE LA LITERATURA MEXICANA

PRESENTACIÓN

Los hitos de la literatura mexicana
FABIO JURADO VALENCIA

ARTÍCULOS

La poesía pictórica de santos de autoras novohispanicas
ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la
libertad en dos novelas de la República Restaurada
VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México
del siglo XIX como imaginario sonoro
CARLOS PINEDA

Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva
BERNARDO SUBERCASEAU X

El amante inaudito: duelo, melancolía y amor
intransitivo en el personaje Pedro Páramo
ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

El México abismal de Roberto Bolaño
FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZ

El Crack: veinte años de una propuesta literaria
RAMÓN ALVARADO RUÍZ

NOTAS

Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el
Tratado del descubrimiento de las Indias (1599), de Juan Suárez de Peraltá
MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES

ENTREVISTA

Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco
Hernández sobre su escritura
MARIO ERASO BELALCÁZAR

RESEÑAS

Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA