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

Gramma

Año XXV – Número 52 – 2014

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

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

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar
Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2014 Universidad del Salvador.
ISSN 1850-0153.
Todos los derechos reservados.
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

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

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

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en el Portal del Hispanismo.

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

Gramma
Año XXV, Número 52, 2014

Colección *Estudios críticos de Literatura Argentina*

Monográfico Nº 2: *Poéticas del margen en la literatura argentina*
El régimen de lo visible y lo invisible

ÍNDICE

Ana María Zubieta
Prólogo 7

Marcela Crespo Buiturón
La Frontera: un Espacio Complejo en la Problemática de la Marginalidad del Siglo xxi. Apostillas a dos Novelas Argentinas 12

Alejandra González
Poéticas de la Marginalidad: Una Teoría de la Violencia 26

Sonia Jostic
Nuevamente la Ficción del Margen no es una Ficción al Margen. Apuntes para una Versión Recargada 39

Paula Simón
El Testimonio, un Texto en Busca de Definición. El Caso de los Testimonios sobre los Campos de Concentración y el Exilio en España y Argentina 61

Anahí Cano Lawrynowicz
El Sujeto como Acorde. A la Búsqueda de la Identidad en El Trino del Diablo*, de Daniel Moyano* 75

Enzo Cárcano
El Camino Más Desierto: el Canon y las Ediciones de la Poesía de Jacobo Fijman 97

el equipo de investigación
Post-scriptum 124

Autores 133
Normas editoriales para la presentación de trabajos 137

Prólogo

Ana María Zubieta*

Dedicar un volumen de *Gramma* a trabajos críticos que abordan cuestiones relacionadas con fronteras es abrir una constelación de problemas teóricos a ellas enlazados, pues constituyen un dilema político candente de la actualidad y han desencadenado innumerables figuraciones literarias y ficcionales, relatos que, por otra parte, cuentan con una gran tradición, particularmente, en la literatura argentina.

Las fronteras inscriben lo político en el espacio (la guerra está en el fundamento de la frontera, incluso de la palabra *frontera,* del término *front,* 'frente'), por eso, no están lejos conflictos, declaraciones de guerra y actos de violencia, exclusiones y exilios, así como movimientos migratorios que, permitidos y legales, dan lugar a comunidades de inmigrantes que pueblan suburbios, arrabales y márgenes, presentes en el teatro y en la narrativa argentina de una manera contundente y reconocida, y donde también aparece, a veces dramáticamente, el mayor o menor grado de aceptación o integración; pero las fronteras también suelen ser traspasadas de forma *ilegal*, dando lugar a movimientos, agentes, comercio y manifestaciones inusitadas de violencia en el afán, de un lado, de prohibir el paso construyendo muros, deportando, cobrando y matando; y, del otro, de transgredir ese límite apelando a estrategias, escaramuzas, sobornos, que generalmente traslucen un fondo de desesperación.

A veces las fronteras son menos nítidas, y se usa la misma designación para señalar una separación, una lejanía, una distancia física o cultural en el mismo territorio, por lo que nacen así los suburbios que, cuando entraron en escena, la literatura argentina los pobló de inmigrantes y, desde diferentes perspectivas, puntos de vista y posiciones ideológicas, cobró gran relevancia aquello que, bajo distintos ropajes, suele identificarse como cultura popular y sus mezclas o culturas híbridas, como las definió Néstor García Canclini: lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero no tienen ninguna consistencia como estructuras «naturales», inherentes a la vida colectiva, sino que son modalidades contradictorias que organizan lo simbólico, engendradas por la modernidad, que a la vez, por su relativismo y antisustancialismo, las erosiona todo el tiempo, cultura popular que, cuando es apropiada por la

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora titular de Teoría Literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Correo electrónico: anamariazubieta@gmail.com.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 7-11.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

literatura, suele dotar a sus relatos de límites y fronteras, como sucede con el caso emblemático de la novela *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal: los amigos emprenden una aventura nocturna para llegar a la casa de Juan Robles, que queda en Saavedra: «región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla» (2013, p. 253); o sea, tienen que pasar una frontera para encontrar restos de un habla popular y personajes anacrónicos, supervivencias arrabaleras y una lengua y unas prácticas profundamente vinculadas con la cultura popular. Las fronteras separan lo propio de lo ajeno, lo conocido de lo extraño, lo común de lo diferente: toda frontera tiene su génesis, su época de vigencia y eficacia, y su época de descomposición. Las fronteras «se hacen», como explica Karl Schlögel en su libro *En el espacio, leemos el tiempo* (2007): atravesar una frontera es aventurarse, entrar en territorio peligroso, desconocido o diferente que a veces está constituido por fragmentos o vestigios de una cultura distinta, generalmente popular, que se aprehende en sus prácticas y en su lengua, y así aparecen, en un lugar relevante, las subjetividades de trabajadores y pobres, un *vivir afuera* que desencadenó tratados, ensayos y expresiones literarias hasta dar con el giro radical producido con el asentamiento de barrios cerrados, countries, que se instalaron en el imaginario cultural del presente, modificando la vida cotidiana o inventando una nueva forma de vida cotidiana, donde las cámaras vigilan las idas y venidas de extraños, pero de este modo también, forzosamente, las idas y venidas de sus habitantes, ensanchando el espacio de la intimidad a través de los ojos, sociedad de vigilancia y sociedad del espectáculo juntas y a domicilio, como dirá Gérard Wacjman en *El ojo absoluto*, concretando una transformación cultural, práctica en la cual pasó a ocupar un lugar relevante el fenómeno de la vigilancia y de vigilar a los inocentes, creando lo que Marcela Crespo designa «guetos de lujo», suerte de oxímoron insoportable, triste, porque desliza la idea de encierro forzoso, como fueron los guetos, espacios de violencia contra la razón y el derecho, de los cuales se intuye que nada bueno puede salir. La videovigilancia se alimenta de la peligrosidad, alimenta la sospecha de la peligrosidad, siempre a la espera de un posible delito y, en cierto sentido, la civilización de la mirada es un problema de zona, territorios y fronteras. Esos enclaves exclusivos y excluyentes han debilitado los lazos comunitarios con base territorial y han alimentado una retirada a la esfera del consumo privatizado y las estrategias de distanciamiento.

Entonces, una vez establecidas las fronteras, se trazan los mapas para que la nación sepa qué aspecto tiene el mundo: por dónde discurren las fronteras de amigos y enemigos, dónde se hallan los focos de crisis, dónde se dieron batallas y se sufrieron derrotas, y dónde hay todavía algún lugar al sol que conseguir. Cuando las fronteras se desconocen, cuando la expansión, la extensión y la apropiación son la meta, se lleva adelante la empresa colonial o de «conquista», que tuvo un impacto formidable en el mundo, pues, como dijeron Marx y Engels, el descubrimiento de América y la circunnavegación de África le procuraron terreno nuevo a la burguesía que despuntaba, o como señala Edward Said en *Cultura e imperialismo*, las novelas de Joseph Conrad lograron el reforzamiento del consenso de sus sociedades en

relación con la expansión de ultramar, jugaron un rol fundamental en la imaginación y simbolización del espacio. Said analiza *El corazón de las tinieblas* de Conrad, en donde se narra el viaje por el río Congo de un marinero, Marlow, al cual se le encarga llegar a la Estación Central de la compañía concesionaria que lo emplea en busca de un cargamento de marfil y de una personaje muy misterioso llamado Kurtz, cuya identidad se nos irá develando a lo largo del oscuro viaje hacia las profundidades del Congo belga. Said sostiene que la política y la estética de esta *nouvelle* son imperialistas, ya que ni Conrad ni Marlow nos ofrecen una visión completa de lo que se encuentra por fuera de las actitudes de los conquistadores del mundo encarnados en las figura de Kurtz, Marlow, el círculo de oyentes de la cubierta del *Nellie* y el propio Conrad. Si no entendemos la experiencia del Otro y dependemos de la autoridad asertiva del tipo de poder que Kurtz detenta como hombre blanco en la jungla o que Marlow detenta como narrador, es inútil buscar alternativas distintas, no imperialistas. Conrad solo es capaz de imaginar un mundo ajustado a la dominación occidental, pero, a la vez, también señala que posee un sentido residual extraordinariamente persistente de su propia marginalidad de exiliado (recordemos que Conrad es de origen polaco), que lo faculta para comprender de modo activo cómo funciona la maquinaria del imperialismo, dado que la sincronía entre él y la máquina no es del todo perfecta, es decir, no es un inglés totalmente integrado al sistema. Indudablemente, los efectos de la violencia colonial, de ese «traspasar las fronteras» fue magníficamente analizado por Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra.*

Por su parte, la literatura latinoamericana no ha dejado de frecuentar el tópico de la conquista, de la apropiación de los territorios del otro, de un «correr las fronteras» que tiene diferentes alcances y que, en la historia argentina, se conoce como «la Campaña del Desierto», que dejó una impronta perdurable en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, o en la pintura de Ángel della Valle *La vuelta del malón*, pero también, más sesgadamente, en novelas que fabrican tramas sobre la conquista de la ciudad, afrontada por personajes que, desde sus provincias, emprenden ese viaje y constatan fronteras culturales y, más recientemente, desde el Gran Buenos Aires, cuando el neoliberalismo abrió la brecha casi insalvable entre esos dos espacios. Es casi evidente que, junto con las fronteras, son convocados los límites, los márgenes, un «extra muros», otro sitio que se ganó un gran espacio en la literatura argentina ya como arrabal o suburbio, así como sus personajes: el malevo, el cuchillero y sus trifulcas, y en el presente, en una marginalidad que ha cambiado de signo y, tal como ha dicho Loïc Wacquant en *Parias urbanos*, esa nueva marginalidad no es consecuencia del atraso, la ociosidad o la declinación económica, sino de la desigualdad creciente, un avance, una prosperidad económica global y a la vez un penetrante estigma territorial que recae sobre los residentes de esos barrios de exilio socioeconómico, una marginalidad, entonces, sobre la que se posa la mirada de la denigración o la sospecha de la peligrosidad. Los relatos y las representaciones de estos espacios marginales trazan un mapa de la actualidad en los que se vislumbran otros modos de poder y de dominio sobre el territorio: el narcotráfico, la prostitución y el crimen que imponen sus propias leyes, sus

fronteras y sus áreas de influencia. En la interacción de los sujetos marginales y las instituciones jurídico-penales del Estado, se dirime el control del espacio que regula la circulación del dinero y las mercancías a través de redes y dispositivos que permiten reconocer sistemas que obedecen a una legalidad por fuera del sistema del derecho. Las diversas zonas del territorio conforman marcos espaciales en los que se elabora, se sostiene y se pone en discusión la *ley* de los márgenes: en la periferia se ve de otra manera y otra cosa que en el centro, aunque a veces se estilice la marginalidad en la «peculiaridad»; en la era del capitalismo avanzado, la exclusión social se ha vuelto uno de los fenómenos que propician expresiones de violencia en sus formas más crueles. Este recorrido por los márgenes es la preocupación de los trabajos de Alejandra González, Anahí Lawrynowicz y de Sonia Jostic, quien se concentra en el examen de los márgenes en la narrativa argentina del presente deteniéndose en la villa como «pivote convocante del margen», enclaves que están dejando de ser *lugares* para convertirse en *espacios* de supervivencia de los relegados.

Una inflexión en la que las fronteras adquieren otro sentido está dada por el campo de concentración y sus rasgos bajo el nazismo; el campo define un tipo de encierro y un espacio delimitado por «fronteras» que separan el afuera de un adentro donde imperan leyes propias, donde se consuma la muerte planificada, un genocidio de una magnitud y de unas características sin precedentes que dependió de la existencia de técnicas y hábitos meticulosos y firmemente establecidos, de una división del trabajo precisa, de que se mantuviera un suave flujo de información y de mando, y de una sincronizada coordinación de acciones, como señala Zygmunt Bauman en *Modernidad y Holocausto*.

En el campo de concentración, quedan implicadas la territorialidad y la extraterritorialidad y una cuestión de límites: límite como decibilidad y límite como emplazamiento del campo, que encarna, por otro lado, la materialización del «estado de excepción». Paula Simón aborda esa problemática apelando al aporte fundamental de Giorgio Agamben, quien señaló justamente que la vocación del campo es la de realizar el estado de excepción, y solo entendiendo eso todo lo que de increíble se produjo en ellos resulta comprensible. Quien entraba en el campo se movía en una zona de indistinción entre interior y exterior, excepción y regla, lícito e ilícito, y agrega: «A un orden jurídico sin localización (el estado de excepción, en el que la ley es suspendida) corresponde ahora una localización sin orden jurídico (el campo, como espacio permanente de excepción)» (2003, p. 223), el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, laboratorios en los que se puso a prueba la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible, como señaló Hannah Arendt, y por ello, no es casual que los campos fueran situados en «otro territorio». Con la experiencia del campo cobra valor el testimonio, el «yo estuve ahí», corroborando lo que el mismo Agamben sostiene: ser sujeto y testimoniar son casi lo mismo, confluencia de tiempo y espacio en la subjetividad, generalmente de una víctima, que aúna el sufrimiento, el dolor y la vergüenza de ese tiempo en el que presenció la singularidad monstruosa normalizada y cotidiana del fronteras adentro del campo.

La última inflexión alude a la locura, un fronteras adentro del encierro en el hospicio, esa extraña mezcla de hospital y prisión, ese mundo de aislamiento y medicalización es el que aborda Enzo Cárcano al examinar la figura de Jacobo Fijman, haciendo referencia a un tema caro a Michel Foucault, que se empeñó en demostrar cómo, mediante el discurso de la locura, fue posible un cierto tipo de control de los individuos dentro y fuera de los asilos, tecnologías del yo y disciplinarias que tienen lugar en Occidente entre los siglos XVII y XVIII. La disciplina normaliza, analiza, descompone a los individuos, los lugares, los tiempos, los gestos, los actos, las operaciones, los descompone en elementos que son suficientes para percibirlos, por un lado, y modificarlos, por otro. En realidad, la revolución burguesa fue la invención de una nueva tecnología del poder, del que las disciplinas constituyen las piezas esenciales; y entre esas disciplinas, la psiquiatría y su papel de encargada de producir la verdad de la enfermedad en el espacio hospitalario fueron centrales. El psicoanálisis será para Foucault una gran forma de despsiquiatrización: salida del espacio manicomial para borrar los efectos paradójicos del sobre-poder psiquiátrico, pero al mismo tiempo, reconstitución del poder médico, productor de verdad. La psiquiatría que puede desplegarse en el hospicio no es una especialización del saber o de la teoría médica, sino una rama especializada de la higiene pública. La psiquiatría se institucionalizó como precaución social, como higiene del cuerpo social en su totalidad y así codificó la locura como enfermedad y luego tuvo que patologizar los desórdenes, los errores, las ilusiones de la locura. El punto principal no consiste en aceptar este saber como un valor dado, sino en analizar estas llamadas ciencias como «juegos de verdad» específicos, relacionados con técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos.

El presente volumen de *Gramma* dedicado a «las fronteras» es una auspiciosa entrada a un tema que escuece el presente y que no parece destinado a ceder en su problematicidad y en su capacidad de generar discursos y representaciones artísticas.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Gimeno Cuspinera, A., Trad.). Valencia: Pre-Textos.

Bauman, Z. (1994). *Modernidad y Holocausto.* Madrid: Sequitur.

Marechal, L. (2013). *Adán Buenosayres*. Edición crítica de Navascués, J. de. Buenos Aires: Corregidor.

Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo* (Catelli, N., Trad.). Barcelona: Anagrama.

Schlögel, K. (2007). *En el espacio, leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela.

Wacquant, L. (2001). *Parias urbanos*. *Marginalidad en la ciudad* (Pons, H., Trad.). Buenos Aires: Manantial.

Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto* (Agoff, I., Trad.). Buenos Aires: Manantial.

La Frontera: un Espacio Complejo en la Problemática de la Marginalidad del Siglo xxi. Apostillas a dos Novelas Argentinas

Marcela Crespo Buiturón*

Resumen: Como ya lo señalara Hebe Clementi, la frontera se ha constituido en un tópico iluminador de la problemática identitaria en nuestra literatura, emergiendo así un escenario discursivo, contestatario, en el que el paisaje resulta decididamente ideologizado. En el año 2010, fueron publicadas simultáneamente dos novelas que, de maneras peculiares pero solidarias, proponen una compleja puesta en diálogo de diferentes concepciones de la frontera, provenientes de los dos finales de siglos; tanto de posturas decimonónicas como de las últimas reflexiones filosóficas, antropológicas y literarias con respecto a las subjetividades subalternas y los problemas identitarios asociados a las ellas: *Oscura monótona sangre*, de Sergio Olguín, y *Kriminal tango*, de Álvaro Abós.
Palabras clave: Marginalidad, Frontera, Sergio Olguín, Álvaro Abós.

Abstract: *As Hebe Clementi has stated, the frontier has become a topic which has enlightened the identity issues pervading our literature. Thus a discursive, nonconformist setting has emerged where the landscape has been decidedly ideologized. In the year 2010, two novels came to light simultaneously. In a peculiar though supportive fashion, they propose a complex interaction of different conceptions of the frontier. These conceptions are to be traced back to both ends of the centuries. They originate in nineteenth-century postures as well as in the latest philosophical, anthropological and literary reflections on both subsidiary subjectivities and the identity issues associated to them:* Oscura monótona sangre*, by Sergio Olguín, and* Kriminal tango*, by Álvaro Abós.*
Key Words: *Marginality, Frontier, Sergio Olguín, Álvaro Abós.*

* Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Lleida (España) y Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Coordinadora del área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) de la USAL y Profesora titular de Teoría Literaria en esta misma institución. Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 12-25.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

La Frontera en la Literatura Argentina: Observaciones Preliminares

La noción de frontera ha despertado frecuentemente el interés de escritores, críticos y teóricos de diversas disciplinas. En la literatura argentina en particular, pueden encontrarse múltiples ejemplos de su presencia y de reflexiones en torno a ella en crónicas, diarios, novelas y otros textos ficcionales, así como en ensayos, ejercicios de crítica y teoría literarias.

Aparecida tempranamente en informes o diarios de viaje de expedicionarios provenientes de otras latitudes (ya en 1567, *Derrotero y viaje a España y Las Indias*, de Ulrico Schmidl, y *Diario de las Guardias y Fortines de la Línea de Fronteras de Buenos Aires,* escrito en 1796 por el capitán de navío español Félix de Azara, por citar algunos ejemplos), transita las páginas de numerosos textos argentinos durante el siglo xix. Al respecto, en un reciente estudio, Batticuore, El Jaber y Laera proponen una clasificación tentativa en dos grandes grupos:

> Uno surge del viaje exploratorio, que alterna la narración con descripciones de la naturaleza, los habitantes y las costumbres, como ocurre en el *Viaje al país de los araucanos* (1879) y *Callvucurá* (1884) de Estanislao Zeballos, o en *El viaje a la Patagonia Austral* (1879) de Francisco P. Moreno. El otro toma la forma del viaje ficcional, que recrea experiencias imaginarias sin renegar de la investidura testimonial que confiere el relato en primera persona, como sucede en *Martín Fierro* (1872-1879) al denunciar la dura vida en el fortín e instalar definitivamente el tópico de la huida del gaucho a tierra de indios (2008, p. 8).

Sea de una u otra forma, los relatos de frontera decimonónicos suponen la instauración de un adentro y un afuera que se corresponden, en la mayoría de los casos, con la ciudad, por una parte, y la campaña o el desierto (también ese afuera puede ser el exterior del país, como lo plantean los escritos de los exiliados Sarmiento, Alberdi o Mármol), por la otra; un espacio reservado a la civilización, frente a otro que ocupa la barbarie.

Lucio V. Mansilla, con *Una excursión a los indios ranqueles* (1870),se erige, entonces, como una voz discordante en este entorno, ya que recoge «...los diversos contenidos político ideológicos que se juegan en los modos de relacionarse con la frontera y de narrar esa relación» (Batticuore, El Jaber y Laera, 2008, p. 12) y la discusión acerca de cómo avanzar sobre ella, que se había intensificado en la década de 1870, acercando una mirada insólita para ese entonces, que supera los prejuicios hacia el habitante del otro lado de la frontera y lo presenta como un otro semejante, sujeto de la cultura, según lo señalara Lojo en su trabajo «La frontera en la narrativa argentina» (1996), despojado de los desvalores que le imponía su anclaje en el espacio de la bestialidad (Biagini, 1980). Aunque fuera Sarmiento quien se inspirara en el norteamericano Fenimore Cooper y sus *Leatherstocking Tales*, por la «...comprobación de la influencia del medio físico sobre los hábitos y costumbres de sus habitantes» (Servelli, 2008, p. 181) que este autor destacaba, es la visión de Mansilla la que más se acerca a la de Cooper en cuanto al nexo fraternal entre el héroe blanco y el indígena,

que aseguraba una apuesta a una suerte de identidad nacional (Anderson, 2000).

Curiosamente, y abriendo un resquicio artísticamente productivo, ese espacio vacío, salvaje, de ese otro lado de la frontera ya había adquirido—agrega Lojo (1996) a la discusión— una paradójica envergadura estética al presentarse, en un texto como el *Facundo* (1845) de Sarmiento, como «...matriz posible de la poesía y como forja de cierta imagen modélica de lo argentino» (p. 125). Asimismo, en *Amalia* (publicada en forma de folletín en 1851 y luego en libro, en 1855), de José Mármol, se percibía una inversión en la valoración de esos espacios antagónicos: la naturaleza como lugar cósmico —en el sentido de ordenado— y la urbe como anclaje de lo corrupto; y *El matadero* (escrito entre 1838 y 1840, y publicado recién en 1871), de Esteban Echeverría, con su presentación de aquel mundo civilizado de la ciudad convertido, carnavalesca y grotescamente, en el ámbito de la barbarie más extrema, despojándolo así del sentido liberador y fecundo del carnaval medieval (p. 127). El mismo cuestionamiento a la constitución de opuestos inconciliables, y que responden a generalizaciones en cierta medida temerarias, que se esconde detrás de las palabras de esta investigadora, había determinado ya su abordaje en *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994).

A fines del siglo XIX, reaparece la imagen de la frontera como división de mundos (Ludmer, 1994), reinstalando el carácter negativo del otro, considerado como amenaza. Dos textos pueden tomarse como ejemplos de este fenómeno: *Juan Moreira*, novela publicada por Eduardo Gutiérrez como folletín, entre noviembre de 1879 y enero de 1880, en el diario *La Patria Argentina,* y convertida en obra de teatro por el mismo autor en 1884, en el que el indio es devuelto al espacio de la barbarie (Regazzoni, 2003), restableciéndose la línea divisoria entre dos ámbitos antagónicos; y *El libro extraño*, de Francisco Sicardi, novela en cinco volúmenes, aparecidos entre 1894 y 1902, cuyos personajes negativos (particularmente el tomo II, de 1895) están representados por los primeros habitantes del suburbio. Considerados marginales por el narrador, ubicados en un intersticio entre el gaucho y el compadrito, son presentados como incapaces de incorporarse a la fuerza incontenible del progreso que representa la nueva raza de inmigrantes propulsores del crecimiento del país,y son confinados al borde de la ciudad. Paralelamente, una fuerza xenófoba se abre paso en la literatura argentina de la mano de textos emblemáticos como *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres, mientras, unas décadas después, la vanguardia de los años veinte rescatará a aquel marginado habitante de los suburbios y recreará, en una suerte de criollismo urbano, una atractiva imagen de frontera que dará lugar a un tópico muy transitado por nuestra literatura: el de las orillas (Sarlo, 1981). Así, los escritores que conformaban el grupo de Boedo (Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, etc.), en esas primeras décadas del siglo XX, mostrarán del pobre, del habitante de esos suburbios, una mirada menos sombría y desangelada que la que frecuentemente se cernía sobre él (Portantiero, 1961).

Escapando constantemente a esas generalizaciones y afanes definitorios homogeneizantes, la literatura argentina ha ido desplazando, reelaborando y resementizando permanentemente la noción de frontera. Y el siglo XX ha sido muy prolífico con respecto a la ficcionalización

de esta. Dos ejes vertebradores pueden identificarse en las ficciones de este siglo: el Sur y Europa (Lojo, 1996). Dentro del primero, numerosos escritores dan cuenta de ello: desde los textos de Ricardo Güiraldes o Benito Lynch, pasando por los de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, hasta Eduardo Belgrano Rawson, Osvaldo Bayer o Leopoldo Brizuela, entre muchos otros. Y si bien ha sido abordado desde la ficción (Marcos Aguinis, Horacio Vázquez Rial, María Rosa Lojo y otros tantos), el ensayo, especialmente, ha ocupado un espacio preponderante en el tratamiento del otro eje, el europeo. Así, por ejemplo, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Anderson Imbert y Héctor Murena son ejemplos destacados de quienes han destinado numerosas páginas de reflexión en torno a aquel.

Una alternativa que merece ser considerada especialmente es la que se refiere a los movimientos migratorios internos. Habiendo ocupado un espacio negativo en la literatura culta del mediados de siglo—aunque en 1957, Bernardo Verbitsky publicara *Villa miseria también es América*, una novela cruzada con el periodismo de denuncia social y política en la que la villa, conformada por migrantes internos y de los países limítrofes, es presentada como un espacio en el que se destaca la vida familiar y trabajadora de sus habitantes—, se reinstala el contraste debido al origen (campo versus ciudad, así como diferencias raciales que suponen otra de las dicotomías clásicas: lo aborigen frente a lo europeo), constituyendo una nueva forma de marginalidad urbana. El cuento «Cabecita negra», de Germán Rozenmacher, ilumina una escena ejemplar:

> —Mire estos negros, agente, se pasan la vida en curda y después se embroman y hacen barullo y no dejan dormir a la gente.
> Entonces se dio cuenta que el vigilante también era bastante morochito pero ya era tarde (1961, p. 7).

Frente a los rasgos culturales definitorios de las configuraciones de tipo tradicional del inmigrante interno, se oponen los de la modernidad de los habitantes urbanos, dando como resultado la reelaboración del concepto de colonia en la que el Centro de Desarrollo de América Latina ha considerado y denominado «colonia interna» (DESAL, 1969), cuya ubicación vuelve a estar en el espacio negativo de los suburbios. Así se abre el diálogo y la discusión en torno al concepto de «frontera interior» (Servelli, 2010, p. 31), que había recogido y analizado Alejandro Grimson al comentar la distinción entre *frontier* y *border*, que alude a una frontera en expansión entre un estado nacional y una sociedad aborigen, la primera; y una frontera política entre estados, el segundo (Grimson, 2000).

Un nuevo viraje se produce cuando la literatura argentina se une al rescate, que se registra en todo el mundo, de las subjetividades subalternas desde los años sesenta en adelante. Van apareciendo otros textos que proyectan una mirada reivindicadora de aquellas, como es el caso de *Con otra gente* (1967), de Haroldo Conti. La frontera despliega, entonces, múltiples proyecciones con respecto a esas subjetividades marginadas (indígenas, inmigrantes, mujeres,

homosexuales, travestis o transexuales, villeros, exiliados, etc.), constituyéndose en tópico desde el que se practica un cuestionamiento radical a las antinomias culturales y raciales, así como genéricas, socioeconómicas y políticas. Las ficciones de autores argentinos de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI (Sergio Cheifec, César Aira, etc.) reelaboran, configurando un modo diferente de representar la pobreza encarnada en la figura de la villa, ya no tan ligado a la estética realista tradicional de aquellos escritores «...que sostenían una función social para la literatura» (Saítta, 2006, p. 90), y discuten una y otra vez las posturas tradicionales con respecto a la frontera, sus límites e (im)posibles definiciones que, en definitiva, no son más —ni menos— que un cuestionamiento a las definiciones positivistas que tienden a la homogeneización de la identidad personal y cultural. En esta imprecisión de límites, opera lo que Saítta llama—pensando especialmente el caso de *El aire* (1992), de Sergio Cheifec, y lo que esta novela anticiparía— una suerte de pampeanización de la ciudad: una idea interesante porque significa que Buenos Aires «...deviene pampa, deviene llanura, deviene puro vacío» (2006, p. 99), es decir, que ha invertido polaridades con el afuera de la frontera.

Como ya lo señalara Hebe Clementi (1987), la frontera se ha constituido, entonces, en un tópico iluminador de la problemática identitaria en nuestra literatura, así como en la de muchos otros países americanos, y los textos surgidos en el tratamiento de esta cuestión, como bien sostiene Servelli, dan cuenta:

> ... del proceso de integración de fronteras interiores y las problemáticas anexas fueron consolidando un corpus bibliográfico específico que terminó sombreando una zona particular, de límites ambiguos, en el mapa de la literatura argentina. El conjunto discursivo podría describirse como expresión de un vínculo inescindible: aquel que relaciona el territorio, la representación verbal del paisaje y la cultura vernácula con la identidad nacional en cierne (2010, p. 33).

Se va construyendo así una *literatura de frontera* (Viñas, 1981), en la que, consecuentemente, esta última noción va perdiendo ese carácter de territorio yermo y virgen, objeto de apropiación de la cultura occidental, promovida por «...un sujeto hegemónico que en tanto nombra y asigna los sentidos, se afirma como portador de los contenidos civilizatorios que llenarán el espacio vacuo» (Servelli, 2010, p. 40) y confina al otro—desde su posición nominadora, partícipe de una raza que, como ya Kant lo planteara en su *Antropología desde un punto de vista pragmático*, se propone «...como la humanidad en sí misma [...] superior a las demás» (Chukwudi Eze, 2008, p. 53)—a un «espacio inevitable» signado por coordenadas desfavorables en las que «...la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad, en identidad» (Todorov, 2008, p. 179).

Emerge, entonces, en nuestra literatura de frontera, un escenario discursivo, contestatario, en el que el paisaje resulta decididamente ideologizado.

Una Nueva Percepción de la Frontera Interior

En el año 2010, fueron publicadas simultáneamente dos novelas que, de maneras peculiares pero solidarias, proponen una compleja puesta en diálogo de diferentes concepciones de la frontera, provenientes tanto de posturas decimonónicas como de las últimas reflexiones filosóficas, antropológicas y literarias con respecto a las subjetividades subalternas, es decir, imperantes en los dos finales de siglos: *Oscura monótona sangre*, de Sergio Olguín, y *Kriminal tango*, de Álvaro Abós.

En ambas novelas se lleva a cabo una suerte de mapeo de la criminalidad urbana, en la que los personajes que abiertamente se posicionan en la marginalidad —especialmente basureros y cartoneros— traspasan los límites impuestos por la sociedad ordenada y clasificadora, no como una apuesta a la circulación, sino como una amenaza de invasión, configurando un cierto concepto del espacio público que no circunscribe la pobreza ya, como sostenía Nicolás Rosa, a los «...sitios secretos de la ciudad: estaciones, vías férreas, subsuelos, subterráneos, etc.» (1997, p. 127), sino que opera desbaratando las fronteras establecidas: tanto en *Oscura monótona sangre* como en *Kriminal tango*, si bien se localizan las zonas de pobreza en los barrios del sur de Buenos Aires y en los suburbios (Constitución, Lanús, etc.), no solo los marginales invaden lo que se consideraba tradicionalmente «el centro», sino que sus supuestos representantes —el empresario Andrada en la primera; el inspector de policía Muñecas en la segunda— traspasan la frontera e incursionan en «el otro lado».

Esa invasión de los marginales no tiene nada que ver con el caso que analiza Saítta (2006) de *Vidas proletarias (escenas de la lucha obrera),* de Elías Castelnuovo, publicada en 1934, en la que un grupo de parias y desocupados avanza sobre la ciudad exigiendo trabajo para todos. Los marginales de Olguín y Abós imponen su presencia incómoda y amenazante y determinan, en gran medida, cuáles son las zonas por las que se puede o no circular:

> —Atilio, ¿qué pasa con los cartoneros?
> —Nada que yo sepa, don Julio. ¿Hicieron algo esos turros?
> Atilio había llegado al edificio hacía siete años [...] Le habían dado de baja en la policía, pero mantenía el espíritu de la Fuerza. Estaba siempre atento y vigilante. [...]
> —Ayer mi hija me dijo que la incomodan.
> —Déjemelos a mí. A esos hijos de puta habría que sacarlos de acá... (Olguín, 2010, p. 80).

Si el «...mundo de los pobres que representa Castelnuovo es un mundo de violencia y de derrota». (Saítta, 2006, p. 93), el de estas novelas mantiene la primera y la exacerba, mientras desplaza la segunda también hacia el mundo de la clase alta: Julio Andrada, el empresario de *Oscura monótona sangre*, termina perdiéndolo todo y preso; y Claudio Levinski, el contador de la élite económica de Buenos Aires en *Kriminal tango*, asesinado.

Pero la propuesta de ambos escritores no es la inversión de destinos, que revertiría «... la política de avance de la frontera sobre los indios y el consecuente aprovechamiento de las tierras conquistadas al desierto» (Servelli, 2010, p. 32) que se registraba en la literatura decimonónica, así como en algunas novelas del siglo XX que la reafirman. No apelan a una suerte de «justicia social» en la que los pobres salen vencedores, mientras los ricos son ajusticiados, sino al cuestionamiento radical de esa visión antinómica y racionalizada. El poder económico se administra en la ciudad, pero se digita desde el suburbio; la delincuencia —en su forma más violenta o solapada— opera en ambos espacios: prostitutas, ladrones y asesinos surgen de la villa, del basural o de los estudios contables:

> —Levinski y Frogman ¿hacían trampa? –le preguntó Muñecas a la perito Sarti.
> —Levinski y Frogman, inspector, o Frogman y Levinski –dijo la mujer mientras hojeaba la agenda de cuero [...] limpiaban lo que otros ensucian. ¿A qué quiere que se dediquen las aves negras? (Abós, 2010, p. 115).

Los protagonistas de estas novelas son personajes de difícil —si no imposible— catalogación. Se mueven a ambos lados de la frontera interna (la que divide la urbe de la villa o del basural), enfrentándose a los marginales, pero también rebelándose ante las normas del poder hegemónico, utilizando estrategias que no permiten considerarlos ajenos del todo, ni partícipes tampoco, de cada ámbito. No se hallan cómodos en ningún lado porque son habitantes del intersticio.

Son personajes fronterizos, que condensan la frontera dentro de sí mismos. Los límites, para ellos, son impuestos y transgredidos por sus deseos, no por las reglas de una sociedad panóptica. Y ese deseo está fuerte y sorprendentemente vinculado a lo estético (recuérdese que uno es empresario y otro, policía: no precisamente las profesiones desde las que se espera tradicionalmente la observación y celebración de la belleza).

Para pensar estas novelas y estos personajes, se impone, ante todo, la necesidad de cambiar las coordenadas epistemológicas. Si lo que intentan aquellas es pensar de otra manera tanto al uno de la ciudad como al otro que habita en esta suerte de colonia interna que constituye la villa miseria, con su estatus de marginal y su traspasar la frontera y deambular por la ciudad; si la idea es desprenderse del pensamiento colonial y adoptar una postura crítica frente al paradigma europeo de la racionalidad moderna; entonces, como lo sostiene Walter Mignolo, «...la descolonización no es ya un asunto de revolución armada sino de revolución en las premisas del pensar» (2008, p. 12). Un empresario que asciende sospechosamente en la escala económica y social desde un barrio pobre de Lanús hasta llegar a Recoleta y un policía inserto en una institución altamente cuestionada por un pasado de represión y un presente corrupto; un hincha de Huracán y un *habitué* de una vieja tanguería; un soñador que escruta el cielo de la urbe buscando estrellas invisibles y un nostálgico que escucha acordes de violín tras los sonidos de una calle desierta. Estos personajes parecen una apuesta por lo que Mignolo llama «la opción descolonial», que:

> ... comienza precisamente por des-colonizar toda pretensión teórica de totalidad. Esa es una tarea para quienes creen y necesitan "controlar" la totalidad en las redes de UNA teoría. Es una tarea para quienes creen en una "realidad" ahí afuera que hay que transformar, y por lo tanto, "controlar" para que ello se haga de la única manera posible, que es la manera en que el enunciante en cuestión personalmente (como defensor y promotor de LA teoría) ve las cosas. La descolonialidad del saber y del ser comienzan por descolonizar este sentido común imperial que acabo de mencionar (Mignolo, 2008, pp. 16-17).

En las vidas de Andrada y Muñecas nada es unidireccional. Las élites económicas y políticas han perdido la capacidad de control; el otro marginal ha invadido la ciudad y dispone de los espacios obligando a quienes supuestamente detentan el poder a recluirse en guetos de lujo (edificios con custodia privada o *countries*); y toda lectura de la realidad resulta sospechosa y ambigua: ya no queda claro quién es la víctima y quién, el verdugo, porque en cada personaje se encuentra, por momentos, visible una y latente el otro: «Al final terminamos siendo de alguna manera cómplices de los criminales que combatimos» (Abós, 2010, p. 314), instalando un panorama complejo y conflictivo que bien podría responder a lo que sostiene Homi Bhabha: «El reconocimiento del sujeto como 'mismo y otro' [...] resulta incompatible con la representación del pueblo nacional como *e pluribusunum*» (2013, p. 25), es decir, con esa idea de totalidad presente en las palabras de Mignolo citadas anteriormente.

Pero no se trata de la tendencia, que como sostiene Grimson, se ha venido registrando desde los años ochenta, de desbaratar «...los relatos nacionales de homogeneidad [que] fueron desacreditados, no solo por los procesos de globalización sino también por las dinámicas emergentes indígena, afro, mestizas y regionales» (2011, p. 22), sino que lo que plantean estas novelas es la posibilidad de dejar de pensar la relación con el otro desde el enfoque imperial. El «...carácter borroso de las fronteras e híbrido de las culturas» (2011, p. 22) que este investigador enfatiza no se encuentra entre un miembro de la esfera de poder hegemónico y un otro marginado por aquel, sino que descansa en el seno mismo de la identidad del personaje desde el que se enfoca el relato y en la visión que este tiene del entramado social:

> Muñecas le explicó a su jefe que Levinski y el Cuerda vivían en mundos paralelos. Pero dijo también que las redes del crimen se enlazan en tantos puntos de la ciudad, que al final conforman un tejido espeso y consistente, un único y mismo cuerpo (Abós, 2010, pp. 314-315).

En definitiva, son paralelos que en algún momento se cruzan: puntos diferentes que se vuelven idénticos. Los protagonistas de estas novelas, frente a una sociedad ordenada y regida por premisas de una razón colonial, encarnan, tal vez, esa mirada des-colonial de la que habla Mignolo.

La postura de Grimson en *Los límites de la cultura* reinstala el enfrentamiento entre lo ontológico y lo epistemológico:

> Los distintos colores de piel existen, así como los diferentes cabellos o las distintas formas de nariz. Pero ningún rasgo físico tiene un significado intrínseco. Nosotros utilizamos esas diferencias para imaginar fronteras entre conjuntos de seres humanos, fronteras que son reales dado que nosotros mismos las realizamos. Pero lo que permanece ocluido por en esa fronterización es el proceso productivo de los límites por parte de los seres humanos (2011, p. 25).

Con claros virajes hacia el pensamiento nietzscheano, Grimson intenta explicar por qué la metáfora de la construcción social se ha agotado, a través de la idea de que todo lo humano es construido, lo cual, aunque no le hace perder el estatus de realidad, sí desestima su operatividad: ¿para qué sostener la construcción cultural o identitaria, específicamente, si todo lo humano está sujeto a ese mismo proceso de construcción?

Esas diferencias instrumentales que levantan fronteras y permiten la emergencia de conjuntos de elementos solidarios, opuestos unos a los otros, a las que alude el antropólogo operan, como se ha sugerido ya, en el interior de los personajes de las novelas de Olguín y Abós, Andrada o Muñecas, exponiendo de la labilidad de esas fronteras sociales que proponen un simulacro de homogeneidad que no es posible ni siquiera en el interior de cada hombre, mucho menos en la red social.

Julio Andrada, arrastrando un pasado de pobreza e inseguridades en un barrio bajo de Lanús, vive en un lujoso edificio de Recoleta, sintiéndose tan ajeno en un espacio como en el otro. Cada mañana, de camino a su fábrica, recorre el trayecto inverso a su ascenso social, bordeando voluntariamente la villa 21. La contemplación de esta es una suerte de recordatorio permanente de lo que lo acecha: su primo había perdido su fortuna y había terminado viviendo en una villa miseria; lo mismo podía sucederle a él. Es un espacio especialmente peligroso, porque está enclavado en la ciudad misma, obturando la posibilidad de erigir una frontera definida entre la pobreza y la riqueza. Asimismo, del otro lado, en los suburbios, también hay espacios de lujo: alguna vez él había fantaseado con la posibilidad de comprarse una «...casa en Lanús, una de esas lindas casas que se hacían construir los que habían hecho plata y no se querían ir del barrio» (Olguín, 2010, pp. 183-184).La villa comienza, entonces, a invadir su pensamiento y no espera a que sus habitantes salgan de allí a buscarlo: se adentra entre las precarias construcciones, contrata los servicios de una prostituta adolescente salida de una de esas mismas casas y se la lleva a su fábrica... El tercer espacio, tal vez. Un lugar intersticial, entre el pasado de pobreza y el presente de opulencia; entre los barrios bajos y los altos; entre el adentro y el afuera; un lugar de tránsito y permanencia simultáneos: el que le permitió ascender social y económicamente, *pasar* de los suburbios al centro, de una clase socioeconómica a otra, pero el que lo *retiene* como único espacio que siente propio (solo

utiliza el posesivo cuando se refiere a la fábrica; nunca cuando habla de su departamento en Recoleta). Allí, a la fuente de su fortuna, instalada en el corazón de Lanús, es adonde lleva a Daiana, la prostituta que saca de la villa.

Por su parte, Juan Muñecas, inspector de homicidios de la Policía Federal, investiga el asesinato del contador Levinski. Moviéndose tanto entre las altas esferas del poder económico porteño como por los basurales de las afueras de la ciudad, entre empresarios y delincuentes, expulsado por unos y por otros debido al permanente cuestionamiento de sus leyes, también crea ese tercer espacio en los viejos cafés de Buenos Aires: «Esos cafetuchos estaban unidos a la vida de Muñecas, y temblaba al pensar que, en cualquier momento, como cada día en Buenos Aires, la piqueta o los negocios inmobiliarios los convertirían en recuerdo» (Abós, 2010, p. 78).

Ambos personajes sostienen una lucha sin tregua, que parece dirigida hacia el *otro* lado de la frontera: Andrada cree vencer a la villa, el peligro que esta representa, al sacar a Daiana de allí; mientras el inspector Muñecas hace otro tanto desbaratando una banda de la mafia del basural de Buenos Aires. Pero, como se ha sostenido anteriormente, nada es unidireccional en estos personajes. Al mismo tiempo que libran esta batalla, aparece la sombra de otra: Andrada luchando contra la ajenidad de su entorno actual, de *este* lado de la frontera; y Muñecas, en contra de la corrupción del sistema legal del poder institucional.

Pero la fábrica de Andrada y los cafés de Muñecas son, en realidad, lugares en los que estos personajes vislumbran la negociación de la alteridad, porque el tercer espacio se resiste a ser localizado físicamente. Es por ello que los lugares de estas novelas son lábiles, ambiguos, movibles.

El Tercer Espacio Posible

Alcanzar la igualdad en y por la diferencia es un desafío que supondría la complementariedad y reciprocidad de singularidades (Balibar, 2003). Y en esta cuestión, la problemática del reconocimiento, pensada y repensada incansablemente, es fundamental y «...tiene que ver con [esa] negociación de la alteridad, no con acomodar diversas culturas o identidades múltiples en un mismo sitio. El tercero es el lugar del testigo, el momento de un giro hacia el vecino o forastero asimétrico» (Bhabha, 2013, p. 32). Andrada y Muñecas están en ese espacio paradójico y, por eso mismo, intersticial, condenados «...a ser el mismo y el otro» (Kristeva, 1991, p. 194). Están en el lugar donde la igualdad no se consigue a través de la neutralización de la diferencia, sino del énfasis en el aspecto relacional entre las diferencias. Lo que Arendt (2003) denominó el *inter-est*.

Es un espacio conflictivo, ambiguo, perturbador, que reformula el concepto de unidad, ya que en él coexisten la igualdad y la diferencia, la universalidad y la singularidad.

Andrada y Muñecas inician en cada novela una tentativa de continuidad entre el mundo del *uno* y el mundo del *otro*. Andrada recorre la ciudad, desde los barrios altos a la villa, circula, contrata prostitutas y asesina a ambos lados... Ese andar —y actuar— del empresario opulento

de origen humilde consigue establecer formas especulares entre un mundo y el otro, hasta tal punto que a él mismo —y al lector con él— les cuesta distinguir espacios y actores. Muñecas, por su parte, dibuja un derrotero semejante: rebusca *basura* en los estudios contables de la élite económica porteña, así como descubre los lucrativos *negocios* del basural de Buenos Aires. Contadores o mafiosos arriban desde su mirada a un desdibujar las fronteras. No es un borramiento de las diferencias, sino una continuidad que las enlaza en una suerte de unidad. Hay en estos personajes un movimiento que permite ver volcarse el yo hacia afuera, al mismo tiempo que se opera una transformación del exterior, entablando «...una relación íntima, con uno mismo y con los demás» (Bhabha, 2013, p.44). Andrada y Muñecas podrían ser considerados los traductores que operan en lo que este pensador considera:

> ... un lugar dialógico —un momento de enunciación, identificación, negociación— que se veía súbitamente despojado de su dominio o soberanía en medio de un campo de fuerzas marcadamente asimétrico y desigual. En un espacio intercultural de enunciación, en la intersección de distintos lenguajes en pugna por la autoridad, se abre por medio del proceso de diálogo un espacio de traducción que sirve como lugar de negociación... (Bhabha, 2013, p. 81).

Hay que insistir en la idea de que no aparece en estas novelas ningún afán reivindicatorio. No se trata de invertir destinos, reposicionar esferas de poder, sino de pensar la noción de unidad y el papel de la diferencia —entendido tradicionalmente como amenaza para la consecución de aquella y reconceptualizado en las reflexiones actuales— desde otra óptica: la de la terceridad, ese espacio que desbarata las dicotomías imperiales que el pensamiento moderno no ha conseguido abandonar. Son relatos que, como sostiene Zubieta:

> ...parecen haber sido fabricados por una maquinaria biopolítica, lo cual deja un vacío, una deuda, un déficit: encontrar la voz para esas presencias que este exceso [el del cuerpo] evidentemente no logró, repitiendo una violencia poscolonial que aún no se pudo superar (2012, p. 267).

Estos personajes enfatizan, en el diálogo —entendido como negociación—, lo indecible, exponiéndolo no como exceso, sino como ambivalencia fundamental de la estructura del conocimiento moderno (Habermas, 1989).

Luego de asesinar a uno de los cartoneros que se habían instalado frente a su departamento de Recoleta, Andrada abre un espacio en el que sus dos mundos coinciden. Daiana, la prostituta adolescente que sacó de la villa, y Florencia, su hija; Julio, el hijo de su primo al que también planeaba salvar de la miseria, y Elsa, su esposa, y Gonzalo, su otro hijo; todos ellos se encuentran convocados en la página final de la novela:

> Lo primero que pensó cuando volvió a pensar fue en Julio. No en él, sino en el hijo de su primo. No iba a estar el jueves para atenderlo, para darle la oportunidad de comenzar una vida distinta.
> [...] Daiana encerrada en el departamento, el paquetito de paco que guardaba en su escritorio y que era el nexo entre él y aquella noche de lluvia. Pensó en Florencia, en que no iba a poder ayudarla con la mudanza en el fin de semana. Y en Elsa, en el viaje de Elsa y de él a Estados Unidos para vera a Gonzalo. Todo había acabado (Olguín, 2010, p. 183).

A pesar de sus diferencias, fácilmente se enlazan en su pensamiento Florencia y Daiana, Gonzalo y Julio, los niños con el futuro asegurado y los excluidos del estado de bienestar.

Muñecas intenta, por su parte, traducir un entramado de corrupción y violencia, de víctimas y victimarios cuyo rol vio oscilar sospechosamente y cuyo relato se resiste al lenguaje institucional del informe policiaco:

> Cuando llegó al Departamento, desierto a esa hora, Muñecas se sentó en su escritorio de Homicidios e intentó escribir el informe. Era su obligación de oficial de policía. Permaneció un largo rato abstraído, la vista fija en algún punto, en nada, pensando cómo contar lo que había sucedido.
> Finalmente, escribió: *Ayer a las veintitrés horas fue capturado un sujeto llamado Hilario Cuerda, sospechoso de homicidio, secuestro, robo y asociación ilícita. El nombrado puso fin a su vida arrojándose al vacío* (Abós, 2010, p. 318).

Luego de acompañar al personaje en la pesquisa de una red de turbios negociados que ponían bajo sospecha tanto a Cuerda, como chivo expiatorio de la organización mafiosa del Basural, como a esos «ladrones de guante blanco» representados por el contador Levinski, y a la Policía misma, el informe de Muñecas no puede leerse más que como una explicitación de lo intraducible.

Esa suerte de contigüidad entre los mundos de Andrada y los de Muñecas, intraducible en el lenguaje del poder, de la racionalidad, halla, sin embargo, una posibilidad de emergencia y encuentro en lo estético, en esa percepción de la belleza hallada en lo insólito:

> Se agachó para dejar suavemente el arma en el piso. Se quedó agachado. Miró al cielo y casi no vio estrellas. ¿Dónde estaban todas las que había visto con Florencia una hora antes? Tendrían que mudarse a un lugar donde hubiera más estrellas en el cielo. [...] Andrada acercó su mano al cuerpo del muchacho y recorrió con las yemas de sus dedos los tatuajes. Cerró los ojos y sintió la piel de Daiana, el cuerpo de la chica entregado a sus manos. Andrada acariciaba el cuerpo de Daiana una vez más. ¿Pero se puede acariciar un sueño? (Olguín, 2010,pp. 183-184).

Mientras Muñecas vuelve a su casa por esas calles que convocan prostitutas, miserables que rapiñan restos de comida, provincianos pobres sentados en los portales de pensiones baratas (Abós, 2010, p. 317,) pensando «... qué tango le habría gustado tocar esa noche. Sí, esa noche le habría gustado tocar 'Responso'. Y no necesitó el violín para que 'Responso' sonara en su cabeza más suave que nunca. Más triste» (p. 318).

Ese dedo de Andrada acariciando los tatuajes del cartonero y el tango triste que brota de los postes de alumbrado en el derrotero final de Muñecas abren un tercer espacio desde el que se convocan las diferencias de ambos mundos e intentan traducir sus lenguajes, en un claro gesto de rebeldía hacia las racionalidades antinómicas del pensamiento imperialista y marcando una orientación diferente a la decimonónica, en la que podía explorarse en el «...conjunto discursivo [... la] expresión de un vínculo inescindible: aquel que relaciona el territorio, la representación verbal del paisaje y la cultura vernácula con la identidad nacional en cierne» (Servelli, 2010, p. 33).

Podría pensarse, entonces, que la frontera ha reafirmado aquí, no su carácter negativo, divisor y opositor de mundos, tampoco su afán de definición identitaria homogénea, sino su capacidad para alcanzar la complementariedad y reciprocidad que sostenía Balibar, en la creación estética.

Referencias Bibliográficas

Abós, A. (2010). *Kriminal tango*. Buenos Aires: Alfaguara.

Andermann, J. (2000) *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Balibar, E. (2003). *Nosotros, ¿ciudadanos de Europa?: Las fronteras, el Estado, el pueblo*. Madrid: Tecnos.

Bhabha, H. K. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Batticuore, G., El Jaber, L., y Laera, A. (Comps.). (2008). *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Biagini, H. (1980). *Cómo fue la generación del 80*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Clementi, H. (1987). *La frontera en América*. Buenos Aires: Leviatán.

Chukwudi Eze, E. (2008). El color de la razón: la idea de "raza" en la Antropología de Kant. En Castro-Gómez, S., Chukwudi Eze, E. y Paget, H. *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial* (pp. 21-82). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Centro de Desarrollo de América Latina (DESAL). (1969). *La marginalidad en América Latina: un ensayo de diagnóstico*. Barcelona: Herder.

Grimson, A. (Comp.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus-La Crujía.

Grimson, A. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.

Kristeva, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés.

Lojo, M. R. (1994). *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo xix)*, Buenos Aires, Corregidor.

Lojo, M. R. (1996). La frontera en la narrativa argentina. *Hispamérica*, (75), 125-136.

Ludmer, J. (1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Mignolo, W. (2008). Introducción de: Mignolo, W. (Comp.). *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial* (pp. 7-19). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Olguín, S. (2010). *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: TusQuets.

Portantiero, J.C. (1961). *Realismo y realidad en la literatura argentina*. Buenos Aires: Procyón.

Regazzoni, S. (2003). Presencia italiana en el teatro rioplatense: acerca de 'Juan Moreira'. Recuperado 3 de febrero, 2014, desde http://www.mundoclasico.com/articulos/verarticulo.aspx?id=0013191

Rosa, N. (1997). *La lengua ausente*. Buenos Aires: Biblos.

Rozenmacher, Germán (1961). Cabecita negra. Recuperado 3 de febrero, 2014, desde http://www.elortiba.org/pdf/German_Rozenmacher_Cabecita_negra.pdf

Saítta, Sylvia. (2006, agosto-diciembre). La narración de la pobreza en la narrativa argentina del siglo xx. *Nuestra América*, (2), 89-102.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Servelli, Martín. (2008). Desierto y literatura. Fronteras de la identidad. En Jitrik, N. (Ed.).*El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana* (pp. 181-187). Buenos Aires: NJ Editor.

Servelli, Martín. (2010), ¿Literatura de frontera? Notas para una crítica. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, *10*(39), 31-52.

Todorov, T. (2008). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI. Texto original publicado en 1982.

Viñas, David. (1982). *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI.

Zubieta, Ana María. (2012). La llegada y la presencia de los otros. Migrantes de viejo y de nuevo cuño. En Luengo, A. Y Schlickers, S. (Eds.). *La reinvención de Latinoamérica: Enfoques interdisciplinarios desde las dos orillas* (pp 243-253). Frankfurt: Peter Lang.

Poéticas de la Marginalidad: Una Teoría de la Violencia

Alejandra Adela González*

Resumen: Ciertos textos de la narrativa argentina de la última década nos permiten percibir diversas figuras de la marginalidad. Estas serían el resultado de las fuerzas que las expulsan del espacio público político, imponiéndoles coactivamente sus formas. Pero estos marginales mutan, desmarcándose de las representaciones admitidas, para dar cuenta del núcleo de irrepresentabilidad que los habita. Esta literatura se propondría como una teoría de la violencia que penetra en el juego de fuerzas que constituyen el campo de la subjetividad política.
Palabras clave: Literatura, Violencia, Marginalidad, Figura, Representación.

Abstract: *Argentine narrative prose of the last decade allows us to perceive diverse figures of marginality. These would be the result of the forces that throw them out of the public political space, coercively imposing on them his forms. But this marginality changes and becomes something different from the admitted representations, so as to show the impossibility of its representation. This literature would propose itself as a theory of the violence that explains the forces which constitute the field of the political subjectivity.*
Key Words: *Literature, Violence, Marginality, Figure, Representation.*

La verdadera teoría es la que se hace cargo de su culpa
Eduardo Grüner, *Las formas de la espada*

Si tomamos como punto de partida del sujeto de la modernidad su condición ilustrada, y a partir de allí, su aparición en el espacio público político como burgués, propietario, trabajador documentado, heterosexual, padre de familia, funcionario del Estado, blanco, portador de una sanidad psíquica y física establecida por los manuales médicos y psiquiátricos propios de la sociedad panóptica, se podrá ir constituyendo su perfil en contraste con quien no entra en este espacio iluminado por la luz de la Razón. Cuando las técnicas de normalización fallan,

* Doctora en Filosofía por la Universidad del Salvador (USAL) y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora Asociada de Ética y de Hermenéutica en la USAL.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 26-38.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

por las causas que fuere, y las disciplinas, con su andamiaje epistemológico y su instituciones correctivas, no consiguen hacer de la masa humana informe los sujetos prefijados, entonces algo se inscribe en los márgenes. Pero, contra la violencia de la positivización del poder que produce efectos de sujeto, se articula otra violencia resistencial. Aparecen, entonces, figuras del otro que se constituyen no a partir de una naturaleza previa sino de una relación distinta con la ley. El marginal va adquiriendo formas de figuración distintas; cada vez que irrumpe asume una representación que cuestiona los cánones establecidos. Desvaríos de la «representación» de un diferente que excede las formas lícitas o canónicas.

Toda figuración, entonces, es una violación de las formas —una desfiguración, por lo tanto—, resultado de la violencia hegemónica, pero también de la contraviolencia ejercida desde esos mismos bordes, por la búsqueda de espacios diversos de aparición.

Nuestra hipótesis es que el marginal es producto de esas tensiones, que está siempre fuera de cuadro; que, en cuanto asume una forma, debe necesariamente mutarla para seguir siendo quien perturba; y que, por lo tanto, se van perfilando representaciones disruptivas en forma sucesiva; que, en definitiva, dan cuenta de la imposibilidad misma de la representación de ese otro inimaginable, pero al que siempre hay que domesticar hasta reducir a alguna forma de monstruosidad epocal.

La Literatura como una Teoría de la Violencia

Para plantear la aparición de esta figura de la marginalidad, nos circunscribimos a un pensador argentino contemporáneo: Eduardo Grüner, tomando sus aportes sobre la constitución de la subjetividad en el campo de la filosofía política.

Para eso, se delimitan tres momentos, tres etapas que se articulan en la lógica particular de la subjetivación y que se dan de modo simultáneo, pero que separamos analíticamente:

1. *La aparición de la figura del marginal es el efecto de subjetivación producido a partir del ejercicio de la dominación.* La dialéctica del amo y el esclavo hegeliana da cuenta de la estructura de poder que asume diferentes formas de acuerdo con las condiciones materiales en cada particular etapa histórica. Pero que, además, en la Argentina del inicio del tercer milenio y en la modalidad del capitalismo tardío en las democracias formales de los países periféricos, asume su especificidad.
2. *Esas formas son ejercidas de modo violento*, produciendo efectos de sujeto de manera abiertamente coactiva o, más sutilmente, internalizando las figuras impuestas por las relaciones de dominación imperante. Violencia generalizada, propia del estado de naturaleza de la guerra de todos contra todos, que solo termina apaciguándose en la medida en que se asumen esas figuras impuestas por el poder. Ojo del panóptico que circula como superyó en la domesticación de los cuerpos. Así, en nuestra modernidad americana, la subjetivación se produce, con la incorporación a los Estados nacionales, delineada como burgués, trabajador, propietario, blanco, católico, heterosexual, padre de familia. Las figuras de resistencia a la subjetivación impuesta se articulan, entonces, en oposición a cualquiera de estos parámetros.

3. *La violencia de las formas de subjetivación impuesta, o la resistencia tanto o más violenta que ella, generan un estado de terror generalizado.* El miedo hobbesiano, en el estado de guerra de todos contra todos, pone a los lobos agresivos y aterrorizados en situación de defender su vida a costa de la muerte de los otros. Esta violencia genera perfiles diversos en las sociedades capitalistas, incluso en sus periferias: villeros, negros, cabezas, indios; formas de lo Otro, que asaltan en el corazón de lo Uno, tejiendo el lazo social en un vínculo de miedo y odio.

Primer Momento o de la Forma de Subjetivación

Las formas de subjetivación, y en esto seguiremos el análisis hecho por el Eduardo Grüner (1997), son efectos de las maneras en que el poder ha definido los modos de ser. La espada pública es el gran definidor. El tema es que el poder constituyente produce no solo las normas constitucionales de todo ordenamiento jurídico, sino también al sujeto sujetado de esta producción. Siendo el sujeto efecto de sentido de las fuerzas que se ejercen sobre él, el movimiento resistencial de oposición genera, precisamente, el margen donde es alojado. La sujeción no es un acto voluntario de los individuos, sino la grilla en donde estructuralmente pueden emerger. Quienes no se alienan en las formas de subjetivación admitidas, no se subjetivan. Pero el problema es que también las formas no permitidas están tipificadas. De allí que la marginalidad también tenga sus figuras de acuerdo con el momento histórico: el villero, los negros, el cabeza, el delincuente, el vago...

Los procesos de modernización en América Latina implicaron, junto con la formación del estado liberal, los contornos de una nación cuyo origen constituyó también el canon literario como mito fundacional. Si el individuo burgués, propio de ese nuevo espacio público que debía fundar su carácter político en la modernidad del capitalismo global, se constituye, es porque se sujeta a las normas establecidas. Violencia ejercida sobre el que adopta o es adoptado por los cánones, y que redobla por tanto su violencia contra aquellos que ofrecen resistencias a las figuraciones subjetivas.

Pedagogías, políticas, terapéuticas, encierros educativos, carcelarios: escuelas, manicomios, hospitales, cárceles, reformatorios, tribunales, instituciones que tienden compulsivamente a la normalización.

Dado este paradigma de la subjetivación moderna, se podrá ir constituyendo el perfil antagónico de quien, en contraste, no entra en este espacio visibilizado por las disciplinas del hombre.

Segundo Momento: o de la Violencia Generalizada

Si la civilización está construida sobre un crimen, o el mito de un crimen cometido por la fratría contra el padre, amado y odiado a la vez, en la perspectiva freudiana, se explica que el lazo social esté teñido de violencia, al punto de que la condición misma de la subjetividad sea esa violencia constitutiva.

Violencia que también, proponemos, puede ser leída como definición de frontera: límites impuestos entre una subjetividad normalizada y una marginada. Una a expensas de la otra. Pero el corpus literario elegido se situaría, entonces, precisamente en esos bordes: se activaría en los márgenes cuando describe las figuras del otro no como sustancias ya existentes, sino como artificios reactivos a partir de la opresión que los delinea. Problemática de la representación de un diferente, que excede las formas lícitas. Re-presentación que propone como causa la presencia del afuera. Percepción que genera una exterioridad peligrosa y siniestra.

Tercer Momento: O del Terror que nos Provocan los Otros

Amor y temor organizan un mundo inestable de figuras de la sujeción. «Ante la posibilidad de confusión, la única fuente de claridad es la imposición: está bien que haya Ley, siempre que su garantía sea la Espada», dice Eduardo Grüner (1997, p. 32).

La relación entre el mal y el miedo se puede pensar: «la auténtica utilidad del concepto de banalidad del mal descubierto por Hannah Arendt es que sirve para desmontar toda posibilidad de la fascinación ante el monumentalismo del poder» (Grüner, 1997, p. 34). Las formas de coacción que subjetivan no son necesariamente monstruosas, sino que asumen los modos de la mecánica burocrática, del proceso acéfalo, de la obediencia debida.

Se puede tener miedo en plena democracia porque también el contrato democrático es un producto del temor. La ruptura de los lazos solidarios y el individualismo agónico de los ciudadanos paranoicos tiene como efecto la producción de una marginalidad oscura, a la cual se le adjudica el horror que esos mismos lazos provocan. La transformación del modelo de acumulación emprendida por el capitalismo a nivel mundial ha requerido una gigantesca transformación de la subjetividad para lograr que los sujetos asuman el nuevo proyecto de dominación como propio y no como algo impuesto desde afuera por el poder. Así, la competencia salvaje, el individualismo indiferente y la percepción del semejante como enemigo también es un modo de sostener la hegemonía de una máquina de dominación que pervierte el lazo entre los hombres hasta tornarlos enemigos entre sí e, incluso, de sí mismos. Rousseau le dice a Hobbes que el estado de naturaleza como guerra de todos contra todos es una forma histórica específica de sociedad. Es necesario que los hombres lleguen a creer que solo se puede vivir contra los otros, que es necesario defenderse, que nuestras posesiones, nuestro ser, son objeto de envidia y, por eso, se percibe una mirada torva en los ojos de los otros, que solo reflejan nuestra propia mirada, señala Ernesto Laclau (2005).

La incertidumbre paranoica que no permite distinguir al enemigo tampoco advierte que es la misma máquina la que nos somete y evita la solidaridad entre los sometidos que, obedientes al amo, lo aman y se odian entre sí. La técnica derramada como poderosa industria de yoes y fábrica de cadáveres refleja en los rostros vacíos el instrumentalismo de la razón como lógica del poder.

Cuarto Momento: De la Literatura como una Teoría de la Violencia

El marginal es producto de tensiones contrapuestas, pero, para conservar su sitio, el afuera de la norma, debe variar constantemente esa ubicación. La eficacia de su monstruosidad depende de su capacidad para encarnar representaciones disruptivas. Ese marginal, en tanto excluido, es lo que mantiene la cohesión del todo social. Pero de tanto en tanto, lo irrepresentable mismo rompe incluso con las formas de exclusión admitidas: entonces la literatura escribe las marcas de lo irrepresentable.

El marginal está ligado al núcleo de lo real inasimilable en lo imaginario de las relaciones sociales. En el aspecto sensorial, es lo que produce disturbios en la comunicación, nubla la vista, está por debajo o por arriba de los umbrales perceptivos, perturbando y rompiendo el campo (visual, táctil, olfativo); es lo sucio, el hedor (de América), lo aterrorizante, que genera violencia o es violento en sí mismo, lo insoportable del otro no reducido a figuras o sin posibilidad de figuración.

Teoría de la marginalidad que da cuenta del modo en que el capitalismo alcanza su máxima rentabilidad con la multiplicación técnica que gestiona lo humano igualado a implementos mecánicos, dejando tras de sí los residuos no identificables.

Los cuerpos en sentido lato son equivalentes en tanto fuerzas productivas, puestas en marcha como mecanismos de una causa eficiente que solo exige la proliferación del rendimiento: mientras que el marginal es el desecho improductivo. Pero nos arriesgaremos a sostener que es la irrepresentabilidad misma la que usa esos bordes para poner en jaque al sujeto de la representación surgido en la modernidad, cuando el mundo se hace imagen. Señalándole la condición mortífera que lo horada, lo ataca en su narcisismo y lo aleja de la omnipotencia de una visión centrada en la conciencia que lo llevó a considerarse dueño del tiempo en la filosofía de la historia y señor del espacio en una cartografía sin límites.

La política occidental que nació junto con la tragedia encuentra, en la literatura, las formas en que se agujerea esa superficie por la violencia de una nueva inscripción. Literaliza, hace letra de esa irrupción sin explicar su génesis, da cuenta del acontecimiento de la ruptura. Muestra la carne de esa herida sin justificaciones ni teleologías.

Del Sujeto Marginal frente al Normalizado: ¿Un Antisujeto?

Tener el valor de usar la propia razón es lo que puede conducir al pueblo a salir de la minoría de edad, a abandonar el tutelaje del déspota ilustrado e ingresar en la república de las letras (Kant, 2007). Si salir del espacio privado (privado de poder político) implica saber leer y escribir, es porque se requiere una racionalidad que permita al menos deducir del imperativo categórico las inferencias que regulan las máximas de nuestras acciones. Esas acciones acceden a la esfera política en la medida en que el individuo pueda realizar esos procedimientos lógicos. Por lo tanto, la construcción de la opinión pública implica, a la vez, la creación de una corriente de razonamiento autónoma, independiente de la del rey, pero también la exclusión de todos aquellos que no acrediten esa mayoría de edad: mujeres, niños, negros,

indios, esquimales, habitantes de las colonias, pueblo, homosexuales, no propietarios; y de quienes no encuadren en las formas de la subjetividad burguesa.

La expulsión del propio cuerpo, del salvaje, de la mujer, del niño, del enfermo, del loco, es un proceso de constitución de la marginalidad en función de la definición de la norma. Como consecuencia, aparecerán las tecnologías del yo y de sí que normativizarán cómo deben ser educados, sanados, curados, encarcelados, castigados o definitivamente eliminados quienes no se adapten al ideal de la racionalidad moderna.

En ese ámbito del sujeto trascendental regulado por el imperativo categórico, se destacan las formas en que esa conciencia omnipotente constituyó una filosofía de la identidad que se consumió a sí misma al mismo tiempo que alcanzó su culminación. Pero simultáneamente, fueron surgiendo cuestionamientos desde los lugares de la diversidad, que resistieron o construyeron más o menos violentamente sus espacios de aparición.

El sujeto moderno y del discurso hegemónico de las ciencias humanas en las sociedades panópticas es cuestionado, atacado, subvertido desde el pliegue, el cuerpo y el lenguaje. Con la ruptura del sistema hegeliano, su fragmentación en derechas e izquierdas, con las experiencias totalitarias del siglo XX, comienza, desde los márgenes de la norma, una serie de ataques que fragmentan los grandes relatos y las filosofías de la historia. Pero no se trata de una demanda de igualdad por parte de los sectores excluidos únicamente. No se plantea conseguir los mismos atributos políticos, sociales o económicos para una masa idéntica, cuyas necesidades se homogeneizan en un mercado donde demandas y ofertas son comunes. Se multiplican demandas variadas desde estas diferencias emergentes: por un lado, la vuelta a las raíces preindustriales, el retorno a instancias nacionales precapitalistas, el regreso a momentos arcaicos del desarrollo económico y social; por otro lado, la defensa de identidades culturales arrasadas por la globalización como fenómeno de homogeneización, la irrupción violenta de formas no estatales de construcción social, Estados dentro de los Estados (Chiapas, las favelas, las narcociudades. Puros cuerpos traspirados, rotosos, al borde de la descomposición que no pueden ser puestos en marcha por las fuerzas productivas. Proliferan, pero no como objetos industriales, sino como residuos tóxicos, sin haber entrado nunca en el mercado de equivalencias; forman parte de la basura que resta del proceso industrial. Aun cuando se mueve, no produce. Invisibilizado, irrumpe y sobresalta. Al no alcanzar su figurabilidad, este residuo marginal tiene el carácter de un sueño contradictorio: es irrepresentable, pero necesario para delinear las fronteras de una ciudad deshabitada, puro agujero. Esa marginalidad termina devorando al sujeto del que surgió como Otro.

La Marginalidad en la Literatura Argentina de las Últimas Décadas

¿Qué posiciones ha asumido el marginal en la literatura argentina de las últimas décadas? Marginalidades escritas que horadan la superficie del plano, decíamos. Señalaremos algunas de estas características en dos novelas de esta última década: *El oficinista*, de Guillermo Saccomanno, y *Rabia*, de Sergio Bizzio. Modos de inscribir la violencia de la génesis y la

muerte en los bordes de una ciudad/casa fantasma. ¿Pensar la literatura como intento de decir la violencia, de representar el terror imposible de representar, lo inabarcable, la furia de un sistema productivo que transforma al cuerpo humano en cosa, y las cosas en lastimeras sombras de objetos industriales? En la novela de Guillermo Saccomano, la violencia obscenamente estalla en los atentados terroristas despolitizados, en la represión que, ya desde siempre, está presente; en las relaciones de sometimiento en las que toma forma el oficinista sin nombre, en la delación de los compañeros, en la violencia familiar, en las torturas a las que son sometidos los individuos, pero también presente en el suicido de los murciélagos que se estrellan contra los ventanales inmensos de los edificios corporativos. Violencia de las lluvias ácidas sobre la ciudad, de los perros clonados, de los mendigos asesinos, de los adolescentes que matan/mueren sin tregua, del «no tener donde caerse muerto» o de la violencia doméstica padecida por el protagonista. El oficinista dialoga con el otro que lo habita como presencia de la muerte en esta vida suya que nunca fue posibilidad. Violencia sin respiro que se vuelve obscena en una ciudad donde los dioses perversos se han retirado en silencio. Las formas de sometimiento y de sujeción, llevadas al límite de la tensión, hacen de esta literatura un borde para esta ciudad que no es responsable ni culpable y, sin embargo, es castigada por haber nacido. Pero todavía, en esta novela se representa la violencia; todavía puede ser dicha, no ha llegado aún al borde de lo siniestro, donde no haya nada más que pueda ser nombrado, ni siquiera las formas sobre las que el ácido que viene del cielo pueda caer. Los sujetos todavía se dan vuelta, y puestos al revés de sí, se encuentran con su propio rostro desconocido y siniestro. En *Rabia*, el protagonista, María, el albañil, está rodeado por la violencia de quienes lo empujan afuera del barrio: la del portero, del patovica, la violencia de clase y la de los desclasados, la que lo atraviesa cuando mata al capataz, la de la violación de Rosa, la de su imposibilidad de aparecer, que lo aísla hasta la muerte. Violencias directas, sutiles, brutales, físicas, verbales. Todavía representable. ¿Pero le podríamos pedir a esta literatura que vaya más allá de la descripción, que retuerza la lengua en la que habla, no solo vaciándola de significados, sino de sentidos, aun de la forma de las palabras, que se desdiga, que se atreva a destruir, con su propia violencia, no solo las posibilidades de sus personajes, sino las estructura de su sintaxis, que se haga cargo del crimen que está en el origen de la cultura, en el asesinato primordial del que ha nacido la ciudad, el arte, la lengua? Quizás ese punto sea en el que se abre lo sublime kantiano al horror irrepresentable de la Belleza.

Los Cuerpos y la Lengua de la Modernidad

Cuando Descartes plantea la duda como corazón de su método, deja de lado el cuerpo y lo excluye del fundamento junto con todo aquello de lo cual duda, es decir, con todos los otros entes sensibles (*res extensa*). Así, la conciencia aparece encerrada en un solipsismo, en una especie de burbuja (o mónada, como la llamará más adelante Leibniz) como receptáculo de una serie de ideaciones cuyo correlato con el mundo es dudoso. Por eso, Descartes expresa que solo puede estar seguro de su propia existencia en tanto *res cogitans*, es decir, como

sustancia pensante. El precio, desde el punto de vista del sujeto, es la pérdida de su propia corporeidad. Cuando logra salir del solipsismo de su conciencia, gracias al criterio de verdad que le permite garantizar que tales ideas, en cuanto sean claras y distintas, se corresponden con algo fuera de la conciencia, logra construir el concepto de representación. Y se eleva la conciencia racional a fuente representacional y nuevo fundamento del conocimiento. De este modo, lo que no es percibido por tal conciencia no tiene existencia óntica. Esta acentuación moderna del agente implica la hegemonía de la causa eficiente productora de representaciones sobre cualquier otra causa explicativa. El capitalismo es, justamente, un modo de producción que revoluciona la capacidad productiva de la humanidad, en tanto plantea como su núcleo la potencia indefinida de producción de bienes a partir de un dominio creciente sobre la naturaleza. Ese poderío extendido sobre cuerpos es concomitante con la expansión territorial que lleva a un dominio geográfico y político sobre América, África y el mundo desconocido hasta ese momento, así como a la hegemonía sobre el tiempo, que lleva a la burguesía a adueñarse de una filosofía de la historia que pretende conceptualizar en su devenir. Racionalizar la geografía, el tiempo y los cuerpos es el ideario de una ciencia de la totalidad que pretende controlar fenómenos naturales y humanos sin excepción. Tal voluntad panóptica genera una violencia que estalla en las formas resistenciales de las que nuestras novelas dan cuenta.

La pregunta política es por las posibilidades que el discurso permite para subjetivarse de un modo diverso al que los regímenes de represtación admiten. A partir de una apelación que asumiría la función de subjetivación, ¿cuáles son las posibilidades de aparición de la subjetividad en el orden público a partir de la crisis del fundamento, que en la modernidad asumió la forma de la conciencia racional? Dado el surgimiento de los totalitarismos que intentaron abolir el espacio común, y que develaron la faz oscura de la razón burguesa, ¿bajo qué modalidad puede hoy emerger el individuo arrojado siempre a un aquí y ahora delimitado por las redes del lenguaje? En relación con esto, la estructura egológica de la lengua nos permite definir dos aspectos: en primer lugar, las relaciones entre el entramado significante y las teorías políticas; y, en segundo lugar, las potencialidades de una lengua vinculadas al uso singular y contingente del hablante. A través del registro de las ocasiones en que se produce un corte en el discurso, ¿es posible un cambio de razón que permita la aparición de un sujeto en el contexto de una comunidad de palabra y ley? ¿Se perfilaría una reflexión sobre la capacidad de generar sentido y de hacerlo circular en un espacio político que es creado performativamente por el acto de tomar la palabra?

Las dos novelas que son fuente de nuestra reflexión nos permiten trabajar esta perspectiva tropológica. Lo planteamos en el sentido de que las formas de representación admitidas en el espacio público —el oficinista, el albañil— y las que se empujan hacia los bordes —los habitantes marginales, los delincuentes— son el resultado de una apelación, de un llamado que los convoca a un lugar establecido. Pero, el oficinista, el sin nombre, y María, el albañil de nombre femenino, emergen como imposibilitados de constituirse en lugar alguno, ni del

centro ni de la periferia excluida. Por eso, finalmente son empujados hacia la desaparición y la muerte, luego de intentos infructuosos de aparecer de modos diversos.

Todo discurso constituye una política de la palabra y, en consecuencia, recorta, amolda y distribuye las posibilidades de emergencia en el marco de una comunidad. Nuestras novelas permiten deducir diversas apelaciones constitutivas de la subjetividad política, sus formas violentas de subjetivación y los modos, tanto o más violentos, de resistencia de esas fronteras móviles de lo humano. Retórica como conformación de la figurabilidad en el discurso y manera en que se modela y se hace aparecer a los sujetos —políticos— en el espacio público.

Pero el problema no es identificarse con los estatutos, sino hacer diferencia. ¿Cómo lograr que los mecanismos de interpelación no positiven una subjetividad por el proceso de amoldamiento a las tipologías establecidas? Nuestras novelas dan cuenta del devenir de dos posiciones subjetivas llevadas al máximo del horror por la no aceptación del lugar simbólico que les fue asignado. Ni el oficinista ni María son, además, personajes por los que se pueda sentir empatía; más bien, la identificación se da en relación con la angustia que lleva a situaciones aporéticas. Tragedias contemporáneas y argentinas: el sin lugar de los personajes renueva la fantasía siniestra de quedarse sin casa, sin trabajo, sin nombre; finalmente, sin identidad ni cuerpo, convertidos en mera materia orgánica, exceptuados del manto protector de la vida humana. María, el albañil de *Rabia*, ya lo ha perdido todo, el trabajo, la casa; es un prófugo de la policía, que lo busca por el asesinato del capataz, y solo pervive en los llamados telefónicos a Rosa. Cuando, finalmente, ella descubre que María está encerrado desde hace años en la misma casa donde ella trabaja, escondido en uno de los pisos vacíos, y le pide paradójicamente que resista una noche más antes de la huída necesaria, él se da cuenta de que ya no tiene lugar ni siquiera para la mujer a la que inventó: «...ahora que lo había descubierto, ahora que ya no era un fantasma, una sospecha, una posibilidad o una sombra, cualquiera podía descubrirlo también» (Bizzio, 2005, p. 188). Solo puede perdurar en la vida como fantasma, sospecha, posibilidad, sombra. Su visibilidad implica la muerte. El oficinista, por su parte, prospera si logra desaparecer en el paisaje: «... si con su antigüedad en el puesto, nunca fue objeto de una sanción y aún perdura en su escritorio, se debe a su manera de amalgamarse, que le ha garantizado que nadie reparase demasiado en él» (Saccomanno, 2010, p. 34). Y, finalmente:

> para él ahora es siempre y siempre es de noche. Camina. Deambula por las calles. Camina. A veces se da vuelta para ver si el otro lo sigue. Pero no. Camina. Ya no hay otro. Está solo. Camina solo. Un perro clonado se le acerca, le gruñe, lo huele y después se va. El no existe siquiera para los perros. Cuando piensa en ayer, piensa en antes de ayer, piensa en lo que esperaba cuando esperaba. Ahora ya no espera. El oficinista camina. Con las manos en los bolsillos del sobretodo, camina. No tiene donde caerse muerto (Saccomanno, 2010, p. 199).

Fuera de la humanidad están nuestros protagonistas y, por un momento, con ellos vamos siendo empujados a los márgenes de toda representabilidad. La pregunta angustiosa de estos personajes se dirige a la posibilidad de construir un lugar de resistencia que impida el funcionamiento de los mecanismos del poder. Los vemos aproximarse de modo inexorable a su extinción por el agotamiento de las potencialidades, o por el autoengaño de sus auto-conciencias. El sometimiento consiste en esta dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido, pero que sustenta nuestro poder ser.

Hegel, en la *Fenomenología del espíritu,* tal como lo menciona Eduardo Grüner, se da cuenta de la formación de la conciencia en tanto constitución reactiva de la subjetividad a partir de la relación con otro, del reconocimiento que está vinculado con la vocación: el llamado del otro. Y, en *La Genealogía de la moral* nietzscheana, se analizan los procesos de represión y regulación generadores de los fenómenos superpuestos de la conciencia y mala conciencia. El problema es cuál es la forma (incluso la forma psíquica) que adopta el poder para constituir al sujeto en esa apelación. Así, lo que aparece como externo asume la figura de la interioridad. El modo que configura el poder radicado en las instituciones está marcado por la figura del darse la vuelta, sobre, contra uno mismo. La vuelta parece funcionar como inauguración tropológica del sujeto, como momento fundacional cuyo estatuto ontológico será siempre incierto. La paradoja del sometimiento conlleva una paradoja referencial: nos referimos a algo que aún no existe. Vuelta (tropo) en sentido retórico y performativo. María responde a la violencia del medio con violencia renovada, trompeando al patovica que lo provoca, insultando a los compañeros de trabajo; finalmente, matando al capataz. Pero hasta allí la historia es la previsible secuencia de gestos fatales y crecientes de violencia. El giro se produce cuando María decide esconderse, como en la carta robada, en el lugar más obvio: en la casa burguesa donde su novia trabaja de sirvienta. Pero sin que nadie sepa, ni siquiera Rosa. Allí se inicia el giro por el cual se reinscribe su posición en el mundo: vuelto sobre sí se invisibiliza. La única manera de perdurar será cambiar de tiempo y de espacio: incluso las formas de medirlo serán otras. En el caso del oficinista, el tropo, la mutación que cambiará los espacios perceptivos ligados a la estética del espacio-tiempo será el amor por la secretaria del jefe de la oficina donde trabaja:

> La multitud nerviosa que colma las veredas esperando colectivos o corre precipitándose en la boca del subte. El hombre es un animal de costumbres, se dice al repisar el aire contaminado de la calle, la bruma impregnada de combustible. Pero él no se resignará como todos a la costumbre. Él está enamorado. Ahora su destino es otro. Las cosas cambiaron. Se lo jura a sí mismo, como si se lo jurase a otro, el otro, ese que anoche estuvo con la joven. Y ese otro es tan distinto al sumiso que se apura por esta avenida hacia el subte (Saccomanno, 2010, p. 56).

Reescribir un destino por un cambio de posición que violenta los lugares donde cada uno de los personajes es puesto. El oficinista tiene su puesto en la oficina, una familia, un jefe, un

recorrido, no puede variar nada de eso. María tiene su oficio, su nacionalidad, su colectivo atestado que lo lleva al conurbano, los recorridos inalterables y obligados por la ciudad donde trabaja. Adoptan una nueva figura como resistencia a los lugares asignados, ese tropo nuevo, que constituye para ellos un doblez: posibilidad de una subjetividad distinta.

La condición de posibilidad del sujeto es un poder que se ejerce sobre él para darle forma. Ese poder es represivo, pero, a la vez, es asumido. Por eso sujetado a él, para ser. De lo contrario, solo queda la apuesta por el no ser. Somos ese saber de sí. Doble giro, que implica la doble negación de su falta en ser. No soy el que soy, sino negando el lugar en que me obligan a ser. María se invisibiliza pero habita y vive espiando en la casa en la que entra a escondidas y a la que no puede pertenecer. El oficinista deambula por caminos que no le están autorizados, se enamora de la mujer prohibida, la secretaria del jefe, visita a la mujer del compañero a quien delató, corriendo enormes riesgos. Vive una vida doble, engañando a su esposa, al jefe, intentando pasar inadvertido simula estar conforme con su trabajo y su vida.

La apelación althusseriana, que menciona Grüner, constituye al sujeto en la escena donde se convoca al ser de un no-ente. Hay un giro, una vuelta, un tropo, y el sujeto acepta los términos con los cuales se lo interpela. De esta forma, la noción de «reconocimiento ideológico» supone, ante todo, «la ocupación de un lugar asignado». María se reconoce en el che, vos despectivo del portero, equivalente al «negro de mierda» con que lo insulta, en el «basurita» o «puto» con que lo nomina el capataz. Cruce de palabras que lo hacen consistir: no tiene más nombre que el de María hasta que, por alguna transgresión, besar a la sirvienta de uno de los vecinos del barrio, desafiar a un portero por su sola presencia, se rebela saliendo de la invisibilidad y apareciendo en el espacio público como transgresor. Pero María no se pregunta quién es, se lo pregunta a otro, espía a Rosa para indagar si lo recuerda o lo olvida. En cambio, el oficinista constantemente está preguntándose por su identidad. Él mismo está desdoblado: otro que lo interroga habita en él. Nunca parece estar a la altura de ese otro. «A veces, cuando imita la firma del jefe, y la imita a la perfección, se pregunta quién es» (Saccomanno, 2010, p. 12). Pero necesita el reconocimiento de alguien para adquirir consistencia: pispea a la secretaria para ver si lo tiene en cuenta o solo lo está utilizando como venganza contra el jefe. Su mirada lo podría hacer visible.

Ese no saber, o los saberes siempre ilusorios e instantáneos con que se recubren, no son estados íntimos o mentales, sino que tienen efectos materiales sobre nuestra actividad social efectiva, sostienen la fantasía que regula la realidad social. Esta es una construcción ética, que se apoya en un *como si.* En cuanto se pierde la creencia, la trama del lazo social se desintegra. La ilusión no está del lado del saber, sino ubicada en la realidad, como acto. El nivel fundamental de la ideología, afirma Grüner (1997), no es el de la ilusión que enmascara el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Pero entre la ideología, el sistema de creencias y la interpelación en acto, siempre hay un residuo, un resto, una mancha de irracionalidad traumática y sin sentido adherido a ella;

y ese resto, lejos de obstaculizar la plena sumisión del sujeto al mandato ideológico, es su condición misma. En *El oficinista* y en *Rabia*, se interroga ese plus no integrado de traumatismo sin sentido que parece conferir a la Ley su autoridad incondicional, pero que, a la vez, intensifica ese núcleo de irrepresentabilidad irreductible. Nuestros personajes se deslizan trágicamente de lo que son/parecen ser hacia el no ser/desaparecer. El oficinista, revelándose en ese amor fantaseado —donde se identifica con el jefe y se cree objeto de amor, aunque al mismo tiempo, descrea constantemente de esa posibilidad—, para luego deslizarse hacia una muerte que ni siquiera tiene lugar. María, convirtiéndose, por su agilidad, por la peculiar forma de deslizamiento de su cuerpo y su fuerza, de albañil anónimo de una construcción en un barrio de clase alta, en el fantasma que termina muriendo con su hijo en brazos. Si las formas de apelación en el sistema social encasillan a los personajes hasta no permitirles un espacio de secreto donde desplegar su diferencia, ellos logran, por un momento, constituirse en un sujeto resistencial, empujados por la misma rigidez de la ley.

Sin embargo, no es lo mismo en las dos novelas. La transformación y muerte del oficinista parece destinal desde los primeros pasos, como si nunca el propio personaje creyera en la posibilidad de escapar de la grilla a la que está destinado: «es la pereza con que nos abandonamos a la degradación» (Saccomanno, 2010, p. 104), se dirá. También reflexiona: «Los murciélagos sangrantes se estrellan contra el vidrio. La forma en que estas criaturas nocturnas aletean ciegas hacia su destrucción debe ser un presagio. Le dan vértigo los murciélagos suicidándose» (Saccomanno, 2010, p. 111). No es la misma situación para María, que vive la experiencia, en esa casa, de un reencuentro con su propia agilidad, puesta ahora no al servicio de la construcción, sino de su propia supervivencia. Va desarrollando habilidades que le permiten conseguir alimentos, conocer la vida de los otros, comunicarse con Rosa. Incluso la duda del final de la novela, donde se pregunta si no habrá inventado a Rosa, antes de morir, es un momento de reflexión donde no naufraga todo vestigio de subjetividad. El oficinista no tiene nombre, María tiene uno de mujer que resulta de la transformación del suyo: José María. Mientras uno desaparece, el otro logra al menos un corte. El oficinista toma el nombre de su lugar en el espacio social, María lo transforma.

Se presentifica así lo siniestro de la apelación. El nombre va ligado al ser. «¿Quién te crees que sos vos?» (Bizzio, 2005, p. 27), interroga el patovica a María; y «¿Quién te creíste que sos?» (Saccomanno, 2010, p. 98, le dice la secretaria al oficinista. ¿Cómo es posible socavar la red simbólica existente que predetermina el único espacio dentro del cual puede existir el sujeto? No se trata solo del entramado social ni del inconsciente, sino del modo en que esas apelaciones funcionan sin que sean reconocidas para, efectivamente, garantizar su eficacia. El oficinista quiere ocupar el lugar del jefe para que la secretaria lo reconozca, y María vive escondido en la casa de los patrones, para saber quién es para Rosa. Pero el oficinista no encuentra lugar donde caerse muerto, mientras que María al menos habitó por un tiempo demencial un espacio en el lugar mismo de quienes lo expulsan. El oficinista lee revistas científicas, pero el artículo que lo atrae es uno donde se habla de la luna que inspira a Van Gogh

el *Paisaje a la luz de la luna* antes de ser internado. En cambio, María comienza a leer en la biblioteca de la casa. María se da la oportunidad de «estar fuera del sistema productivo». Y también de pensar. Se da cuenta de que nunca antes había pensado.

Al contrario de los protagonistas, los personajes femeninos de ambas novelas podrían ser interrogados desde la pregunta sobre la servidumbre voluntaria. Rosa, que acepta las mayores humillaciones porque a una sirvienta nunca le van a creer; y la secretaria, que prefiere ser la amante del jefe antes que la amada del oficinista. *Pero el oficinista y María intentan realizar gestos políticos* que reestructuren el espacio sociosimbólico. Se juegan por desmoronar las identidades al destraban, aunque sea imaginariamente, la dialéctica del amo y el esclavo. Aun a riesgo de la muerte, de la exclusión completa, de la pérdida del nombre y del cuerpo, ejercen una última violencia, la de no caer en ninguno de los lugares asignados, la de no parecerse a nadie, la de traicionar, asesinar, la de ocupar un lugar sin representación, inaugurar un espacio, enamorándose de mujeres a las que tal vez hayan inventado, saliéndose de los itinerarios o lugares designados para sus movimientos.

Ese irrepresentable es el motivo de la búsqueda de Kant en la *Crítica del Juicio*, también mencionado por Grüner. Y se articula justo en ese punto de resistencia donde el marginal no quiere asumir la forma que le confieren por fuera de lo admitido. Generan una violenta respuesta que rompe con los cánones incluso de la exclusión. Lo irrepresentable opera como límite de las formas de representación que se les permite a los marginales. El oficinista se arriesga a perder la miserable retícula en que se lo obliga a ser. El delirio de esa vida semejante que vive María, invisible y desaparecido en la casa que lo resguarda y a la vez lo mata, lo empuja en su fábula hasta los últimos límites. Lo sublime kantiano se deja entrever por un instante. Posibilidad de una figura final antes de que toda posibilidad de figuración se disipe.

Referencias Bibliográficas

Bizzio, S. (2005). *Rabia*. Buenos Aires: Debolsillo.
Grüner, E. (1997). *Las formas de la espada*. Buenos Aires: Colihue.
Kant, I. (2007). ¿Qué es la Ilustración? Madrid: Alianza.
Saccomanno, G. (2010). *El oficinista*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Nuevamente, la Ficción del Margen No Es una Ficción al Margen Apuntes para una Versión Recargada[1]

Sonia Jostic*

Resumen: La literatura local de este milenio (y sus modos de circulación) le debe(n) mucho a lo que ya se ha perfilado como hito de profunda gravitación en el imaginario, a saber: la crisis que se sitúa en su origen. Entre otros aspectos, ella forzó (un poco antes y después de su explosión) la visibilidad de los márgenes tugurizados de la ciudad (muy en especial, las villas miseria) de la mano de cuestiones que se vinculan con su representación. En este sentido, la ficción actual ejecuta peculiares torsiones a propósito de uno de los enclaves que sostenían las representaciones tradicionales, sustentadas fundamentalmente en la carencia. Sin abandonar ese modo de aproximación, la literatura actual abre un diálogo con las ciencias sociales y hurga en los materiales recabados e investigados por ellas. Ello no redunda en la configuración de trayectorias de armónico cruce ni diseños próximos, pero sí en una complejización de la mirada (que puede leerse como un realismo transformado) donde se contrasta la carencia con una acumulación y un atiborramiento articulados en función de lo que denomino *poética del exceso*.
Palabras clave: Literatura Local, Literatura Actual, Realismo Transformado, Carencia, Poética del Exceso.

Abstract: *The local literature in this millennium (and its circulation methods) owe very much to what already is outlined as a point of deep gravitation in the imaginary, the crisis of its beginning. Among other aspects, it forced (a little before and after its outburst) the visibility of the slum borders of the city (mainly, the* villas miseria*) related with questions referred to*

1 Un título semejante apareció en el número 49 de *Gramma*, en ocasión de la «Memoria del "Ciclo de Encuentros con Escritores"» que había tenido lugar durante las III Jornadas de Literatura Argentina organizadas por la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, en septiembre de 2012. En ese momento, las reflexiones que se vuelcan en este artículo se hallaban en un estado absolutamente larvario; el título, sin embargo, me sigue resultando tan potente como pertinente, y es por esa razón que lo retomo aquí. A él le agrego una suerte de *microcoda* que se vincula con la *poética del exceso* a la que se hace referencia hacia el final del trabajo.

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente de las cátedras de Literatura Iberoamericana II y de Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL. Correo electrónico: sjostic@indicom.com.ar.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 39-60.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

its representation. The actual fiction produces strange movements according to one of the keys which were in the base of traditional representations, sustained mainly in the lacking. Without leaving that way of approaching, the actual literature opens an interchange with social science and stirs up in the subjects revealed and investigated by it. This doesn't result in the configuration of harmonic crossroads or near designs, but it does in a more complex looking (that can be read as a transformed realism) where lacking and accumulation (even stuffing) are faced in a way that I call poetry of the excessiveness.
Keywords: *Local Literature, Actual Literature, Transformed Realism, Lacking, Poetry of the Excessiveness.*

Tributo al Rodeo

Al señalar que «Método es rodeo», Walter Benjamin apunta a la tenacidad con la que el pensamiento regresa, una y otra vez, con minuciosidad, a la exploración de un objeto. Dedicado a la observación, el pensamiento seguirá «los diversos niveles de sentido» que ese objeto, estimulándolo, le propone. Entonces: si el rodeo implica asedio, también supone captación (y uso) de la variación. Paradójicamente, el rodeo como método se nutre de la constancia que forja la atención depositada en el objeto y, simultáneamente, de la mutación de los sentidos en avance y retroceso. Puesto que se trata de una «renuncia al curso ininterrumpido de la orientación» (Benjamin, 2012, p. 62) en pos de mostrar las tensiones, los elementos aislados y heterogéneos, de ser sensible al valor de los fragmentos, de lo indirecto y de lo inconcluso, el rodeo también es reconocimiento de la imposibilidad reconstructiva.

Mi rodeo inaugurará su itinerario a partir de una breve reflexión sobre el margen y sus posibles (des)pliegues. Y, afín a la opción por el desvío, el ingreso estará a cargo de la dimensión etimológica del término. De acuerdo con el Diccionario de la RAE, el «margen» está vinculado con: (a) extremidades, bordes, orillas y límites; (b) una holgura para un espacio o suceso; (c) el beneficio que puede obtenerse en función de la diferencia entre costo y venta; (d) la falta de intervención en un asunto (el permanecer *al margen*); (e) la atención depositada en lo menos sustancial y dejando de lado lo más importante (es decir: andar *por los márgenes*). La distribución del margen puede ser sistematizada, por lo tanto, en tres direcciones: una, orientada a dar cuenta de aquello que está apartado de una *centralidad* determinada; otra, atenta a una amplitud promovida tanto por lo aplazable como por lo lucrativo; y otra, vinculada con la futilidad que suele atribuírsele a lo prescindible.

Ahora bien: cuando se examina el adjetivo «marginal», las acepciones del sustantivo se repiten, pero para revolverse en una suerte de amasijo semántico. En efecto, además de tratarse de lo «que está en el margen» o es «relativo a él» (primera de las direcciones identificadas para el «margen»), y también de aquello que es «de importancia secundaria o escasa» (dirección tercera), resulta significativo que, a propósito de una persona o de un grupo, el/lo marginal suponga el hecho de «Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de

las normas sociales comúnmente admitidas» (*DRAE*). En este sentido, lo marginal siempre se define por negación: por ocupar un espacio que no es central ni importante, pero sobre todo por operar según una lógica que, desde el lejano *centro*, no es admisible. En lo marginal habita, entonces, una dinámica disruptiva, que cae más allá de los límites *normalmente* tolerados. Por eso, el/lo marginal también puede ser pensado desde la holgura del margen, pero en tanto demasía, exceso que desborda la medida.

Mapas Literarios: «Ud. Está Aquí»

La crisis argentina que inauguró el presente siglo tuvo un impacto tan profundo como generalizado, mucho más corrosivo que el que se materializó en dimensiones políticas, económicas y sociales. El imaginario no salió ileso del deterioro implicado en ese proceso histórico; de hecho, en ocasión de «Realismos», unas jornadas de crítica que la Universidad de Rosario organizó en 2005, cuyas intervenciones fueron lo suficientemente fértiles y provocativas como para seguir suscitando discusiones (Contreras, 2006 y 2013), Sergio Delgado se refirió, entre otras cosas, al «Principio de orfandad» que, entendía, atravesaba a la literatura argentina en pleno hervor escriturario. Esa sensación comprendía, según su entender, «tanto [...] la ausencia de maestros vivos, como (la) de un sistema literario que apañ(ara) a los escritores nacientes» (Delgado, 2005, p. 52). Casi diez años han pasado ya desde ese diagnóstico, y encuentro en ese lapso un *margen* habilitante para la reflexión.

Pienso en los «escritores nacientes» de entonces como aquellos que hoy transitan los treinta y los cuarenta años; escritores a los que la crítica ya ha adjudicado un espacio formal en tanto usina escrituraria «joven», «nueva», «independiente», «disidente», etc. En cualquier caso, lo que interesa aquí es que se trata de escritores cuya producción (y cuya *performance*, inclusive) da cuenta de procesos que están diseñando, hoy por hoy, las modulaciones del campo. Creo que las observaciones de Delgado son útiles para aproximar (sin ensamblar; es decir: de un modo afecto al rodeo) algunos fragmentos dispersos. A mi vez, agregaré un par de consideraciones a las ya mencionadas asociaciones que la propia crítica tiende a realizar. En este sentido, si en el fragor de la crisis se hablaba de los efectos «basurizadores» (Link, 2002) con que la gravitación del mercado editorial saturaba la actividad literaria (cuya oferta se percibía reducida no por ausencia de talentos sino por la imposición de criterios insensibles a la lógica de la lectura y de la escritura), hoy se abre un abanico de propuestas editoriales tan amplio como diverso: más afianzadas o más artesanales, interesadas en autores de lengua extranjera o fascinadas por los latinoamericanos, pendientes de autores con importante obra o atraídas por los inéditos, más o menos dadas a los soportes digitales y a los canales virtuales de circulación... (es decir: desde Beatriz Viterbo, Eterna Cadencia, Eloísa Cartonera, Adriana Hidalgo, InterZona, Mansalva, Entropía, Santiago Arcos, El Cuenco de Plata, Alción... hasta Bajo la luna, La Bestia Equilátera, Clase Turista, Factotum, Outsider, Milena Caserola, Blatt & Ríos, Conejos...). Lo cierto es que dichas experiencias configuran hoy un nuevo mapa de la publicación de narrativa argentina. Por otra parte, se detectan algunos grupos que

van distribuyendo la producción: ya sea convocados por la figura de un «maestro vivo» (pienso, fundamentalmente, en Alberto Laiseca[2], cuyos talleres han impulsado las letras de Leonardo Oyola, Leandro Ávalos Blacha, Sebastián Pandolfelli, entre otros), ya sea desde la articulación de «comunidades textuales» (Pochettino, 2011) que se organizan en función de lazos sostenidos por amistad y/o coparticipación en proyectos de autogestión editorial, o en función del recurso a seudónimos o heterónimos (Washington Cucurto, Dalia Rosetti, Dani Umpi, Lirio Violetsky o Gaby Bex, Margarita Bomero, Cuqui), las filiaciones surgen de los constantes reenvíos que se sugieren entre las obras y de las afinidades estéticas.

Pero, además de la presencia de esas variables, la (re)distribución que la crisis activó gradualmente en el campo puede leerse a través de los problemas de representación y la tematización de sus efectos, procesados en los textos como material literario. En este orden, ha ganado visibilidad una zona de la producción ficcional que se alimenta especialmente del margen. En principio, del margen urbano, de las retículas que en la guía están más o menos alejadas del centro porteño, donde la lente narrativa va ajustando el *zoom* hasta hacer específico foco en las villas miseria: Berazategui en *Berazachussets* (Ávalos Blacha, 2007); Constitución en la abultada producción de Vega/Cucurto; González Catán en *Gólgota* (2008), Isidro Casanova en *Kryptonita* (2011) y la Costanera sur en *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), todas ellas, novelas de Leonardo Oyola; Lanús en la novela homónima de Sergio Olguín (2008); el Retiro de la Villa 31 en *La 31 (una novela precaria)*, de Ariel Magnus (2012), y de *Villa 31. Historia de un amor invisible* (Konfino, 2012); el San Isidro de La cava en *La Virgen cabeza* (Cabezón Cámara, 2009); Villa Celina en los cuentos reunidos bajo el título homónimo (2008) y también en *El campito* (2009), entre los textos de Juan Diego Incardona; Villa Fiorito en *Dame pelota* (Rosetti, 2009)...

Si bien las ciudades modernas fueron corroyendo la muralla que, en los tiempos premodernos, imponía, con toda su contundencia, el límite entre la legalidad del *adentro* y el *afuera* hacia donde era expulsado todo aquello que la lógica del adentro percibía como ininteligible (léase: *marginal*), la ciudad actual remoza la arquitectura de la fortaleza a través de los barrios cerrados:

> [la villa El Poso, de *La Virgen Cabeza*] Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados

2 Fundamental, sí, pero no únicamente. Al respecto, el mismo Delgado señala que los modelos que se le ofrecen con mayor intensidad al narrador argentino actual son los instrumentados por Juan José Saer y César Aira. Aquí, por lo tanto, se da cuenta de otro «maestro vivo», cuya gravitación se mencionará, de hecho, en el caso del texto de Dalia Rosetti.

> por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones (Cabezón Cámara, 2009, p. 37).

Incluso desmonumentalizada (o no tanto), a la ciudad reacia a la mezcla siempre le queda la dimensión simbólica del cerco en función del cual se disciernen espacios deseables y otros espacios de disolución y peligro (Campra, 1994). Al decir de B. Sarlo: «Como el olor, la música marca límites, es decir, convierte el espacio supuestamente público en uno regulado por un grupo frente a otros individuos» (Sarlo, 2009, p. 75). En el margen, asoma el tugurio y su índole paradojal: la de la «inconclusión definitiva» (p. 73), la de lo pasajero devenido permanente, la de lo efímero tan consistente como persistente. Pero también la de todo su contrario: la tenacidad del puro movimiento, la agitación enquistada y vuelta carne. En el atropellado desarrollo de Dalia Rosetti en *Dame pelota*:

> Pongo el despertador a las 9 y me voy para el corralón de la esquina. Le pido todo lo que me dijo el Sultán al corralero, más una maza y unos 200 clavos de hierro bien gruesos. El alambre para el techo también. A las 10:30 tengo todo el chaperío tirado en la vereda y empiezo a darle. ¡Ni idea! Primero armo una equis y ahí le empiezo a clavar las maderas horizontales. Pero... entre madera y madera me pasa una mano, así que *tengo que desarmarla y volver a empezar* (Rosetti, 2009, p. 79. El subrayado es mío).

El margen nunca es solo topográfico; antes bien, funge como anclaje de márgenes que son, también, sociales y culturales, donde se producen y acontecen

> sistemas de representación y prácticas que construyen en interacciones situadas quienes tienen menores niveles de participación en la distribución de los recursos de valor instrumental, el poder y el prestigio social, y que habilitan mecanismos de adaptación y respuesta a estas circunstancias, tanto en el plano colectivo como individual (Míguez y Semán, 2006, p. 24).

De este modo, el margen metaboliza una serie de rasgos culturales que —labor de los cientistas sociales mediante— se ha instalado, de algún modo, como propia de los sectores excluidos: la vida percibida como instante durante el cual se tensan el vitalismo y la fatalidad; los cuerpos que consumen y también se sumen en el ávido ejercicio de la sexualidad; la cumbia de pasillo y su cadencia frenética, sus mutaciones y su seducción de la industria cultural; el *aguante* como el mayor bien simbólico de la hinchada; la villa abroquelada en bandas pero también solidaria; la devoción religiosa que materializa lo trascendente en la experiencia cotidiana; el filón lumpen capturado en el *slang*.

Tra(d)iciones: ¿Adónde Iremos a Parar?

En rigor, la confección de un mapa literario atento a este diseño suburbial no es patrimonio exclusivo de la ficción reciente; sin embargo, cuesta reconocer, en la mayor parte de las producciones actuales, un epígono de la fundacional *Villa miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957), para, en cambio, promover un diálogo —que es sobre todo polémica— con algún Jorge Asís (pienso, sobre todo, en *La calle de los caballos muertos*, 1982[3]) y/o con algún Juan Martini (como el de *La vida entera*, 1981). Tal es el caso de, por ejemplo, las novelas de: Cabezón Cámara (*La Virgen Cabeza*), Leonardo Oyola (*Santería*[4]) y Dalia Rosetti (*Dame pelota*). Se trata de autores incluidos en una misma franja generacional, cuyas ficciones no (me)rodean ni (se) abren (d)el espacio de la villa, sino que se sumen en él de manera «neta» para operar una tensión que se dirime entre el fuerte anclaje en la referencia y en la inmediatez, por un lado, y el recurso a lo desopilante, por otro[5]. No se trata de una simple refutación; tampoco de una sumatoria. Más bien, de una transgresión, tal como esta es entendida por Foucault, cuando, apartándose del marco de la ética, la diferencia de la pura negatividad o del escándalo subversivo que sí encuentra en la noción de *límite*. De acuerdo con Foucault, entonces, la transgresión plantea una potencia corrosiva que no es disolución generalizada, sino una afirmación de la complejidad:

> la transgresión no es al límite como el negro al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo interior a lo exterior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo. [...]. La transgresión no opone nada a nada [...] habría que aligerar esta palabra quitándole todo lo que pueda recordar el gesto de la cortadura [...] y dejarle solamente lo que en ella pueda designar el ser de la diferencia (Foucault, 1996, pp. 128-129).

Más allá de las posibles rupturas o continuidades en la configuración de una serie, la villa, como pivote convocante del margen, ha sido (y es) un tema tradicionalmente vinculado con (alguna forma de) realismo. Al desplegar la profusión discursiva generada alrededor de esta

3 Y en menor medida, en Los Reventados (1974).

4 Integrante, junto con *Sacrificio*, de la aún no concluida tetralogía *El juego de los cuatro reinos*, cuya tercera parte, *Aquelarre*, es, al parecer, de próxima aparición. En *Sacrificio*, «el Apache ya no existe»; los personajes huyen y se refugian en un departamento de Retiro.

5 Una posible línea de análisis en este sentido pasa por la articulación —desde una generación otra— de poéticas diferentes, que, podría decirse, se arman en ambos extremos de esa tensión que sostiene los textos que componen el corpus. Más próxima al realismo tradicional, por una parte, y consecuente con la ciencia ficción, por otra, las poéticas de *Puerto Apache*, de Juan Martini (2005), y de *Impureza,* de Marcelo Cohen (2007), no suscriben una lógica «intermedia», de carácter tirante, sino otras mucho más consecuentes con el horizonte de expectativas de los géneros en los que se inscriben.

categoría («realismo») en las últimas décadas, Luz Horne adjudica la revitalización de esta al hecho de que

> desde los años noventa en adelante, probablemente debido a cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas [...] comienzan a surgir de un modo mucho más constante una serie de textos y films que adoptan una *estética realista* para exponer una *marginalidad* creciente... (Horne, 2011, p. 13. El subrayado es mío).

Si bien no toda literatura relacionada con lo real es, por eso mismo, propiamente realista, la aceptación de un realismo transformado[6] (Contreras, 2006 y 2013; Horne, 2011; Noemi Voionmaa, 2011) es, hoy por hoy, ya casi un lugar común de la crítica. Y la ocurrencia se desarrolla expansivamente no solo en el orden de la novedad, sino también de la multiplicidad (que, más allá de la crítica[7], los propios escritores postulan): el «realismo delirante» de Laiseca, el «realismo inseguro» o «incierto» de Cohen, el «realismo atolondrado» o «sucio» de Cucurto. Si bien el empleo del plural («realismos»[8]) está prácticamente con-

6 Aunque no suscriba plenamente la afirmación de Martín Kohan: «Lo que en rigor parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo es una cierta vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo» (Kohan, 2005, p. 34), la distinción implicada en la presencia del sufijo («-ismo») resulta inobjetable. Sin llegar a la impugnación de Kohan (señala «variaciones *no realistas*») y reconociendo una modificación del sistema de representación, Sylvia Saítta señala un «alejamiento de la voluntad realista», una «referencialidad (que) *se desrealiza* en la descripción de la villa miseria» (Saítta, 2006, p. 100. El subrayado es mío). Por su parte, en la lectura de Drucaroff es vacilante la inscripción o no de la actual narrativa argentina en el realismo: «Con importantes excepciones, la estética predominante (de la nueva narrativa argentina) discute el realismo. [...]. Pero casi siempre se trata de un *no realismo* con grietas realistas, *o* de un *realismo agrietado*. En diferentes grados, en la escritura siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite a lo fantástico [...], otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura...» (Drucaroff, 2007, p. 130. El subrayado es mío). Por su parte, incluso reconociendo un complejo empleo del término, Noemi Voionmaa propone «mantenerlo a la espera de uno mejor o hasta que nos decidamos [...] a descartarlo» (Noemi Voionmaa, 2011, pp. 344-345). Sucede que, desde el momento en que Kohan elige recuperar minuciosamente a Lukács para encarar la revisión de la categoría, se inscribe en la zona más «clásica» (más dura) de las interpretaciones; sin embargo, dado que, entre otras cuestiones, el realismo (clásicamente entendido) se proponía ofrecer una representación de la (su) realidad contemporánea, el realismo revisitado debe frecuentar escrituras adecuadas (y adaptadas) a la representación de una realidad que no es en absoluto aquella en la que Lukács pensaba al teorizar el realismo. La realidad actual es tan profundamente otra que se ha hablado incluso de «la transformación, en las nuevas coyunturas históricas, de la *noción misma de "real"*» (Contreras, 2006, p. 14. El subrayado es de la autora).

7 Desde el «realismo idiota» (Speranza, 2005) hasta el «realismo fantasmal» (Drucaroff, 2007). Remito, también, al recurso a prefijos: «rerealismo»—para referirse a la poética de Saer— y «desrealismo»—para referirse a la de Aira— (Delgado, 2005); o bien «postrealismo» (Noemi Voionmaa, 2011).

8 El plural, en definitiva, evoca las distinciones realizadas por R. Jakobson (1972) entre formas diferentes de realismo: el correspondiente a la corriente estética que observa una serie de rasgos particulares; y también una «actitud realista» identificable en diversos textos y estéticas que no forman parte de ese movimiento del siglo

sensuado, el recurso a la adjetivación («atolondrado», «delirante») genera cierta incomodidad, expresada a través de una argumentación fuerte contra la flexibilización del concepto: la tolerancia excesiva conduciría a una admisión igualmente excesiva en virtud de la cual «si (se) incluye todo, si no (se) excluye nada, resulta, como noción teórica, completamente inútil» (Kohan, 2005, p. 29). En este orden, debería puntualizarse que el requerimiento y la efectivización de revisiones y relecturas (que pueden ir —como sucede— de la mano de adjetivaciones) no son una exclusividad detentada por una «moda» de nuestros días, sino que ya estaban presentes en un momento álgido en que la discusión se planteaba en términos más «clásicos» (y, por tanto, más acordes con la posición de quienes objetan la ubicuidad del catálogo realista). Remito, por ejemplo, a la lectura ensayada por Leonardo Candiano a propósito de las intervenciones que Héctor Pablo Agosti y Juan Carlos Portantiero tuvieron en el realismo argentino de los sesenta: «El ensayo de Agosti no es otra cosa que un intento por fundamentar teóricamente la necesidad de un *nuevo realismo* en la literatura como parte del desarrollo de una *nueva cultura*» (Candiano, 2012, p. 151. Los subrayados son míos). Unas líneas más abajo, continúa: «Esta conceptualización que el autor (Agosti) construye y a la cual propone denominar con una categoría [...]—*realismo dinámico suprasubjetivo*—, se distingue tanto del objetivismo fenomenológico que le achaca al naturalismo y al *realismo tradicional*, como del viejo *realismo objetivo y academicista*» (Candiano, 2012, p. 151. Los subrayados son del autor). De este modo, se pone en evidencia la renovación teórica del realismo como una instancia de algún modo impuesta por un mapa cultural modificado; y, por otra parte, la proliferación de adjetivos tendiente a afinar herramientas teóricas (y no a invalidarlas).

Punto de Partida (y Continuidad): Lo que Falta

Desde hace unas cuantas décadas, la bibliografía de cuño sociológico y antropológico viene realizando un esfuerzo sostenido (y exitoso) por obliterar la consideración jerárquica a nivel cultural a fin de aprehender *en positivo* la índole popular[9] de la cultura (vale decir: en función de los rasgos que la constituyen y no solo de aquellos de los que carece). Pienso, por ejemplo, en el ya clásico texto de Grignon y Passeron, cuya propuesta transpositiva se proponía examinar las prácticas ligadas a la *necesidad* como desvinculadas del «sufrimiento» y la «imposibilidad» para ser leídas (y valoradas), también, desde la «elección» y la «preferencia». De esa manera, al reivindicar los *haberes* populares, los autores depotenciaban

XIX, pero se autoadjudican la capacidad de mostrar la «verdadera» realidad superando, según su entender, las propuestas estéticas anteriores.

9 Empleo este término al amparo de la formulación que, desde la antropología social, realizan Míguez y Semán: «el campo de estudios de la cultura popular se ha transformado en un archipiélago: se multiplican los "estudios de caso" o las "etnografías" de tal o cual grupo o sector social (los pobres, los marginales, los villeros, los piqueteros, los cartoneros, etc.)» (Míguez y Semán, 2006, p. 11).

la percepción mecánica de «la cultura del pobre como la cultura más pobre» (Grignon, y Passeron, 1991, p. 96)[10].

La literatura trabaja muy de otro modo. Incluso tras suscribir *«a lo miserabilista»* la idea de un campo social dinámico y móvil, recorrido por capilares de circulación cultural, el específico caso de la literatura construye una lógica cargada de enclaves y de filtros. En otro sitio (Jostic, 2011), mediante el término *logofagia*, me he referido al quehacer literario como una experiencia condenada a la ambigüedad en la medida en que, aun asumiendo la mirada de los dominados, esta se encuentra siempre vehiculizada por un instrumento propio de la cultura dominante. De lo que se trata aquí, por lo tanto, es de explorar las articulaciones que la lengua docta ensaya en relación con el universo de la villa. Y es en este punto donde creo que la literatura encara —torsión del tradicional protocolo realista mediante— un fértil diálogo con las ciencias sociales. Sin embargo, no por ello se derivan trayectorias de armónico cruce ni diseños próximos; menos aún, controversias disueltas o resueltas. La ficción hurga en los materiales recogidos e investigados por aquellas disciplinas; de hecho, hasta se permite incurrir en un oblicuo ejercicio de la etnografía urbana[11], pero no tanto para acomodar esos materiales en un «escenario a representar» (Sarlo, 2006, p. 2), sino para inocularlos con una voluntad disruptora. La producción reciente no está animada, como antaño, por un filón sociológico ni antropológico ni ideológico. No la mueve una vocación reivindicativa, concebida esta como postulación de la dignidad del pobre o en términos de denuncia de injusticia. Tampoco se manifiesta en ella la promoción de «un realismo pedagógico» (Horne, 2011, p. 153) de sesgo naturalista que, mediante la exotización, se dedique a fraguar estereotipos con el objeto de reproducir la exclusión[12]. Ante todo, se trata de textos que se sitúan en el revés de la corrección política administrando la provocación, la conciencia de la rentabilidad irónicamente dramática y la pérdida de la inocencia:

10 Al respecto, el protagonismo del que hace un tiempo gozaron los hábitos de lectura y de consumo televisivo de la(s) clase(s) popular(es) como objetos de estudio académico se desplaza, hoy por hoy, hacia otras zonas de investigación como la correspondiente a la cumbia. Allí, la tarea comienza por interpelar el origen intelectual (la Escuela de Frankfurt) de la sociología de la música; luego, se concentra en la corrosión del prejuicio que vincula automáticamente a este ritmo con música de pobres que, por lo mismo, es estéticamente pobre; finalmente, pondera la cumbia como dimensión que dista de ser solo un producto social para erigirse, ella misma, en productora de sentido: «no se trata solamente de poner de manifiesto cómo lo social influye en lo musical [...]. También, de alguna manera, se trata de lo contrario: rastrear, subrayar y exponer el modo en el que la música hace sociedad» (Semán y Vila, 2011, p. 9).

11 Sea recurriendo al testimonio de los puesteros de la Costanera, como en alguna ocasión señaló Leonardo Oyola («GLC», 2008); sea echando mano de la biblioteca *non-fiction*, según comentó Gabriela Cabezón durante la entrevista abierta realizada por Silvia Hopenhayn como parte del ciclo «La ficción y sus hacedores», el 19 de octubre de 2011, en la Casa de la Cultura. En esa oportunidad, Cabezón reveló lo inspiradores que resultaron ser los pasillos de los libros de Cristian Alarcón (*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa*) al momento de modelar El Poso, la villa de *La Virgen Cabeza*.

12 Tal como sostiene Gabriela Nouzeilles a propósito del naturalismo argentino: «Con el programa experimental de Zola, la novela argentina devino principalmente una máquina policial con la cual clasificar lo diferente. (...) el efecto pragmático de la ficción paranoica naturalista no sería curar, sino excluir y aislar» (2000, pp. 131-132).

> Les había empezado a gustar (a los villeros) la vida, [...] salir en la tele cuando venían a hacer notas sobre nuestro emprendimiento ictícola, coger con las chicas de la facultad que venían porque les servíamos para sus papers y los miraban como héroes [...]. Los pibes empezaron a estar bien: la villa se llenó de gente, estudiantes, fotógrafos, militantes de ONG que administraban el diezmo de la culpa, antropólogos, periodistas. Los villeros empezaron a ir a las universidades para contar su experiencia autogestiva, a ser entrevistados como ejemplos de que en "este país el que se esfuerza recibe su recompensa", a viajar a las provincias para conocer los emprendimientos de otros grupos de carenciados. La prensa empezó a hablar del "sueño argentino" para referirse a nosotros (Cabezón Cámara, 2009, pp. 86-90).

Las escrituras actuales están atravesadas por una insistencia machacona en un específico modo de alineación con el realismo clásico, a saber: el que sigue recurriendo a la precariedad y el pauperismo. Las privaciones suelen presentarse en el orden material, pero lo exceden largamente[13]. Por eso, la villa de *La Virgen Cabeza*, El Poso (léase: especialmente, La Cava[14]), es un «pantano de mierda» donde flotan cartones de vino, jeringas, botellas de plástico y pañales durante los (diluvianos) días de lluvia, cuando el agua «arrastra los ranchitos más precarios y de vez en cuando ahoga a alguno» (Cabezón Cámara, 2009, p. 51). La enumeración asume una lógica acumulativa, pero de la miseria: «los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra» (p. 86). Y aunque la estética del rejunte pueda resultar a veces engañosa («Que la villa era bastante moderna se veía en los materiales de las casas, dijeron otros, a lo que sensatamente Cleo objetó que no dijeran pelotudeces, que los materiales eran siempre más o menos nuevos porque cada tanto un temporal barría con todo» [p. 70]), es el choque contra el agujero vergonzante (los villeros «se tapaban el vacío de la boca con el gesto automático de los desdentados coquetos» [p. 52]) lo que impone la exasperación de su sentido. Si El Poso huele «a descomposición, a muerte in progess» (p. 80), en Villa Fiorito (*Dame pelota*) el «relinchar del Riachuelo» (Rosetti, 2009, p. 31) es la basura que golpea contra la costa. Allí las puertas «cruje(n) ladeando su historia de inundaciones y barro pegado» (p. 26) y las casillas se levantan, literalmente, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana:

> Pongo el despertador a las 9 y me voy para el corralón de la esquina. Le pido todo lo que me dijo el Sultán al corralero, más una maza y unos 200 clavos de

13 Aventuro aquí, incluso, la remisión a las reflexiones de Marcelo Cohen en relación con aquello que él percibe como *infraliteratura*, es decir: «narrativas deliberadamente mal escritas» (Cohen, 2006, p. 3). Provisoriamente, leo el prefijo (-infra) en el marco de la representación de las privaciones que propone, en este caso, una novela como la de Rosetti-Laguna.

14 Revelado por la autora en ocasión de la entrevista realizada por S. Hopenhayn (ver nota 11).

> hierro bien gruesos. El alambre para el techo también. A las 10:30 tengo todo el chaperío tirado en la vereda y empiezo a darle. ¡Ni idea! [...]. A eso de las 6 de la tarde ya famélica termino de hacer las cuatro paredes. [...] a la luz de un farol continúo mi faena. Todavía me quedan como 67 clavos. [...]. Mi casa se sostiene sola... Una muralla impenetrable. No le dejé el hueco para la puerta. "¡Qué boluda!" [...] Me quedo hasta las 5 de la mañana pensando y decido abrir una de las paredes y que no me quede cuadrada sino deforme y en el agujero le enchufo la puerta. Tiro las vigas sobre la estructura que al ser irregular es más enclenque y las ato con mucho, mucho alambre provocando de esta manera mayor estabilidad. Después le tiro las chapas y gracias a la luz del sol naciente puedo ver bien lo que estoy haciendo. [...] Me trepo al techo y con la maza hago agujeritos para poder enhebrar el alambre para atar las chapas a los tirantes. Lo hago, ato todo y a eso de las 8 vuelvo al corralón a comprar más chapa para la parte irregular de la casa. También compro un Nylon grueso para que no me entre la lluvia por los agujeritos y lo sostengo con piedras que encuentro en la calle. [...] —Bueno me voy a dormiiiirrr... [...] (Rosetti, 2009, pp. 69-71).

Fiorito no ofrece margen para discriminar los soportes en los que se vuelcan inquietudes y aptitudes artísticas: «Pinto sobre lo que encuentro. Soy pobre y ya no me da para comprarme nada, ni siquiera óleos. Pinto sobre cartones que me junta mi hermano» (p. 16).

Puerto Apache (*Santería*) también es un «laberinto de pasillos» cuyos habitantes llegan a hundirse en la basura «buscando cosas para comer» (Oyola, 2008, p. 81), pero la novela de Oyola opta por tramitar la carencia especialmente desde la falta de una cultura del trabajo. En la villa de *Santería*, «había demasiados caciques dentro de la indiada. Convivían muchas bandas y ninguna era fuerte» (p. 20); por eso, era posible «juntarla con pala», pero siempre a riesgo de que en las disputas territoriales se fuera la vida:

> Un pendejo del orto lo hincó en una pierna y se desangró. Cuentan que Ray lo había encontrado colando rancho acá en el Puerto. Que le había pedido que se fuera de los pasillos, que todos los huecos los manejaba él, que nadie se paraba de manos sin que él lo supiera o lo permitiera porque en el Puerto mi marido era Don King (Oyola, 2008, p. 21).

La Virgen Cabeza, a su vez, sabe deslumbrar con «los destellos del proletariado villero que estaba de pelo engominado, pirinchos parados, cintas de colores, *ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes*» (Cabezón Cámara, 2009, pp. 51-52. El subrayado es mío), porque «cuando salían a chorear compartían el botín con los policías» (p. 34). Finalmente, *Dame pelota* naturaliza las procedencias dudosas: «Después llega La Capa con 3 amigas de la banda armadas y me traen un potus, una cacerola y dos platos, dos tenedores, dos cuchillos y ¡una

radio! Son las que más regalos me trajeron porque los afanaron. No me gusta que los hayan robado pero bueno, ya me los robarán a mí también» (Rosetti, 2009, p. 77).

La actual coyuntura social del «postrabajo» (Míguez y Semán, 2006) acentúa cada vez más la obsolescencia de hábitos y prácticas propios de la cultura tradicional del trabajo en pos de una reivindicación cortoplacista que, en su versión más extrema, incluye una legitimación del delito. En este sentido, desde la antropología social se desarrolla la mutación de la noción de «esfuerzo» hacia la de «fuerza», esta última aplicada a experiencias cuyas trayectorias son más inciertas y menos prometedoras que las de la educación y el trabajo, pero en las que «no deja de haber una noción de carrera como la que rige las expectativas y conductas de un trabajador» (Míguez y Semán, 2006, p. 29). Transpuesto a mi corpus: «ser Don King». Es en este punto donde comienzan a operar claramente los planteos de Grignon y Passeron acerca de la relectura de la privación en términos de opción. Resulta que, a través de esta lente, «la villa es lo más» (Rosetti, 2009, p. 43); que aquella casilla deforme, irregular e inestable «Está bárbara» (p. 70); y que «Toda (la) vida (se) soñ(ó) con tener un rancho de madera y chapa porque en Jujuy son siempre de adobe» (p. 77). Asimismo, se pondera lo que es «tradición (en el) Apache», a saber: que «la tribu comparte, en época de fiesta, sea poco o mucho, todo lo que tiene» (Oyola, 2008, p. 128). Y, al final, se festeja un estilo (que es, también, un ánimo) de vida en El Poso, donde cierta inmunidad parece anudar la vida: «Siempre había alguno que contaba los tiros de los ratis y cuando llegaban a cien sin víctimas humanas ni sacras, cumbia, porro y cerveza. [...] Todos nos reíamos. Y éramos Dios, algo de lo sagrado circulaba entre nosotros» (Cabezón Cámara, 2009, p. 96). En las novelas, la habitualidad del alcohol, de las drogas y de la violencia abandona el estatuto puramente estigmatizante para encarar el desarrollo de otras comprensiones y sensibilidades. Atrás —y acompañando la superficie sociohistórica de los tiempos que corren— ha quedado el realismo muñido de una intención disciplinante.

Punto de Llegada (y Discontinuidad): Lo que Sobra

Las versiones cinematográficas de *Superman* están pobladas de escenas de gran pregnancia. Tengo en mente aquella en la que el superhéroe comienza a volar alrededor de la Tierra, pero en sentido inverso al del su movimiento de rotación, para desacelerar la inercia y propiciar así una reorientación de la velocidad planetaria que, finalmente, salva al mundo.

Y me digo que ese fenómeno (que no casualmente se inscribe en un *comic*) puede ser útil para pensar esta ficción de *la carencia que no es*. En efecto, los textos del corpus se (re) apropian del horizonte de expectativas creado por la presencia de la privación y lo obturan, pero, además, comienzan a reconducirlo en una dirección resueltamente contraria. Y entonces la falta, el vacío, lo ausente invierten su signo en forma drástica para instalar —se diría que invocando al Aleph— la acumulación y el atiborramiento:

> Y de alguna manera fue así: esa mañana de noviembre Daniel, que creía que en mí había bien, y yo, que quería que lo hubiera, entramos a la villa. Noviembre, las flores blancas, la merca, el amanecer en la autopista, la redacción, Daniel, su cámara Kirlian, yo, mi Smith & Wesson, los puentes, el asfalto, las tripas, el campo de golf, *todo*, todos entramos a la villa por el declive verde de grass que se estrellaba contra la mugrosa muralla marquesina de El Poso, ese centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida y de muerte purulentas y chillonas (Cabezón Cámara, 2009, p. 31. El subrayado es mío).

De las múltiples instancias que permiten dar cuenta de la demasía, trabajaré con una que, creo, opera como difícil punto de condensación de aquello que, por su propia naturaleza, tiende al desborde, a la expansión y a la incontinencia. Desde esta perspectiva, Cleo (y Qüity, en *La Virgen Cabeza*), Fátima Sánchez (y Lucía Fernández, en *Santería*) y Dalia Rosetti (en *Dame pelota*) construyen su piso a través de una *poética del exceso* que responde a diferentes principios estructuradores.

Principio de Saturación

Es aquel en función del cual se encuentra articulado el personaje de Dalia. Para empezar, ella está *en todas partes*: tiene un pie adentro y el otro afuera del texto, porque Dalia Rosetti —heterónimo de Fernanda Laguna— es, al mismo tiempo, autora, narradora y protagonista de *Dame pelota*. Rosetti-Laguna activa algunos resortes de la autoficción (Dubrovsky, 2012[15]), cuyo pacto ambiguo (Alberca, 2007) se alimenta de la heterogeneidad. La saturación se aloja, entonces, en lo paradójico de un procedimiento que llama al referente para negarlo de inmediato porque es en ese gesto simultáneo de convocatoria y rechazo donde se delata la saciedad.

En la novela, Dalia es jujeña pero vive en Once, trabaja en Musimundo pero lo que mueve sus días es ser arquera de Independiente. En esas circunstancias, conoce a La Catana, la mejor jugadora de fútbol argentino, quien la invita a Villa Fiorito, donde reside y es muy respetada por su aptitud deportiva. Dalia debe transitar la experiencia de la extranjería en la propia tierra: «Yo vivía en Jujuy en un pueblito menor y ahora... estoy en la Capital. Para mí no es natural vivir acá. Vos naciste cerca de la Capital. Vos sos casi Porteña. Yo en cambio no. Yo me crié a miles de cientos de kilómetros sobre el mar. Y esta chatura me confunde» (Rosetti, 2009, p. 23). Pero la jujeña obedece un impulso casi irrefrenable de abandonar Once para mudarse a (y desplegarse en) la villa, donde, dice, «Me reencontré con mi pasado. Conmigo misma. Ahora seré música, poeta y futbolista» (p. 54). Fiorito es refractaria a la

15 Remito a este autor por ser «el padre de la criatura». En efecto, Serge Dubrovsky acuñó el término «autoficción» en respuesta a la «casilla vacía» del diagrama con el que se esquematizaba el pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune. No obstante, mucha agua ha corrido ya debajo del puente y, con ella, muchos debates, congresos y *papers*. Una compilación seria al respecto es la propuesta por Ana Casas (2012), donde se incluye el artículo de Dubrovsky.

lógica de la mesura y de la proporción; todo allí siempre parece rebasar y existir a expensas de lo exponencial: «¡Ay, Catana! ¡La gente aquí me ha dado tanto...! En un día he vivido lo que no he vivido en 23 años» (p. 44).

¿Qué es lo que Dalia reencuentra de su pasado y de sí misma en Villa Fiorito? Básicamente, la potencia creativa de la imaginación: «No sólo en Buenos Aires la gente es sofisticada y excéntrica. Allí (en el altiplano) la gente tiene mucha más imaginación porque por el desempleo[16] no tiene otra cosa que hacer que imaginar. Cada mes por ejemplo invocan al arcoíris gay nevado y sin lluvia. Es muy hermoso aunque no existe» (Rosetti, 2009, p. 54). En ocasión de una entrevista, Fernanda Laguna se ha referido a su propio desempeño artístico en términos que, en algún punto, pueden ser leídos como asociados con los de su personaje: «El artista no es natural» (como no lo era para Dalia, pienso, el hecho de vivir en la Capital). Y agrega Laguna a continuación: «Justamente la experiencia artística es la naturalidad imaginativa. Para mí *la imaginación es tan real como una puerta*. Evito pensar si lo que siento es real o no. Y siempre trabajo muy rápido para evitar juzgar...» (Katzenstein, 2013. El subrayado es mío). En otras palabras: la realidad de Dalia (también) está saturada de imaginación, y eso vuelve a aquella sumamente inestable, laxa y confusa. En el universo Rosetti (muy deudor, por cierto, del de Aira), nunca hay certeza de lo real *a secas* porque *todo* sucede: «Beso a beso voy cayendo en el enamoramiento físico que no sé cuán real es» (Rosetti, 2009, p. 20); «En realidad no sé si la estoy besando pero sí sé que algo está sucediendo con mi boca y con mi cuerpo» (p. 80); «En realidad no sabría decir cómo era, pero algo en él era seductor. O tal vez a mí me seduce cualquier cosa» (p. 82); «El estado de mi confusión es de confusión. La confusión confundida con los cinco sentidos conectados con una realidad muy confusa» (p. 84); «La realidad es cruda, crudísima y horrible. La realidad o esto que me pasa que no sé qué es» (p. 86); «¡Yo soy de Purmamarca! En realidad del pueblo La Salada al lado del Salar La Reina» (p. 39). Y Dalia comenta: «Yo escribí una (cumbia)... en realidad nunca la escribí. Me la acuerdo de memoria pero me da vergüenza porque soy muy mala cantando. Y en realidad no tiene música. Así que ahora que pienso... tal vez por eso la canto mal... porque en realidad creo que no la canto. Se llama "Yo era de colegio Católico"» (p. 48. Los subrayados son míos). La cumbia de Dalia es tan real como la ofrezca su imaginación porque la locución adverbial («en realidad») no funciona en términos correctivos sino expansivos.

Principio de Acumulación

Es al que responden los personajes de *Santería*. Fátima Sánchez es una poderosa médium de Puerto Apache, quien, además de ejercer eficazmente la cartomancia, puede ver el futuro («nunca bonito») por medio del llanto de las palomas. Ella heredó la fuerza y el prestigio de

16 De hecho, cuando se entrevista con su jefa de Musimundo para anunciarle su renuncia, Dalia le aconseja «usar la imaginación» (p. 58) para disponerse a concretar sus sueños.

Ña Chiquita, pero sobre todo a quien había sido su clienta más importante, Lucía Fernández, una cotizada prostituta devenida mafiosa y asesina. Se trata de:

> "La Marabunta". Una pelirroja de la concha de la lora que supo ser una puta VIP. Dicen que ahora está retirada. Su apodo se lo ganó por el hormigueo que genera la concha de esta mina. "Tiene un infierno entre esas piernas", juran los que la probaron. Debería andar, en teoría, por el medio siglo de vida. Pero no los aparenta y nadie sabe muy bien cuál es su edad (Oyola, 2008, p. 25).

Oriunda de El Jabuti, una villa del Bajo Flores colmada de brasileños, la Marabunta exige que Fátima realice un «amarre» al que esta se niega. El desacuerdo entre ambas mujeres pronto pasa de la amenaza al brutal enfrentamiento.

Pero la trama de *Santería* es estriada. El texto explicita la lógica acumulativa de su engranaje, el cual, como un palimpsesto, superpone versiones divergentes y, a la vez, solidarias entre sí; excluyentes y complementarias; múltiples y concomitantes: «Hay dos historias [...]. Una debe ser verdadera y la otra falsa. Pero, ¿quién te dice? Las dos pueden ser falsas. O lo que sería mucho peor: ¿y si las dos son verdaderas?» (Oyola, 2008, p. 67). Sin comprometerse con ninguna de las dos opciones, la narración procede a descargarlas y, más aún, a fomentar en(tre) ellas una acumulación de digresiones y entreveros. En efecto, Fátima y Lucía (cuyos nombres, por cierto, se inscriben en la tradición católica) comparten una naturaleza monstruosa. La Marabunta es un demonio con piernas de mujer que parece salido de una película clase B, cuya enrulada melena pelirroja se convierte en un ejército de hormigas coloradas que el monstruo vomita de su sonrisa hasta que su cabeza arde como una hoguera encendida y sus ojos se inyectan de rojo y de sangre. A su vez, Fátima es la Víbora Blanca, un reptil albino que, habiendo sobrevivido a la muerte con la que su propia familia intentara ejecutarlo debido a su condición diferente (débil), logra llegar a adulto y demostrar así su extraordinaria potencia. De acuerdo con las nunca del todo coincidentes «habladurías del Jabuti», la lucha de sendos monstruos se remonta a tiempos remotos en las legendarias salinas de Ambargasta[17], donde la tierra temblaba al paso de voraces hormigas antropófagas hasta que «algo se abrió [...] permitiendo la entrada al mundo de una criatura que no debería andar con nosotros, los verdaderos hijos de Dios. Sus herederos» (p. 76). Tras el estallido de un trueno, una anciana se sobrepone a la atmósfera apocalíptica que gana el sitio y adopta a aquella beba (la «criatu-

17 Esta y la siguiente nota al pie se proponen dar cuenta de la profusión de datos con que está intervenida la textura de *Santería*. Comienzo señalando que la construcción de geografías sagradas requieren un territorio inhabitable para lo humano. Tal es la característica de ciertas «ciudades perdidas», «malditas», «fantasmas» que aparecen en algunos mitos y leyendas citados por lugareños de las provincias de La Rioja y Catamarca. Ellos hacen referencia a un «volcán» (¿un hormiguero?) en medio de un territorio próximo al salar de Pipanaco, donde la «pronunciada aridez, elevadísima temperatura y profunda soledad» alberga «infinidad de insectos, entre los que se destacan jejenes, moscardones, avispas, innumerables clases de hormigas, arañas y molestos alacranes» (Valko, 2012, p. 23).

ra») cuyo cabello «era del tono del sol del crepúsculo [...] de un rojo único» (p. 76); pero pronto advierte el engaño porque «lo que ella protegía no era un crío sino algún demonio[18]» (p. 78). Intentando subsanar el error, la anciana abandona a la «niña-hormiga» y durante su huida se topa con «una lampalagua tan blanca como la sal (que) iba viboreando hacia el lado de donde ella venía» (p. 78). Por su parte, Fátima-La Víbora Blanca ofrece una versión otra, según la cual, nacida en El Jabuti e hija de una infidelidad de su madre —«una negra hermosa. Negra, negra. No negra-katunga. Negra. Tan negra como su marido, Paulo» (p. 19)—, fue objeto de las supercherías de la villa (incluido el propio Paulo) y, por lo mismo, abandonada para que muriera:

> Dicen que en el momento en que ellos me arrojaron en la mugre, yo emergí al instante, salvada por millares de lombrices blancas. Que ellos huyeron espantados. Y que no volvieron a tener noticias mías hasta cuatro años después. Cuando se apareció buscándome (en Puerto Apache, donde había sido amparada tras el rescate de *Ña* Chiquita) una mujer de pelos colorados (que) se fue diciendo que si bien ella y yo éramos de distintas especies también éramos la misma clase de monstruo (p. 81).

Lo que Juan Sasturain (en su prólogo a la novela) ha leído en términos de combate entre las fuerzas del Bien y del Mal también acepta, en virtud de la estructura de cajas chinas que organiza *Santería*, una lectura comprometida con el presente: sin saberlo, Fátima condena a muerte a Puerto Apache al negarse a satisfacer los apetitos del Mal encarnado. La villa termina arrasada por las topadoras que *recuperan* para sí los pasillos hasta triturarlos como en un *Poltergeist* de cabotaje: «Los pisos de Puerto Madero van a ser la tumba de lo que fui y lo que seré (dice la Víbora Blanca), de todos los indios de la tribu del Puerto Apache. Tumbas sin lápidas porque este va a ser un cementerio escondido» (p. 137). Escondido debajo de Madero que «Más que un puerto, (es) una isla. Otro país, dicen» (p. 138).

Principio de Corrosión

Cleopatra obliga la mirada: la intercepta, la hiende. Casi al comienzo de *La Virgen Cabeza*, ya en Miami y lejos de la villa, aparece enfundada en «apretados pero puros Versace de volados y animal print [...] bajo la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería» (Cabezón Cámara, 2009, p. 19). Cleopatra es una travesti[19] villera que

18 En rigor, dicha criatura (que resultaría ser La Marabunta) se identifica con un *súpay*, es decir: un principio o demonio del mal. Si bien el folklore americano ha tendido a vincular al diablo con el color negro (como lo prueba uno de sus nombres: Mandinga), el rojo de la Marabunta la aproxima a una de las manifestaciones del *súpay* de capa granadina de Copacabana, en Santiago del Estero. Tal como sucede en la novela, las apariciones del *súpay* vienen precedidas por un ruido como de trueno o arma de fuego (Colombres, 2008, pp. 249-252).

19 De pasado prostibulario: era «Kleo» cuando se anunciaba en el rubro 59.

se comunica con la Virgen. Asumida como «Pedra» que sobre sí carga el peso de la Iglesia, ella es divinamente instruida por la Virgen para organizar El Poso mediante la construcción de un estanque destinado a la siembra de carpas robadas del Jardín Japonés. Pescadora de hombres (con la prédica que evoca el género de la parábola y procura *rescatar* a los pibes del paco y a las pibas, de la prostitución), la travesti es, ante todo, pescadora del pedestre alimento que, mediante la multiplicación (espontánea y no milagrosa) de los peces (y ya no de los panes), activa la agencia y la autogestión de la miseria. *Lookeada* como Eva Perón[20] y con un dominio de la cámara semejante al de Susana Giménez, la puesta en escena devocional de Cleopatra es observada por Qüity en uno de los videos con que la SIDE vigila la villa. Qüity es una periodista ciertamente lumpen que ingresa a El Poso convencida de que allí estaba la historia que necesitaba para presentarse, con chances, al concurso que se premiaba con cien mil dólares, como adelanto para las crónicas que sí le interesaba publicar: «una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga les tenía que interesar» (p. 31).

El Poso deviene Paraíso (más adelante, incluso, Perdido por los villeros y violentamente *recuperado* para la ambición inmobiliaria), no por topicalizar el *locus amoenus*, sino porque allí «algo de lo sagrado circulaba» (p. 96). Y «lo sagrado», en este caso, se vinculaba, al menos en parte, con la saciedad que el cuerpo alcanza en ocasión del sustento compartido: «La mesa era muy larga [...]. Muchas tablas sobre treinta caballetes sostenían a la más comunitaria de nuestras comidas» (p. 113). Pero la eficacia del pragmatismo villero contrasta chillonamente con un gusto por el boato que el personaje cultiva y del que no prescinde (no puede prescindir) ni siquiera en ocasión de su desempeño piadoso: «Con el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como la reina de la TV y rubia como las dos, la "travesti santa", rodeada por una corte de chongos, putas, nenes y otras travestis, predicaba...» (p. 34). Entre sus «hermanas», Cleopatra es una más de las «cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo. [...] las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche (con) ceñidos brillos» (p. 55). La extravagancia, el extremo, la visibilidad exagerada (y hasta forzada) del puro artificio que nutren el «barroco miserable de la villa» (p. 111) remiten a «la teatralización de la experiencia» que Susan Sontag (1996) identificó tempranamente como núcleo de la estética *Camp*. En la medida en que el debate teórico sobre lo *Camp* avanza y se posiciona especialmente en la zona del gusto homosexual[21], permite pensar la superficie proteica del cuerpo de Cleopatra en esa dirección, donde el maquillaje tatúa significantes culturales (Echavarren, 1998) y

20 Aunque la *performance* de Cleopatra suele remitir a las *drag Queens*, es en la figura de Eva donde resulta sintetizada, dada la «actuación» simultáneamente distribuida en dos órdenes: el social y el mediático.

21 En rigor, en este punto sería necesario deslindar el *Gay and gender*-Camp del *Queer*-Camp, que convoca los planteos de *La Virgen Cabeza* en la medida en que este último incluye un amplio espectro de identidades: gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgénero.

borra formas biológicas. En cualquier caso, la ambigüedad inherente a lo *Camp* instala en él un componente subversivo y politizado (Amícola, 2000) que la novela de Cabezón Cámara ubica en una zona muy conflictiva para la concepción cristiana. En la novela, la Virgen rescató a Cleo de la prostitución, y aunque la instó a que se «case con su hijo» (p. 35) (lo que implica el reconocimiento del estatuto de *gender*), la travesti parece (sigue pareciendo, después de la epifanía) más «trola» que «monja» (p. 23) y jamás renuncia al placer de una voluptuosidad *estéril* y sorda al dogma fuertemente ligado a la reproducción. Pero tan cierto como que la devoción de Cleopatra le rinde culto al exacto revés de lo virginal, lo es que su marginalidad reproduce, de algún modo, la de la Virgen en su múltiple condición de «madre judía soltera de quince años hace dos milenios» (p. 92). Es en este punto donde cabe recuperar el otro atributo que consagra (es decir: hace sagrada) a María: no se trata solo de una Virgen, sino de una Virgen Madre, de una Madre Virgen. De allí que lo que la novela habría podido clausurar en términos de resistencia al mandato generativo activa, en cambio, una resolución muy diferente.

La escena se define como «milagro» (p. 141) que podría, en rigor, clasificarse como «de conversión», ya que corresponde a una nueva conversión de Cleopatra. Durante la «masacre» que culmina en la *recuperación* de El Poso, había muerto Kevin(cito), un nene de tres años que encontró en Qüity a su madre putativa. Es el dolor del duelo maternal (que también debió soportar la Virgen) lo que desencadena la segunda conversión de la travesti:

> Aullé (dice Qüity), craquelé un grito inarticulado, primario. Cleo me acarició la cabeza, tiene unas manos enormes mi amada, con una sola mano me sostuvo y me dijo: «Si querés llorar, llorá» y me empezó a besar mientras yo me hacía agua, sentí que me deshacía, que me licuaba, que de mí quedaría sólo un montoncito de polvo si seguía así. Lloraba como no pudo llorar Kevin por el balazo que lo dejó seco y seca creí que iba a quedar yo también de tanto llanto. Parecíamos *La Piedad* Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo, y ella me besaba y me acariciaba y yo empecé a besarla a ella, las tetas empecé a besarle y me calenté [...] (se) rompió esa *Piedad* heterodoxa que figurábamos [...]. Dos animales desesperados que se frotaban y se embadurnaban y lloraban y se sentían latir como quien se aferra a la vida (p. 141).

En otras palabras: Cleo, travesti y madre imposible del imposible hijo encarnado en Qüity; Qüity, madre de humanidad arrasada por el dolor del/por el hijo. El abrazo de ambas adensa los pliegues concupiscentes del erotismo al hacer de él un exorcismo de la muerte. El ritmo de la música de Gilda, una de las santas populares (artista y, sobre todo, mujer), bendice la unión e inspira la sensibilidad *Camp* en el cuerpo de Cleopatra: «Era la mañana después de nuestra primera noche de amor. Entre los rayos de sol que entraban por mis ventanas apareció disfrazada de Gilda, con una peluca negra y un vestidito rojo parecido

al que la santa lleva en las estampitas» (p. 145). Cleopatra canta «No me arrepiento de este amor...» y así, a través de ese gesto integrado a la *performance*, activa en cierto modo la performatividad del juramento matrimonial de fidelidad. El bizarro ritual que celebra el nacimiento (y la bendición) de la plena experiencia erótica (de hecho, parida con dolor) se materializará en Cleopatrita, la hija de Cleo y Qüity, que llegará para integrarse a la tríada de una Sagrada Familia (de amazonas), tan o más heterodoxa que *La Piedad*, pero, a la vez, tan afín a la «lógica» del dogma: «Yo no creo ni en la Santísima Trinidad (confiesa Qüity) ni en su legítima esposa, madre, hermana e hija dilecta, pero vivo con Cleopatra, mi esposa, madre de mi hija, la amo y asumo esta trinidad» (p. 29).

Consideraciones Finales

Propongo, entonces, examinar la operatividad de un cambio de perspectiva. Puesto que el abordaje literario de la villa ha recurrido tradicionalmente a la matriz socio-económica para elaborar representaciones de diversa índole, sean estigmatizantes (cuando se recorta, entre otras cosas, el filón del *outsider*) sean valorativas (cuando se pondera, por ejemplo, la disposición solidaria como respuesta a la necesidad), digo que allí es posible identificar formulaciones que responden a una percepción vertical. La villa del menester siempre ha sido la de *los de abajo*. En cambio, plantear la cuestión en términos de *margen* habilita la horizontalidad porque la periferia no está abajo (ni arriba); está *más* allá (es decir: en un «allá» que no es absoluto).

Cuando, al comienzo de este artículo, consideré la derivación del *margen* en lo *marginal*, abrí un resquicio donde se instaló el *exceso* como categoría sugerente. Pienso que ese exceso puede concebirse como una especie de sobrante, un resto que, como tal, admite ser *dejado al margen*. Sin embargo, cuando se trata de lo marginal, no responde tanto a la trivialidad sino a una condición marcada. En otras palabras: lo marginal sugiere una clase de exceso que, lejos de ser insustancial, tiene un plus de sentido en virtud del cual puede resultar indiferente pero también amenazante para ese *centro*, según se haya producido —voluntaria o forzosamente— el desplazamiento hacia el borde.

El exceso responde a una dinámica horizontal: se esparce, desborda, se derrama, transgrede foucaultianamente el límite. De allí, creo, su utilidad para reflexionar sobre la villa postulada como margen en el que, por otra parte, la discusión en términos de clase ha cedido (cuando no ha devenido excusa para hablar, en realidad, de otras cosas). La poética del exceso agita la letra mediante una mecánica implosiva cuyas esquirlas dan cuenta de la complejidad del fenómeno.

Referencias Bibliográficas

Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros.* Buenos Aires: Noma.

Alarcón, C. (2010). *Si me querés, quereme transa.* Buenos Aires: Norma.

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

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido.* Buenos Aires: Paidós.

Asís, J. (1982). *La calle de los caballos muertos.* Buenos Aires: Legasa.

Asís, J. (1983). *Los reventados.* Buenos Aires: Sudamericana.

Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussetts.* Buenos Aires: Entropía.

Benjamin, W. (2012) Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento. En *Origen del* Trauerspiel *alemán* (pp. 61-92). Buenos Aires: Gorla.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Campra, R. (1994). La ciudad en el discurso literario. *sYc*, (5), 19-39.

Candiano, L. (2012). El realismo en los 60. Un análisis de las propuestas de los gramscianos argentinos. En Cella, S. (Dir.). *Escenario móvil. Cuestiones de representación* (pp. 147-162). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Cohen, M. (2006, otoño). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte. Revista de letras y* artes, (8),1-8.

Cohen, M. (2007). *Impureza.* Buenos Aires: Norma.

Colombres, A. (2008). *Seres mitológicos argentinos.* Buenos Aires: Colihue.

Contreras. S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, (12), 1-15. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf (Recuperado 15 de noviembre, 2013).

Contreras, S. (2013). Realismos, cuestiones críticas. En Contreras, S. (Ed.). *Cuadernos del Seminario / 2. Realismos, cuestiones críticas* (pp. 5-25). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Humanidades y Artes Ediciones.

Delgado, S. (2005). El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 47-67.

Drucaroff, E. (2007). Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven. *Boletín de reseñas bibliográficas*, (9-10) [Número dedicado a la narrativa latinoamericana actual], 129-151.

Dubrovsky, S. (2012). Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis. En Casas, A. (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (45-64.). Madrid: Arco/Libros.

Echavarren, R. (1998). *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto.* Buenos Aires: Colihue.

Foucault, M. (1996). Prefacio a la transgresión. *De lenguaje y literatura* (pp. 123-142). Barcelona: Paidós.

«GLC» (2008). Leonardo Oyola. La villa no tiene geografía específica. *Revista Ñ.* Disponible enhttp://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/07/02/01706119.html (Recuperado 15 de noviembre, 2013).

Grignon, C. y Passeron, J.-C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea.* Rosario: Beatriz Viterbo.

Incardona, J. D. (2009). *El campito.* Buenos Aires: Mondadori.

Incardona, J. D. (2010). *Villa Celina.* Buenos Aires: Norma.

Jackobson, R. (1972). El realismo artístico. En Lukács, G., Adorno, T. et al. *Polémica sobre realismo* (pp. 159-176). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Jostic, S. (2011). Novela "etnográfica" o la logofagia de la cumbia villera. *Cuadernos del Sur. Letras*, (41), 151-172.

Katzenstein, I. (2013, otoño-invierno). Entrevista. Fernanda Laguna central desde los márgenes. *Otra parte*, (28). Disponible enhttp://www.revistaotraparte.com/n%C2%-BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1r-genes (Recuperado 15 de noviembre, 2013).

Kohan, M. (2005). Significación actual del realismo críptico. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 24-35.

Konfino, D. (2012). *Villa 31. Historia de un amor invisible*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.

Link, D. (2002). Literatura de compromiso. *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA*, (20-21), 163-177.

Magnus, A. (2012). *La 31 (Una novela precaria)*. Buenos Aires: Interzona.

Martini, J. (2005). *La vida entera*. Buenos Aires: Norma.

Martini, J. (2005). *Puerto Apache*. Buenos Aires: Norma.

Míguez, D. y Semán, P. (2006). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente.* Buenos Aires: Biblos.

Noemi Voinmaa, D. (2011). *Leer la pobreza en América Latina. Literatura y velocidad.* Santiago: Cuarto propio.

Nouzeilles, G. (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910).* Rosario: Beatriz Viterbo.

Olguín, S. (2008). *Lanús.* Buenos Aires: Tusquets.

Oyola, L. (2008). Gólgota. España: Salto de Página.

Oyola, L. (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires Mondadori.

Oyola, L. (2010). *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.

Oyola, L. (2008). *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto.

Pochettino, A. R. (2011). Construcción colectiva de la autoficción en la narrativa argentina reciente. *VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*. Disponible enpublicaciones.ffyh.unc.edu.ar. (Recuperado 15 de noviembre, 2013).

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en www.rae.es (Consultado 15 de noviembre, 2013).

Rosetti, D. (2009). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva.

Saítta, S. (2006). La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX. *Revista Nuestra América*, (2), 89-102.

Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. *Punto de vista*, (86), 1-6.

Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Semán, P. y Vila, P. (Comps.) (2011). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.

Sontag, S. (1996). Notas sobre lo *camp*. En *Contra la interpretación* (pp. 355-376). Buenos Aires: Alfaguara. Texto original publicado en 1961.

Speranza, G. (2005). Por un realismo idiota. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 14-23.

Valko, M. (2012). *Ciudades malditas, ciudades perdidas. Huellas de geografía sagrada.* Buenos Aires: Biblos.

Verbitsky, B. (1966). *Villa miseria también es América.* Buenos Aires: Eudeba.

El Testimonio, un Texto en Busca de Definición El Caso de los Testimonios sobre los Campos de Concentración y el Exilio en España y Argentina

Paula Simón*

Resumen: El presente artículo se propone reflexionar sobre el testimonio, un género literario cuyos rasgos particulares se encuentran en constante proceso de definición. Se considerarán dos narrativas en las que confluyen dos experiencias de dislocación territorial: el paso por un campo de concentración y el exilio. Por un lado, se estudiarán testimonios españoles escritos por republicanas y republicanos que pasaron por los campos de concentración ubicados en el sur de Francia desde 1939, cuando sobrevino la derrota de republicana en la Guerra Civil Española (1936-1939). Por otro lado, se hará alusión a testimonios escritos por autoras exiliadas supervivientes de centros de detención clandestinos creados durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). En todos los casos, se trata de obras publicadas en los últimos veinte años, por ser este un momento culminante en cuanto a la alta exposición de los sujetos en la escena sociocultural, tanto en Europa como en Latinoamérica. Esta propuesta entiende que una perspectiva comparatista, cuyo objetivo es establecer un diálogo entre dos narrativas producidas en contextos histórico-políticos diversos, las cuales, al mismo tiempo, comparten ciertas características comunes en cuanto a sus aspectos formales, permite acceder a consideraciones generales que exceden el alcance de los estudios sobre el género testimonial inscriptos en tradiciones literarias nacionales o regionales.
Palabras clave: Testimonio, Campo de Concentración, Exilio, Género Literario, Estrategias de Representación Discursivas.

Abstract: *This article's purpose is to reflect on the testimony, a literary genre whose particular characteristics are constantly in process of being defined. I will consider two testimonial narratives in which two experiences of territorial dislocation converge: the experience in a concentration camp and exile. On the one hand, I will study Spanish testimonials written by Republican and Republicans who stayed in concentration camps located in the south of France since 1939,*

* Doctora en Filología Hispánica por la Universitat Autònoma de Barcelona y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCu). Investigadora del CONICET y del Centro de Literatura Comparada de la UNCu. Correo electrónico: paulacsimon@gmail.com.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 61-74.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

when Republican defeat came in the Spanish Civil War (1936-1939). On the other hand, I will analyze Argentine testimonial works written by exiled authors who survived clandestine detention centers created during the last military dictatorship in this country (1976-1983). In all cases, these works were published in the past twenty years, which is important because of the high exposure of the subjects in the sociocultural scene, both in Europe and in Latin America. In particular, this work offers a comparative perspective to establish a dialogue between two narratives that were produced in various historical and political circumstances and, at the same time, they share certain common characteristics in terms of their formal aspects contexts. This approach allows access to general considerations that are beyond the scope of national or regional literature studies about testimonial genre.
Keywords: *Testimony, Concentration Camp, Exile, Literary Genre, Discursive Representation Strategies.*

Perdimos una versión de nosotros mismos
y nos reescribimos para sobrevivir
Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*

Las catástrofes histórico-políticas de los siglos XX y XXI, bajo la forma de guerras, dictaduras y totalitarismos, han dado lugar en Europa y América Latina, entre otros contextos socio-políticos, a la aparición de múltiples narrativas testimoniales, cuyos autores-testigos han contado sus experiencias personales de represión, exclusión y exilio con variados objetivos: a nivel individual, se han propuesto la tarea de encarar el proceso de elaboración personal del recuerdo traumático; y a nivel colectivo, estos textos se suelen postular como ejercicios de reivindicación de grupos sociales amenazados o damnificados, y también como instrumentos de recuperación de sus memorias sociales.

Desde mediados de los años sesenta, y con continuidad hasta los tiempos actuales, asistimos al apogeo de lo que Annette Wiewiorka llamó la «era del testigo», caracterizada por el paso del sujeto al centro de la escena social, que comenzó a visibilizarse con desarrollo del juicio al oficial nazi Adolf Eichmann. En este proceso, se dio lugar, principalmente, a los testimonios orales de los testigos, y los documentos escritos no fueron la única fuente de información disponible, como había ocurrido durante los juicios de Nuremberg. Desde estas perspectivas —y frecuentemente en conflicto con los relatos oficiales o institucionalizados—, el sujeto ha estado encargado de democratizar las versiones del pasado y de entablar entre ellas luchas y tensiones por su legitimación. Esta presencia del sujeto en la escena pública ha marcado una tendencia en la producción cultural, descrita por Beatriz Sarlo como un «giro subjetivo», puesto que «... [el] reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes [...] se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad» (Sarlo, 2005, p. 22). Se trata de una subjetividad que, como apunta Leonor Arfuch, no se mantiene

estática ni unívoca, sino que se compone de una multiplicidad de voces que pugnan por establecer sus propias versiones. Con el objetivo de analizar el estado actual de la literatura autobiográfica y sus relaciones con la memoria y la cultura contemporánea, Arfuch propone ajustar el concepto de «giro subjetivo» a estos momentos actuales:

> Podríamos jugar entonces, según la incitación, a ver en la aparente centralidad del sujeto en la cultura contemporánea, en esa preeminencia de su figura bajo los engañosos desdoblamientos del yo, en esos atisbos biográficos que pueblan toda suerte de discursos, de los más canónicos a los más innovadores —de la autobiografía clásica a la autoficción, del diario íntimo a los escarceos del *blog*—, una proliferación de voces que pugnan por hacerse oír, disputando espacios éticos, estéticos y políticos, subvirtiendo los límites, nunca precisos, entre público y privado y tornando también indecidible la distinción entre centro y el margen (Arfuch, 2013, p. 19).

Entre todos los discursos que subrayan la relevancia del sujeto —frecuentemente congregados bajo la categoría de géneros autobiográficos—, interesa en esta oportunidad el testimonio en su forma narrativa, que puede entenderse de manera general como un tipo de texto en el que un testigo se propone, frecuentemente en primera persona, pero también a través de otras posiciones enunciativas, relatar una experiencia personal traumática de reclusión, represión o exilio sufrida como consecuencia de una situación de conflicto histórico-político en la cual este sujeto se ha visto despojado de buena parte de sus derechos constitutivos. Sin embargo, estos rasgos generales no alcanzan para definir la diversidad de textos que se han definido como testimonios a lo largo de los siglos XX y XXI, como así tampoco para reflexionar acerca de cuáles han sido sus usos y funciones en el campo literario, sociocultural y político.

Por lo tanto, el objetivo de este capítulo es hacer un aporte a la reflexión sobre la narrativa testimonial en dos aspectos: por un lado, en lo que concierne a la definición de la forma o género testimonial, puesto que, si bien la multiplicidad de textos que hasta hoy se han identificado como testimonios tienen aspectos en común, también se destacan por sus perceptibles diferencias, obstaculizando la posibilidad de construir una definición útil para estudiar textos publicados en diferentes tiempos y espacios. Por otro lado, teniendo en cuenta la necesidad de acotar el objeto, este trabajo se dirige a un tipo de testimonio que da cuenta de dos experiencias recurrentes a lo largo del siglo XX en variables contextos históricos, políticos y socioculturales: el campo de concentración y el exilio. Ambas han sido plasmadas en una parte considerable de las narrativas testimoniales europeas y latinoamericanas, constituyendo su núcleo temático, puesto que la experiencia del campo de concentración suele ser relatada durante o posteriormente a la del exilio. Tanto una como la otra han supuesto, para el sujeto, el tránsito por una situación de exclusión y dislocación territorial con negativas repercusiones para su integridad emocional. Las huellas que esa experiencia traumática ha dejado en el testigo

se manifiestan de manera más o menos explícita en el texto, ya sea a través de la exposición de las motivaciones personales que han llevado a la escritura o en sus características formales.

Estos testimonios mencionados ponen en evidencia una de las características recurrentes más significativas de esta narrativa: su condición de textos periféricos en términos socioculturales, en general, y literarios, en particular. En cuanto al aspecto sociocultural, porque se trata frecuentemente de textos producidos por sujetos pertenecientes a comunidades en lucha por reconocimiento social, cuyo objetivo se asocia a la necesidad de esclarecimiento de un acontecimiento histórico o de recuperación de una memoria no hegemónica. En cuanto a lo literario, porque se percibe una sensible reticencia por parte de la crítica literaria especializada en géneros autobiográficos a adoptar el término «testimonio» para definir a un grupo diferenciado de textos literarios.

En esta oportunidad, nos centraremos en testimonios españoles y argentinos publicados en los últimos veinte años, por ser este un período que viene a coronar la «era del testigo» con una altísima exposición de los sujetos en la escena sociocultural, tanto en Europa como en Latinoamérica. En el caso de los españoles, se trata de textos publicados por republicanas y republicanos que pasaron por los campos de concentración ubicados en el sur de Francia desde 1939, cuando sobrevino la derrota de la República a manos del franquismo. Esos campos constituyeron la primera estación de un exilio que, en algunos casos, se prolongó, por lo menos, hasta la finalización de la dictadura franquista, en ese o en otros países europeos y latinoamericanos. En aquellos campos, situados muchos de ellos sobre las arenas de las playas sureñas de Argelès-Sur-Mer, Saint-Cyprien y Barcarès, entre otros, hombres y mujeres republicanos sufrieron privaciones múltiples, tanto de su libertad como de sus necesidades básicas (alimentación, higiene, seguridad, etc.). Se trata de un corpus amplísimo que comenzó a escribirse y publicarse en momentos casi simultáneos a la experiencia de los campos y que sigue incrementándose hasta la actualidad. Entre los publicados en los últimos años, se encuentra *Campo de concentración (1939)*, del catalán Lluís Ferran de Pol, que se editó completo por primera vez en 2003, aunque el manuscrito es de 1939, y algunos de los textos que lo componen habían aparecido en la prensa escrita mexicana. Otro caso es el de *Memorias del exilio*, de Francisca Muñoz Alday, publicado en 2006[1].

En cuanto a los testimonios argentinos, se hará alusión a las obras de mujeres supervivientes de centros de detención clandestinos que, una vez liberadas, debieron exiliarse. Se trata de *La Escuelita. Relatos testimoniales*, de Alicia Partnoy, publicada por primera vez en 1986 en

1 En España, las últimas décadas, coincidentes con el restablecimiento de la democracia, han dado lugar a la publicación creciente de testimonios y memorias sobre la Guerra Civil, el exilio y el paso por los campos de concentración franceses. Algunos de los títulos más conocidos son: *Entre alambradas*, de Eulalio Ferrer (1988); *Entre la niebla*, de Abel Paz (1993); Éxodo. Del campo de *Argelès a la maternidad de Elna*, de Remedios Oliva Berenguer (2006); *Dones a l'infern*, de Elisa Reverter (1995); *Camp definitiu. Diari d'un exiliat al Barcarès*, de Josep Rubió i Cabeceran, (2010); *Crónicas de una vida*, de Benita Moreno García (2009), etc.

inglés[2], y recientemente en español, en 2006, y de *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, publicada por primera vez en 1996 y reeditada en español en 2006. Sus testimonios relatan el momento de su captura y la violencia física y emocional soportada en cautiverio. En el caso de *Una sola muerte numerosa*, se incorpora también el relato del derrotero en el exilio europeo y norteamericano. Este es un corpus que tampoco está cerrado, puesto que continúa produciéndose en los tiempos actuales.

La consideración de dos grupos de textos publicados en contextos socioculturales aparentemente alejados, pero cercanos en los propósitos que persiguen y en algunas de sus características formales que serán explicadas más adelante, pretende aportar otra perspectiva a los estudios críticos disponibles tanto en España como en Argentina. Los estudios sobre la literatura testimonial suelen estar circunscriptos a grupos de textos específicos de un país, región, tradición cultural o conflicto histórico-político en el que se inscriben (se habla de «testimonio latinoamericano» o de «literatura testimonial de la Shoah», en el ámbito europeo, por citar algunos ejemplos). Por eso, para hacer un aporte al estudio del género, se hace necesario entablar un diálogo entre estas dos narrativas testimoniales para advertir no solo sus diferencias, que se desprenden de los contextos de producción y recepción en que circulan, sino también sus coincidencias en lo que concierne a sus aspectos formales y a las motivaciones que las sustentan.

1. El Testimonio, un Género de Difícil Definición

El concepto y la vigencia de los géneros literarios son un tema de discusión ya clásico en la teoría de la literatura. A lo largo de los siglos —simplificando voluntariamente una problemática que es mucho más compleja— se han polarizado las posiciones entre quienes consideran la existencia de una tipología de obras, su diferenciación e historicidad —Aristóteles, pionero en su *Poética*, y siguiendo esa línea hacia los tiempos actuales, Tzvetan Todorov—, y quienes, como Benedetto Croce en su *Breviario de Estética*, aparecido por primera vez en 1912, han rechazado la posibilidad de parcelar la literatura en especies y piensan la obra en su individualidad. Actualmente, el género tiende a comprenderse desde la perspectiva de la hibridación, en lo que respecta a los múltiples entrecruzamientos de formas que dan lugar a nuevas expresiones difíciles de encasillar en uno u otro género literario o que, precisamente por eso, participan en más de uno de ellos. Este último posicionamiento se refleja, por ejemplo, en el postulado de Jacques Derrida, quien opina que un texto no pertenece ningún género, sino que todo texto forma parte de uno o de muchos géneros. Agrega que siempre hay uno o varios géneros, pero esta participación nunca es una relación de pertenencia (Derrida, 1986, p. 113).

Claudio Guillén, desde una perspectiva supranacional con la que analiza obras literarias procedentes de diversas tradiciones, ha expresado que «...los géneros son modelos conven-

2 El título de la versión en inglés es *The Little School. Tales of Disappearance and Survival in Argentina*.

cionales cuyo examen requiere un esfuerzo de observación tanto temática como formal» (Guillén, 2005, p. 172). Ese esfuerzo nos conduce a incorporar el testimonio a un debate sobre el género. Aunque sus características propias y estables son de difícil identificación, principalmente por la multiplicidad de textos que congrega, se hace necesario establecer ciertos lineamientos generales para explicar algunos de sus problemas fundamentales, como, por ejemplo, las funciones que desempeñan estas obras en los espacios sociales en que circulan.

El testimonio es un tipo de texto permeable, que deja entrever fácilmente los conflictos histórico-políticos en los que ha participado el sujeto que lo ha producido. Esto se ha convertido en un obstáculo que ha impedido enunciar una definición abarcadora o general de él, ya que es una tendencia que se lo defina y describa en función del grupo de obras a las que se refiere. Por ello, los estudios sobre estas narrativas se desarrollan frecuentemente de manera parcial o fragmentada[3]. En Europa, el corpus más representativo de la literatura testimonial en el siglo XX está constituido por las memorias de los supervivientes de la violencia de los años treinta y cuarenta, que se hizo transparente en las guerras —Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial— y en la constitución de campos de concentración y exterminio. Se trata especialmente de la literatura producida por los sobrevivientes de la Shoah en sus nombres más prominentes: Jean Amery, Robert Antelme, Charlotte Delbo, Violeta Friedman, Imre Kertész, Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Wiesel, entre otros. Actualmente, y en estrecha vinculación con ese corpus, se han integrado otras obras testimoniales sobre experiencias concentracionarias al conjunto de la literatura testimonial: las obras producidas por españolas y españoles republicanos en los campos de concentración del sur de Francia y del norte de África, lugares a donde se vieron obligados a escapar para evadir las represalias del franquismo a partir de 1939[4]; o los testimonios del Gulag estalinista, que también han comenzado a ser investigados[5].

La crítica literaria estableció un marco teórico para abordar la literatura de la Shoah que ha funcionado como directriz para el acercamiento a otros grupos de textos concentracionarios. Encabezando ese marco se encuentran los desarrollos de Giorgio Agamben, quien, guiado por la obra de Primo Levi, estableció un rasgo propio del testimonio, que es precisamente esa laguna referencial que representa, su «indecibilidad»: «...el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la

3 Algunos estudios se han propuesto abordar el tema en su extensión y complejidad, como es el caso de *Tiempo pasado*, de Beatriz Sarlo (2005), donde la autora expone las principales problemáticas filosóficas e históricas que envuelven la escritura testimonial y acude tanto a ejemplos de la literatura europea surgida de Auschwitz como a testimonios de supervivientes de las dictaduras del Cono Sur.

4 Ver *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945* (2012), de Francie Cate-Arries, y *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (2012), de Paula Simón.

5 Cfr. Applebaum, A. (2005). *Gulag: historia de los campos de concentración soviéticos* (Chocano, M., Trad.). Barcelona: DeBolsillo.

autoridad de los supervivientes» (Agamben, 1999, p. 34). Asimismo, Dori Laub se refirió a Auschwitz como un acontecimiento sin testigos (Laub, 1995, p. 65) y, por eso mismo, reforzó la idea de que el testimonio da cuenta de la imposibilidad de testimoniar, paradójicamente unida al imperativo moral de hacerlo (Peris Blanes, 2005, p. 105). Esta idea se conecta con otra perspectiva desde la cual se ha estudiado la literatura testimonial de la Shoah, que es el valor terapéutico de la escritura, es decir, su capacidad para colaborar con la rehabilitación de la integridad del sujeto luego del trauma vivido (Pollak, y Heinich, 1986, p. 4).

En Latinoamérica, en cambio, el género testimonial se ha asociado frecuentemente a la representación de las minorías subalternas y a la consigna de dar voz a los colectivos «sin voz», periféricos, que no disponen de representaciones sociales legitimadas. Por ello, la crítica especializada ha dado cuenta de la existencia de una estructura «canónica» del testimonio que posee dos elementos autorales: un testigo o informante (perteneciente a la cultura iletrada) y un mediador (etnógrafo, antropólogo o periodista) que está encargado de transponer la información oral de la entrevista al registro escrito[6]. Se trata de obras como *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, y de *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de Elizabeth Burgos, por mencionar algunas que están asociadas a ese modelo de literatura testimonial que reconoció y legitimó Casa de las Américas desde 1970, cuando se inauguró la categoría «testimonio» para premiar esos textos que no se correspondían con los géneros tradicionales[7]. Esa estructura «canónica», sin embargo, no se mantiene en todos los casos, como se constata en buena parte de los testimonios del Cono Sur, cuyo objetivo ha sido relatar las experiencias personales de los testigos en los campos de concentración o centros de detención clandestinos que instituyeron los gobiernos militares de las décadas de los setenta y ochenta[8]. A diferencia del europeo, el testimonio latinoamericano ha sido interpretado frecuentemente como una narrativa de la resistencia, ya que ha surgido frecuentemente «...

6 Rosana Nofal propuso la característica principal del «testimonio canónico», en el cual «...el orden está dado por la presencia fuerte de un antropólogo que pone a hablar a un informante y le da escritura a una voz que no puede acceder a la memoria del espacio letrado» (Nofal, 2002, p. 23). La autora avanza en el estudio de *Recuerdo de la muerte,* de Miguel Bonasso; *La Patagonia rebelde*, de Osvaldo Bayer, y *La rebelión de los cañeros,* de Mauricio Rosencof, entre otros. Sin embargo, estudios más actuales sobre el testimonio latinoamericano postulan la dificultad de adecuar las definiciones vigentes del testimonio latinoamericano a la diversidad de textos que circulan bajo esa denominación (García, 2012, pp. 373-374)

7 La primera obra premiada en esta categoría fue *La guerrilla tupamara*, de la uruguaya María Esther Gilio, y los dos últimos, *Su paso*, de Carlos Bishoff (2011), y *La sombra del tío*, de Nicolás Doljanin (2013), ambos argentinos.

8 Estos son solo algunos ejemplos de textos en los que no se cumple esta estructura «canónica»: *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, del chileno Hernán Valdés (1978), y la mayoría de los testimonios argentinos, entre los que se encuentran *Preso sin nombre, celda sin número*, de Jacobo Timerman (1982), *Sueños sobrevivientes de una montonera*, de Susana Jorgelina Ramus (2000), etc. Llama la atención la obra *Su paso*, de Carlos Bishoff, premiado por Casa de las Américas en 2011, en la cual el autor rescata esa estructura autoral del informante, un tal Pablo en este caso (inidentificado y posiblemente un desdoblamiento del autor), y del mediador, que en esta oportunidad es el narrador asociado con el autor real.

ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en momentos de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada» (Jara, 1986, p. 2). Por ello, su estudio ha girado en torno a los conflictos de esos colectivos que se han hecho visibles a través de estos discursos.

Otro obstáculo que ha condicionado el establecimiento del testimonio como un género literario independiente ha sido la particular relación que en él se establece entre el sujeto autor y la «verdad» de los acontecimientos, algo que, en cambio, sí lo ha asentado en otros ámbitos, como el jurídico o el historiográfico. Mientras que en estos dos últimos se privilegia el valor de verificabilidad de lo dicho —se habla del testimonio como «prueba», «documento» o «fuente»—, desde el punto de vista literario esto ha sido su principal condicionante, puesto que la reflexión sobre sus aspectos formales se ha visto condicionada por el trazado de línea imprecisa entre su carácter literario o no literario. Algunos estudios críticos insisten en diferenciar el testimonio de otras expresiones que se consideran literarias. Leonor Arfuch, en un volumen reciente titulado *Memoria y autobiografía* (2013), explica su objeto de estudio:

> La literatura, por cierto, que elegimos como comienzo de este diálogo, y que está desprovista del rigor que se espera del testimonio –el ajuste a una estricta verdad de los hechos, a la vez necesaria e imposible; la escabrosa acumulación de los detalles, que a menudo roza el umbral del pudor– y sin embargo es capaz de alcanzar toda la profundidad —y la crudeza— de una experiencia "propia", se encuentra entonces, quizá, más cerca de lo colectivo (Arfuch, 2013, p. 69).

De acuerdo con esta afirmación, el término «testimonio» queda adscripto al mundo jurídico, aun a pesar de la asumida imposibilidad de relatar los hechos exactamente «como sucedieron», y se aleja de lo que podría considerarse un «hecho estético» (Arfuch, 2013, p. 71). Esto se aclararía fácilmente si no hubiera evidencia de que muchas obras literarias, como las que comentaremos en este capítulo sobre la experiencia española y argentina, han sido nombradas «testimonios» y valoradas en sus aspectos formales. También sería fácil asumir esta distinción si no hubieran ocurrido algunas interpenetraciones entre ambos ámbitos, como lo fue, por ejemplo, la utilización de uno de los relatos de *La Escuelita*, de Alicia Partnoy, considerados «literarios» por su nivel de elaboración estética y por la utilización de elementos ficcionales, en los juicios de Bahía Blanca a los militares involucrados en la desaparición y detención de hombres y mujeres en centros de detención clandestinos. Estos son indicadores de que la reflexión sobre el testimonio está lejos de estar clausurada. Ana Forcinito diferencia en su estudio *Los umbrales del testimonio* entre testimonios jurídicos y no jurídicos, distinguiendo unos de otros a partir de su presencia o ausencia en el marco de los juicios a los represores. Sin embargo, no se dedica a especificar las características propias de los testimonios no jurídicos, aunque explicita que «...los testimonios no jurídicos (sean literarios o documentales) tienen un lugar de privilegio a la hora de reconstruir el

movimiento doble de la memoria» (Forcinito, 2012, p. 69). La aclaración entre paréntesis agrega cierta indeterminación a la pregunta sobre cómo se define el testimonio fuera del ámbito de los procedimientos judiciales: ¿existen diferencias entre un testimonio literario o documental? ¿Cómo debería valorarse un testimonio desde el punto de vista de la elaboración artística para decidir su inclusión o no en el mundo literario? ¿Dónde radica, entonces, «lo literario»? ¿En la intención del autor de construir un texto que se precie de tal, en la lectura que se efectúa del texto, en la plasmación de recursos literarios o en la introducción de elementos ficcionales?

Quizás para responder estos interrogantes sería necesario suspender aquellos criterios estéticos que parcelan el objeto y, en cambio, focalizar el estudio en otros aspectos, tales como las estrategias de representación lingüística que el sujeto pone en marcha para relatar una experiencia dramática (la organización y distribución del material narrativo, las lagunas de información, el narrador y sus desplazamientos o transformaciones, etc.), o las funciones que estos discursos cumplen en el espacio social y su rol como constructores de memorias. Del testimonio no debería esperarse más rigor que el que le imprime el propio sujeto testigo en su búsqueda de relatar la experiencia traumática, que es individual y también colectiva.

De acuerdo con este panorama, se impone la necesidad de estrechar lazos entre diferentes grupos de textos que guardan similitudes y diferencias en cuanto a los contextos en los que han surgido y circulan, así como también en cuanto a las motivaciones que los han provocado y a sus aspectos formales, con el fin de avanzar hacia una definición más abarcadora o general que atienda a las características propias del género y que, por ello, sea de utilidad para estudiar diferentes corpus pertenecientes a tradiciones literarias y culturales diversas. A su vez, una perspectiva de estas características permitirá comprender cómo han intervenido estos discursos en sus respectivos campos culturales, en lo que concierne a los procesos de construcción de las memorias sociales.

2. Aportes para una Definición: el Testimonio Concentracionario desde el Exilio en España y Argentina

En los textos españoles y argentinos mencionados previamente, convergen dos experiencias traumáticas para el sujeto: el paso por un campo de concentración —o su variante en el caso sudamericano, el centro de detención clandestino— y la del exilio. Una posibilidad para avanzar hacia un estudio conceptual del «testimonio» se asienta sobre dos preguntas: ¿por qué encara el testigo la escritura testimonial y cómo se cuenta la experiencia traumática? Las respuestas a estas preguntas atañen a las estrategias de representación discursiva que se ponen en marcha en el texto.

En primer lugar, se observa *la centralidad de la primera persona*, el narrador o «yo testimonial», que refleja el dominio del sujeto sobre el material narrativo. Esto no implica la estabilidad del narrador en primera persona, sino más bien su libertad para sostener esa

estabilidad o para provocar voluntarios desplazamientos y traslaciones[9]. Un procedimiento recurrente en *La Escuelita* es el distanciamiento entre el testigo y la experiencia a través del uso de la tercera persona: «Cuando golpearon la puerta recorrió chancleteando los treinta metros de pasillo. Pensó por un segundo que tal vez no debiera abrir» (Partnoy, 2006, p. 21). La búsqueda de un relato más objetivo o aséptico se quiebra con la repentina recuperación de la primera persona: «—Descubrí la fórmula contra el estreñimiento —le dije a María Elenita una mañana después de espiar por debajo de la venda y ver que 'El Loro' estaba en otra parte» (Partnoy, 2006, p. 25)

El uso de la primera persona plural, «nosotros», es otro procedimiento frecuente en ambas narrativas testimoniales, lo cual se vincula con el valor colectivo que asume el testimonio como representante de un grupo social determinado. Lluís Ferran de Pol alterna indistintamente entre el singular y el plural para describir los días en el campo de concentración de Saint-Cyprien: «Volvemos a nuestra cabaña hecha de harapos y mantas desgarradas. El viento lo sacude todo, la arena se convierte en múltiples proyectiles [...]. Hago esfuerzos para distraerme» (Ferran de Pol, 2003, p. 58). Mientras tanto, la exiliada republicana Francisca Muñoz Alday declara: «'Mi' campo nadie lo conoce. Porque solo albergaba a varias centenas de mujeres, niños y ancianos (y ya se sabe que la Historia –con mayúscula- se interesa por los combatientes» (Muñoz Alday, 2006, p. 11). Así justifica el uso del pronombre personal en plural para recuperar de la memoria de los grupos minoritarios o no destacados por las versiones oficiales de la Historia. En los testimonios argentinos también adquiere valor ese pronombre, que está justificado precisamente por el carácter colectivo del relato: «Las voces de los compañeros de La Escuelita resuenan con fuerza en mi memoria. Publico estos relatos para que esas voces no sean silenciadas» (Partnoy, 2006, p. 15).

Otra posibilidad narrativa para incorporar la vivencia de los compañeros es la traslación del referente desde testigo-autor hacia otros testigos que asumen el relato. Benja, un compañero de celda de Alicia Partnoy, expresa: «El nombre... mi nombre, ya me olvidé mi nombre. No importa, mejor [...]. La edad mía no me la olvidé: les dije diecisiete. Tampoco me olvidé que soy peronista, montonero...» (Partnoy, 2006, p. 37). En *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, también se produce esta traslación, que se manifiesta a través de la letra cursiva: «*No me amarran pero me meten en un auto, cuatro hombres armados. Como estoy embarazada, cuando me vienen a buscar creo que es para ir al hospital*...» (Strejilevich, 2006, p. 22). La narradora incorpora la voz de otras mujeres, generalmente inidentificadas en el relato, quienes atravesaron similar vivencia, con el ánimo de subrayar su carácter colectivo y la gran dimensión de la violencia ejercida contra los sujetos.

9 Beatriz Sarlo ha entendido esto como una «cualidad romántica», que es el «centramiento en la primera persona o en una tercera persona presentada a través del discurso indirecto libre que entrega al narrador la perspectiva de una primera persona» (Sarlo, 2005, pp. 74-75).

En asociación con la autoridad que la experiencia les confiere a los testigos, estos asumen sus textos como discursos de la «verdad», entendida como una versión que contradice, que se opone —o al menos complementa— al discurso histórico hegemónico, es decir, las versiones construidas desde los espacios institucionales legitimadores del conocimiento histórico. Desde el punto de vista jurídico, el testimonio tradicionalmente ha tenido valor de prueba y se le ha exigido veracidad. Así también ha ocurrido en el ámbito periodístico, por ejemplo la crónica, que supone la exposición «verdadera» de los acontecimientos vividos por un testigo. Y también se corrobora desde el punto de vista historiográfico, en aquellas ramas de la Historia que utilizan las fuentes testimoniales como documentos de investigación. Independientemente del nivel de reelaboración literaria que ejerzan sobre el material narrativo, los autores de testimonios no renuncian a esta exigencia y lo hacen explícito en los usos que estos han adquirido. *La Escuelita* conserva su condición de prueba jurídica: «En diciembre de 1999, ante la iniciativa del fiscal Hugo Cañón, este texto fue incluido como evidencia en los juicios por la verdad que se llevaron a cabo en Bahía Blanca» (Partnoy, 2006, p. 123). El testimonio del catalán Lluís Ferran de Pol, por su parte, fue publicado por primera vez en el periódico mexicano *El Nacional*, por entregas y a modo de crónicas de los acontecimientos (Garcia i Raffi, 2003, p. 9). Para Francisca Muñoz Alday, su texto *Memoria del exilio* adquirió la forma de «documento» que le sirvió para encarar una investigación sobre el exilio español republicano en Francia (Muñoz Alday, 2006, p. 12).

En segundo lugar, en cuanto a las motivaciones que se inscriben en el relato, se observa que, tanto en los testimonios españoles como en los argentinos publicados en los últimos años, es posible identificar *funciones pragmáticas comunes*, vinculadas con la denuncia de situaciones opresivas, pero también con el pedido de restitución de justicia y reivindicación de memorias sociales. Francisca Muñoz Alday expresa: «Nuestra época de superinformación padece, a veces, de amnesia y es de temer que la tragedia del exilio de varios centenares de miles de españoles figure entre los 'olvidos' de la historia» (Muñoz Alday, 2006, p. 155). Por su parte, Alicia Partnoy solicita en su introducción:

> Tratemos de aflojarnos la venda que nos han puesto sobre los ojos, espiemos por el resquicio cómo transcurre la vida en la Escuelita [...] Sumémonos a la fuerza para borrar de la faz del continente todas las Escuelitas, para que los crímenes no queden impunes, y entonces, los pueblos castigados puedan alzarse en maremotos, ocupar lo que es suyo y ser felices (Partnoy, 2006, p. 20).

Para estos testigos, que han mantenido una posición exterior por las características de su cautiverio y de su exilio, su texto se constituye en herramienta para la recuperación de la dignidad de su grupo de pertenencia y para la reinscripción de debates sobre el pasado, por lo que adquieren relevancia pedagógica y se cargan de intenciones moralizantes. El testimonio insta a la no repetición de los acontecimientos que narra y se inscribe en el campo

cultural como un elemento significativo para encarar el proceso de elaboración simbólica de la catástrofe histórico-política.

Por último, se identifica en estos testimonios el planteo del *conflicto entre el sujeto y el espacio*, que en estos casos se circunscribe al «campo de concentración» y a los espacios del exilio. A pesar de las diferencias estructurales y organizativas entre los campos franceses y los centros de detención clandestinos, el término «campo de concentración» es la elección más frecuente en ambos grupos de textos: «Néstor y Mary son como mis hermanos. Podría decir que nos fuimos siguiendo los pasos desde la adolescencia hasta casi la puerta misma de este campo de concentración» (Partnoy, 2006, p. 54); «[El campo de concentración] no es lugar para mujeres, ni para hombres, ni para bestias» (Ferran de Pol, 2003, p. 50). La seña particular que suelen subrayar los testigos es la privación de la libertad, representada en el binomio adentro/afuera: «...nos permitieron circular dentro de los límites marcados por las filas de alambres con púas. Al otro lado estaban el mundo exterior y la libertad...» (Muñoz Alday, 2006, p. 49).

Los relatos ponen de manifiesto una posición doblemente exterior o dislocada: el paso por el campo y el espacio ajeno del exilio. En cuanto al primero, se trata de una porción del territorio que se sitúa fuera del orden jurídico normal, pero que no es simplemente un espacio exterior, sino que se incluye en el territorio a través de esa exclusión (Agamben, 1999, p. 39). En ese espacio, la supresión de los derechos civiles y humanos arroja al sujeto a un estado de vulnerabilidad en el cual todo es posible: la privación de la libertad, el sometimiento a la arbitrariedad de las autoridades del campo, las vejaciones físicas y emocionales, etc. En cuanto al segundo, se refiere a la confinación del sujeto a un lugar que le es ajeno y con el cual, al menos en principio, no se estrechan lazos de referencia. Pero el exilio también significa el desprendimiento difícilmente reversible del sujeto con respecto a su lugar de pertenencia: «Pido refugio para dejar de vivir en el territorio de los mapas donde no coinciden estaciones y ánimos [...]. Por definición una refugiada no puede volver al país de donde huye, pero las definiciones a veces no encajan con la vida» (Strejilevich, 2006, pp. 118-119). Desde ese doble aislamiento que se hace explícito en el texto, el sujeto-testigo emprende el ejercicio de su demanda de intervención social y de reconstitución de sus derechos constitutivos.

Comentarios Finales

El testimonio es un tipo de texto que ha surgido y circulado en diferentes contextos histórico-políticos a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad. En él se hacen visibles y sensibles los reclamos de aquellos sectores sociales, representados por los testigos-autores, que pugnan por la reivindicación de sus derechos y por la instalación y legitimación social de sus propias versiones sobre el pasado.

Dado que la crítica dedicada a la literatura testimonial tiende a especificar los objetos de estudio y a acotarlos a una tradición literaria, a un espacio geográfico o a un conflicto histórico determinado, este trabajo se propuso establecer vinculaciones entre dos corpus de

testimonios que, a pesar de haber sido publicados en espacios y tiempos diferentes, guardan ciertas relaciones que es necesario explorar en pos de avanzar hacia una definición del género testimonial en la actualidad. Para establecer relaciones entre la narrativa testimonial española sobre los campos franceses y los testimonios de supervivientes de la dictadura argentina, se seleccionaron textos que, escritos por testigos protagonistas, dan cuenta de dos experiencias traumáticas vividas en el seno de esos conflictos históricos, políticos y sociales: el campo de concentración y el exilio. Tanto una como la otra se reconocen como hechos histórica y geográficamente transversales en el siglo xx, lo que permite constituirlas como un objeto de estudio válido, aún teniendo en cuenta sus especificidades.

La reflexión acerca de las estrategias de representación de la experiencia del campo y del exilio desde una perspectiva comparatista permite avanzar hacia características conceptuales comunes entre ambas narrativas sin olvidar sus rasgos específicos. En primer lugar, la centralidad de la primera persona en todos los casos, aun teniendo en cuenta los desplazamientos del narrador en primera persona hacia otras posiciones enunciativas, recuerda la importancia que, desde la perspectiva psicoanalítica, tiene la escritura en el proceso de elaboración del pasado traumático del sujeto, ya que, aunque no implique una clausura resolutiva del trauma, sí pone de manifiesto una intención terapéutica que colabora con su sutura en el plano de la expresión. En segundo lugar, la reconfiguración de una experiencia significativa en torno a una primera persona que selecciona, organiza y articula el material narrativo constituye una instancia significativa para ese sujeto individual, pero también para su comunidad de pertenencia, en tanto supone un aporte al ejercicio de reivindicación de grupos minoritarios en lucha por legitimar sus propias versiones sobre el pasado. De ahí que no sea extraño identificar propósitos comunes en las dos narrativas analizadas que ocasionalmente han derivado en la utilización de estas narrativas en el marco de los procedimientos judiciales, donde los testimonios son instrumentalizados como pruebas contra los acusados. Esto ocurrió en el caso argentino con la obra de Alicia Partnoy, *La Escuelita*, que fue solicitada en los juicios a los implicados en la tortura y desaparición de personas en el campo de concentración homónimo situado en Bahía Blanca. En tercer y último lugar, es importante destacar la importancia de la recurrencia y la transversalidad del término «campo de concentración» para designar la experiencia que constituye uno de los principales núcleos temáticos de estas narrativas. A pesar de su utilización en diversos contextos históricos a lo largo del siglo xx, el concepto de «campo de concentración» se asocia habitualmente con las políticas llevadas a cabo en Alemania durante los años del nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial. Estas narrativas, que no dan cuenta de esa experiencia sino de otras, con las cuales existen ciertas correspondencias en el plano político, han redimensionado y redefinido el alcance de ese concepto. Al mismo tiempo, abrevan en la intención de los autores testigos de construir una esfera semántica que remita directamente a un posicionamiento antifascista y antidictatorial para subrayar el objetivo reivindicatorio de estos discursos.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (1999). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo.* Valencia: Pre-Textos.

Applebaum, A. (2005). *Gulag: historia de los campos de concentración soviéticos*. Barcelona: DeBolsillo.

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cate-Arries, F. (2012). *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1986). *Parages*. París: Galilée.

Ferran de Pol, L. (2003). *Campo de concentración (1939)*. Arenys de Mar: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

García, V. (2012). Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género. *Exlibris*, (1), 371-389.

Garcia i Raffi, J-V. (2003) Introducció. Introducción de: Ferran de Pol, L. *Campo de concentración (1939)* (pp. 7-23). Arenys de Mar: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.

Forcinito, A. (2012). *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la dictadura*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana.

Jara, R. y Vidal, H. (Eds.) (1986). *Testimonio y literatura.* Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.

Laub, D. (1995). Truth and testimony: the process and the struggle. En Caruth, C. (Ed.). *Trauma. Explorations in memory* (pp. 61-75). Baltimore: John Hopkins.

Muñoz Alday, F. (2006). *Memorias del exilio*. Barcelona: Viena.

Nofal, R. (2002). *La escritura testimonial en América Latina: los imaginarios revolucionarios del sur; 1970-1990*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Partnoy, A. (1986). *The Little School. Tales of disappearance and survival in Argentina*. Pittsburgh: Cleiss Press.

Partnoy, A. (2006). *La Escuelita: relatos testimoniales.* Buenos Aires: La Bohemia.

Peris Blanes, J. (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo.* Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Pollak, M. y Heinich, N. (1986). Le témoignage. *Actes de la recherche en Sciencies Sociales*, (62-63), 3-29.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Simón, P. (2012). *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Strejilevich, N. (2005). *Una sola muerte numerosa* (2.ª ed.). Córdoba: Alción. Texto original publicado en 1997 (Miami: North South).

Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin.* París: Plon.

El Sujeto como Acorde A la Búsqueda de la Identidad en *El Trino del Diablo*, de Daniel Moyano

Anahí Cano Lawrynowicz*

Resumen: Partiendo de la premisa según la cual el sujeto se estructura como un lenguaje, el presente artículo se propone ahondar en un interrogante: ¿qué ocurre con la subjetividad cuando, en lugar de constituirse sobre la base de un lenguaje verbal, emerge desde el sustrato abstracto e intangible del lenguaje musical? Sonidos, melodías, ritmos, acordes son el material del que está hecho el sujeto en *El Trino del Diablo*, de Daniel Moyano. Allí, el protagonista, Triclinio, suma otras problemáticas a la pregunta anterior, a saber: ¿qué lugar le cabe al sujeto en este mundo de palabras y cosas si, para nombrarlo, es preciso buscarlo justamente allí donde se ha roto el vínculo arbitrario y necesario entre las palabras y las cosas?, y ¿qué lugar le cabe en este mundo, en este lenguaje, si su «condición de indígena» refuerza, además, la usual tendencia a recluirlo al ámbito de la marginalidad, es decir, al del «no-ser» o «ser distinto de»? Guiadas por estos interrogantes, se proponen una lectura y una reflexión que, en lugar de buscar un «modo de ser» en la inclusión o la exclusión, reconozcan la identidad como el desplazamiento entre marginalidad y centralidad, anomalía, identidad y alteridad.
Palabras clave: Sujeto, Acorde, Ritornelo, Lenguaje.

Abstract: *Working on the premise according to which the subject is structured as a language, the present article proposes to think on a fundamental question: what happens with the subjectivity when, instead of being constituted from the base of a verbal language, it emerges from the abstract and intangible substratum of the musical language? Sounds, melodies, rhythms, chords, are the material that gives form to the subject in* El Trino del Diablo*, by Daniel Moyano. There, the protagonist, Triclinio, adds other problems to the previous question, namely: what place it fits to the subject in this world of words and things if, to name it, it is necessary to look for him exactly there where the necessary and arbitrary link between words and things has broken? And, what place it fits in this world, in this language, if the «aborigine's condition» also reinforces the*

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Becaria de posgrado del CONICET. Doctoranda en Letras en la Universidad del Salvador. Correo electrónico: lawryana@gmail.com.
Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 75-96.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

usual tendency to confine him to the area of marginality, that is to say, that of the «non-being» or «to be different of»? Guided by these questions, the article offers a reading and a reflection that, instead of looking for a «way of being» in the incorporation or the exclusion, we recognize the identity as the displacement between margins and centre, anomaly, identity and otherness.
Key Words: *Subject, Chord, Ritornello, Language.*

¿O que será, que será?
O que não tem certeza nem nunca terá,
o que não tem conserto nem nunca terá,
o que não tem tamaño, o que não faz sentido.
Chico Buarque, Á flor da pele

En su *Conferencia sobre el tiempo musical*, Gilles Deleuze indaga una de las cuestiones más inquietantes con las que se encuentra todo aquel que se disponga a reflexionar sobre la particular naturaleza de la música: el tiempo, y la singularidad de las formas que puede asumir en el devenir del sonido hecho música. Más específicamente, anima la reflexión del pensador francés el interrogante sobre la especificidad de una de esas formas posibles, a saber, el tiempo no pulsado, el tiempo ausente o fugado sin cuya presencia nunca pronunciada, sin embargo, la música no podría ser lo que es sino otra, con otra melodía, otro compás, otra tonalidad y otro ritmo. En sus palabras, para comprender la naturaleza del tiempo musical, «La cuestión sería saber en qué consiste este tiempo no pulsado, este tiempo flotante» (Deleuze, 1978). En armonía con esta indagación, bien vale preguntarse también por la naturaleza del sujeto que, no pulsado ni efectuado por efecto del lenguaje verbal, se manifiesta como «sujeto flotante» hecho de materia sonora. Porque de esa materia está hecho el sujeto que moviliza la búsqueda de las páginas que siguen: sonidos, melodías, ritmos. Nos referimos a Triclinio, protagonista de la novela *El Trino del Diablo*, de Daniel Moyano, cuya deriva subjetiva está signada por una problemática más: su (aparente) condición de marginal que obedece a dos rasgos que le son propios, el ser a la vez músico e indígena, y que, como se verá, parecen suficientes para obligarlo a estar por fuera del mundo; incluso, sin identidad ni identificación posibles.

A la luz de estas consideraciones, la hipótesis que guía este trabajo consiste en demostrar que por estar estructurado como un lenguaje musical, Triclinio, a diferencia de lo que ocurre con un sujeto estructurado como un lenguaje verbal, resiste a todo intento de clasificación y/o identificación con la denominación de «marginal». Por el contrario, las características que tradicionalmente lo definirían e identificarían como tal, o como otro o anómalo, operan como cuestionamiento a toda tentativa de identificación. Su identidad, su identificación con un territorio a partir del cual nombrarse y re-conocerse, solo podrían hallarse, precisamente, en el desplazamiento y ya no en el anclaje entre margen y/o centro, en el delgado hilo de una melodía o «línea de flotación» tendida entre identidad y/o alteridad.

Ahora bien, ¿por qué hablar del sujeto estructurado como un lenguaje? Coincidiendo con la propuesta lacaniana y su teoría sobre el vínculo indisoluble entre sujeto y lenguaje, entenderemos aquí que «el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento» (Lacan, 1988, p. 475) a partir del cual comienza a aprehenderse a sí mismo y a construir su subjetividad como un discurso. Discurso mediante el que accede al orden simbólico que lo precede, dando forma a su experiencia y percepción de lo real —que es su exterioridad— y a su experiencia de sí mismo y del mundo —que es su interioridad—. En este sentido, sobre la base de la *letra*, es decir, de los significantes adquiridos, en tanto «sustrato material que apuntala el orden simbólico» (Evans, 2007, p. 119), se organizan y seleccionan los significados subjetivamente asociados con ciertos significantes, armando una determinada identidad y una identificación en relación con un exterior. Y aunque, por supuesto, la teoría lacaniana no niega que exista una correspondencia común, socialmente compartida, entre significantes y significados (lo que llama *langue* o *lengua*), entender que el sujeto se estructura como un lenguaje supone reconocer que para cada sujeto existe un plus, un margen de significación único asociado a cada significante que es, justamente, el efecto de la experiencia subjetiva y su consecuente elaboración simbólica (aquello que denomina *letra*). De allí que, a pesar de compartir una *langue* común, cada sujeto es «siervo» de su propio discurso, pues es un efecto —único— del lenguaje (*langage*)[1]. Entonces, retomando nuestra pregunta, ¿qué ocurre cuando ese lenguaje y esa lengua materna constitutivos de la subjetividad se encuentran capturados por otra lengua, otro lenguaje, como es el musical? Y por eso mismo, ¿qué lugar le cabe al sujeto en este mundo de palabras y cosas si, para nombrarlo, es preciso buscarlo en las marcas de un lenguaje que ha roto el vínculo arbitrario y necesario entre las palabras y las cosas? «¿Qué pasa cuando no entendés nada, si se puede saber?» (Moyano, 1974, p. 14), le pregunta su padre a Triclinio, quien, mirándolo como ausente, responde: «se me llena la cabeza de sonidos, eso pasa; ahora tengo todo el sonido de la acequia, y eso me va a durar varios días. Esta era la única posibilidad que tenía Triclinio de contemplar el mundo bastante complicado que lo rodeaba» (p. 14), a través de la materia significante de los sonidos, del efecto de las músicas de los ruidos del mundo. La representación simbólica del mundo y de su propia experiencia vital, atravesadas ambas por el tamiz de ese lenguaje tan particular que es la música, tiene, para este singular personaje, un efecto paradójico: por un lado, deriva en una tan temprana como constante marginalidad, consecuencia de su diferencia en relación con el entorno familiar y de los sucesivos exilios dentro de la propia patria; por otro lado, y simultáneamente, se presenta como posibilidad única e inalienable de libertad y de creación de la propia patria posible.

1 «Es importante observar que la palabra inglesa *lenguage* corresponde a dos términos franceses: *langue* y *langage*. Estas dos palabras tienen sentidos totalmente distintos en la obra de Lacan: *langue* se refiere por lo general a un idioma específico, como el francés o el inglés, mientras que *langage* designa el sistema del lenguaje en general, abstraído de todos los lenguajes particulares. Lo que le interesa fundamentalmente a Lacan es la estructura general del lenguaje (*langage*) y no las diferencias entre idiomas (*langues*)» (Eavns, 2007, p. 117).

Exiliado dentro de su propio país tras ser expulsado de su provincia donde la música es cosa proscrita, Triclinio llega a Buenos Aires. Allí, recorre las «calles rítmicamente, un ta tá, mirando las vidrieras felices, las mujeres hermosas, un ta tá ta [...]. Todo parecía borrarse en el smog que flotaba sobre la ciudad feliz. Este es mi país, ¿por qué no? Tra la lá» (Moyano, 1974, pp. 37-38). En su deambular entre gentes y calles, por el centro y los suburbios, en La Rioja, en la Capital y en el Conurbano bonaerense, Tricilinio viaja en melodía o, más bien, flota. Y esa flotación es una acción que tiene dos propósitos y sentidos contradictorios y complementarios. Algunas veces, es la simple y cotidiana manera de andar, de estar-ahí, y alcanza intensidades mayores en el contacto con la belleza, con la alegría, con la esperanza, con atisbos de amor, o bien con la posibilidad de entrever una patria posible. Otras veces, en cambio, se intensifica y fortalece como mecanismo de defensa; así sucede, por ejemplo, durante las experiencias de cárcel o expulsión, ante la violencia, el horror y lo extraño, en los trances de nostalgia por su Rioja natal o en el derrotero de buscar sin encontrar «el corazón inhallable de mi patria hermosa» (Moyano, 1974, p. 40).

El delicado trapecio de sus flotaciones es el lazo entre Triclinio, el mundo y los demás sujetos que lo rodean. Sin embargo, lazo ambiguo, actúa como vínculo-desvinculante. La línea de flotación opera territorializándolo en el ámbito de los sonidos, pero también desterritorializándolo del ámbito de la comprensión del mundo que los demás comparten, excepto él. Flotar supone, al mismo tiempo, un resultado y un riesgo. El resultado es hallarse en el flotamiento, hallar(se en) ese singular entrecruzamiento de significantes-espacio-tiempo para estar-ahí y ser-ahí. El riesgo es dar con un territorio, aunque siempre a costa de deterritorializarse, de quedar expulsado de donde habita todo lo demás. Por lo que, para un buen flotador, entregado al trapecio de la flotación que irrumpe desde su irrenunciable vínculo con los sonidos, resultado y riesgo coinciden. En todos los casos, finalmente, el efecto es el desplazamiento, estar desfasado:

> advirtió que estaba flotando. No era fácil. Requería un aprendizaje que, aunque insensible, tenía todos los rasgos de una técnica. Algo así como los peces, que pueden hacerlo gracias a la vejiga natatoria, con la diferencia de que él no nadaba ni andaba sino que flotaba. Para flotar no hacía falta ni siquiera quedarse quieto y esperar un viento que lo llevase: se flotaba por propia imposición de la atmósfera. Un buen flotador, pensaba, no significa alguien que carece de un objetivo fijo. Todo lo contrario: era tener no sólo uno sino muchos objetivos, pero mezclados a la condición necesaria para que éstos fueran invisibles. Un buen flotador era casi como un trapecista, cuya acción está compuesta de un riesgo y un resultado, que es un vuelo. El flotador, para ser tal, posee solamente el riesgo del trapecista, pero no tiene ni puede tener el vuelo, que es de los ángeles o, más frecuentemente, de los que ocupan su lugar (Moyano, 1974, p. 50).

Como hemos dicho al comienzo, en su reflexión sobre el tiempo musical Deleuze focaliza su búsqueda en un aspecto específico: el tiempo no pulsado, vale decir, el intervalo efímero de la pulsación ausente; de la nota que, aunque no ejecutada, está allí y se hace valer en la elipsis. En el orden de la subjetividad, de la identidad y del lenguaje verbal, sucede algo similar con Triclinio. En ambos casos, se trata de una presencia flotante que está y no está-ahí, puesto que, a la vez que está en-el-mundo (en-la-música), está fugado (del sonido y la ejecución) del orden del lenguaje de ese mundo al que no pertenece; en ese sentido, por lo tanto, está fugado del mundo. Hablamos de un sujeto (un tiempo musical) flotante, no pulsado, no tocado por el lenguaje verbal. Y «El primer rasgo de este tiempo, el más evidente, es que se trata de una duración, es decir, de un tiempo liberado de la medida» (Deleuze, 1978); o, para el caso de Triclinio, que se trata de un sujeto, pero de un sujeto librado de la estructura del lenguaje verbal que como condición común y necesaria para toda subjetividad. Claro que, advierte también Deleuze, el problema es cómo esta «duración» podría articularse, ya que está privada «de antemano de la solución clásica, muy generalizada, que consiste en confiar a la mente el cuidado de imponer un compás o una cadencia métrica común a estas duraciones» (Deleuze, 1978). Lo que equivale a decir: ¿cómo identificar y darle forma a este sujeto que de antemano se resiste a la identificación clásica y muy generalizada de imponerle una identidad capaz de recubrir su radical diferencia, de señalar lo ausente recurriendo a la solución que implicaría identificarlo como «otro», «anómalo» o «marginal» por estar desplazado del centro de las identidades que irradian los significantes sujetados a tal o cual significado específico? La deriva subjetiva del propio Triclinio es muestra transparente de esta imposibilidad.

Por causa del efecto del lenguaje que Triclinio es, la marginalidad y el exilio comienzan a afectar su destino desde la primera infancia, dentro de la propia familia. Siendo un muchacho extremadamente flaco por haber sido amamantado con miel de abejas (como no sucedió con sus hermanos, que llegaron a alimentarse con la leche de la cabra familiar, que murió de vejez y sequedad antes de que él naciera), se revela como un extranjero en el hogar. Su flacura lo emparienta casi con la transparencia y se parece, más que a sus hermanos, a las abejas de su padre, que rondan los colmenares amenazadas por el riesgo de asumir la calidad del aire y desaparecer por causa del hambre que supone vivir en una tierra desértica y sin flores. Transparencia que se traduce, además, en silencio; y este, en soledad. Prácticamente no habla, y nadie se comunica con él, excepto su padre, con grandes dificultades. Asimismo, no es un detalle menor el hecho de que para «ser alguien», según entienden la familia y la sociedad riojana retratadas en el texto, es preciso ser capaz de ocupar ciertos espacios y funciones en la vida social y práctica. Así lo determinan, de hecho, cada uno de los decretos que los sucesivos gobiernos dictan con el objetivo de dar forma e identidad a una sociedad que, sospechada de múltiples vicios indeseables, permanentemente se recorta, se une, se desune y se separa de sí misma. Los hermanos de Triclinio, al igual que el resto de los riojanos, se definen como hombres por la obligada virtud de adquirir algún oficio «útil para la vida», como trenzar cueros, capar toros, cabalgar, ordeñar. Todos ellos, excepto el musical protagonista del relato,

> aprendieron todo eso aconsejados por el gobierno provincial y estaban inscriptos en el padrón oficial para ocupar cargos en sus especialidades el día que se desarrollase la ganadería en la provincia. [...]. Tenían el futuro asegurado, para el caso de que hubiese un futuro. ¿Pero qué pasaría con Triclinio? (Moyano, 1974, pp. 12-13).

Según el mandato de esta letra, para él no habría futuro posible, pues no hay oficio, y, por tanto, no puede ser considerado un hombre.

Sin embargo, si hay un destino posible para Triclinio, está en el sonido de su propia letra; y si existe un hogar para él, está en su violín. Luego de leer una breve biografía de Paganini en una de las revistas que recibía como pago por la miel que exportaba, el padre de Triclinio sospecha que el único oficio posible para su hijo es el de músico. Descubrimiento que surge, una vez más, de la identificación entre dos significantes: la imagen de Paganini según queda retratado en el discurso biográfico y la imagen que le devuelve su hijo, que «era tan flaco como los dibujos que representaban al diabólico instrumentista, incluso se le parecía. Además, si tocar el violín era tan difícil como allí se decía, el que lograra poseer su técnica sería muy bien pagado» (Moyano, 1974, p. 13). Tras formarse como músico con «un tal Spumarola, enviado desde Buenos Aires para reorganizar la UCR de la provincia [...] y preparar a la gente para el caso de que algún día hubiese elecciones» (Moyano, 1974, p. 15), el joven, cuyo prodigio le permitió rápidamente recorrer e incorporar siglos de escuelas violinísticas y todo lo que innumerables maestros ejecutaron y escribieron sobre el instrumento, se convierte en el mejor violinista de La Rioja y, acaso, del país. Finalmente, adquiere un oficio. Aun así, no tarda en verse forzado a emprender un segundo desarraigo. Fue invitado por los gobernantes de la provincia a visitar sus despachos para demostrar sus habilidades musicales, fue conocido en su ciudad y por todos los riojanos por su incomparable talento, «Pero la moda de las serenatas pasó, y también la de los juegos florales, y se puso de moda otra, la de las comisiones investigadoras» (Moyano, 1974, p. 18). En el escenario de una nación jaqueada por sucesivos golpes de Estado y abruptos cambios de mando, signada por la agitación y la violencia impuestas por leyes que se anulan e imponen una sobre otra y que, en definitiva, no hacen más que fragmentar permanentemente a la sociedad, la música queda proscrita. En consecuencia, el oficio de músico deja de ser útil, desaparece como tal. Al mismo tiempo, en vistas de los efectos dionisíacos que la música despierta entre los ciudadanos, el gobierno, en su afán de orden y control, expulsa a los músicos, considerándolos potencialmente subversivos. En tal coyuntura, y demostrando la absurda, tendenciosa y obtusa concepción de la cultura propia de este tipo de gobiernos, se prohíbe por decreto la enseñanza y la ejecución del violín en tierras riojanas por recomendación de un general que «sostenía que tantos violinistas formaban un verdadero ejército y que en caso de que esa gente, en vez de música, escogiera el camino de la subversión, no habría suficiente capacidad operativa para contenerla» (Moyano, 1974, p. 16). Solo queda autorizada la ejecución del bombo y el charango, únicos instrumentos

útiles para «recuperar el patrimonio nacional cultural argentino» (Moyano, 1974, p. 29), literalmente identificado y asimilado con chacareras y zambas.

Así pues, a pesar de los diversos y numerosos mecanismos de defensa puestos en acción por las autoridades (entre ellos, el aislamiento de la provincia con la construcción de murallas, fosos y puentes levadizos), gran parte de la población se fuga junto a los músicos y se produce un gran éxodo en la provincia. Todos los violinistas riojanos se exilian por diversas vías,

> los que no podían evadirse físicamente lo hacían por vía metafísica, y aun en formas más misteriosas, como los violinistas de Spumarola, que desaparecieron del territorio con sus violines y todavía son buscados en todo el país. Mientras todo eso sucedía, Triclinio, sin poder entender lo que pasaba a causa de los sonidos, aprendió 195 nuevos golpes de arco (Moyano, 1974, pp. 20-21).

El éxodo, que las autoridades intentan contener con mecanismos cada vez más drásticos y absurdos, alcanza a los niños y al sindicato de lustrabotas, que son enviados a otras provincias para garantizarles alguna supervivencia. Solamente quedan los ancianos, las autoridades en pugna y sus decretos incesantes; el desierto cada vez mayor, el tiempo y las vidas de los yayos, que se extinguen con la misma lenta rapidez con que se propaga el miedo. Hasta las abejas desaparecen por fin, deglutidas por la transparencia. Y quedan, todavía, Triclinio y su violín, con su «mecanismo de defensa más seguro [...], lejos de las palabras, de la realidad vuelta incomprensible, de los decretos, con la cabeza llena de esos sonidos que lo salvaban del miedo» (Moyano, 1974, p. 23).

Cuando los ancianos comienzan a morir por decisión propia «para evitar males mayores» (Moyano, 1974, p. 24), como ocurrió con los padres de Triclinio, las autoridades gubernamentales de La Rioja ensayan diferentes tentativas de organización y «limpieza» entre los remanentes sociales de la provincia que permanecen con vida. Así, a la vez que recurren al método de la tortura para sofocar todo aquello que aún resulte perturbador, emprenden la tarea de catalogar a los individuos. Alcanzado por ese particular procedimiento de individuación que consiste en encuadrar a los sujetos en los mandatos de la letra de la ley y entregarles un carnet que obligadamente deben llevar consigo para no desaparecer, Triclinio es catalogado como un «no-necesario»; sencillamente, porque alguien como él, en el orden de cosas que se impone, no tienen ninguna «función» válida. Reducido a ese raro ámbito territorial que le otorga tal categoría, y que es a la vez nada y un mínimo «algo», el más prodigioso de los violinistas se instala en las esquinas a tocar su música. Sin embargo, el instrumento, objeto directamente asociado a la subversión, no tarda en despertar serias sospechas en «la Municipalidad porque la música había irritado a los 50.000 perros que había en la ciudad y sus alrededores, que lloraban mirando hacia arriba con los hocicos traspasados por una música que nunca habían oído» (Moyano, 1974, p. 27). Alertada por esa letanía, la policía detiene a Triclinio «por no tener carnet de violinista» (Moyano, 1974, p. 27); carnet que,

por cierto, no existía, pues no existía la categoría de «violinista» entre las posibilidades de individuación dictadas por decreto. Es arrestado temporalmente,

> previo allanamiento de su domicilio, de los zapatos viejos y del diario íntimo, cuya significación debió explicar por estar escrito con notación musical. Son ideas musicales que anoto, dijo tristemente Triclinio, porque yo siempre tengo la cabeza llena de sonidos (Moyano, 1974, p. 28).

Ante semejante evidencia, y siendo la «última víctima de esa política equivocada» (Moyano, 1974, p. 31), adquiere el nuevo carnet de «residente obligado» y luego, el de «desubicado». Claramente, la nota no pulsada, el sujeto sin lenguaje común que Triclinio es, es un sujeto; pero por efecto de su lenguaje y de su naturaleza de buen flotador, resiste toda tentativa de individuación que la fuerza de la letra de la ley quiere imponerle. Por lo mismo, no hay modalidad de encierro que resulte, pues la destreza propia del flotador hace que

> durante todo el tiempo que estuve preso, como no salí del ritmo de la Pequeña Serenata Nocturna, que es el ritmo de mi libertad, no sentí que pasara el tiempo ni que estuviera encerrado, porque en realidad estaba en otro lado, un ta tá, comiendo miel con mis padres, en la mañana temprano, y leyendo revistas al lado de la acequia, un ta tá ta (Moyano, 1974, p.28)

Retomando el paralelismo entre la naturaleza tan particular del tiempo musical no pulsado, de la nota flotante, y la de este sujeto singular que es efecto del lenguaje musical y que, por ello, encarna una subjetividad no pulsada ni afectada por las condiciones de posibilidad del lenguaje verbal, podríamos decir que ambas comparten otro rasgo común: la ambigüedad de sentido, consecuencia de una identidad irremediablemente paradójica. Ambas «tienen una vida autónoma en un tiempo flotante no pulsado, donde se convierten en personajes interiores» (Deleuze, 1978), son habitantes de una patria que está, simultáneamente, dentro y fuera del mundo. Patria que, exterior e interior al mismo tiempo, se presenta como territorio flotante, con la ambigüedad propia del lugar que es no-lugar pues pertenece «a un tiempo flotante hecho de duraciones heteróclitas y de oscilaciones [...]. Asistimos al nacimiento de un material sonoro que ya no es para nada una materia simple o indiferenciada, sino una materia muy elaborada, muy compleja; este material ya no estará subordinado a una forma» (Deleuze, 1978) ni a una individuación. Como tampoco podrá subordinarse a una identificación, es decir, a la transformación que se produce a causa de asumir una imagen determinada (Cfr. Evans, 2007, p. 107) porque, fundamentalmente, no hay para él, en la letra del discurso que intenta atraparlo, imagen capaz de recubrirlo en un sentido único. Y porque, además, yendo tras los pasos de un sujeto flotante que está hecho de materia sonora, es preciso migrar hacia otro territorio. Invariablemente, si el objetivo es

comprender su naturaleza y encontrar un modo de nombrarlo entre todas las islas posibles, y si justamente sucede que «Triclinio viaja en melodía» (Moyano, 1974, p. 32), deberemos rastrearlo allí, donde «Las reglas de la armonía no son dogmas infalibles. En una materia así no hay dogmas. El número de licencias es infinito y las excepciones que confirman las reglas son tan numerosas que llega uno a preguntarse si, realmente, tales reglas existen» (Zamacois, 1997). Sigamos pues, el trazo de la migración de nuestro personaje.

Hasta aquí, por el solo hecho de existir, de estar sobre la tierra y ser lo que es, Triclinio ha sido afectado por el movimiento centrípeto de un grotesco afán de individuación que, desde el poder, a pesar de toda letra de ley dictada, no ha logrado apresarlo —literal y metafóricamente— en una determinada identificación. Todos los músicos se fueron o desaparecieron y él permaneció. Sencillamente porque, a diferencia de aquellos, no es mero ejecutor de un instrumento sino, también, algo más: es materia musical, efecto de un material que «puede parecer vasto y poco indicado si lo aplicamos a un arte —la música— que se percibe como algo inmaterial. Sin embargo, como el arquitecto, el escultor o el pintor, el músico conforma sus pensamientos y sentimientos mediante un material real —el sonido—» (Boulez, 1988, p.4).

Pero el éxodo, que se llevó consigo a unos cuantos trozos fundamentales de vida, lo relegó a un nuevo margen: a la marginación familiar, lingüística y social del no-necesario; se sumó luego la marginación impuesta por decreto que lo categorizó como «desubicado» y, más tarde, como «desarraigado». Homogeneidad y orden son los resultados que persiguen las autoridades riojanas con sus diferentes mecanismos de reorganización social. Barrer a un lado las diferencias, a las que considera no útiles; y lo hace valiéndose de un mecanismo básico: someter al cuerpo social a los dictámenes de identificación e individuación que se imponen por decreto. En esa dinámica, como quedó expuesto, la decantación, por fuerza del discurso, recorta y cierra círculos cada vez más reducidos. Quienes quedan atrapados en esas forzadas esferas de existencia e identidad, terminan siendo expulsados o desapareciendo. A tal punto, que en ese intento de recortarse, separarse y erguirse sobre lo expulsado de sí, la propia provincia desaparece: «Esta ciudad no existe. ¿Te vas dando cuenta? Ahora no te queda otra alternativa que irte a Buenos Aires, y nosotros no tendremos nunca más un violinista» (Moyano, 1974, p. 32). Sin ahorrar en ironías, ese se plantea como el único rumbo posible para quien no puede ser completamente capturado por ninguna de las múltiples categorías de individuación que intenta el Gobierno riojano: partir a Buenos Aires, único enclave del país que parece tener derecho a ser llamado «patria». No tardará Triclinio en advertir, desde la intuición de las sonoridades con las que se encontrará, que pasar de una patria a otra no significa necesariamente liberarse de la marginación, de la violencia de la letra ni tampoco dejar de ser visto como «casi un hombre», porque

> no iban mejor las cosas en Buenos Aires, donde reimplantaron los instrumentos de tortura quemados en 1813, y para salvar al país resolvían, mediante un decreto de lujo, prohibir la miseria, el hambre, las enfermedades endémicas, la

> mortalidad infantil, la carestía de la vida, las protestas y el deseo de reproducirse (Moyano, 1974, p. 24).

Aunque, desde el horizonte lejano del «extranjero» que vive en el interior del país, la patria propia y ajena que está allí afuera, en la capital nacional, promete otras cosas. En eso consiste, a fin de cuentas, la esperanza de la migración. Como le explica el sacerdote a Triclinio, mientras desembala el violín de San Francisco Solano que atesoró durante años y que le regala para acompañarlo en su viaje:

> lo que tenés que hacer a partir de hoy es perfeccionarte, si querés conquistar el mundo con tu violín como lo hicieron pocos en el mundo.[...]. Todos se inclinarán ante vos. Además te daré una lista de gente importante para que vayas a ver [...]. El cura abrió otro armario y señalando hacia diez violines más que había adentro le dijo que tomara el de más allá. Triclinio abrió el estuche y quitó al instrumento su envoltura de seda, lo probó primero con simples pizzicati, luego pasó al arco. Un milagro en el sonido, dijeron. Este, dijo el cura, es el violín que usaba San Francisco Solano. [...]. Pusieron sobre el atril los siempre violinísticos dúos de Viotti y 'allá, en el mundo sin tiempo de los sonidos, los músicos sonreían en otras mansiones donde cada gesto o temblar del pensamiento era devuelto en la reverberación del aire' (Moyano, 1974, pp. 33-35).

Ungido de promesas musicales y esperanzas, el joven parte por fin hacia Buenos Aires. Como a quien migra de país, los oficiales de la frontera riojana le exigen al violinista su carnet para cerciorarse de que su estatus ontológico lo autoriza o no a salir de la provincia:

> a último momento hubo dificultades, cuando la policía exigió el certificado de exiliado para dejarlo salir. El cura, exhibiendo el carnet de desubicado que tenía Triclinio, demostró teológicamente que entre desubicado y exiliado no había mucha diferencia, con lo que el policía quedó a medias convencido (Moyano, 1974, p.36).

Superado el conflicto semántico y existencial, al menos medianamente, es momento de viajar hasta llegar al nuevo suelo que lo separará «de su provincia natal por una melodía que sonó en su cabeza más de mil kilómetros» (Moyano, 1974, p. 36). A diferencia de La Rioja, en Buenos Aires la música no es cosa proscrita; y mucho menos el violín. De hecho, «Acá todos somos violinistas y todas las pensiones son para violinistas, incluso algunos hoteles, y esto no es un sueño. Acá en Buenos Aires todos tocan el violín, pero no para ganarse la vida [...], para combatir en el fondo cierto spleen heredado de los ingleses» (Moyano, 1974, p. 39). Curiosamente, sin embargo, como ocurre con muchas otras cosas en la capital del país, en

realidad los violinistas no son músicos sino simulacros. Ninguno toca realmente el instrumento, a excepción de algunos pocos elegidos que —por cierto, con una escasa cuota de maestría y un notable grado de mediocridad— son seleccionados para tocar en contextos de élite ante las autoridades nacionales. Autoridades que también son, a fin de cuentas, simulacros. Y cuando hablamos de simulacro, nos referimos aquí al sentido lato del término como equivalente a imitación, falsificación o imagen hecha a semejanza de otra cosa; es decir, en todos los casos, falsas copias de un original verdadero o ficciones miméticas de un modelo determinado. A pesar de que esta idea de simulacro en sentido llano plantea una ambigüedad, no alcanza a definir ni recubrir la ambigüedad, muy distinta, que se manifiesta en el corazón mismo de la subjetividad de Triclinio. En el primer caso, la ambigüedad supone necesariamente una jerarquía, pues siempre se trata de la subordinación de una imitación o falsa copia a un original que, aunque ausente, es modelo verdadero. Así ocurre, por ejemplo, con Villa Violín, donde todo «era solamente una decoración» (Moyano, 1974, p.53), una escenografía hecha de restos y desperdicios de la ciudad ensamblados para parecer otra cosa. Las casas parecen estar pintadas románticamente de rosa; sin embargo, «eran todas rosadas a causa de los camiones hidrantes que pasaban por allí cada vez que había disturbios en el centro y fumigaban la villa con agua coloreada en busca de refugiados» (Moyano, 1974, p. 54). Cada día, las asistentes sociales que visitan la villa reparten entre los habitantes chucherías que sacan de

> grandes canastas llenas de flores, editoriales de los diarios, copias de decretos nuevos, cajitas vacías, herraduras de caballos, serruchos, bocinas de autos oficiales, estrellitas de bronce, monturas, un caballo blanco, vivo, y miles de cosas de las que cada uno haría el uso que creyera conveniente (Moyano, 1974, p. 73).

Y aunque la población de Villa Violín haga de los aparentes regalos —que no son más que la basura que desechan los ámbitos de poder de la ciudad— objetos nuevos con un significado nuevo, siempre hay alguien entre los residentes que reconoce el valor y el significado original de cada cosa; por lo tanto, esos objetos de descarte, pese a que toman la apariencia de objetos diferentes y pretenden asumir otro significado distinto, nuevo, nunca dejan de ser los significantes que remiten a significados preexistentes y verdaderos con los que se asocian e identifican. Aunque puestos en otros lugares y cargados de nuevas funciones, el vínculo con sus significados previos no se rompe ni anula completamente; con lo cual, la ambigüedad es la misma que opera en la relación dicotómica y jerárquica entre los pares apariencia/realidad o falso/verdadero, respectivamente. De esta manera, el peso del mandato de la letra tampoco es más leve aquí. Como sucedía en La Rioja, en Buenos Aires también el discurso del poder y la letra de la ley organizan el mundo y dan sentido a los sujetos sujetándolos a explícitos y estrictos mecanismos de individuación e identificación. Sin ir más lejos: para los violinistas, Villa Violín. A pesar de que los residentes de ese barrio crean que habitan un espacio de libertad sin amos, no es realmente así. En principio, porque es uno más de los

tantos enclaves que funcionan como «depositarios» de lo que en la ciudad no sirve; y eso vale por igual para los objetos de residuo y para los sujetos que llegan irremediablemente allí, también son residuales. Y además, porque más allá de toda apariencia, es un ámbito de subordinación a la entidad superior de la capital, que es centro en torno al cual se instalan las villas de emergencia; espacios radicalmente marginales que reproducen la misma estructura jerárquica y axiológica de seres y cosas organizados según una lógica de identificación en torno a centros y periferias:

> el barrio tenía la forma de un violín y estaba separado de la ciudad por lagunillas y pantanos y una vía férrea, que en una considerable parte de su trazado constituía el contorno derecho del instrumento. Se componía de distintos sectores según la parte del violín a que correspondiese cada uno. Así, había quienes vivían en la tastiera, los del puente, que eran los más pudientes de la comunidad, los de la mentonera, y los de las clavijas, que eran decididamente el lumpen.
> [A Triclinio] lo llevaron a vivir a un ranchito de lata ubicado en la clavija del Re, que tenía vista hacia un sector más decoroso del barrio, ubicado más abajo, con cuyos habitantes tenían relaciones diarias pues se trataba de asistentes sociales que habían ido a estudiar a esa villa miseria, y para estar cerca y conocer el ambiente resolvieron hacer una villa miseria propia.
> 'Son gente que se interesa por los problemas de nosotros, como si fueran del gobierno aunque no lo son. Buenos tipos, pero de música no entienden nada', explicaron (Moyano, 1974, pp. 53-54).

Inmerso en la deriva de sus líneas de flotación, Triclinio llega a Villa Violín llevado por los sonidos. Circulando por las calles que recorre habilitado por la portación de su carnet, deambula por el centro y se aleja siguiendo la melodía de un coro de muchachas hasta llegar a las puertas de una gran fábrica donde «varios grupos militares y policiales, con tanques de guerra y vehículos rarísimos, armados con bombas de gases, perros, jirafas y vinchucas, se disponían a impedir la entrada de las obreras a la fábrica» (Moyano, 1974, p. 51) siguiendo la orden del «comando supremo, que se había enterado gracias a sus servicios de informaciones que las muchachas se disponían a tomar la fábrica como acto de protesta por sus bajos salarios» (Moyano, 1974, p. 51). Nada de esto advierte nuestro personaje que, librado del peso de los significantes de este lenguaje y este mundo, no conoce la violencia ni comprende el sentido de la persecución que lo rodea cotidianamente. Seducida su flotación por el canto de protesta de las obreras, que lo atrapa en su percutiva melodía, pasa inadvertido por allí hasta que la música es interrumpida abruptamente por los sonidos de la violencia y los disparos que, literalmente, hacen desaparecer a las mujeres. Solo cuando su música se acalla, Triclinio es visto por los oficiales y por los perros que «abrían un solo ojo para mirar y con el otro seguían siendo perros, olfatearon a Triclinio y al no encontrarle olor alguno por su

condición de desarraigado lo dejaron pasar a la zona controlada por las tropas» (Moyano, 1974, p. 51). Sin música, sin palabras para defenderse ni decir nada, y sin raíces, este hombre no tiene siquiera olor a hombre. Y como queda expresado en la que quizás sea la escena más violenta de la novela, los agentes del orden se ven obligados a poner automáticamente en funcionamiento sus mecanismos de visibilización, arrojando «sobre Triclinio chorros de líquidos de distintos colores, espesores y presiones» (Moyano, 1974, pp. 51-52) para notar que ese hombre, en efecto, está ahí; y luego, para expulsar de allí aquello que ni se ve ni huele como un hombre. Huye como puede, caminando apenas, con sus piernas atravesadas por proyectiles «insensibles a los rayos Roentgen y es imposible detectarlas en una radiografía; y como además se deshacen al tomar contacto con cualquier instrumento extractivo, no podemos probar nada» (Moyano, 1974, p. 56). Recuperando el uso de su cuerpo abatido, que recobra ciertas fuerzas retomando el hilo de su flotación musical, «mientras en su cabeza percutía el Himno Nacional, el Arroró y el tema que entonaban las muchachas antes de desaparecer [...]. Cruzó una vía, divisó un caserío y allí cayó de rodillas, aferrado a su carnet de identificación» (Moyano, 1974, p. 52), el único violinista que toca el violín, a la entrada de Villa Violín.

Apenas llegado, varios de sus anfitriones se ocupan de explicarle qué es esto y qué es aquello, quiénes viven aquí y quiénes allá. Pero el territorio al que llega y que «a primera vista parecía una cárcel sin guardianes» (Moyano, 1974, p. 58), donde cree «haber encontrado una patria verdadera» (Moyano, 1974, p. 58), no demora en mostrarse como lo que verdaderamente es: el hogar de una comunidad de artríticos, en su mayoría ancianos, que parecen violinistas por la postura obligada a la que han quedado reducidos sus esqueletos por causa de la enfermedad, inmovilizados en un gesto que aparenta ser el de un músico montando un violín al hombro. Hay, sí, algunos violinistas, que dejaron de serlo hace tiempo y se congregaban en

> zonas libres de artríticos, pobladas por violinistas jubilados que aprovechaban los años que demandaban los trámites jubilatorios para defender la antigua escuela de Danclas. Pero padecían arterioesclerosis, enfermedad que los obligaba a vivir dando consejos inútiles pero hermosos sobre la vida y esas cosas (Moyano, 1974, p. 56).

No hay mujeres; y mucho menos mujeres violinistas o músicas, que al parecer directamente no existen en ningún sitio del vasto territorio argentino. Apenas hay algunos niños, «hijos de asistentes sociales que habían resuelto conocer más a fondo los problemas de los violinistas artríticos» (Moyano, 1974, pp. 67-68). Por otra parte, ninguno de los residentes de Villa Violín sale del barrio; con excepción de las asistentes sociales (única presencia femenina posible, que van y vienen de la ciudad llevando y trayendo sus canastas de chucherías) y de Triclinio.

Coherentes con la ambigüedad fundacional y humana de la villa y del país sobre el que se asienta, los «músicos» ensayan y el ensayo es su concierto; tocan instrumentos que no son instrumentos pero lo parecen, aunque también sean monumentos y bromas. Anotan sus ideas

musicales con sistemas gráficos que no representan ni quieren representar ningún sonido sino una aparente notación armada con una serie de objetos encontrados y ordenados al azar. Son, a la vez, sus músicos y su público para un auditorio inexistente, por lo que quedan libres «tanto de la presencia de los neófitos como de la incongruente adhesión de los fanáticos» (Moyano, 1974, p. 62). No son hospitalarios ni lo contrario y reciben al nuevo huésped asumiendo que es violinista pero sin averiguarlo. Siguen una política circunstancial gracias a la cual, si alguien afina accidentalmente a la manera clásica, de inmediato es designado alcalde y debe ocuparse, no de gobernar, sino de hacer el barrido y la limpieza. Construyen esmeradamente artefactos complejos ensamblando latas, caños, barriles «botellas, pedazos de manguera, calabazas, carcazas de bombas de gases lacrimógenos, perros y gatos (vivos), algún pájaro, tábanos, tubos de dentífrico, tablitas, repuestos de automóviles, noticias de los diarios —que servían de texto para cantatas y madrigales—, botas y campanitas» (Moyano, 1974, p. 62), hasta crear un enorme instrumento de viento que, luego de soplarlo desmesuradamente, suena al día siguiente. En ese desorden organizado, en ese mundo de apariencias y significados solapados, donde a primera vista parece que solamente la música es reina y el violín, rey, Triclinio es invitado a participar por primera vez en un concierto, el «De cámaras de autos y gases lacrimógenos». Cuando el sonido chirriante de tres globos azules marca su entrada, comienza a tocar el violín del Santo. Pero sus afinaciones, «según estaba previsto, llamaron la atención de las asistentes sociales, que en número no inferior a sesenta acudieron alarmadas ante esa novedad que quizás significase alguna peligrosa alteración en la virgen paz de los habitantes de Villa Violín» (Moyano, 1974, p. 69). Por el contrario, nada de eso ocurre sino que «Mientras muchos de los músicos se aburrían ante la consentida solemnidad del solo de Triclinio, otros dormían armoniosamente recostados sobre sus instrumentos bajo un solcito tibio» (Moyano, 1974, p. 69). Porque, en definitiva, la música no es percibida ni recibida como música en la supuesta patria de los violines. Y porque a nadie conmueve un instrumento convencional que únicamente se considera valioso cuando es imaginario y se toca imaginariamente. Así lo entiende el gran maestro violinista de la villa: el violín de San Francisco Solano, que bien le había servido al franciscano para apaciguar y conquistar las almas de tribus guerreras de tierra adentro, era «un buen instrumento, nada más que había que tocarlo al lado, donde no existía» (Moyano, 1974, p. 66).

A lo largo del extenso y accidentado itinerario existencial de Triclinio, la música tiene dos efectos contradictorios y complementarios. Por un lado, se articula en líneas de flotación por las que el protagonista, trapecista musical, viaja en melodía y se escurre por los numerosos túneles de la madriguera compacta y a menudo hostil de la realidad exterior. En esos momentos, el hilo de la cancioncilla que suena en su interior y que le da forma y significado a sí mismo, al mundo y sus experiencias en él, le permite habitar la patria donde estar a salvo de los dictámenes de la letra y sus leyes, a la vez que ontológicamente lo transportan a un espacio neutro, aparentemente vacío, donde ninguna individuación es suficiente para nombrarlo, para señalarlo o apresarlo en una identificación determinada. Flotando en los sonidos, que son su

lenguaje y, por tanto, la materia de su subjetividad, se ponen de manifiesto la ambigüedad y la ambivalencia propias de la paradoja y por las cuales, simultáneamente, es y no es alguien, algo o un hombre. Y vale recordar aquí, como ejemplo más claro de ello, el instante en que los perros no lo reconocen pues no encuentran en él olor a hombre. Pero como ocurre con la nota no pulsada que se hace valer paradójicamente en el silencio y en sonido potencialmente asociado a ella, Triclinio hace valer su presencia en el aparente vacío ontológico que resulta de su silencio en el territorio del lenguaje verbal y de la letra. Y deviene potencialmente sujeto presente en este mundo, en estas palabras, cuando es tocado parcialmente por algún término que cree poder darle identidad y estatus ontológico (desubicado, no necesario, desarraigado, etc.). Por otro lado, y al mismo tiempo, cada vez que él mismo quiebra su silencio con las notas de su violín, el exterior le devuelve alguna reacción en respuesta de su música. En cada una de esas ocasiones, la respuesta es, literalmente, el desconcierto. Y ante el desconcierto, en ese orden de cosas donde impera el afán de organización, clasificación, decantación y orden de las identidades y las diferencias de individuación, es *visto* por los otros. A veces, para Triclinio, ser visto equivale a ser expulsado por «no tener lugar aquí»; otras veces, en cambio, como le ocurrirá en Buenos Aires cuando sea visto por las asistentes sociales, será atrapado para llevarlo forzosamente a ocupar un lugar que, en teoría, debería ocupar. Sin embargo, invariablemente, verlo y reconocerlo como alguien, deriva siempre en la voluntad de ubicarlo en la presencia de un territorio donde, a fin de cuentas, todo es ausencia para Triclinio. Salvo por su flotación melódica, única patria posible.

Para esta subjetividad dilemática donde la música es condición de toda presencia y toda ausencia, donde los sonidos abren el círculo de los recortes identitarios para abrirse a algo más, donde toda tentativa de individuación fracasa pues no es capaz de atrapar en un significante a ese que está-ahí y no-está-ahí, la ambigüedad hace valer sus efectos más extremos. En el corazón musical de un sujeto así, no hay sujeción posible. Señalarlo como sujeto no equivale ya a señalarlo como equivalente a ser un hombre; más bien, supone necesariamente comprender «la ambigüedad en virtud de la cual estamos dispersos, diseminados, no morando o habitando, sin cesar viniendo y yendo, siempre aquí y allá y en ningún lado, en un mundo en que nada es presente o ausente, donde no hay proximidad o distancia, donde todo se escapa» (López Gil, y Bonvecchi, 2004, p. 37) porque excede los alcances de la letra, del significado de un discurso exterior y ajeno que se revela incapaz de nombrarlo y fijarlo en un concepto pleno, acabado, cerrado. Abierto al movimiento de las oscilaciones, este sujeto disperso y errante para el que la ley de la letra no ha tenido la fuerza de poner en su lugar, no está en las palabras, *está* en la música; y allí, *es*. En consecuencia, es menester disponernos a escuchar su ritmo y su poesía «para que se haga escuchar en ella una polifonía y para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partitura» (Lacan, 1988, p. 483) si es que seguimos «Preguntándonos de dónde nuestra mirada debe tomar lo que el humo le propone» (Lacan, 1988, p. 225).

Hasta aquí, hemos dicho en reiteradas oportunidades que el mundo que rodea a nuestro personaje se afana en perseguir un objetivo último y perfecto: el orden y la clasificación. Sin

embargo, como también hemos enfatizado repetidamente en las páginas previas, los efectos del discurso, de la letra de la ley que aspira a ordenar y clasificar ese mundo y a los seres en él, devienen inevitablemente en caos. Como suele ocurrir, el esfuerzo por exacerbar o acallar un extremo, termina devolviendo su contracara. Y aquí, el irreprimible afán por reprimir el desorden deriva en más desorden. Los mecanismos de individuación implementados por el poder a través de sus decretos no hacen más que abrir el juego de los simulacros donde proliferan las falsas, precarias apariencias de significados ocultos. El orden, al fin, no es otra cosa que la fachada de un caos imposible de armonizar. De ese caos, precisamente, nacen los medios, y «cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 320). Como ocurre con cada código identitario definido por los decretos que ordenan determinada individuación: cada una de las categorizaciones que imponen se superpone a las anteriores y deja, aún, un margen abierto y sin recubrir para lo que no alcanzan a identificar. Lo mismo sucede con los gobiernos de los que emanan esos códigos y discursos, superponiéndose unos a otros, anulando los mandatos del anterior pero conservando y extendiendo su voluntad de individuación. También, con la guerra de las radios y la difusión publicitaria de la asunción de una nueva autoridad o bien, de la toma del poder por algún grupo rebelde. El discurso radial, cuyo peso y cuyos efectos parecen superar los del discurso oficial, es capaz de determinar, solamente con un falso anuncio, el destino de toda una nación:

> no renuncie, no se exilie, no se suicide', aconsejaba el cura, mientras el presidente encendía otra radio donde lo criticaban y anunciaban que 199 tanques avanzaban desde Magdalena rompiendo todas las carreteras. Rápidamente el presidente encendió varios aparatos a la vez, logrando sintonizar varias radios fieles al gobierno donde enumeraban las obras realizadas por el gobierno cayente. Cuando sintonizó una que decía que el orden reinaba en todo el país, que la subversión había sido sofocada y que se estaban realizando operaciones de limpieza, el presidente sonrió (Moyano, 1974, pp. 44-45).

Los medios, vale decir, las vías por las cuales se transfieren o transmiten los significados en el caos, «son esencialmente comunicantes. Los medios están abiertos en el caos, que los amenaza de agotamiento o de intrusión» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 320). De tal suerte, que lo que insiste en permanecer aferrado al código que los medios reproducen termina siendo expulsado, quebrado o anulado. Les ocurre así a los violinistas en su aparente mundo sin reglas que, reiteramos, no es más que la reproducción del modelo de un mundo regulado según un centro y una periferia. Le ocurre así al presidente que, apenas puesto en contacto con otro orden, con otro código, no tiene más opción que pagar el costo de su agotamiento y de la intrusión en un ámbito donde su peso no tiene la entidad que conocía:

> el presidente se levantó, tomó el violín, repasó la afinación e hizo algunas escalas [...]. Pero como le molestaba la gorra, se la sacó, descubriendo unos hermosos cabellos amarillos [...]. No teniendo todavía suficiente libertad de movimientos para las arcadas largas, se sacó también la espada, que puso junto a la gorra sobre la mesa, y atacó sin vacilar, después de aspirar una gran cantidad de aire, la sonata El trino del Diablo de Tartini (Moyano, 1974, p. 100).

«Tocaba como si no hubiese hecho otra cosa en su vida. Vigor en su brazo derecho, que sin embargo parecía una mariposa; desmangue perfecto en la mano izquierda; actitud de máximo relajamiento; sonido visceral, como dirían después los diarios» (Moyano, 1974, p. 100), cuando no haya quedado resto reconocible del presidente que, fugado en música, terminó abdicando de la falsa imagen de mandatario que hasta entonces sostenía. Pero así como del caos nacen los medios comunicantes, también nace el ritmo, única respuesta posible para resistir al agotamiento y la intrusión de los medios. Y el ritmo, claro está, es la respuesta de Triclinio a ese mundo atravesado por la letra y sus mandatos. Porque en el caos, al igual que en el ritmo, hay que ser capaz de estar y no-estar allí para fugarse del peso del discurso de la letra que avanza valiéndose de cada medio posible.

En el caos, como en el ritmo, es preciso estar a la vez en el silencio (de la letra) y en el sonido (de la música), pues «lo que tienen en común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre-dos medios, ritmo-caos [...]. En ese entre-dos, el caos deviene ritmo, no necesariamente, pero tiene la posibilidad de devenirlo. El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios. Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 320), es decir, contacto entre dos códigos heterogéneos, como ser lenguaje verbal y lenguaje musical. Teniendo la posibilidad de migrar de un código a otro, de un discurso a otro, del verbo a la música y viceversa, Triclinio, materia musical librada de la forma y materia subjetiva librada de la individuación, consigue estar-en-el-mundo portando su carnet de identificación y, al mismo tiempo, viajando en melodía sobre el trapecio de sus líneas de flotación; dentro y fuera del territorio y de la patria, simultáneamente territorializado en una identidad precaria e insuficiente y desterritorializado de todas las identidades posibles que le quiera asignar la letra. En la ambigüedad y la paradoja, aquí y allá, siendo y no siendo, a la vez tan nadie y tan otro, tan significante de una polifonía, tan simulacro ya no sujetado a las tensiones comunes del juego de apariencias y verdades sino oscilando en «lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas» (Deleuze, 1994, p. 27).

Y en la música como en el ritmo, la ambigüedad y la paradoja son condición fundamental para toda melodía y armonía. Si ocurre lo que advirtió, entre otros tantos, Claude Debussy, y la música no es solamente el sonido sino, más bien, el espacio entre las notas, Triclinio, en la música y más aquí y más allá de la individuación, es un sujeto, pero un sujeto articulado no como significado asociado a un significante único y verdadero (hombre, no-hombre,

casi-hombre, músico, violinista, desarraigado, no necesario, expulsado, exiliado, desarraigado, etc.). Más bien, como un acorde, Triclinio es «la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En dicha superposición, los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que formen, entre sí, intervalos» (Rimsky-Kórsakov, 1997, p. 17). Acorde, sonido, movimiento entre notas, cuerda que enhebra y conecta lo heterogéneo, hilo musical que se mueve librado de la forma y la medida, trazando la cartografía de lo desigual. Esta cuerda que es sonido y movimiento entre notas, es a la vez música, hombre (sujeto), no-hombre (negación del sujeto según lo dictado por la ley de la letra de la individuación) y, enlazando una nota más, es un hombre-otro: así como lo ven en Buenos Aires cuando se hace visible mientras toca su violín y se revela ante los ojos del mundo el hasta entonces no percibido rostro de Triclinio, con su «belleza diaguita [...]. Con su piel oscura y sus ojos verdes a fuerza de tomar mate, había multiplicado, con los sonidos, el normal deslumbramiento de las asistentes, que lo contemplaban a ratos como un enfermo, a ratos como una flor» (Moyano, 1974, p.70), pero nunca como un hombre ni como un hombre indígena.

El exotismo parece no haber pasado de moda en la Buenos Aires de las dictaduras. Muy por el contrario, el esnobismo de la civilización, bajo los efectos de la fascinación que causa la extravagancia de un indígena en una tierra donde todo se pretende homogéneo o descartado, reproduce el comportamiento de más de cien años atrás. En un primer momento, se produce la disputa por la conquista. Inmediatamente después de haberlo descubierto, las asistentes sociales se entregan a la competencia utilizando todos sus artificios de seducción para llamar la atención del joven y apropiárselo. Ocultando su pobreza y sus cuerpos famélicos, como personajes de un relato anacrónico, todas ellas «lucían costosos trajes traídos por Ufa de los vestuarios del Colón, pertenecientes a personajes de óperas en desuso» (Moyano, 1974, p.70) y seducían desde la distancia a Triclinio exhibiendo sus dotes y colores, sonriendo «amablemente ante las corcheas de cobre que [él] arrojaba [...], sin moverse, esperando cada una ser el blanco de una de ellas» (Moyano, 1974, p. 70). Pero el exótico tesoro, más que conquistado, termina siendo arrebatado y capturado por el brazo más fuerte: Ufa, la hija del presidente de turno. Apenas anoticiada de la novedad, se acerca a Triclinio y le ordena: «Me darás tu carnet de desarraigado, que es una forma eufemística de exiliado, para canjearlo por uno de huésped de observación. You are a guest, don´t you?» (Moyano, 1974, pp. 72-73). Reproduciendo el gesto que los conquistadores de tierras y espíritus foráneos practicaron durante siglos, mientras Triclinio viaja en melodía observando cada detalle de la belleza de Ufa, ella lo persuade con esperanzas de bondad, belleza y abundancia; lo conduce hasta su barco y lo lleva a su tierra, a su reino, atravesando el mar que separa un suelo de una patria: «Era una rara escala de sonidos que estaban a mitad de camino entre un pífano, un fagot y un déficit ferroviario. [...]. Subieron a la góndola y después desaparecían en un horizonte de rascacielos» (Moyano, 1974, p. 74). En su casa, como quien lleva su extravagante pieza ante los reyes, Ufa le muestra a Triclinio a sus padres; más tarde, vistiéndolo con los códigos de elegancia que dicta la ocasión, el joven diaguita es puesto en exhibición. Huésped de

uno de los círculos sociales más selectos de la élite, en el Teatro Colón, su frac se convierte en la vidriera desde la cual los invitados curiosean la rara presencia de ese otro a quien «por su aspecto anecdótico y folclórico dedicaban saludos especiales» (Moyano, 1974, p. 87).

Hacia el fin de la noche, el encantamiento de la extravagancia y las luminarias se ve conmocionado por la violencia de un nuevo golpe de Estado. En el Colón, la agitación de los enfrentamientos domina la sala; el afán de orden alcanza su punto extremo y las frágiles apariencias se quiebran y exhiben su dolorosa realidad. Los estruendos de los bombardeos, música del horror, alertan por fin a Triclinio que, por primera vez, se estremece de miedo. Cuando el invitado queda finalmente liberado de la exhibición a la que fue conducido, atento en su oído musical, reconoce que aquellos estremecimientos sonoros que la población asimilaba naturalmente a movimientos sísmicos, no eran otra cosa que los ecos de las prácticas de los torturadores. Después de despedir a Ufa,

> tomó una callecita sin darse cuenta que el vuelo de las palomas no se debía a sus acontecimientos personales sino a una fila de setenta tanques que avanzaban hacia la Rosada en son de guerra. Tomó por una calle, luego por otra, en dirección al Bajo, alternadamente, un ta tá, mientras la marcha de San Lorenzo, por distintas radios, dejaba oír a todo el país sus históricas estridencias, un ta tá ta (Moyano, 1974, pp. 106-107).

Comprendiendo el valor y la función de las apariencias, pero sin abandonar su flotación que lo mantiene a salvo de desaparecer, «se compró un disfraz de ciego y se ubicó en una esquina estratégica, cerca del Colón, y se puso a tocar el violín» (Moyano, 1974, p. 108). Firme en su voluntad de avanzar con su melodía por sobre la cacofónica dominancia de los ruidos del horror, «probaba distintos géneros. Hacía folclore por la mañana, lírico a la siesta y clásico por la noche» (Moyano, 1974, p. 108), pero ninguna pieza de los mejores autores que toca con fina maestría logra resultado alguno. Hasta que toma su violín para que haga sonar, por él, la melodía de su flotación, y «a poco de estar tocando eso sintió que unos pasos fuertes se detenían. La voz le dijo: —Te doy lo que quieras, pero no sigás tocando. ¿Cuánto querés por callarte? —Una picana eléctrica —dijo Triclinio» (Moyano, 1974, p. 111). El caos de la violencia, afectado por el ritmo, línea de fuga que ha conseguido liberarse de la subordinación al orden de la letra, consigue poner al descubierto la puesta en escena de la ambigüedad: no es el retumbar de movimientos telúricos, es el ruido de las torturas; no son verdugos, son debidos obedientes servidores de un sonido; no son hombres tampoco, sino ratas actuando bajo el encantamiento que emana de la letra del poder. Capturados por otro sonido, que es melodía, y porque al sonido de mayor intensidad se deben, los torturadores responden a la invitación de la música; y la causa, una canción sin cacofonías ni violencias, deviene en su efecto:

> desde distintos puntos de la ciudad salían unos individuos aberrantes con picanas, revólveres, máquinas de luz intensa, leznas, tirabuzones y otros objetos de tortura, y lo siguieron, marchando apesadumbrados. A medida que Triclinio recorría las calles seguían sumándose torturadores, vencidos o derretidos, con sus instrumentos de tortura en las manos. [...]. Cuando llegaron al Río de la Plata, ilustre por diversas razones, Triclinio, trepado en la vela de un barco, siguió tocando, mientras los torturadores arrojaban sus instrumentos al agua. Al caer la noche, los flageladores se fueron retirando de a poco, en la oscuridad (Moyano, 1974, pp. 112-113).

Con su violín en descanso, «en vez de caminar flotaba otra vez por las calles [...]. Vio entonces que no tenía raíces y tampoco ningún viento que lo llevase a ninguna parte. [...]. Antes de entrar en la villa puso el medio dólar dentro del carnet o salvoconducto que también le había dado Ufa y tiró todo el agua» (Moyano, 1974, pp. 115-119), al espacio intermedio entre una patria y otra, ambas perdidas para siempre. Transitando todavía la cuerda que enhebra notas heterogéneas, ve que el mundo de allí afuera continúa danzando al compás desconcertado de la letra de nuevos decretos y leyes que reproducen, aún, el desordenado orden de antes. Luego de hacer valer los efectos del ritmo que capturó en su fuga una cuota de la violencia que pesa sobre la realidad exterior, es momento de retornar a la melodía. Aunque, esta vez más que nunca, para hallar «el corazón inhallable de mi patria hermosa» (Moyano, 1974, p. 40) entre el aquí y el allá, en el hilo de la cancioncilla del ritornelo pues «El punto gris [...] ha cambiado [...] de estado [...], y ya no representa el caos, sino la morada o la casa» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 319).

Asumiendo la flotación como morada, con toda su ambigüedad y su paradoja y con todas las oscilaciones que le son propias, ya no se trata de salir al encuentro de la patria sino de crearla. Y así lo hace nuestro personaje en su regreso a Villa Violín, creando para sí un espacio dentro de ese espacio donde los objetos, golpeteados por el viento, devienen en su canción.

La tarea consiste en hacer de esa cuerda que enlaza el espacio entre notas, el ritmo-caos, la música-verbo, la ausencia-presencia, un modo de ser. Hacer de ella la «fórmula melódica que se propone para que se reconozca, y que será la base o el terreno de la polifonía» (Deleuze, y Guattari, 2005, p. 319) hasta ahora desterritorializada. Transmutarla en territorio del nómade que no es uno ni nadie sino acorde, movimiento que migra entre el ser música, hombre (sujeto), casi-hombre (por las categorías ontológicas que impone la letra de la individuación), hombre-otro (diaguita extravagante y extranjero) y ritornelo (canción que, sonando, crea una morada). Solo así y solo allí se hace accesible alguna identidad y alguna patria. En el agenciamiento con esa particular melodía, el territorio posible para el acorde es el pasaje, la flotación del trapecista y de la nota no pulsada que suena entre unos y otros círculos abiertos, enhebrados en el nudo de ese sonido que es «el ritmo de lo desigual y lo inconmensurable» (Deleuze, y Guattari, 1974, p. 1974). Un ritmo para el cual ninguna nota o espacio flotante

entre notas vale por sí mismo sino por su desplazamiento de ida hacia otra(s) nota(s) o su movimiento de regreso desde otra(s). Sentido, melodía e identidad continuamente diferidos sin centro ni margen sino ex-céntricos; sujeto des-sujetado que, ya no como ser o no-ser o como verdad o no-verdad, «Disloca todas sus oposiciones. Las arrastra en un movimiento, les imprime un juego que se propaga a todas las piezas [...] con desfases, desigualdades de desplazamiento, retrasos o aceleraciones bruscas, efectos estratégicos de insistencia o de elipse, pero inexorablemente» (Derrida, 1974, p. 318). Porque migrante entre las notas pulsadas y no pulsadas que forman un acorde, para un sujeto así «Es necesario que le separe un intervalo de lo que no es él para que pueda ser él mismo» (Derrida, 1989, p. 60).

La deriva subjetiva de Triclinio, con todas las tensiones y oscilaciones que recorre hasta encontrar su morada en el desplazamiento de su migración musical, que va y viene de un sitio a otro (de una identidad a otra) en el archipiélago de las patrias posibles, pone profundamente de manifiesto la incapacidad de las típicas categorías ordenadoras para dar nombre y hogar a figuraciones subjetivas de borde que ninguna de ellas llega a recubrir o anular por completo. Sin fijación, sin sentido único ni positivo ni negativo, el sujeto como acorde nos propone otra manera de comprender la relación con el afuera, con los múltiples centros y márgenes. Nos obliga a repensar la relación con la diferencia (*différance*) para la cual el afuera no es la exterioridad del mundo físico de lo tangible y sus hipotéticas evidencias de verdad o falsedad, ni la interioridad de un mundo mental o íntimo sin relación ni vínculo con lo externo. Una relación con la diferencia (*différance*) desplazada del orden de las dualidades y desplegada como sucesión de segmentos que ocurren entre-notas, en intervalos, donde cada intervalo, combinado de un modo singular, puede determinar un tipo diferente de acorde enhebrando distintos sonidos de un mismo instrumento o de instrumentos diversos.

Referencias Bibliográficas

Boulez, P. (1988). Pasaporte para el siglo xxi. Recuperado 18 de julio, 2013, desde http://musica.universidadarcis.cl/wm/descarga/audicion4/pasaporte_sigloxx.pdf

Derrida, J. (1975). La doble sesión. En Derrida, J. *La diseminación* (pp. 263-427). Madrid: Fundamentos.

Deleuze, G. (1978). Conferencia sobre el tiempo musical. Recuperado 17 de julio, 2013, desde http://experienciadesi.blogspot.com.ar/2013/03/en-febrero-de-1978-el-institut-de.html

Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Deleuze, G. (1997). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1988). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo xxi.

López Gil, M. y Bonvecchi, L. (2004). *La imposible amistad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Moyano, D. (1974). *El Trino del Diablo*. Buenos Aires: Sudamericana.
Rimsky-Kórsakov, N. (1997). *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi.
Zamacois, J. (1997). *Tratado de armonía* (Vol. 1). Madrid: Span Press Universitaria.

El Camino Más Desierto: el Canon y las Ediciones de la Poesía de Jacobo Fijman

Enzo Cárcano*

Resumen: A pesar de conocer hoy un renovado interés, la poesía fijmaniana continúa anclándose en los bordes del canon que establece la industria editorial. Si bien hoy contamos con más ediciones (e incluso reediciones) de poetas cuyos nombres eran desconocidos hasta hace pocos años, estas son, casi en todos los casos, de pequeñas editoriales independientes. En este sentido, el caso de Jacobo Fijman es paradigmático, por lo que puede servir para analizar cómo se configuran y relacionan los conceptos de canon literario y canon editorial en el caso argentino, y qué derroteros puede describir la obra de un poeta. En el presente estudio, ensayaré las razones de la tradicional postergación editorial de la obra fijmaniana atendiendo a dos aspectos que, entiendo, demuestran que esta relegación no es en absoluto casual, sino el resultado de un proyecto, vital y artístico, que rechaza voluntaria y conscientemente las exigencias canónicas: la vida marginal de Fijman y la problemática inserción del poeta en la vanguardia de principios del siglo xx.
Palabras clave: Fijman, Poesía, Canon, Industria Editorial, Margen.

Abstract: *Although nowadays fijmanian poetry has become a renewed objet of interest, it still remains in the margins of the canon established by the editorial industry. While we have more editions of poets whose names were unknown a few years ago, this are made, in almost all cases, by small and independent publishers. In this sense, Jacobo Fijman's case is paradigmatic, and will be useful to analyze how the notions of literary canon and editorial canon are configured and related in the Argentinian context. In this work, I aim to show and explain the causes of the traditional publishing contempt of the fijmanian poetry. In order to do that, I will focus in two aspects that prove that this relegation is not casual but the result of a vital and artistic project that rejects, consciously and voluntarily, canonical demands: Fijman's marginal life, and his problematic place in the early twentieth century avant-grade movement.*
Key Words: *Fijman, Poetry, Canon, Editorial Industry, Margin.*

* Becario de posgrado del CONICET. Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Licenciado y Profesor en Letras y Corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL). Profesor auxiliar de Teoría Literaria y de Seminario de Literatura Argentina en la USAL. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 97-123.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

La presencia poética de Jacobo Fijman ha sido durante noventa años tan soslayada como insoslayable. No debiera sorprender que retorne una vez más, como si nada, sin augurios, sin que nadie lo esperase. Es así el propio aparecer de la poesía.
Reynaldo Jiménez

Introducción

En mayo de 1969, apareció, por iniciativa de Vicente Zito Lema y con la colaboración de Aldo Pellegrini y Enrique Molina, el primer y único número de la revista literaria *Talismán*, homenaje titulado *Jacobo Fijman, poeta en hospicio*. Era la primera vez en años que el nombre de Fijman se leía en la portada de una publicación y, significativamente, aparecía acompañado de una cláusula que lo explicaba: se trataba de un poeta del margen. De hecho, Jacobo Fijman, que moriría un año después, en 1970, es uno de los poetas contemporáneos que mejor ilustra el esquivo concepto de «marginalidad»: inmigrante procedente de la región de Besarabia, judío convertido al catolicismo y, de acuerdo con la psiquiatría de la primera mitad del siglo XX, alienado mental[1], pasó los últimos 28 años de su vida recluido en el Hospicio de las Mercedes (hoy Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda) y murió en la pobreza absoluta. En sus más de setenta años de vida, Fijman publicó, además de poemas dispersos en revistas, solo tres libros: *Molino rojo* (1926), *Hecho de estampas* (1929) y *Estrella de la mañana* (1931). Pero desde la fecha de su muerte, su obra poética —salvo los esporádicos rescates de Vicente Zito Lema y, luego de él, de Alberto Luis Ponzo— pasó varios años transitando los silenciosos bordes. Habría que esperar hasta 1983 para que los libros fijmanianos aparecieran reunidos en un solo volumen y hasta 1998 para que estos se vieran complementados con algunos poemas dispersos. Al día de hoy, existen cuatro ediciones de la siempre incompleta obra poética «completa» de Fijman, todas de sellos pequeños e independientes. Asimismo, también en editoriales de autor y en forma de libro, han aparecido *Molino rojo*, en dos ocasiones, y *Hecho de estampas*, en una. Llamativamente, la única firma no independiente que publicó parte de la poesía fijmaniana fue Plaza y Janés, empresa española que, en 2000, encargó a Carlos Vitale la confección de una antología como la que ya había hecho, en Zaragoza, para Ediciones de Poesía Olifante, quince años antes (1985).

A pesar de conocer hoy un renovado interés por parte de la crítica y del público en general, la poesía fijmaniana continúa anclándose en los bordes del canon que establece la industria editorial. Si bien es cierto que la lírica es el género menos consumido actualmente, aquí parecen coadyuvar otros factores. Aunque hacia fines del siglo pasado el canon literario comenzó a dar cabida a poetas cuyos nombres solo habían circulado en pequeños cenáculos de admiradores

1 En rigor, «Psicosis distímica - Síndrome Confusional», según el oficio del 30 de noviembre de 1942, dirigido por la Comisión Asesora de Asilos y Hospitales Regionales del hospicio al juez que intervino en la detención de Fijman (reproducido en *Talismán*, 1969, p. 9).

(sirvan de ejemplo los nombres de Héctor Viel Temperley, Leónidas Lamborghini, Miguel Ángel Bustos o Néstor Perlongher), esta reciente inclusión no se ha visto correspondida, al menos no en todos los casos, con el interés de la gran industria editorial: si bien hoy contamos con más ediciones (e incluso reediciones) de poetas cuyos nombres eran desconocidos hasta hace pocos años, estas son, casi en todos los casos, de pequeñas editoriales independientes. En este sentido, el caso de Jacobo Fijman, como queda dicho, es paradigmático, por lo que puede servir para analizar cómo se configuran y relacionan los conceptos de canon literario y canon editorial en el caso argentino, y qué derroteros puede describir la obra de un poeta. En el presente estudio, revisaré brevemente las características del canon editorial nacional, y ensayaré las razones de la tradicional postergación editorial de la obra fijmaniana en la Argentina atendiendo a dos aspectos que, entiendo, demuestran que esta relegación no es en absoluto casual, sino el resultado de un proyecto, vital y artístico, que rechaza voluntaria y conscientemente las exigencias canónicas: la vida marginal de Fijman y la problemática inserción del poeta en la vanguardia de principios del siglo xx.

Canon Editorial

Desde que, en 1994, Harold Bloom publicó *El canon occidental*, el debate sobre qué es el canon literario y cuáles son las causas que le dan origen y forma se ha visto reavivado entre la crítica especializada. Esto no significa que no hubiera ya numerosas teorizaciones al respecto, sino solo que la cuestión está aún vigente y es motivo de acalorados debates. En la introducción a su libro *El canon literario*, Enric Sullà comienza con estas palabras: «¿Qué es el canon literario? Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas» (1998, p. 11). La definición, aunque cumple con la sencillez y la practicidad que Sullà pretende, esconde o implica, como él mismo reconoce, entre otras cuestiones, la del proceso de selección mediante el cual se confecciona esa lista o elenco. Y es justamente tal proceso el centro de la polémica: ¿qué actores intervienen en él? ¿Con qué criterio conforman el canon? ¿Qué buscan al hacerlo? Las respuestas son múltiples y variadas. No me propongo dar respuesta a tan complejas preguntas en el marco del presente artículo, sino solo dejarlas apuntadas. En este apartado, me abocaré puntualmente a intentar trazar los rasgos más salientes de lo que llamaré *canon editorial* para luego ver de qué modo la obra publicada de Fijman cabe —y cupo— en él.

Como los demás tipos de cánones, y en estrecha relación con algunos de ellos, el editorial se halla sujeto a cambios; de hecho, a cambios mucho más vertiginosos que los demás. Es que este canon se define, a diferencia del resto, en términos de rentabilidad y, por tanto, en relación con el libro considerado como mercancía y no tanto —o no siempre— con la obra que este «vehiculiza». Su centro, su «núcleo duro», está constituido por aquellos títulos que generan a la editorial que los publica cuantiosas ganancias, hecho que está asociado a las tiradas copiosas y a las continuas reediciones. Por esto mismo, aquí podemos encontrar una

sorprendente heterogeneidad: desde *best-sellers* sin la menor trascendencia en el *canon oficial*[2] hasta obras consolidadas, pilares del canon *diacrónico*. En este sentido, el centro del *canon editorial* se parece al *canon accesible* de Fowler, aunque el criterio de selección es distinto: aquí el foco está puesto no en el lector y su acceso al libro, sino en la empresa y sus beneficios económicos. Pero, como en todo canon, hay un margen: el de los libros de escasa circulación, de tiradas modestas, cuya edición, muchas veces, genera más gastos que beneficios, pero de considerable impacto cultural en áreas que no siempre responden a criterios económicos: la academia y la crítica (el *canon crítico*), o el lector especializado que no pertenece a tales ámbitos.

Obviamente, los actores de uno y otro lado de la frontera del canon editorial son bien distintos: por una parte, las grandes empresas, en su mayoría «multimediales» y transnacionales, que pugnan por acaparar el mercado de la venta de libros imponiendo sus catálogos con el único objetivo de acrecentar sus réditos; por otra parte, las editoriales independientes y pequeñas (en ocasiones, familiares y hasta personales), «...siempre a caballo entre la libertad que implica el no tener que responder a grandes compromisos económicos y la limitación que implica esa misma escasez de recursos económicos» (Astutti y Contreras, 2001, p. 769). Como se ve, aquí también un actor se define en relación de oposición con el otro.

Pero el canon editorial no siempre tuvo esas características. Si hoy se halla configurado del modo que señalo, esto se debe, al menos en la Argentina, a un proceso de polarización y concentración de la industria editorial que comenzó en la década de 1990. Como señala Malena Botto, la adquisición de los sellos editoriales nacionales por parte de capitales extranjeros (que difícilmente puedan ser pensados como agentes culturales en el sentido más clásico), produjo «...un "crecimiento" —en términos estadísticos— que no se corresponde con una efectiva recuperación en la edición y circulación del libro de autor argentino, el que, por el contrario, va a ver agudizada la crisis en la que cayera a fines de los años setenta» (2006, p. 209).

Si el canon editorial está regido por un grupo reducido de grandes empresas, de conglomerados de capitales que, por transnacionales, son siempre foráneos, está, por eso mismo y como queda dicho, sometido a la más rancia lógica económica. Sin embargo, no por ello, por sus distintos criterios de selección, se halla desligado del canon oficial o del pedagógico: por un lado, porque, en general, las compañías editoriales son parte de grupos que poseen también medios de comunicación, una de las vías a través de las cuales se busca institucionalizar una serie de obras o autores; por otro lado, porque el área de la educación, para estas mismas firmas, no es más que otro segmento del mercado que intentan acaparar, sin reparar

2 Sigo en la clasificación de los distintos tipos de cánones a Fowler (1979, pp. 97-99) y Harris (1998, pp. 45-47). Aunque las categorías que propone el primero y completa el segundo se superponen en muchos puntos, el ordenamiento tiene la ventaja de poner de relieve los distintos costados del concepto «canon literario», entendido como selección o repertorio (*canon selectivo*); los criterios que pueden intervenir en su formación, no siempre fácilmente reconocibles; o las funciones que se buscan con él.

demasiado (al menos, no siempre) en la calidad de lo que ofrecen (o imponen). En su libro *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, Fernando Escalante Gonzalbo analiza detenidamente estas y otras cuestiones relacionadas con el modo en que la pura razón capitalista ha trastocado el panorama cultural. Uno de los rasgos más interesantes que destaca el sociólogo mexicano es el cambio del rol del intelectual en la sociedad: si antes este se definía por «...una vinculación expresa con la cultura del libro y una actitud reflexiva, con frecuencia crítica respecto al orden vigente» (2007, p. 27), hoy ha pasado a ser, por lo menos en muchos casos notorios, un publicista dotado de cierta aura que le permite decirle al gran público lector qué conviene leer:

> ...lo que está en juego es el valor simbólico de la literatura y de la vida intelectual en general porque quedan bajo sospecha precisamente los mecanismos de evaluación. Si los libros fuesen una mercancía como otra cualquiera, esas trampas y arreglos no tendrían mucha importancia, serían recursos de publicidad más o menos engañosa como lo es toda ella [...]. No es lo mismo con los libros y ello por dos razones. Primero: los lectores necesitan siempre una orientación para escoger entre los miles de títulos que hay asequibles [...]; manipular los instrumentos de valoración de los libros es por eso mucho más grave. Segundo: los libros tienen un valor adicional al de su posible utilidad o disfrute como objetos de consumo, un valor simbólico convencionalmente atribuido a la vida intelectual, y a los escritores en particular, que perdería todo su fundamento si se pensara que no hay ni vocación ni dedicación al espíritu sino un simple negocio (2007, pp. 47-48).

Se deduce de la amarga reflexión de Escalante Gonzalbo la intromisión de los criterios del canon editorial en los otros. Un lector medio busca en un intelectual un respaldo para sus elecciones; en otras palabras, elige, en general, de acuerdo con el canon selectivo que el intelectual propone, ya que este —supone el lector— ha demostrado con suficiencia su autoridad y pericia en materia literaria. Pero, para que realmente funcione este mecanismo, el lector no debe sospechar que el intelectual actúa, muchas veces, como agente empresarial. Por ello, no es él el único instrumento de venta: también están los premios literarios, las reseñas, los artículos críticos, la transformación de autores en «marcas», entre otros tantos recursos.

Los marginados del canon oficial también se han visto condicionados por esta nueva lógica. Es que la publicidad tiene un notable efecto «democrático», igualador, que lleva a omitir las diferencias en pos de las ventas. Contra esta fiebre publicitaria, las firmas pequeñas —que difícilmente podrían ocupar los espacios de visibilidad que controlan los multimedios transnacionales— tienden a buscar otros espacios: «Con escasas excepciones, las editoras independientes no confían el destino de sus libros a los medios habituales, una situación que expresa probablemente lo que algunos no vacilan en calificar como pérdida de idoneidad de lo que en términos generales se denomina periodismo cultural» (Manzoni, 2001, p. 790).

En lo que respecta al canon pedagógico, hay una serie de libros, cada vez más reducidos a sus propias partes reproducidas en manuales, que no suele cambiar. En la Argentina, tanto en los niveles educativos medios como en los superiores, obras como *Martín Fierro* y escritores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar permanecen. Esta es una de las razones que explican su constante reedición en los más variados formatos. Podría pensarse que esta pervivencia responde a la vigencia que estas obras o autores tienen en el canon crítico, aquella selección de los textos más estudiados por los especialistas. Pero en algunos niveles educativos, en ocasiones, la labor de los docentes se ve condicionada por la lógica de la disponibilidad. Este fenómeno, tan común en un país como el nuestro, en el que muchos libros editados en el exterior resultan poco accesibles o solo conocidos como conjunto de fotocopias, es lo que Harris llama el «principio de recirculación académica»:

> Los profesores tienden a enseñar lo que les han enseñado, lo que es fácil encontrar editado, sobre lo que existen ensayos interesantes y sobre lo que ellos mismos están escribiendo. Lo que es fácil de encontrar editado tiende a ser aquello sobre lo que se escribe y enseña; lo que se escribe tiende a ser lo que se enseña y sobre lo que otros escriben (1998, p. 48).

Contra este círculo vicioso que suele impedir o demorar la incorporación de obras y escritores a los programas de estudio, las editoriales independientes apuestan a catálogos especializados y, en ocasiones, casi enteramente dedicados a autores poco conocidos entre el público masivo; en otras palabras, «poco rentables». Esta política, que no aspira a réditos inmediatos, a la vez que promueve la circulación de tales nombres, asegura —o, al menos, contribuye a— la misma subsistencia de los sellos pequeños, todo lo que usualmente lleva a una curiosa identificación de escritores marginales con editoriales marginales. Al respecto, Gastón Gallo, editor de Simurg, sostiene que

> ...la concentración de los grupos editores, curiosamente, deja liberado —en relación con la literatura— un campo de acción marginal pero muy interesante a los sellos independientes. Se podría afirmar que casi no hay competencia entre ambos segmentos sino, más bien, un distribución del mercado claramente dividida...» (citado en Manzoni, 2001, p. 784).

Aunque no completamente de acuerdo con su colega, Manuel Pampín, fundador de Corregidor, apunta en la misma dirección cuando dice:

> Las pequeñas editoriales sólo podrán subsistir en un mercado globalizado y excesivamente monopolizado por las grandes empresas publicando autores poco conocidos y temas descuidados por los grandes editores, por tratarse de 'espacios'

> reducidos que tienen que ver con el rescate cultural de determinado país o área del continente (citado en Manzoni, 2001, p. 787).

En este punto, las editoriales independientes tienden, como queda dicho, a romper el «principio de recirculación académica» de Harris y a contribuir extensamente a la formación del canon crítico y del canon pedagógico en sus estratos superiores: no solo proveen a los especialistas de material nuevo para su estudio, sino que, muchas veces, deben su existencia a —y son dirigidas por— ellos mismos, que vienen a suplir la figura del editor de las décadas de 1950 y 1960 (Adriana Astutti y Sandra Contreras, profesoras de literatura argentina de la Universidad Nacional de Rosario, fundadoras y directoras de la editora rosarina Beatriz Viterbo; y Américo Cristófalo, director de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires y del sello Paradiso, son dos ejemplos significativos).

Probablemente el género más denostado por las empresas transnacionales sea hoy la poesía. Es que, como bien dice Elsa Drucaroff, «la narración ha ganado la partida»:

> Hoy, cuando las grandes editoriales prácticamente no publican poesía y la novela es el género que exigen los estudios de marketing, argumentando que es lo que el público lector quiere, lo que se vende, algo del privilegio de la narrativa continúa, sobre todo como un fenómeno de mercado que condiciona efectivamente la producción y la circulación de los géneros literarios (2009, p. 8).

Precisamente por ese desdén de las editoras de mayor poder económico, el género lírico ha florecido en las independientes. Pero este fenómeno no siempre se ha visto acompañado de un beneficio correlativo en la calidad de la producción; es lo que Ana Mazzoni y Damián Selci llaman la «cualquierización» de la poesía: si, como queda dicho, en los sellos transnacionales no hay lugar para la poesía; en los más pequeños no hay lugar para otra cosa: «Los libros que se publican son casi exclusivamente de poemas, y cuando nos encontramos con la rareza de la narrativa, ella está condicionada desde dentro por el principio económico de la publicación: puesto que no hay dinero para imprimir demasiadas hojas, mejor dejar las novelas para los concursos» (2006, pp. 263-264). Si, entonces, la escasez de recursos lo condiciona todo, desde el proceso de publicación hasta el estatuto mismo del escritor —e incluso, en ocasiones, hasta la propia escritura—, los conceptos se trastocan y cobra verdadero sentido aquella fórmula de Osvaldo Lamborghini —«primero publicar, después escribir»—:

> ...los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido de ser escritor se abrió, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que 'cualquier cosa' pudiera ser un libro (Mazzoni y Selci, 2006, p. 265).

Aunque sugerentes, tales afirmaciones merecen algunas matizaciones que, por no ser objeto del presente artículo indagar sobre los rumbos posibles que puede transitar la edición de poesía en los próximos años, omito. En cualquier caso, lo importante es señalar que, aunque desde el margen editorial, la poesía continúa ampliando sus espacios en el canon crítico. Poetas como Fijman o Viel Temperley, que antes resultaban desconocidos para buena parte del mundo académico, hoy son nombres reconocibles.

En el apartado siguiente, repasaré las características biográficas de Fijman y la complicada relación del poeta con los grupos de la vanguardia argentina, para demostrar luego cómo estas vicisitudes han influido en su paulatina marginación del canon editorial.

La Vida en el Margen de Jacobo Fijman[3]

¿Mi biografía? Cogito ergo sum; eso es todo. Aunque mi libro;
Molino Rojo [sic]*, atestigüe lo contrario.*
Jacobo Fijman

Jacobo José Fijman nació el 25 de enero de 1898 en el pueblo agrícola de Orhei, en la región de Bessarabia, entonces parte del Imperio Ruso, luego de Rumania, luego de la Unión Soviética y, actualmente, de la República de Moldavia. Primer hijo del matrimonio entre Samuel Fijman y Natalia Fedora Súriz[4], en 1904, Jacobo se trasladó con sus padres y dos hermanas, Fedora y Aída, a la Argentina, donde nacerían sus tres hermanos menores, David, Bernardino y Enrique. La familia vivió por temporadas en Choele-Choel, Mendoza y Lobos, hasta establecerse en la Capital Federal. Allí, Jacobo culminó los estudios secundarios, incursionó brevemente en los universitarios (1917) y tomó, afanosamente, clases de violín.

Enero de 1921 marca la primera de las que luego serán reiteradas internaciones en centros psiquiátricos: después de un confuso episodio, fue detenido en una comisaría porteña, en la que, según sus propias declaraciones, fue apaleado por los oficiales de policía para ser luego enviado al Hospicio de las Mercedes, donde permanecería internado más de seis meses. En 1922 se trasladó a Montevideo, donde trabajó como empleado de una editorial, y desde donde envió algunos de sus primeros poemas a Carlos M. Grünberg, quien seleccionó cuatro y los publicó, en agosto de 1923, en la revista de la comunidad judía en Buenos Aires *Vida Nuestra*. Dos meses más tarde, en octubre, apareció en *Noticias literarias* «El lector de Bach».

3 Seguimos aquí, en líneas generales, la «Breve crónica biográfica de Jacobo Fijman» que confeccionó Alberto A. Arias.

4 En la revista *Talismán* y en la cronología que propone Juan Jacobo Bajarlía en la *Obra poética* de Ediciones La Torre Abolida (1983), figuran como progenitores del poeta Aarón Fijman y Nydia Rioka, dato que repite Daniel Calmels en la «Síntesis biográfica» que aparece al final de su libro *El Cristo Rojo*, de 1996. Sin embargo, nosotros preferimos seguir, con Alberto A. Arias, los nombres que aparecen en el acta de bautismo de Jacobo Fijman, fechada el 7 de abril de 1930, y que reproduce Bajarlía en *Fijman, poeta entre dos vidas* (1992, p. 83).

Entre 1924 y 1925, Fijman viajó por el norte del litoral argentino, Paraguay y Brasil, y se empleó en oficios precarios para subsistir. Agotado, regresó a Buenos Aires a fines de 1925 y comenzó a frecuentar varios círculos literarios en los que conoció a algunas de las figuras del arte porteño de entonces, como los escritores Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Evar Méndez, Raúl Scalabrini Ortiz, Nicolás Olivari, Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón y Eduardo González Lanuza; los escultores José Planas Casas y Alfredo Bigatti o el pintor y dramaturgo Pompeyo Audivert. En septiembre del siguiente año, habiendo ya publicado en el diario *Crítica* y en las revistas *Mundo Israelita* y *Martín Fierro*, apareció su primer poemario, *Molino rojo*, con xilografías de Audivert y Planas Casas.

En enero de 1927, con el presunto apoyo económico de Oliverio Girondo[5], Fijman emprendió un viaje por Europa en compañía de Antonio Vallejo, entonces cronista de teatro del diario *Crítica* y, más tarde, monje franciscano. En aquellas tierras, Fijman tuvo la posibilidad de entrevistarse con algunas de las ya consagradas figuras de la vanguardia europea. De regreso en Argentina, en 1928, el poeta consiguió que el diario *La Nación* publicara, en su edición del 16 de septiembre, cuatro piezas que, tiempo más tarde, integrarían su segundo poemario, *Hecho de estampas*. Por la misma época, Fijman comenzó a frecuentar algunos círculos de artistas, como la Peña del Tortoni, uno de los más emblemáticos centros de reunión de la intelectualidad porteña, cuyo líder era por entonces el pintor Benito Quinquela Martín; o las reuniones del grupo Camuatí, en compañía de Pompeyo Audivert. A principios de 1929, en compañía de su amigo Mario Pinto, comenzó a asistir a reuniones parroquiales organizadas por sacerdotes benedictinos del barrio de Almagro, donde se vinculará con algunos de los que, un año más tarde, serán editores de la flamante revista *Número*; entre ellos, los poetas y nacionalistas católicos Ignacio Braulio Anzoátegui y Osvaldo Horacio Dondo. Por esa misma época, entre septiembre de 1929 y principios de 1930, apareció la segunda antología poética de Fijman, *Hecho de estampas*, preseleccionada como finalista en el Concurso Municipal de Literatura, aunque, finalmente, no obtuvo mención alguna.

El 7 de abril de 1930, Jacobo Fijman fue bautizado en la fe católica en la parroquia porteña San Benito de Nursia, en el barrio de Almagro. Al mes siguiente, en mayo de 1930, en la revista *Número* se anunciaba la próxima aparición del libro de cuentos *San Julián el Pobre*, que, finalmente, no se concretaría. Sobre finales de ese mismo año, Fijman consiguió, por intermedio de Ernesto Padilla (Bernárdez, 1971, p. 78), una cátedra de francés en un colegio secundario —según Fernández (1986, p. 14), el Liceo de Señoritas del barrio de Belgrano—,

5 Si bien existe una carta de Oliverio Girondo a Antonio Vallejo en la que el primero propone al segundo compartir los gastos del viaje de Fijman a Europa, reproducida por Bajarlía (1992, pp. 55-57), no se sabe con certeza si, finalmente, aquellos cumplieron con la financiación. Alberto Pineta se permite ponerlo en duda; dice: «...conversando con Edmundo Guibourg y su esposa, que vivieron en París por la época del viaje de Fijman, se me revelaron orden y ajuste de las piezas del *puzzle*. Penosamente ahorrados los pocos pesos que en ese tiempo costaba un viaje de tercera clase, mi amigo llegó a Francia poco menos que *sans le sou*» (1962, p. 157).

aunque fue cesanteado raudamente[6].

Sin embargo, con los ahorros que había acumulado trabajando allí, consiguió costearse, probablemente a principios de 1931, un nuevo viaje a Europa[7], con el expreso aunque frustrado propósito de ordenarse sacerdote en Bélgica. No obstante la negativa de los benedictinos belgas, Fijman dijo haber tenido la posibilidad de conocer y frecuentar a algunas de las figuras de la poesía europea de entonces, aunque no existen prueban que demuestren estos encuentros; al menos, no todos. De vuelta en Buenos Aires y con la ayuda de Osvaldo H. Dondo, Fijman publicó su último poemario, *Estrella de la mañana* (1931). Por ese entonces, el poeta se sumergió en el estudio de los santos Padres y de los místicos, mientras colaboraba esporádicamente con publicaciones como el diario *La Nación* o la revista *Arx*, en la que aparecería «Letanía del agua perfecta» (1934). El mismo Manuel Gálvez lo evoca en sus *Recuerdos de la Vida Literaria*:

> ...durante años le vi día por día en la Biblioteca Nacional. [...]. Fijman llegaba a las doce, hora en que la puerta se abría, y marchábase a las ocho de la noche. Repito: día por día, y durante años. ¿Qué estudiaba? Leía a los Santos Padres en latín. Sospecho que leyera también obras de matemática y de arquitectura, pues más de una vez me mostró sus quiméricos proyectos, mezcla de fantasía y de ciencia. En eso estaba un día cuando, a poco de haber entrado en la biblioteca, sufrió otro ataque. Lo llevaron al manicomio... (1962, p. 13).

Pero el 11 de mayo de 1942, sus estudios se verían interrumpidos abruptamente: el director de la Biblioteca Nacional, Gustavo Martínez Zuviría, más conocido por su pseudónimo Hugo Wast, resolvió prohibirle la entrada a Jacobo Fijman aduciendo en la resolución:

> ...ha promovido en el día 9 del corriente un grave desorden al dirigirse en forma incorrecta y violenta al Sr. Secretario de la Dirección Dr. Nicolás A. Romero, conduciéndose más tarde de idéntica manera ante el Secretario General Sr. Raúl

6 Las curiosas versiones sobre el porqué del alejamiento de Fijman de la enseñanza del francés son, como la mayoría de los datos biográficos del poeta, contradictorias. Alberto Pineta dice que Fijman fue despedido por haber calificado con diez a una alumna que no sabía nada: «—Le puse diez puntos —explicó entonces el poeta tocándose con medidos golpecitos la cabeza— porque esa chica tenía el *mate limpio*. Ninguna de las idioteces y suciedades que enseñan en los liceos había entrado a su cerebro ni contaminado su alma. Por eso me echaron» (1962, p. 156. Destacados del autor). Por el contrario, Bernárdez afirma que Fijman fue expulsado «...luego de reprobar en cierto examen a una chica por hablar perfectamente el idioma de Ronsard, "cosa intolerable" (según el original examinador), ya que nadie debe hablar sino su propia lengua» (1986, p. 78).

7 Nuevamente la duda; dice Bajarlía: «Si he de parodiar a Macedonio Fernández, dos viajes concretó Fijman a París, de los cuales el segundo fue el primero. En este punto, no hay acuerdo. Marechal dice que viajó una vez. Bernárdez, dos» (1992, p. 67). Aquí seguimos a Alberto A. Arias y Vicente Zito Lema.

> Quintana, y considerando además que el señor Fijman en distintas oportunidades ha provocado idénticos incidentes ante empleados de la repartición... (citado en Sylvester, 2005, p. 9).

Desde entonces, Fijman vivió una existencia errática y miserable, deambulando, sin alimentarse ni dormir, por las calles de Buenos Aires, hasta que, a mediados de octubre de 1942 fue detenido y enviado al penal de Devoto. Allí permanecería dos días, para ser luego enviado a la que sería su residencia durante los últimos años de su vida, el Hospicio de las Mercedes, hoy Hospital Neuropsiquiátrico Dr. José Tiburcio Borda, donde sería reiteradamente sometido a tratamientos de electroshock. El acta de allanamiento de la vivienda del poeta, un altillo en el segundo piso de Avenida de Mayo 1276, reza:

> Bs. As., 30 de Noviembre, siendo las 12 horas.
> Personal de la comisaría 4.ª cumpliendo órdenes superiores concurre a la finca de Av. de Mayo 1276, piso 2.° izquierda, a fin de asegurar los bienes supuestamente pertenecientes a Jacobo Fijman
>
> Siendo atendidos por la encargada de la finca, Jacinta Pérez, quien impuesta del motivo los hizo llegar a una pequeña habitación en los altos y al fondo del piso que dijo ser la que ocupaba Fijman desde hace 7 meses, solo, sin conocérseles parientes, ni bienes de fortuna en el país, conociéndolo como profesor de latín.
>
> Que dicha habitación se hallaba con la puerta abierta, sin llave. Que procedióse a una inspección en la habitación, constatándose que existe: una cama de una plaza; con colchón; un ropero chico; una silla; una mesa de luz; y dos repisas, que según manifestación de la encargada son de su propiedad, ya que alquilaba la habitación amueblada. Un par de zapatos colorados muy usados; un saco y un pantalón gris; un álbum con seis discos; un par de medias grises; dos carpetas rojas de cartulina con apuntes; un caja con varios trozos de lápices; un cepillo y un peine; dos cuadritos dibujados al lápiz; una valija marrón de 80 x 60; un atado de ropa muy sucia; una caja con cuerpos geométricos construidos en cartulina; una vitrola portátil a cuerda, de caja negra muy usada; un crucifijo de metal oscuro; una camisa blanca; dos pañuelos de bolsillo; 77 libros de distintos formatos de encuadernación rústica y 9 libros de encuadernación especial, de distintos temas; y un llavero. Todo lo cual queda en posesión de la encargada, en carácter de depositaria, ya que no es posible asegurar la habitación por carecer de llave. Terminóse el acto firmando las partes (*Talismán*, 1969, p.9).

El único interregno de su estancia en el Hospicio estuvo marcado por una estadía de dos años, entre 1950 y 1952, en Open Door, colonia neuropsiquiátrica tristemente célebre en la que los internos eran sometidos a los más crueles y experimentales tratamientos. De allí sería

rescatado por su amigo Osvaldo H. Dondo y el psiquiatra Jorge Saurí, quienes lo llevaron de regreso al Borda. Como cuenta en la crónica «El ángel enjaulado», a mediados de los años sesenta y por intermedio del pintor Juan Batlle Planas, Vicente Zito Lema, abogado, escritor y periodista, supo de la existencia de Jacobo Fijman. A partir de entonces, comenzó un periplo por algunos hospitales psiquiátricos del país hasta dar, por fin, con el poeta, con quien entabló amistad y sobre cuya vida y obra —por entonces olvidadas— comenzó a publicar la primeras noticias en casi treinta años.

En el Borda, Fijman seguiría escribiendo y pintado, y solo saldría esporádicamente para visitar bibliotecas y amigos[8], entre quienes repartía su obra[9], hasta su deceso, a causa de un edema pulmonar, el martes primero de diciembre de 1970. Su velatorio, al que solo asistieron unos pocos amigos, tuvo lugar en la sede de la Sociedad Argentina de Escritores. Jacobo Bajarlía, para quien Fijman «[s]ólo fue coherente en su poesía», sintetiza la vida del poeta como «una dispersión», «un estar en el afuera» (1992, p. 6).

El Lugar de Fijman en los Grupos Literarios de su Época

En un artículo titulado «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX», José Carlos Mainer aborda la cuestión de la construcción que la crítica hizo del canon literario español a partir del concepto de «generación»:

> ...la periodización al uso demuestra las huellas dominantes de un canon basado en el principio de clasificación generacional. En su predominio coinciden dos cosas: por un lado, la noción aceptada de que la evolución literaria es un permanente sistema de movilizaciones, asentamientos y resquebrajamientos cíclicos; por otro, la remisión de las causas de tales cambios a una mezcla nunca demasiado clara de determinaciones históricas más o menos conscientes y de necesidades colectivas de definición. El concepto mismo de «generación» tiene siempre algo de comunión irracional de los sujetos concernidos con la historia y manifiesta, a la vez, una dimensión individual y otra inevitablemente colectiva. Pero es que, además, la conciencia generacional es *descubierta* y sobreviene a quienes la poseen con la certeza de un destino (1998, pp. 275-276. Destacados del autor).

Aunque resulten extensamente pedagógicos, los moldes generacionales acarrean, necesariamente, dificultades: suelen generar nóminas cerradas y cronologías un tanto arbitrarias, y tienden a «...la consagración de 'características' de grupo o de época que invitan a la uniformidad, a la simplificación y, a la larga, a esconder debajo de la alfombra lo que no se

8 Según cuenta él mismo, a finales de los sesenta, Zito Lema acogió en su casa a Fijman, quien permanecía allí por períodos.

9 Entre ellos, Juan Jacobo Bajarlía, Osvaldo Horacio Dondo, Lysandro Galtier, Larisa Danzini o Vicente Zito Lema.

ajusta a lo previamente acordado» (Mainer, 1998, pp. 290-291). En otras palabras, por la relativa homogeneidad que, desde adentro o desde afuera, se impone a toda «generación» para constituirse como tal, no solo muchos de los rasgos más originales de ella se ven silenciados, sino también escritores y proyectos estéticos de gran valía son completamente marginados. Si bien en nuestro país la crítica literaria no es tan afecta como la española al concepto de generación, la vanguardia argentina ha sido estudiada por décadas a partir del binomio Florida/Boedo y de las revistas *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* frente a *Los pensadores* y *Claridad*. Pocos de los escritores que no se identificaron con ningún grupo accedieron al canon; un clásico ejemplo es el de Roberto Arlt, quien sí llegó a convertirse en uno de los pilares la narrativa argentina actual. El caso de Fijman, sin embargo, es más problemático: mantuvo relaciones con los integrantes del grupo de Florida y hasta colaboró con *Martín Fierro*[10], pero ni la impronta de la vanguardia se advierte en sus poemas ni conservó, salvo contadas excepciones, amistades duraderas de esta época[11]. Al parecer, el mismo Fijman rechazaba estos lazos. En el primer número de la revista literaria *Talismán*, Vicente Zito Lema reproduce una entrevista de 1969 al poeta:

> Ya de grande, ningún escritor ha tenido en mí una influencia decisiva. Aunque he leído muchísimo; especialmente a Santo Tomás de Aquino, y a todos los maestros de la patrística latina y de la patrística griega (1969, p. 10).

10 Publicó: un comentario musical titulado «Conciertos de Ansermet» (nros. 30-31, 8 de julio de 1926); los poemas «Toque de rebato» y «Mediodía» (nro. 32, 4 de agosto de 1926), que aparecen en *Molino rojo*, libro cuya aparición se anuncia en el nro. 34, del 5 de octubre de 1926; la crónica de un «reportaje martinfierresco» titulado «M. G. Jean Aubry en "Martín Fierro"» (nro. 32, 4 de agosto de 1926); una crónica que lleva el título «Conciertos de Ansermet y Barthori – Conferencias Aubry» (nro. 33, 3 de septiembre de 1926); el cuento «La voz que dicta» (nro. 35, 5 de noviembre de 1926); una crítica de *Cuentos para una inglesa desesperada*, de Eduardo Mallea (nro. 36, 12 de diciembre de 1926); y una breve composición que forma parte de un «Parnaso satírico» (nro. 37, 20 de enero de1927).

11 Sobre su relación con Leopoldo Marechal y sobre el personaje que este crea a partir de la persona de Fijman, Samuel Tesler, existen opiniones contrapuestas. Graciela Maturo afirma que ambos escritores fueron amigos y que, en *Adán Buenosayres*, «...Leopoldo recupera plenamente a Fijman en los últimos años de la vida de ambos amigos, y le confiere el papel de poeta-sabio, alter ego, figura emblemática del poetizar. Lo rescata por tres razones fundamentales: como poeta, como místico y como representante del Pueblo Elegido en el acto de su profetizada conversión» (2006, p. 35). En cambio, para Leonardo Senkman, en *Adán Buenosayres*, Marechal desliza, a propósito de Tesler, sus prejuicios de nacionalista católico y de conservador contra el judaísmo: «Da la impresión de que, al cabo de todos sus exorcismos (incluso cuando se burla de otros inmigrantes como los ingleses) sólo fracasa en liberarse de sus viejos estereotipos con los personajes y situaciones judíos. Ahí deja de ser regocijante y suspicaz, brillante y lingüísticamente creador. Porque su humor no puede en esos pasajes compadecerse con una carga ancestral, peligrosamente irracional, la cual ninguna parodia puede conjurar. Son las emboscadas del prejuicio antisemita que se filtra todavía de la época en que escribía en *Sol y luna*» (1983, p. 438).

> ¿Piensa que su obra se identifica con alguna corriente poética?
> No. Está fuera de cualquier escuela literaria. Nunca seguí a nadie. Aunque espontáneamente me considero un surrealista.
> Los surrealistas son auténticos poetas; pero blasfeman y son satánicos (1969, p. 11).

En la versión extendida de la misma entrevista, que Zito Lema publicó en 1970 bajo el título *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, hallamos, a propósito de los martinfierristas: «Esa gente era realmente nefasta. Poseídos por la envidia. Personalmente allí no traté a nadie que tuviera humanidad. También conocí a Güiraldes. Murió en mis brazos. Era espantoso. Había entregado su alma a los demonios» (1970, p. 26).No obstante estas palabras de desprecio, lo cierto es que, al menos durante un breve período, Fijman pareció comulgar con los principios del criollismo vanguardista de *Martín Fierro* (Sarlo, 1982). De hecho, en el número 36 de la revista, aparece una nota en ocasión de la publicación de *Cuentos para una inglesa desesperada*, de Eduardo Mallea, en la que Fijman arremete contra los «iletrados y semianalfabetos imaginativos» (*MF*, 1995, p.286) que cultivan el cuento, a los que identifica, sin decirlo, con los escritores «sociales» de Boedo y del teatro nacional (Senkman, 1987, p. 172).Mallea es, para los martinfierristas, la muestra acabada del escritor diestro y natural, aquel que se ha cultivado dentro «...del espacio tradicional de la cultura "alta", que asegura esa "completa alfabetización", el dominio de la lengua» (Sarlo, 1982, p. 63). Con todo, ni el moderatismo en términos políticos e institucionales, ni el populismo urbano en términos estéticos —para usar dos de los rasgos que apunta Sarlo al definir el posicionamiento de *Martín Fierro*— dicen nada acerca de Fijman (según Vicente Zito Lema, un «anarquista declarado») ni de su obra, y las razones que tuvo el poeta para escribir textos como la reseña referida continúa siendo una cuestión difícil de determinar. Entre los que han estudiado las causas de esta ambigüedad —la del escritor inmigrante y judío que, sin ejercer los principios artísticos del grupo de Florida, participa en su revista defendiendo los valores patricios y criollos a los que es completamente ajeno—se halla Leonardo Senkman, quien en su artículo «Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas», intenta demostrar que la vanguardia utilizó al poeta como muestra exótica de rebeldía e iconoclastia, pero se desentendió del desdoblamiento y del conflicto de personalidad que esta actitud implicaba para él:

> La vanguardia escamoteó cómodamente los conflictos básicos que sufrió Fijman a pesar de que aceptó como suya esa estética de la rebeldía y la escisión de la personalidad. No pudo, no podía encarar honestamente ni el conflicto religioso ni el conflicto social una vanguardia católica, nacionalista y respetuosa de las jerarquías sociales consagradas (1987, p. 168).

Senkman sigue en esto la tesis de Francine Masiello (ya sugerida por Pellegrini en 1969[12]), quien ve en Fijman un ser desgarrado por la dualidad de la vanguardia, rupturista y conservadora a la vez; un *poeta maldito* que se exilia del campo literario y de sí mismo para combatir el sistema:

> *He seeks to challenge Argentine tradition, yet invariably bows to its authority; he seeks to adopt the styles of Europe, but is usually left on the margin. In this regard, the madness of a poet like Jacobo Fijman clearly exposes the delicate seams of the proposal of the avant-grade writer, suggesting a divided ego, consumed in a prolonged desire to assume the identity of the other. Like the process of religious conversion itself, Fijman's madness also points out the divided self, torn between conflicting options. He consequently elects a path of withdrawal and isolation, where he resists the tyranny of the real and avoids his marginalized condition. In this way, Fijman exposes the necessary underside of the avant-grade celebrations, as he opens a pathway of escape to resist the dominant hierarchies of cultural life* (1985, pp. 42-43).
> [Busca desafiar la tradición argentina, pero siempre se inclina ante su autoridad; busca adoptar los estilos de Europa, pero es usualmente relegado al margen. A este respecto, la locura de un poeta como Jacobo Fijman refleja claramente las delicadas costuras de la propuesta del escritor vanguardista, lo que sugiere un ego dividido, consumido en un prolongado deseo de asumir la identidad del otro. Como el proceso de conversión religiosa en sí mismo, la locura de Fijman también señala el yo dividido, desgarrado entre dos opciones conflictivas. Él consecuentemente elige un camino de retraimiento y de aislamiento, en el que resiste la tiranía de lo real y evita su condición marginal. En este sentido, Fijman expone el lado oculto de las celebraciones de la vanguardia al abrir un pasaje de escape para resistir las jerarquías dominantes de la vida cultural].

En una línea solidaria, María Amelia Arancet Ruda afirma que, «...[a]parte de su situación social segregada y de las circunstancias relativas a los desórdenes mentales, el aislamiento en que se mantuvo se debió también a su línea poética» (2001, p. 21). Este hecho resulta particularmente cierto cuando se comparan las producciones de los principales poetas de la vanguardia porteña de los años veinte (Borges, Girondo, Raúl González Tuñón, Leopoldo

12 «Se vinculó en sus comienzos con los escritores que se reunieron en torno de la revista "Martín Fierro", grupo de escritores que hacia la tercera década del siglo fueron movidos por la aspiración de revuelta de una juventud disconforme con el medio cultural que había heredado. La aspiración de revuelta terminó, en la mayoría de los casos, en esa cómoda domesticidad que se llama academicismo. Fijman representó en ese grupo al poeta de la total autenticidad, que rechaza —con todos los riegos que eso significa— la presión de la sociedad que intenta domesticarlo» (1969, p. 6).

Marechal) con *Molino rojo*, libro que parece anticipar temática y formalmente el surrealismo[13] (Cfr. Riccardo, Bajarlía, Espejo).

En el segundo poemario de Fijman aparece la siguiente dedicatoria: «A Macedonio Fernández, Eduardo Mallea, Raúl Scalabrini Ortiz[14], Oliverio Girondo, José Planas y Casas, Adán Dhiel, Mario Pinto, Pompeyo Audivert, Raúl González Tuñón, Rafael Crespo, Alfredo González Carraño». Aunque todos ellos eran colaboradores de *Martín Fierro* y se identificaban con los valores de la vanguardia, el tono de *Hecho de estampas* y la situación personal de Fijman indicaban, ya en este libro, un cambio de rumbo o, más bien, la plena adopción de uno que, en *Molino rojo*, aparecía germinalmente. Hacia fines de los años veinte, se vivía en Buenos Aires un verdadero «Renacimiento católico» (Aragón, 1967, p. 39) del que Fijman no era ajeno y que había comenzado a gestarse aproximadamente en 1925. Según Roque Aragón (1967, pp. 39-42), este año fue clave por la aparición de una nueva generación literaria, identificada con una nueva sensibilidad, y por la consolidación de los Cursos de Cultura Católica (iniciados en 1922). A estas reuniones —y a su versión artística, *Convivio*— que nucleaban a los intelectuales y escritores interesados en la cultura y el pensamiento católicos, comenzó a asistir Fijman alrededor de 1929, poco antes de su conversión:

> Como había ocurrido en Francia una generación antes, se producen conversiones y se despiertan vocaciones religiosas. Tras la vuelta a la Iglesia de Juan Antonio Ballester Peña ocurre la de Antonio Vallejo —que después ingresará a la orden franciscana—, la de Leopoldo Marechal[15], la de Francisco Luis Bernárdez, la de

13 Joaquín Roses matiza estas ideas, muy difundidas hoy, y apelando al estudio de la sinestesia en la obra fijmaniana, sugiere que *Molino rojo* se acerca al Modernismo, movimiento contra el que, significativamente, decían reaccionar los poetas de la vanguardia.

14 El mismo Scalabrini le da la bienvenida a Fijman a *Martín Fierro* (nro. 32, 4 de agosto de 1926) en un texto que parece reproducir la ambigüedad que ya hemos expresado: «Fijman fue en un tiempo un navegador del lago. Se recreaba colgando imágenes en las ramas de los árboles, ya bastante abatidos y esforzándose en teñir el cielo con el color del mar. A tiempo vio la puerilidad de su labor. Entonces, quizá excesivamente confiado en su energía quiso agigantarse. El envión quebró su feble barca y Fijman se hundió en el fondo inexplorado. Cuando emergió, estaba pringado de fango por fuera, embebido de imágenes por dentro. En sus pupilas brillaba un chispazo nuevo. Ahora, con figuras directas, enérgicas, casi violentas viene a decirnos el color del sol desde la sima, el olor de la vida percibido desde el fango, viene a decirnos las sensaciones que las sombras reservan a los que amando la luz son olvidados por ella.

Fijman, está usted presentado, demuéstrenos la extraordinaria comprensibilidad de las emociones» (*MF*, 1995, pp.235).

15 «...se desencadenó la crisis espiritual que ya maduraba en mí desde mi último viaje a Europa: volví a las prácticas de la Iglesia y me incorporé a otro grupo intelectual que también ha dejado historia en Buenos Aires, el de los Cursos de Cultura Católica en los que poníamos en estudio y práctica los tesoros intelectuales de la Iglesia universal, en la filosofía, la ciencia y el arte, olvidados por ella en los mecánicos ejercicios de la caridad. Fueron mis compañeros: Bernárdez, Fijman, Mario Pinto, Marcelo Sánchez Sorondo, Hipólito J. Paz, Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo, Felipe Yofre, Ballester Peña, Máximo Etchecopar» (Marechal, 1970, p. 58).

> Mario Petit de Murat que, con Mario Pinto, se incorporará después a la orden de Santo Domingo. Se bautizan los judíos Jaocbo Fijman, Marcos y Julio Fingerit, María Raquel Adler (Aragón, 1967, p. 41).

Es con este clima de fondo que surge la primera publicación artística de marcada tendencia católica, la revista *Criterio*, dirigida por Atilio Dell'OroMaini y que apareció, por casi dos años, hasta noviembre de 1929. Luego de la renuncia forzada de Maini, un gran número de colaboradores de *Criterio* decidió abandonar la publicación y fundar una nueva, *Número*, cuya primera entrega data de enero de 1930 y que se prolongaría hasta diciembre de 1931 (Auza, 1996, pp. 126-127). En esta revista, a propósito de la publicación de *Hecho de estampas*, apareció una reseña de Ignacio B. Anzoátegui y una nota en la que Mario Pinto analizaba la actividad poética de Fijman (1.° de enero de 1930). En los dos años de vida de la publicación, este colaboró con diecisiete poemas, cuatro cuentos y seis artículos.

Aunque Néstor Tomás Auza habla de «generación literaria» para referirse al grupo de escritores que se nucleaban en torno a *Número*, resulta difícil deducir notas comunes a todos ellos. En rigor, y en lo que respecta a Fijman, aunque pueda haberse acercado al estudio de una literatura que le proporcionaría motivos y símbolos para su quehacer poético, este no parece responder a patrón alguno. Luego de la desaparición de la revista, Fijman no volvió a formar parte de otro colectivo. Publicaría un par de colaboraciones aisladas en revistas de principios de los años treinta y se aislaría para dedicarse al estudio. Poco después, fue recluido a la fuerza en el Hospicio de las Mercedes, donde permaneció, escribiendo y dibujando, hasta su muerte.

Fijman y el Canon

Como bien señala Noé Jitrik, no se puede hablar de «canon» sin hablar de «marginalidad», «...que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada...» (1998, p. 19). Mientras que, como vimos, el primero es lo regular, lo que marca la admisión o no en un sistema, el margen está representado en todo aquello que voluntariamente se aparta o que resulta apartado por no cumplir con los requisitos canónicos. Durante su vida, Jacobo Fijman rechazó conscientemente el canon y jamás se propuso escribir en pos de ingresar en él. Esta fue su elección, que, quizá sin saberlo él, tenía mucho de política:

> Fuera de la marginalidad, espontánea y salvaje, que no se propone nada en relación con lo canónico, y considerando tan sólo la programada, podría atribuirse a los proyectos marginalizantes una dimensión política, en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración; por esta razón, un punto de partida de consideración del canon es que es el fundamento de un arte "oficial", con toda la ambigüedad de la expresión, es decir de un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder (Jitrik, 1998, p.23).

Una vez desaparecido el poeta, su obra —marginal como su creador— sigue transitando los bordes del canon oficial —al que, aunque haya cambiado, sigue rechazando— si bien comienza a ser valorada por los círculos más progresistas del canon crítico.

En un interesante artículo, David Lagmanovich estudia las relaciones entre el canon argentino y la vanguardia poética. El crítico señala que, aunque en su época los grupos «revolucionarios» se proponían atacar e impugnar el canon imperante, muchos de sus más destacados miembros acabaron convirtiéndose en pilares del canon actual; es el caso de Borges, Güiraldes, Marechal y Molinari (2000, p. 100). Sin embargo, otros, compañeros de estos, jamás llegaron a ser canónicos: «No entró jamás en el canon Jacobo Fijman, de extraordinario talento poético, ni siquiera Oliverio Girondo, renovador del lenguaje de la poesía argentina» (2000, p. 101). Es evidente que Lagmanovich se refiere a lo que anteriormente hemos llamado «canon oficial» —es decir, el repertorio literario más difundido e institucionalizado—, que se distingue, a su juicio, por cuatro rasgos fundamentales en el caso argentino:

> Los autores representados en el canon son hombres; son de la metrópoli y no del interior; y se integran de alguna manera con las líneas tradicionalistas de la cultura argentina: la veneración de la pampa, el conservadurismo político, el hispanismo formal. A estos rasgos que en última instancia se pueden relacionar con la sociología, con las formas características de la sociedad argentina, se puede agregar un rasgo de política lingüística: los autores que entran en el canon son aquellos que mantienen un actitud de respeto hacia las formas heredadas de la lengua, o que vuelven a ella después de un inicial apartamiento. La experimentación lingüística parece ser un claro obstáculo para la canonicidad (2000, pp. 101-102).

Aunque tales características constitutivas —al menos alguna de ellas— podrían ser puestas en duda, es interesante destacar que Fijman no cumple con ninguna: compuso toda su obra poética en los márgenes. Recordemos que *Molino rojo* fue publicado en 1926, cuando todavía los jóvenes martinfierristas (Fijman entre ellos[16]) se burlaban de las viejas formas de la lírica (la rima y la regularidad métrica), defendidas y representadas por Leopoldo Lugones, el poeta más canónico de su tiempo; y que, en 1927, Juan Vignale y César Tiempo dieron a conocer su *Exposición de la actual poesía argentina*, libro en el que se recogía una pequeña parte de la producción de algunos de los jóvenes poetas de la vanguardia porteña. En las palabras introductorias de los compiladores ya se adivinaba el criterio de selección: «La

16 En el número 37 de *Martín Fierro*, del 20 de enero de 1927, Fijman colabora, junto Nicolás Coronado, Francisco Luis Bernárdez, Serge Panine, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y Antonio Vallejo, en un «Parnaso Satírico». El autor de *Molino rojo*, publicado cinco meses antes, responde a la pregunta «¿A qué va Ud. a Europa?»: «A mí, el mayor poeta/ De la América ignara,/ Un presagio me inquieta:/ Si el barco naufragara/ En el camino a Europa/ Sufriría dos tragedias:/ El cambiarme las medias/ Y lavarme la ropa» (*MF*, 1995, p. 302).

omisión de algunos [escritores], que escribiendo hoy, se nutren aún de influencias de períodos precedentes, demasiado notorias. La inclusión de otros, en cuya débil personalidad se hace posible sondar las influencias en auge» (1927, p. i). En esta *Exposición*, llamativamente, solo aparecen tres poemas de Fijman: «Canto del cisne», «Feria» y «Paraguaya», publicados un año antes en *Molino rojo*.

Si bien sus últimos dos libros se alejan de los procedimientos lingüísticos que caracterizan al primero, los procesos de creación de estos se anclan, como en el caso del anterior, en el margen. La participación de Fijman en las actividades de *Convivio* o en las publicaciones de *Número*, aunque le proporcionó amistades como la de Osvaldo H. Dondo, jamás lo acercó al centro de la actividad literaria o al canon. El resto de la producción fijmaniana, la que va de 1931 hasta la muerte del poeta, ilustra uno de los casos de trabajo de creación en los márgenes más notables del siglo xx.

No obstante lo dicho hasta aquí, la edición de los libros de Fijman no siempre estuvo en los bordes del canon editorial. Este, como el literario, es cambiante y ha ido adoptando distintas formas hasta llegar a su configuración actual, que ya he descrito. Por ello, juzgo necesario volver brevemente sobre el lugar que las ediciones de la poesía fijmaniana han ocupado en los distintos momentos de lo que aquí llamo canon editorial.

Las primeras ediciones de los tres libros de Fijman responden perfectamente a lo esperable para un escritor joven de su época. Si bien la década de 1920 se caracterizó por el surgimiento de nuevos emprendimientos editoriales y la consolidación de otros ya establecidos, los problemas en la distribución de los libros y las preferencias del público hicieron difícil la tarea del editor y del escritor argentino (Delgado y Espósito, 2006, p.61). Los dos primeros libros de Fijman ilustran tanto la dificultad inicial como la incipiente marcha de la industria editorial nacional. Según Calmels (2005, p. 26), la publicación de *Molino rojo*[17](502 ejemplares[18]) fue costeada por Pompeyo Audivert con el dinero recaudado de la venta de una carpeta, publicada en 1924, con dibujos inspirados en la poesía fijmaniana. Pero *Hecho de estampas*[19] fue publicado con el sello de uno de los editores de autor argentino más populares de la época[20]: Manuel Gleizer, inmigrante ruso judío que pasó de vendedor de billetes de lotería a propietario de la librería La Cultura, centro de reunión de los jóvenes poetas del veinte.

Asimismo, en este período surgieron las editoriales de las revistas culturales (Delgado

17 Buenos Aires, septiembre de 1926. Medida: 19,5 x 13,5 cm. Páginas: 94. Carece de mención editorial: «Es propiedad del autor». «Se terminó de imprimir en Talleres gráficos El Inca».

18 «De este libro se han tirado dos ejemplares en papel del Japón y 500 ejemplares en papel pluma».

19 Buenos Aires, M. Gleizer editor, 1929. Medida: 24 x 18 cm. Páginas: 18. No lleva colofón. Cada uno de los quince poemas está acompañado por una xilografía cuyo autor no se menciona.

20 Publicó, entre otros, libros de Borges, Carlos De la Púa, Arturo Cancela, Samuel Eichelbaum, Vicente Fatone, Macedonio Fernández, Luis Franco, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, César Tiempo, los hermanos González Tuñón, Lugones, Roberto Mariani, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Nicolás Olivari, Alfredo Palacios, Florencio Varela, Roberto Payró, Alberto Vacarezza, Raúl Scalabrini Ortiz y Juan Gelman.

y Espósito, 2006, pp. 82-88): Nosotros (c. 1923), Proa (1924), Sur (1933), entre otras. El proyecto de la revista *Número* también era expandirse hacia la edición de libros, afán que queda demostrado en el aviso que aparece en el quinto número, de mayo de 1930[21]. Sin embargo, solo *Estrella de la mañana*[22], publicado pocos días antes que el último número de la revista, lleva el sello «Editorial Número». De acuerdo con Daniel Calmels (1996, p. 130), fue Horacio Osvaldo Dondo quien aportó los fondos para la publicación del último poemario fijmaniano.

Luego de *Estrella de la mañana*, y principalmente de la internación de Fijman, su poesía se sume en la oscuridad más absoluta. Desde el último libro hasta la aparición de la revista *Talismán*, en mayo de 1969, solo seis poemas de Fijman aparecen en revistas o suplementos culturales. En aquel número homenaje, ante la pregunta «¿Por qué dejó de publicar su poesía?», Fijman respondía:

> En primer lugar porque la publicación de mis libros me la tenía que pagar yo. Y apenas tenía para comer... Además me propuse cambiar de vida. Y me dediqué exclusivamente a la filosofía escolástica y a todos los poetas que aparecen en la patrística. Pero fundamentalmente, por miedo a perderme en la literatura y alejarme de Dios (1969, p. 11).

Al parecer, el poeta no podía ni quería seguir publicando su obra, que, como él, permanecía dispersa y oculta. Un par de años más tarde, en 1971, Raúl Gustavo Aguirre, en un artículo aparecido en *Revista Iberoamericana* y titulado «"Demencia: el camino más alto y más desierto"... Jacobo Fijman: el gran olvidado», se quejaba del poco interés y rigor de los críticos y antólogos de aquella época:

> De este poeta yo recordaba una vaga mención en la *Antología* de Julio Noé[23]. Abro este libro, hoy, y encuentro: "Jacobo Fijman. Nació en 1901. Obras.— Poesía: *Molino rojo* (1926); *Hecho de estampa* (1930). Anuncia: *Estrella de la mañana*". Siguen tres poemas, tomados del primero de los libros citados: "El hombre del mar", "Madurez" y "Paraguay". Los tres son dignos de atención: su estructura verbal es libre y moderna, y la expresión, concreta y vigorosa. Sin embargo es sorprendente —y hasta vergonzoso— que la única referencia a Fijman en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta

21 Entre otros textos, allí se anunciaba el libro de cuentos de Fijman *San Julián el pobre*, que, finalmente, no sería publicado.

22 Buenos Aires, Editorial Número, mediados de noviembre de 1931. Tamaño: 24 x 19 cm. Páginas: 96. «Esta edición consta de 20 ejemplares impresos en papel de hilo stratton bond numerados de 1 a 20 y de 500 ejemplares en papel nacional».

23 *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)* (2ª ed.)(1931) (Noé, J., Comp.). Buenos Aires: El Ateneo.

> (dir., *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1960. v. vi. 233) procede de una recensión de la antología de Noé, donde figura ente una docena de nombres incorporados a la segunda edición. ¡Nada más! Y gracias a que el escrúpulo bibliográfico de Arrieta, al analizar en este capítulo las antologías literarias le hace consignar las diferencias entre ambas ediciones. Por su parte, el redactor del capítulo correspondiente a la época[24] lo silencia olímpicamente. En su favor (o disfavor) podemos decir que, en esto, el nombre de Fijman no es una excepción. Para terminar con este cuadro de silencios, raras menciones y datos erróneos, anotemos que *Capítulo*, la *Historia de la literatura argentina* publicada en fascículos por el Centro Editor de América Latina (1967), no obstante su intención documental y exhaustiva, incluye el nombre de Fijman en una columna aparte, en una lista de "otros poetas martinfierristas" y *lo da por muerto* (?) con la mención: "1891-1967", cuyo primer término es también inexacto (fascículo 40, a cargo de Guillermo Ara, p. 949), además de endosarle esta poco reverente *crítica*: "Fijman se entregó a un desenfreno imaginístico (sic) muy de acuerdo a sus extravíos mentales" (1971, pp. 429-430).

Habría que esperar hasta 1979 para que apareciera una reedición de *Molino rojo*. Un par de años antes, conmovidos por el golpe militar de 1976, un grupo de jóvenes había formado un movimiento surrealista (independiente del de Aldo Pellegrini) que editaría las revistas *Poddema* y *Signo Ascendente*, de tendencia expresamente antidictatorial. Uno de los miembros de esta agrupación era el poeta y editor Alberto Adrián Arias, quien por entonces utilizaba el pseudónimo Alberto Valdivia (Guiard, 2006). Él fue quien, luego de haber entrado en contacto con la poesía de Fijman gracias a la revista *Talismán*, que leyó en 1972, comenzó, seis años más tarde, una intensa labor de recopilación de su obra, cuyo primer fruto fue la edición de *Molino rojo* de Centro Editor Independiente (el mismo sello de *Poddema*).

Podría pensarse que la política de prohibiciones de la última dictadura militar argentina incidió en la permanencia de la poesía de Fijman en el margen, pero esta era lo suficientemente desconocida para el gran público como para no representar una amenaza. Precisamente, quizá por este carácter inocuo, *Molino rojo* y *Hecho de estampas* volvieron a editarse durante el régimen militar. El primero fue publicado en formato facsimilar como separata del cuarto número de la revista de poesía Último Reino (octubre-diciembre de 1980), dirigida por Gustavo Margullies y Víctor Redondo, quien poco antes había regresado de Barcelona. La primera edición se agotó tan rápidamente que enseguida tuvieron que hacer una segunda. *Hecho de estampas* se reeditó, en febrero de 1981, en Ediciones Mano de Obra, firma que dirigían los poetas Alberto Luis Ponzo y Carlos Vitale, quienes seguirían ligados a la edición

24 Fernández Moreno, C. (1960). La poesía argentina de vanguardia. En Arrieta, R. A. (Dir.). *Historia de la literatura argentina* (Vol. vi, pp. 607-655). Buenos Aires: Peuser.

de la obra fijmaniana[25]. Los ejemplares del libro fueron numerados y terminados a mano.

Noviembre de 1983 marca un momento clave en la suerte de la poesía de Fijman: aparecen, por primera vez, sus tres libros reunidos en un solo volumen. Un tiempo antes, el librero Luis Guzmán había vendido su librería, Viridiana, a Eduardo Vázquez Villanueva y Carlos Riccardo, quien volvía de algunos años de estancia en México. Estos proyectaron una editorial, La Torre Abolida[26], que se iniciaría con la *Obra poética* de Fijman. Aunque Riccardo ya había oído hablar de la poesía fijmaniana, la decisión de comenzar su emprendimiento con ella estuvo motivada por el hallazgo de la separata de *Último Reino* en su librería. En el proyecto colaboraron Juan Jacobo Bajarlía, asiduo visitante del local, y por su intermedio, Víctor Redondo, quien luego invitaría a Riccardo a formar parte de su revista de poesía. La Torre Abolida, publicados los tres primeros libros y desvinculado Carlos Riccardo, desaparecería poco después.

A pesar de las referidas ediciones, lo cierto es que ni antes, ni durante, ni aun después de la dictadura, Fijman alcanzó mayor visibilidad que durante su vida. Es que su obra no iba en sintonía con los intereses o la sensibilidad del lector medio, crítico o no, de entonces. Alicia Genovese explica acertadamente este fenómeno al estudiar los paradigmas poéticos de los años ochenta y noventa en Argentina:

> Cada momento estético relacionado con la poesía conforma y da cauce a una idea de escritura predominante que, necesariamente, privilegia y visualiza ciertos aspectos, así como opaca y vela otros. En su secuencia de producciones literarias y de producción crítica, cada época, cada generación, si se quiere tomar ese concepto, elabora una idea de escritura que asimila una situación histórica o social, una actualidad del pensamiento, y que reacciona a toda una serie de datos de su propia época y de la inmediatamente anterior. En esa idea de escritura confluyen motivaciones o reacciones literarias y otras más amplias, más contextuales que convierten los textos en una superficie de resonancia de lo que se muestra en primer plano o se necesita leer como acontecimiento, desde el punto de vista cultural (2006, p. 94).

Pero sobre finales de los años noventa, la poesía fijmaniana se acerca, paulatinamente, al canon crítico[27] y genera nuevo interés. Así, entre febrero de 1998 y enero 1999, se ree-

25 Aunque no las considero aquí por haber sido editadas en España, hay dos antologías de la poesía de Fijman confeccionadas por Vitale: *Poemas* (Ediciones de poesía Olifante, Zaragoza, 1985), con prólogo de Ponzo, y *Molino rojo y otros poemas* (De Bolsillo - Plaza y Janés, mayo de 2000).

26 Su nombre es un homenaje al célebre soneto «El desdichado», de Gérard de Nerval, incluido en *Las quimeras* (1854): «Je suis le ténébreux, —le veuf— l'inconsolé,/ Le princed'Aquitaine à la tour abolie» [«Yo soy el tenebroso, —el viudo— el sin consuelo, / El príncipe de Aquitania de la torre abolida»].

27 De capital importancia en este sentido son los trabajos de María Amelia Arancet Ruda, quien se doctoró con

ditan —por decisión del editor, en dos tomos— los tres poemarios de Fijman, a los que se agregan, por primera vez, algunas composiciones dispersas que habían ido apareciendo en publicaciones periódicas y libros (Cfr. Arias., 2005, pp. 284-287). Los *Obra poética* aparece la colección Poesía mayor de editorial Leviatán, uno de los numerosos sellos[28] que dirigía Gregorio «Goyo» Schvartz (famoso por su Librería Fausto) y que, luego de su muerte, pasó a manos de su hija. Por iniciativa de Reynaldo Jiménez[29], quien entonces se encargaba de la colección, Carlos Riccardo escribió los prólogos, y parte de la entrevista de Zito Lema a Fijman se reproduce en una *Addenda* al final del segundo tomo.

El comienzo de la primera década del nuevo siglo marca la entrada de Jacobo Fijman— junto con otros tantos poetas tradicionalmente ignorados— al canon crítico, donde, si bien no en un puesto central, permanece. Los estudios de poesía en Argentina han ido abriéndose hacia nuevas perspectivas de lectura que dan cabida a poetas antes completamente ignorados como el mismo Fijman, Viel Temperley, Miguel Ángel Bustos, Edgar Bayley o Franciso Luis Bernárdez. Este renovado interés tiene su correlato en el aumento del número de ediciones de la obra de estos escritores. En particular, luego de la reimpresión de la edición de Leviatán en 2003, en 2005, la poesía fijmaniana fue publicada por otros dos sellos independientes, Del Dock y Araucaria. En el primer caso, la obra está incluida en la colección Pez náufrago, que dirige el poeta Santiago Sylvester, autor de uno de los dos prólogos. El otro proemio está firmado por Daniel Calmels, autor de *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman* (1996) y amigo Lysandro Galtier, por intermedio de quien obtuvo gran cantidad de pinturas y manuscritos originales de Fijman. La *Poesía completa* de Del Dock, reeditada en junio de 2007, reúne los tres poemarios y más de cincuenta composiciones no reunidas en libro.

Alberto Adrián Arias publicó el resultado de sus casi tres décadas de investigaciones y recopilaciones en su sello Araucaria, colección Signos del Topo, bajo el título *Obras (1923-69) 1: Poemas*. El libro, con presentación de Alberto Luis Ponzo, incluye casi setenta poemas no reunidos en libro y numerosos facsímiles, y forma parte de un proyecto más ambicioso: la publicación del total de la producción fijmaniana (ensayos, cuentos[30], pinturas).

En febrero de 2012 el librero Fernando Gioia y el poeta Roberto Cignoni dieron a conocer, en Editorial Descierto, *Romance del vértigo perfecto*, compilación de 66 poemas de Fijman

una tesis sobre la obra de Fijman en la Universidad Católica Argentina. Esta ha sido publicada bajo el título *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas* (Corregidor, 2001).

28 Siglo Veinte, La Rosa de los Vientos, La Pléyade, Dédalo, Central, Crono, Psique.

29 Como cuenta Jiménez en una anécdota que ilustra la situación de los libros de Fijman en los setenta, luego de conocer su poesía gracias a la labor de difusión de Vicente Zito Lema, debió copiar a mano los poemarios: «En plena dictadura militar, siendo muy joven aún, recuerdo haberme allegado dos o tres veces a la antigua Biblioteca Nacional, calle México 564, San Telmo, tan llena de fantasmas [...], con la intención de copiar a mano el manoseado ejemplar de *Molino rojo* disponible. Supe que no era el único en esa autoiniciación de amanuense» (2012, pp. 67-68).

30 El mismo Arias reunió los cuentos que Fijman había publicado en *Crisis*, *Martín Fierro* y *Nosotros*, y los editó en su sello bajo el título *San Julián el pobre* (1998).

(la mayor parte de entre 1957 y 1960) desconocidos hasta entonces, algunos facsímiles y dibujos. En la reseña que escribió para Ñ, Jorge Aulicino explica:

> El hallazgo de los manuscritos, en manos de una persona que no es coleccionista, le significó [a Gioia] una obsesión. Compró los manuscritos por una cantidad de dinero que pudo pagar en cuotas ("a lo largo de un par de años") y los publicó como si se tratara de un nuevo libro. No hay en rigor nada que impida suponer que lo era, o que era parte de uno: existe el indicio de que al menos algunas de las hojas del mismo fajo están en manos de un librero anticuario. Gioia fue discretísimo. No explica nada de esto en la edición, pues, dice, el libro tenía que aparecer como un libro de autor.

Con la obra de Fijman sucede algo singular. Si bien con la muerte del poeta acabó el proceso de creación, este mismo, por el hecho de haberse anclado en el margen, signó la imposibilidad material de su completitud: nadie sabe cuánto produjo Fijman ni los nombres de todos aquellos que tienen, o pueden tener, piezas de su autoría.

Conclusiones

Desde su mismo origen, la poesía de Jacobo Fijman ha sido una muestra cabal del concepto de marginalidad. La vida del poeta y el lugar desde el que creó siempre estuvieron corridos del centro, anclados en los bordes. Si durante sus primeros años de creación este hecho no se hizo evidente en el proceso de edición de sus textos, esto responde, simplemente, a que la industria editorial argentina estaba aún en ciernes. Con su desarrollo, sofisticación y mercantilización, los libros de Fijman, huérfanos, es decir, incapaces de ser apadrinados por el poeta, entonces encerrado en el Borda, sucumbieron al olvido más absoluto. La labor de entusiastas como Zito Lema, Arias o Riccardo, entre tantos otros, marcó el inicio de una lenta recuperación y revalorización de la poesía fijmaniana que, si bien hoy es ponderada por un buen número de especialistas y aficionados, continúa en los márgenes del canon editorial. Aquellos que han afrontado el proyecto de editar la obra de Fijman lo han hecho no para obtener beneficios económicos, sino simplemente para contribuir a su pervivencia. La crítica se ha hecho eco de este interés y ha vuelto la mirada, pero todavía resta mucho por hacer hasta que Fijman sea, en los cánones más institucionalizados, un nombre familiar.

Referencias Bibliográficas

Aguirre, R. G. (1971). "Demencia, el camino más alto y más desierto"... Jacobo Fijman: el gran olvidado. *Revista Iberoamericana*, *xxxvii* (75), 429-436.

Anzoátegui, I. B. (1930). Las imágenes de un nacimiento. *Número*, (1), 7.

Aragón, R. R. (1967). *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

Astutti, A. y Contreras, S. (2001). Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual. *Revista Iberoamericana*, *67* (197), 767-780.

Aulicino, J. (2012, mayo 15). El extraño caso de Jacobo Fijman. Ñ. Revista de Cultura. Recuperado 20 de noviembre, 2013, desde http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/extrano-caso-Jacobo-Fijman_0_698930127.html

Auza, N. T. (1996). La generación literaria de *Número*. Literatura y fe religiosa. [Separata] *Fundación, Política y Letras*, (7), 126-132.

Bajarlía, J. J. (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Bernárdez, F. L. (1986). Vaivén de Fijman. En Fernández, R. *El poeta celestial y su obra* (pp. 77-79). Buenos Aires: Tekne. Texto original publicado en 1971, mayo 9 (*La Nación*).

Bloom, H. (1995). *El canon occidental* (Alou, D., Trad.). Barcelona: Anagrama.

Botto, M. (2006). 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial. En Diego, J. L. de (Ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (pp. 209-249). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Calmels, D. (2005).Jacobo Fijman: El derecho de crear. Prólogo de: Fijman, J. *Poesía completa* (pp. 15-40). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Calmels, D. (1996). *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Aportes para una biografía*. Buenos Aires: Editorial Topía.

Delgado, V. y Espósito, F. (2006). 1920-1937. La emergencia del editor moderno. En Diego, J. L. de (Ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (pp. 59-89). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Drucaroff, E. (2000). Introducción de: Drucaroff, E. (Comp. vol.) y Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 11 La narración gana la partida* (pp. 7-8). Buenos Aires: Emecé Editores.

Escalante Gonzalbo, F. (2007). *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México.

Espejo, M. (2009). Los meandros surrealistas. En Manzoni, C. (Comp. vol.) y Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina*: *Vol. 7 Rupturas* (pp. 13-47). Buenos Aires: Emecé Editores.

Fernández, R. (1986). *Fijman. El poeta celestial y su obra*. Buenos Aires: Tekne.

Fijman, J. (2012). *Romance del vértigo perfecto*. Buenos Aires: Descierto.

Fijman, J. (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Del Dock. Pez náufrago.

Fijman, J. (2005). *Obras (1923-69) 1: Poemas.* Edición de Arias, A. A. Buenos Aires: Araucaria. Signos del Topo. Obras completas.

Fijman, J. (1999). *Obra poética 2: Estrella de la mañana. Poemas dispersos*. Buenos Aires: Leviatán.

Fijman, J. (1998). *Obra poética 1: Molino rojo. Hecho de estampas*. Buenos Aires: Leviatán.

Fijman, J. (1998). *San Julián el pobre*. Buenos Aires. Edición de Arias, A. A. Buenos Aires: Araucaria. Signos del Topo.

Fijman, J. (1983). *Obra poética*. Buenos Aires: La Torre Abolida.

Fijman, J. (1981). *Hecho de estampas*. Buenos Aires: Ediciones Mano de Obra.

Fijman, J. (1980). *Molino rojo*. [Separata] Último Reino (4).

Fijman, J. (1979). *Molino rojo*. Edición de Valdivia, A. Buenos Aires: Centro Editor Independiente.

Fijman, J. (1931). *Estrella de la mañana*. Buenos Aires: Número Editorial.

Fijman, J. (1929). *Hecho de estampas*. Buenos Aires: M. Gleizer Editor.

Fijman, J. (1926). *Molino rojo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos El Inca.

Fowler, A. (1988).Género y canon literario. En Garrido Gallardo, M. Á. (Ed.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 95-127). Madrid: Arco/Libros.

Gálvez, M. (1962). *Recuerdos de la Vida Literaria. Entre la Novela y la Historia*. Buenos Aires: Hachette.

Genovese, A. (2006). La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez. En Fondebrider, J. (Comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 91-99). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Guiard, S. (2006). Buenos Aires: el surrealismo en la lucha contra la dictadura. Apéndice de: Löwy, M. *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo.* Buenos Aires: El cielo por asalto. Recuperado 20 noviembre, 2013, desde http://www.signosdeltopo.com.ar/surrealismovsdictadura.htm

Harris, W. (1998).La canonicidad. En Sullà, E. (Comp.).*El canon literario* (pp. 37-60). Madrid: Arco/Libros.

Jacobo Fijman, poeta en hospicio (1969). [Número especial] *Talismán*, *1* (1), 1-27.

Jiménez, R. (2012). Vértigo perfecto en oficio de trazar, la poesía de Jacobo Fijman. *Agulha. Revista de Cultura*, (3), 61-68.

Jitrik, N. (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En Cella, S. (Comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 19-41). Buenos Aires: Losada.

Lagmanovich, D. (2000). Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana. En Wentzlaff-Eggebert, C. y Traine, M. (Eds.).*Canon y poder en América Latina* (pp. 78-103). Colonia: Universidad de Colonia.

Mainer, J. C. (1998). Sobre el canon de la literatura española del siglo XX. En Sullà, E. (Comp.). *El canon literario* (pp. 271-299). Madrid: Arco/Libros.

Manzoni, C (2001). ¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales? *Revista Iberoamericana*, *67* (197), 781-793.

Marechal, L. (1970). Memorias por Leopoldo Marechal. *Atlántida*, (1241), 59-66.

Masiello, F. (1985). ExCentric Odyssey: The poetry of Jacobo Fijman. *Hispanic Journal*, *6* (2), 33-44.

Maturo, G. (2006). Jacobo Fijman en la obra de Marechal. *Lilith*, (6), 29-36.

Mazzoni, A. y Selci, D. (2006). En Fondebrider, J. (Comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 257-268). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Pellegrini, A. (1969). La poesía de Jacobo Fijman. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio*. [Número especial] *Talismán*, *1* (1), 6-8.

Pineta, A. (1962). *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Florida y Boedo*. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.

Pinto, M. (1930). El poeta Jacobo Fijman. *Número*, (4), 34.

Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar (*MF*) (1995). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Riccardo, C. (1983). Nota preliminar de: Fijman, J. *Obra poética* (pp. 5-10). Buenos Aires: La Torre Abolida.

Roses Lozano, J. (2012). Jacobo Fijman y las vanguardias. En Fuentes Vázquez, M. y Tovar Blanco, F. (Coords.). *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones* (pp. 307-320). Tarragona: Universitat Rovia i Virgili.

Sarlo, B. (1982). Vanguardia y criollismo. La aventura de "Martín Fierro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (15), 39-69.

Senkman, L. (1987). Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas. *Río de la Plata: Culturas*, (4-6), 163-175.

Senkman, L. (1983). *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Pardes.

Sullà, E. (1998).El debate sobre el canon literario. Introducción de: Sullà, E. (Comp.). *El canon literario* (pp. 11-34). Madrid: Arco/Libros.

Sylvester, S. (2005). Jacobo Fijman, el expulsado. Prólogo de: Fijman, J. *Poesía completa* (pp. 9-13). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Vignale, J. y Tiempo, C. (Comps.) (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Minerva.

Zito Lema, V. (1986, diciembre). El ángel enjaulado. *Crisis*, (49), 37.

Zito Lema, V. (1970).*El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

Post-scriptum

La literatura argentina de las últimas décadas ha configurado un mapa de recorridos de la marginalidad —indígenas, villeros, exiliados e inmigrantes, mujeres, etc.— en una permanente búsqueda de la disolución de las grandes dicotomías —lo europeo/lo argentino, la civilización/la barbarie, la ciudad/el campo, lo femenino/lo masculino, lo propio/lo ajeno, etc.—, por concebirlas como simulacros teóricos que solo hallan su explicación en el intento de preservar la hegemonía de las esferas de poder.

En los comienzos de nuestra investigación, la propuesta no era reivindicar esas dicotomías ni idealizarlas, sino recuperarlas como modos de aproximación a una literatura que registra, en su textualidad, una sociedad que, en el caso argentino, se caracteriza por su heterogeneidad, multitemporalidad y multietnicidad, por la coexistencia y la fusión de lo arcaico, lo moderno y lo posmoderno; de lo culto, lo popular tradicional y lo masivo. En otras palabras, una sociedad donde la noción de *frontera* se halla en permanente cuestionamiento y peligro, si no de disolución, al menos, de inestabilidad, y en la que *sujeto, espacio y palabra* nos parecían coordenadas que se habían convertido en conceptos conflictivos que debían repensarse desde su relación con esas esferas de poder mencionadas anteriormente.

¿Cómo situarse frente a la originalidad del problema del marginal escrito en la literatura argentina de las últimas décadas dando cuenta de su condición de sujeto? No desde la decisión de los autores sobre el modo de abordar ese «otro marginal», sino desde la dinámica de los textos mismos donde ese objeto adquiere carnadura y se va subjetivando. ¿Cómo se produce esa subjetivación literaria de entes que no eran temas abordables? Lo que nos pareció pertinente, entonces, fue indagar, desde la perspectiva filosófica y de la teoría literaria —con algunos guiños hacia el psicoanálisis—, esa categoría moderna ambigua y polisémica que es la de sujeto: a partir de una redundancia que no es tal, desentrañar los mecanismos por los cuales un sujeto se subjetiva.

En el campo filosófico, la interrogación conduce fundamentalmente a Hegel, cuya matriz idealista, presente en la «Dialéctica del amo y el esclavo» (1807/1966), fue la culminación de la filosofía moderna en términos de una sustancia que se hace sujeto como saber de sí. A la vez, es esta concepción el blanco de todos los movimientos deconstructivos desde fines del siglo XIX, pasando por Feuerbach, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud y el enorme giro efectuado por el pensamiento de Heidegger, que ubicó a Hegel como la culminación y consumación de la metafísica clásica. Esa versión de un sujeto como fundamento racional, y cuya conciencia es inmediatamente *simbolígena*, fue duramente resquebrajada por todas las reflexiones del XX, precisamente porque impuso un modo del sujeto que se universalizó, excluyendo todas las formas que no se adecuaran al canon. Pero nuestro siglo, y nuestro espacio, el XXI y América, en particular la Argentina, nos interrogan por el resto no asimilable

a esa condición de la sustantividad subjetivada de la mirada del idealismo absoluto europeo. Es que el optimismo de la *Aufklarung*, la Ilustración alemana, se incineró en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial y en los *gulags* stalinistas. Al mismo tiempo, la caída estrepitosa de un ideario donde al desarrollo progresivo de la ciencia y la técnica le correspondía inexorablemente un ideal civilizatorio cada vez más racional y humanista produjo el surgimiento de una serie de interrogaciones que hoy nos abordan desde muchos campos disciplinares y desde la praxis política contemporánea. ¿Qué es un sujeto? ¿Cuáles son las formas canónicas de subjetivación? ¿Cuáles son sus instrumentos y sus criterios? En el marco del estructuralismo, se pondrá en crisis la idea misma del sujeto como origen y teleología; la de individuo normal o normalizado será fragmentada por el psicoanálisis; el marxismo ubicará otros sujetos inconcebibles —tal como el proletariado— en el centro de la historia. Y en el de toda creencia, Kierkegaard ubicará la duda. Niertzsche echará tierra, con su metáfora del desierto que avanza, sobre el optimismo letal de los idealismos.

Pero especialmente en América Latina, esa deconstrucción de los grandes sistemas políticos, ideológicos y religiosos redundará en una reflexión sobre las propias condiciones de emergencia de una subjetividad no adaptada a los cánones de la visión europea, ya en este último siglo, ocupada en «pensamientos débiles», en dar muerte a los grandes relatos, en la redefinición de conceptos como *igualdad*, *fraternidad*, *libertad*. Así, se introduce a los indígenas, villeros y campesinos a la escena literaria latinoamericana; y un pensamiento mestizo intenta pensar las declinaciones particulares de lo «no escrito» que se vuelve «escribible». Lo silenciado es objeto de reflexión y luego va articulando su propia voz en la escritura.

Posicionados en esta literatura que investigamos, nos preguntamos, desde el pensamiento argentino, cómo se podía dar cuenta de esta emergencia de subjetividades que, ligadas y desligadas a la vez de estos grandes procesos, daban claves peculiares para explicitar su especificidad. Para eso, tuvimos que pensar los marcadores simbólicos que, a través de una lengua —la nuestra, la forma argentina de hablar el español—, constituyeron la identidad sociocultural, mediante la cual el individuo puede sentirse miembro de un grupo y discriminar a otros. Así, la interdiscursividad fue entendida como *sociodiscursividad*, siguiendo en esto a Nicolás Rosa. Fuimos viendo cómo ese marginal escrito por el que nos preguntábamos daba cuenta de lo que puede y no puede decirse en una sociedad dada. Los tabúes y censuras discursivas marcan el lugar de los discursos, pero también su exclusión. Esto produce una extensión discursiva e imaginaria polifonía en la superficie, que encubre fenómenos de silencio, clausura, mudez y ostracismo de otros discursos. Lo literario es, en este marco, una confluencia de enunciados que migran, aceptan, transforman, divergen y modifican. Más allá de la diversidad de los lenguajes que se ponen en funcionamiento en una sociedad dada, quisimos identificar las dominantes interdiscursivas: maneras de conocer y de significar lo conocido propias de cada sociedad, que regulan y trascienden la división de los discursos establecidos. En este sentido, el marginal conmueve la hegemonía, entendiendo esta como el conjunto de recurrencias que se mantienen y se desarrollan durante un tiempo. Entre los

elementos que la componen, es interesante destacar las *bases tópicas*, es decir, los enunciados del verosímil social, dado que es esa hegemonía la que legitima ciertas apariciones y expulsa otras presencias que pugnan por aparecer. Con los enunciados excluidos, con el juego de fuerzas, van surgiendo los perfiles —a veces de modo disruptivo, intersticial— de esas otras presencias ausentadas hasta entonces. En esta realidad lingüística, debíamos encontrar las huellas del marginal, las distorsiones discursivas, las violaciones de la gramática. Teníamos que penetrar en la estructura heterogénea del discurso, más aún, en cada uno de esos enunciados para que pudiéramos demostrar cómo su polifonía denunciaba el movimiento de resistencia de fuerzas contrapuestas en la lengua.

El sujeto que da cuenta del malestar en la cultura constituye una instancia que integra a todos los individuos de un colectivo social que, de algún modo, se resisten a la sumisión/subjetivación de todo lo viviente al repertorio de las formas de representación admitidas. Cuando el sujeto se instala en esta estructura, las formas hablan por él. Esta idea de la subjetividad como producto del lenguaje implica ya una división entre el sujeto que habla y el sujeto hablado, una alienación en el discurso. De esta forma, la emergencia del sujeto supone un pasaje del dominio de la lengua al del habla, ambos constitutivos de una antinomia en el sujeto, como lo plantea Benveniste. En este entorno, fuera del lugar de origen, el marginal ingresa en un mundo polifónico que constantemente le recuerda su exclusión, su desgajamiento del grupo cultural al que pertenece.

El marginal escrito de la literatura argentina se ve restringido en sus espacios de aparición: el espacio público permite moldes para ese viviente, moldes que, si no son aceptados, lo empujan hacia la exterioridad de modos particularmente excluyentes. La contracara violenta de la razón liberal burguesa y de su optimismo histórico se duplica en las sociedades de los países periféricos, en los procesos de urbanización compulsivos, en las «elecciones» forzadas. Pero se trataba, en un comienzo, no solo de dar cuenta de esos mecanismos de poder que sujetan/subjetivan, sino también de discriminar, en las formas mismas de la literatura, el modo en que los vivientes podían articular giros imprevistos en esas redes del lenguaje. Si el discurso constituye una política de la palabra, que opera sobre esta recortándola y configurando un espacio de deseo y distribuyendo posibilidades de goce en el seno de una comunidad, ¿desde qué parámetros se delinean las apelaciones constitutivas de la subjetividad política? ¿Sería posible construir un lugar de resistencia al Nombre que impidiera el funcionamiento de los mecanismos del poder? En otras palabras, ¿cómo sería posible modificar el orden de la dominación, que no produce poder, sino que se reproduce indefinidamente en su impotencia? En la *Fenomenología del espíritu,* la formación de la conciencia muestra la constitución de la subjetividad a partir de la relación con el otro, del reconocimiento que está vinculado con la vocación, el llamado que identifica. Y en la *Genealogía de la moral* nietzscheana, se analizan los procesos de represión y regulación generadores de los fenómenos superpuestos de la conciencia y la mala conciencia. El problema es cuál es la forma (incluso la forma psíquica) que adopta el poder para constituir al sujeto en esa apelación. Así, lo que aparece como externo

asume una forma psíquica que constituye la identidad del sujeto.

De todos modos, indagando en las literatura argentina contemporánea, es posible pensar las figuras resistenciales en un «darse vuelta», en el giro peculiar de una configuración subjetiva. La vuelta parece funcionar como inauguración tropológica del sujeto, como momento fundacional cuyo estatuto ontológico será siempre incierto. La paradoja del sometimiento conlleva una paradoja referencial: nos referimos a algo que aún no existe. Vuelta (tropo) en sentido retórico y performativo. La condición de posibilidad del sujeto es un poder que se ejerce sobre él para darle forma. Ese poder es represivo, pero, a la vez, es asumido. La resistencia a ocupar un lugar asignado, hace evidente la violencia ejercida sobre el viviente y su contraviolencia resistencial. Encontramos, entonces, que la «interpelación» —en el sentido althusseriano— ubica la categoría del sujeto como constitutiva de toda ideología. Por este motivo, el tránsito que plantea Althusser se opera desde la sujeción ideológica, es decir, desde el sujeto de la ideología —como efecto del cruce entre lenguaje, conciencia y estructuras de dominación— hasta la práctica o proceso de transformación sin sujeto: un pasaje que va del reconocimiento ideológico al conocimiento científico, según su perspectiva. Pero, en nuestro trabajo de lectura, debíamos delimitar modalidades peculiares de aparición no solo bajo las formas admitidas, sino también en la singularidad del acto escritural, en el modo en que el personaje vivo, en razón de su misma vitalidad, es capaz de inventar algo novedoso.

Los trabajos de Zizek sobre ideología, al incorporar la dimensión psicoanalítica, permiten analizar los mecanismos de creencia más allá de la concepción de conocimiento, superando la oposición ciencia/ideología que mantiene Althusser. Para Zizek, la creencia no es un estado «íntimo» o mental, sino que tiene efectos materiales sobre nuestra actividad social efectiva, sostiene la fantasía que regula la realidad social. Esta es una construcción ética, que se apoya en un *como si.* En cuanto se pierde la creencia, la trama del lazo social se desintegra. La ilusión no está del lado del saber, sino ubicada en la realidad como acto. El nivel fundamental de la ideología —afirma Zizek— no es el de la ilusión que enmascara el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Por ello, aun sabiendo lo que hacemos, seguimos haciéndolo. A diferencia de Althusser, Zizek precisa la relación entre el aparato ideológico del Estado y la interpelación ideológica: siempre hay un residuo, un resto, una mancha de irracionalidad traumática y sin sentido adherido a ella, y ese resto, lejos de obstaculizar la plena sumisión del sujeto al mandato ideológico, es su condición misma. Ese plus no integrado de traumatismo sin sentido es el que confiere a la Ley su autoridad incondicional, en tanto sostiene el goce en sentido propio de la ideología. La ideología encubre un núcleo insoportable, real, imposible. Su función no es ofrecernos un punto de fuga, sino la trama de la realidad social, ella misma como huida del núcleo traumático. El llamado del otro es lo traumático, por eso necesariamente erróneo, en el sentido de que toda apelación nos fija en un lugar como alternativa al sin nombre. No se trata solo del entramado social, ni del inconsciente, sino del modo en que esas apelaciones funcionan sin que sean reconocidas para, efectivamente, garantizar su eficacia. Sobre el fondo de la

indeterminación, una palabra que nombra. ¿Cómo, entonces, lograr otro lugar, si la elección es entre la nada y el nombre?

Todo este trabajo nos resultó necesario para poder ubicar los nombres o sin nombres de los personajes, las formas retóricas de sus discursos, las figuras que se engendraban por su aparición en los espacios públicos, el recorrido topográfico-lingüístico permitido o prohibido para cada uno de ellos. La retórica permite pensar las modulaciones de esa letra. Funda el espacio público político armado a partir de esa frontera que hace diferencia entre un adentro y un afuera que se determina tropológicamente. El tema fue tratar de descubrir las condiciones discursivas para la articulación del marginal como el otro de ese «nosotros» supuesto y naturalizado.

Cuando Bajtín concibe el carácter ideológico de todo signo, que resulta así portador de acentos diversos, nos permite entender cómo el lenguaje es el escenario de un combate por la donación de sentido del que participan todas las clases sociales. El acto de enunciación marca el momento de aparición del sujeto; el «yo, aquí y ahora» construido en y por el lenguaje. Los enunciados, unidades de la comunicación discursiva, tienen la propiedad de estar orientados, de dirigirse siempre a un «tú», en un movimiento dialógico. Para Bajtín, nuestra conciencia se estructura verbalmente en ese espacio intersubjetivo, a partir de asumir como propias las palabras de otros, cargadas de ideología, de historia, de ecos de otras voces. Desde esta perspectiva, intentamos situar la emergencia de significantes que parecían provenir del «más allá» de la frontera de exclusión y que, habiendo sido reducidos a la pura negatividad de lo innombrable que no habla, pulsa, solo pulsa, como pura amenaza, como desfiguración posible de los límites del orden objetivo. Pero ¿es posible hablar de subjetividad en una democracia sin reciprocidad, donde los límites censuran o reprimen lo diferente? La cuestión es que para constituir esa reciprocidad se supondrían ciertos niveles de igualdad (legitimados por la ley) que garantizarían, al menos, la condición de ciudadanía.

En este relevamiento teórico, nos interrogamos respecto de lo hasta aquí tratado desde el pensamiento de autores argentinos (Gruner, Laclau, etc.) que comparten un mismo espacio simbólico con los escritores que analizamos.

Los marginales de nuestra literatura contemporánea están insertos en una ciudadanía difusa: son excedentes de un sistema que apenas los deja vivir en los bordes. Una línea de gran envergadura en la literatura argentina parece haber estado siempre vinculada de alguna manera con movimientos migratorios de diversa índole, pero la presencia de esta temática ha cobrado un nuevo impulso a partir de la década del setenta, debido a la última dictadura militar y al consecuente exilio —externo o interno— al que numerosos argentinos se han visto confinados. Las indagaciones de Paula Simón y Anahí Cano Lawrynowicz pretendieron explorar —a fin de definir su índole y rastrear sus ocurrencias— lo que entendimos como un punto de anclaje común que subyacía en los planteos tanto literarios como los metaliterarios: la relación sujeto/poder como principio esclarecedor de la naturaleza de la fragmentación identitaria del exiliado y su constitución como sujeto marginal. Asimismo, las formas en las

que esta experiencia podía ser narrada desde lo ficcional y lo no ficcional. De allí, la inclusión del relato testimonial, íntimamente relacionado con los discursos de la memoria, y en especial, los que recogen las experiencias de los supervivientes de los campos de concentración.

Otra línea importante que abordamos fue la literatura de la «cultura villera», que se coloca o puede ser colocada (en virtud de instancias de producción, de recepción, de circulación, de tematización y de construcción, todas las cuales deben ser contempladas, dada la complejidad del fenómeno) en una posición fronteriza. Inicialmente, pensada en un corpus que exigía: (a) examinar el funcionamiento de posibles marcaciones racializantes que articulan mecanismos solapados de exclusión; y (b) revisar críticamente la posibilidad de existencia y de empleo de la categoría «literatura popular». En definitiva: mediante un corpus especialmente «problemático», se intentó auscultar las posibilidades (reales) de refracción o de funcionalidad que la literatura *sobre* lo popular construye en relación con el discurso hegemónico. Posteriormente, se amplió esta consideración a la producción literaria contemporánea que ha sabido apropiarse del presente afectado por la(s) crisis para visibilizar escenas y escenarios tan descarnados como encarnados en la malla social. Atentos a la territorialización de la marginalidad, los textos recortan el conurbano y, más específicamente, el espacio villero como enclave de una cultura subalterna (Guha, 1997; Beverley, 2004) cuya complejidad (Míguez, y Semán, 2006) recuperan para la escritura a través de una fértil triangulación con la sociología y la antropología. Esta línea literaria se pretendería en cierto modo «popular» en cuanto, más allá de la lógica que se suscribe en cada caso, explora los recursos y el funcionamiento propios del relato popular (Martín Barbero, 1983), y en ella se inscriben los trabajos de Sonia Jostic.

En muchos de estos abordajes, nos encontramos con un punto que resultó especialmente fructífero: la problematicidad del concepto de *frontera*, el cual dialoga permanentemente con la cuestión identitaria en nuestra literatura. La pensamos —corriéndonos de su valor negativo— no solo en su carácter de escenario discursivo, altamente ideologizado, anclado en la idea de oposición entre identidades homogéneas, sino también desde su capacidad para alcanzar la complementariedad y reciprocidad de aquellas en la creación estética. Asimismo, relacionamos este espacio fronterizo con las formas de subjetivación que surgen a partir de las condiciones de posibilidad de los discursos y el modo en que se relacionan con los espacios institucionales. Investigamos especialmente los modos en que la violencia resistencial de los sujetos constituyó formas de aparición diversas a las establecidas a través de la visibilidad de formas tropológicas novedosas. En esta línea han trabajado Alejandra González y Marcela Crespo.

A mitad de camino de nuestra investigación, en septiembre del 2012, surgió la posibilidad de hacernos cargo de la organización de las III Jornadas de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador, cuyo tema convocante fue el de nuestra investigación: «Del centro a los márgenes: Nuevos abordajes a la figura del marginal en la Literatura Argentina». Esto supuso la apertura al diálogo e intercambio con

otros investigadores del país y del extranjero que trabajaban temáticas solidarias. La experiencia resultó, desde luego, muy enriquecedora. Producto de esta, surgieron, recogiendo una selección de las intervenciones, el tercer anejo (con las ponencias) y el primer monográfico de la colección *Estudios críticos de Literatura Argentina* (con las conferencias), ambos de la revista *Gramma*. Para culminar esta indagación sobre la temática de la marginalidad que hemos emprendido en 2010 y que ha resultado no solo de una gran riqueza, sino también fuente de fructíferos intercambios, presentamos hoy este segundo monográfico con los últimos trabajos elaborados por el grupo.

Uno de los últimos puntos de discusión que se abrieron en nuestro grupo tiene que ver con las configuraciones del canon oficial y su rol en el gesto de exclusión que está presente en muchas de las obras de los autores estudiados. Aunque los orígenes del concepto de *canon* como «una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas» (Sullà, 1998, p. 11) se remontan a la Antigüedad, el debate sobre sus causas y formas se ha reavivado desde que, en 1994, Harold Bloom publicó *El canon occidental*. Si bien mucho se ha escrito desde entonces, las preguntas siguen siendo, en gran medida, las mismas: ¿quién decide qué obras ingresan en el canon? ¿Por qué esas obras y no otras? ¿A qué intereses responde la selección?

En «Elegía al canon», prólogo a su ya mencionado libro, Bloom traza los lineamientos de una mirada autotélica y conservadora del canon. Para el crítico estadounidense, existe una dialéctica que hace que los textos permanezcan o no en el canon; dialéctica que, de acuerdo con esta línea de pensamiento, se plantea entre los mismos textos y en términos estrictamente estéticos, ajenos a cualquier fuerza social, histórica o ideológica. En este sentido, el canon estaría formado por aquellas obras cuyo valor estético les ha asegurado la supervivencia, sin importar los valores de los que hayan sido o sean portadoras, o las condiciones en las que hayan sido compuestas: «Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. [...]. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la salvación social» (1995, p. 39).

Contra enfoques como el de Bloom, tan endógenos, algunos críticos reivindican el carácter representativo e histórico del canon literario y de los méritos que exige a los textos que pugnan por ingresar en él. W. Harris, por ejemplo, apunta en este sentido: «...es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos» (1998, p. 56). Entonces, si el canon refleja, en última instancia, formas de leer históricamente condicionadas, habrá que volver sobre los factores que suscitan el interés de los lectores y que determinan la subsistencia de ese interés.

En el ámbito latinoamericano, autores como N. Jitrik han estudiado el carácter político del canon literario oficial y su interacción con la marginalidad:

> ...podría atribuirse a los proyectos marginalizantes una dimensión política, en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración; por esta razón, un punto de partida de consideración del canon es que es el fundamento de un arte 'oficial' [...], de un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder» (1998, p. 23).

Desde un lugar similar, ideológico y marcadamente político, otros críticos, como L.S. Robinson, J. Culler o H.L. Gates Jr., entre tantos otros, abogan por un canon oficial que sea representativo de las minorías sociales y no solo el muestrario de los valores de las clases dominantes. No obstante, teóricos como J.M. Pozuelo-Yvancos, entienden que el canon es, en sí mismo y por su función definitoria, límite, diferencia. El español retoma el concepto de «frontera» desarrollado por Tynianov y Sklovski, y el de «semiosfera» acuñado por Lotman, para describir cómo el canon es uno de los pilares sobre los que se asienta una cultura: «La definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se autopropone como espacio interno, con un orden limitado y delimitado frente al externo, del que sin duda precisa» (1998, p. 226). Esta interdependencia también determina el carácter histórico y mutable del canon, siempre atento al «afuera» para proponerse como el núcleo del «adentro»: «En la medida en que el canon, como la cultura, depende del *dispositivo crítico de su autoorganización frente a lo externo*, la discusión en torno al canon es irreductible a un punto histórico de estabilidad y precisa de la "amenaza" constante de lo exterior para afirmarse» (Pozuelo-Yvancos, 1998, p. 226). Pero quizá la reflexión más interesante de Pozuelo es su postulación de la «instrumentalidad» teórica del canon, es decir, su carácter útil a una teoría que enuncia «lo propio» en oposición a «lo ajeno». Enzo Cárcano comenzó indagando esta cuestión en su trabajo incluido en este volumen.

Luego de concluir esta primera etapa y en vistas a una segunda, pensamos que esta última arista abierta es una línea interesante que nos permitirá continuar explorando las posibilidades de la temática estudiada hasta el momento. Producto de esta idea, surgió entonces un nuevo proyecto: «Políticas identitarias de los cánones literarios argentino-brasileño: ¿una forma de exclusión cultural?», que emprendemos en colaboración con otros grupos de la Universidad Nacional de Lanús y de la Universidade Estadual Paulista de Brasil, dentro del programa REDES VII, de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación. Entendemos que la constitución de los cánones oficiales representa una puesta en marcha de fuerzas de poder político y social que determinan la legitimación (proceso en el que subyace una determinada idea de identidad cultural nacional y regional con cierta tendencia homogeneizante) de determinadas formas culturales, marginando necesariamente otras que, aun desde la exclusión, se erigen, sobre todo desde estas últimas décadas, como denuncia de una diversidad largamente silenciada —y en el presente, indiscutible— del universo cultural de cada nación y de Iberoamérica en su conjunto.

Es el momento del margen; hacia allí se ha vuelto la mirada de la crítica de un tiempo a esta parte, allí es donde, con mayor insistencia cada vez, se buscan los sentidos con los cuales entender la literatura, la de hoy y la de antes. Ya no se trata, entonces —al menos, no únicamente—, de juzgar el valor estético, sino, ante todo, de pensar las representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder-palabra en la constitución de la figura del marginal de la literatura argentina de las últimas décadas.

Referencias Bibliográficas

Althusser, L. (2003). *Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana.

Benveniste, E. (1995). *Problemas de lingüística general i*. México: Siglo XXI.

Bloom, H. (1995). *El canon occidental* (Alou, D., Trad.). Barcelona: Anagrama.

Guha, R. (1997). Prefacio a los estudios de la subalternidad. En Rivera Cusicanqui, S. y Barragán, R. (Eds.). *Debates poscoloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad* (pp. 23-24). La Paz: Sephis/Aruwiyri.

Harris, W. (1998). La canonicidad. En Sullà, E. (Comp.). *El canon literario* (pp. 37-60). Madrid: Arco/Libros.

Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jitrik, N. (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En Cella, S. (Comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 19-41). Buenos Aires: Losada.

Martín Barbero, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, (10), 59-73.

Míguez, D. y Semán, P. (2006). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

Nietzsche, F. (1996). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

Pozuelo-Yvancos, J. M. (1998). I. Lotman y el canon literario. En Sullà, E. (Comp.). *El canon literario* (pp. 223-236). Madrid: Arco/Libros.

Rosa, N. (1988).*Manual de uso*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Sullà, E. (1998). El debate sobre el canon literario. Introducción de: Sullà, E. (Comp.). *El canon literario* (pp. 11-34). Madrid: Arco/Libros.

Zizek, S. (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

Autores

ANAHÍ CANO LAWRYNOWICZ es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), donde adquirió experiencia en docencia e investigación en el área de Teoría Literaria. Es becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Trabajó como docente en el ámbito secundario y realizó trabajos de edición de enciclopedias para estudiantes de enseñanza primaria y secundaria. Se desempeñó como correctora y redactora en medios de prensa de la ciudad de Mar del Plata. Actualmente, integra el grupo de investigación «Representaciones y conceptualizaciones de la relación sujeto-poder en la constitución de la figura del marginal en la literatura argentina de las últimas décadas», dirigido por la Dra. Marcela Crespo y radicado en el Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) de la USAL.

ENZO CÁRCANO es becario de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctorando en Letras en la Universidad del Salvador (USAL); Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona, con un trabajo sobre la poesía de Jacobo Fijman; Corrector literario, Profesor y Licenciado en Letras por la USAL. Actualmente, trabaja, en esta misma institución, como investigador del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) y como profesor auxiliar de Seminario de Literatura Argentina y de Teoría Literaria. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Colección La Vida en las Pampas, que dirige la Dra. María Rosa Lojo en Editorial Corregidor.

MARCELA CRESPO BUITURÓN es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida (España); Coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (IIFyL-USAL), e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente dirige el proyecto «Políticas identitarias de los cánones literarios argentino-brasileño: ¿una forma de exclusión cultural?», en el marco del programa REDES VII de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Ciencia y Técnica de Argentina, en el que participan grupos de investigación de la Universidad del Salvador, la Universidad Nacional de Lanús y la Universidad Estadual Paulista de Brasil. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y españolas. Es docente del Doctorado en Letras, Profesora Titular de Teoría literaria y editora de la revista *Gramma* de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María*

Rosa Lojo (2008), *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

ALEJANDRA ADELA GONZÁLEZ es Doctora en Filosofía por la Universidad del Salvador (USAL) y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente e Investigadora en la USAL, en la UBA y la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Ha publicado numerosos artículos y los libros *Simone Weil y Etienne de La Boétie: Ensayos sobre el deseo de libertad y la voluntad de servidumbre* (Ediciones del Signo, 2011,) que recibió el Tercer Premio Nacional de Ensayo Filosófico (2012); *La Virgen Roja y el filósofo italiano en Roberto Espósito, tres ensayos sobre una teoría impolítica* (Ediciones del Signo 2009); y en colaboración, *De poetas, niños y criminalidades. A propósito de Jean Genet* (Ediciones del Signo, 2003), *Globalización. La frontera de lo político* (Ediciones del Signo, 1997), *El fin de la historia. Nuevo nombre del liberalismo* (Ediciones del signo, 1991). Ha participado como expositora y o profesora invitada en diversas universidades extranjeras, como la Universidad de Murcia, la Universidad Iberoamericana de México, la Universidad Andrés Bello (Chile), la Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil), la Universidad de Puebla (México), entre otras, y universidades nacionales (Universidad del Salvador, Universidad Nacional de Cuyo, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Católica Argentina, Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos [ISEDET]).

SONIA JOSTIC es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), donde se desempeña como docente e investigadora. Se encuentra a cargo de las cátedras de Literatura Iberoamericana II y de Seminario de Literatura Iberoamericana. Forma parte del grupo de investigación, dirigido por la Dra. Marcela Crespo, que ha concluido en el presente volumen y continúa colaborando en el proyecto Redes VII. Tiene en curso su Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (Universidad Nacional de San Martín), dirigida por el Dr. Pablo Alabarces. Sus artículos aparecen en publicaciones especializadas del ámbito nacional e internacional. Asimismo, participa activamente en congresos de proyección nacional e internacional.

PAULA SIMÓN es Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona con una beca doctoral de la Fundación Alban. Su tesis, *Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses: una historia del testimonio*, fue dirigida por los doctores Manuel Aznar Soler y Jaume Peris Blanes. Se desempeña como Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (FFyL-UNCu), y colabora con el

Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona. Se dedica especialmente al estudio de la literatura testimonial concentracionaria y también de la literatura de exilio, entre las cuales existen algunos puntos en común significativos. En 2012, y gracias a la obtención del III Premio Internacional Academia del Hispanismo de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española, publicó el libro *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2012). Asimismo, publica artículos de divulgación científica en revistas especializadas españolas y argentinas.

ANA MARÍA ZUBIETA es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Profesora Titular de Teoría literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, miembro de la Comisión Directiva de la Maestría en Estudios Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, miembro del cuerpo docente estable de la Maestría en Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, de la Maestría en Teoría y Metodología de la Investigación Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y del Doctorado en Letras del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Es evaluadora de proyectos del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), de la UBA, del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT) y de otras instituciones nacionales, así como asesora académica de diversas editoriales. Dirige actualmente el grupo de investigación UBACyT «La experiencia de las víctimas y los relatos de la violencia. Los vencidos y los excluidos; la guerra y el castigo; la novela, la crónica, el testimonio». Ha dictado conferencias y seminarios en varias universidades del país y del extranjero, así como colaborado en numerosas publicaciones científicas. Sus últimos libros publicados son: *Pobres exclusión y marginalidad. Representaciones en literatura y artes visuales* (compiladora, EDIUNS, Universidad Nacional del Sur, 2003); *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión* (compiladora, prólogo y artículo, EUDEBA, 2008); *La memoria. Literatura, Arte y Política* (compiladora, presentación y apéndice, EDIUNS, Universidad Nacional del Sur, 2008); *El discurso narrativo arltia*no (reedición, Corregidor, 2013), entre otros.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

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

Presentación de los Textos

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

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

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

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

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

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

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

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

a) **Citas directas o textuales.** Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».
b) **Paráfrasis o cita indirectas.** No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.
c) **Citas de autoridad.** Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.
   En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación

se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

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

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

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

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

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