

COMPRENSIÓN Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS EN ARTES

Ciclo introductorio | Escuela Universitaria de Artes | Universidad Nacional de Quilmes

Módulo 1/2
Capítulos 1-3

Dra. Bárbara Bilbao | Lic. Delfina Moroni | Lic. María de la Victoria Pardo

2023

CONTENIDOS

<u>INTRODUCCIÓN</u>	3
<u>CAPÍTULO I - LENGUAJE E INSTITUCIONES</u>	6
LENGUAJE E IDEOLOGÍA	17
DISCURSO ACADÉMICO	21
DISCURSO PERIODÍSTICO	28
CONCEPTO DE AUTOR	38
VERDAD, VEROSÍMIL, FICCIÓN	56
<u>CAPÍTULO II - NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN</u>	66
CRÓNICA	74
BIOGRAFÍA Y AUTOBIOGRAFÍA	90
RELATO TESTIMONIAL	98
<u>CAPÍTULO III - DISCURSO LITERARIO</u>	110
MICROCuento	110
CUENTO	111
POESÍA	136
TEATRO	143

INTRODUCCIÓN

¿Qué significa estudiar en la Universidad Pública?

La universidad es una institución en la que se produce conocimiento, que se transmite a través de la enseñanza y transfiere, a través de la extensión, a la sociedad. Al mismo tiempo, constituye una comunidad de intercambio cultural, social e intelectual que posibilita la proyección de ideas y prácticas diversas y complejas.

Los caminos que recorreremos dentro de este espacio son parte de un proceso de crecimiento y maduración enriquecedor a las reflexiones y configuraciones originales sobre el mundo. Los modos en que nos relacionamos en la universidad transforman las concepciones que tenemos sobre la sociedad, la cultura y la ciencia, y sobre nuestra constitución identitaria.

La universidad propicia la producción de pensamiento crítico y posibilita la emancipación intelectual. Los sentidos que generamos se vuelven públicos, se intercambian y democratizan facilitando la creación de nuevas perspectivas académicas.

La educación, para la universidad pública, es un derecho. En este sentido, sostenemos una perspectiva crítica frente a la mercantilización, privatización y competencia, construyendo el saber como un bien común, un bien social. Los/as docentes y estudiantes tenemos responsabilidades para con la institución. El acceso a la educación pública y la cultura se constituye como un derecho humano.

¿Qué significa estudiar Artes en la Universidad?

Los/as estudiantes vienen a producir, crear, componer diversos universos de significados; y a adquirir conocimientos y experiencias en y sobre el arte. En el campo artístico, hay “un hacer” que potencia la subjetividad al contar una historia, un sueño, un acontecimiento. Y, a su vez, reflexionamos sobre esa práctica, la deconstruimos y la resignificamos.

En la UNQ, ese hacer en el arte se relaciona al nuevo contexto de avances tecnológicos: ¿cómo se establecen las conexiones entre el arte y la tecnología? Es aquí donde emerge la necesidad de ahondar, producir y analizar en ese campo; formular nuevas preguntas que surjan de la experimentación acontecida en el arte contemporáneo, presente, actual. Asimismo reconocemos los diferentes lenguajes artísticos: lo sonoro, lo visual y lo escrito: ¿qué significan cada uno de esos lenguajes? ¿Cómo orientamos nuestra producción, nuestra impronta creativa? Para ello hay que comprender que en toda práctica

artística existe la necesidad de comunicar (decir algo, dialogar); y eso puede desenvolverse en una multiplicidad de formas (y formatos) que comienzan a ser parte de nuestra práctica cotidiana.

En el “ágora” del arte contemporáneo, nos proponemos revalorizar la singularidad de los artistas, estimar y apreciar las experiencias, el aura de esas corporalidades, el encuentro con otros y otras, el aquí y ahora en esos eventos. Un camino que hay que decidir tomarlo, transitarlo, dejar indicios y marcas imborrables.

¿Qué buscamos en el Ciclo Introdutorio de la Escuela Universitaria de Artes?

La Escuela Universitaria de Artes es una unidad académica que se origina en 2015. Las licenciaturas de Composición con Medios Electroacústicos, y Música y Tecnología tienen ya varios años (estaban integradas al Departamento de Ciencias Sociales). Desde la conformación de la EUdA, junto con la licenciatura en Artes Digitales y la tecnicatura universitaria en Producción Digital, integramos un nuevo espacio que da cuenta de la necesidad de pensar la especificidad del campo y proponer otras formas de significar el arte. En 2019 se sumaron dos propuestas pertenecientes al área de música: las tecnicaturas en Creación musical, y en Producción musical y nuevas tecnologías. La EUdA es el espacio de pertenencia dentro de la UNQ para todos/as los/as que estudian artes.

Cada estudiante deberá atravesar varias etapas: el Ciclo Introdutorio (CI), el Ciclo Inicial y el Ciclo Superior. Este es el primer tramo, el CI, que comienza a funcionar en el año 2016, casi al mismo tiempo que la EUdA. Iniciar este camino nos convoca positivamente: poder sentar las bases de todas estas indagaciones que enunciamos, para que luego se puedan fortalecer en los otros ciclos. El deseo es que esta Escuela crezca y pueda incluir y brindar herramientas a todo/a aquel/lla que quiera hacer, pensar y encontrar sentido en los trayectos artísticos.

La primera etapa aspira a que puedan reconocerse como parte de la comunidad universitaria y del campo de las artes y la tecnología. En el CI, además, nos dedicaremos a pensar, leer, buscar e investigar qué ocurre en el hacer artístico, qué es lo que se escribe sobre estos temas, cuáles son los problemas, qué, cómo y cuándo suena, qué se pinta o qué se filma. Esta idea de que hay que generar curiosidad, indagación, hacer preguntas, es fundamental. Buscar casi como un detective, como Sherlock Holmes en sus mapas de ideas e indicios para resolver una incógnita o un caso. Abrir esos mapas es una de las tareas del CI: reconocer qué tenemos y qué queremos saber.

En particular nos interesa hacer consciencia sobre la lectura (la de otros/as y la nuestra), la escritura, la epistemología, la metodología, la reflexión teórica sobre las diferentes ramas del arte. Luego, esbozar, componer, crear, narrar. Ordenar, sistematizar, argumentar. Y que en esas primeras aproximaciones comiencen a comprender qué significa emancipar el saber. En este sentido, que logren defender sus creencias, su hacer artístico, el poder decir algo diferente y saber justificarlo. Esta caja de herramientas podrán utilizarla en cualquier momento de su travesía académica y solo ustedes mismos/as la harán posible.

Les deseamos un excelente comienzo y bienvenidos/as a la Escuela Universitaria de Artes.

Dra. Bárbara Bilbao

Coordinadora del Ciclo Introductorio de la EUdA

CAPÍTULO I

Lenguaje e instituciones

En la versión en línea del diccionario de la Real Academia Española, encontramos la siguiente definición de la palabra **institución**:

Institución. Del lat. *institutio*, -ōnis.

1. f. Establecimiento o fundación de algo.
2. f. Cosa establecida o fundada.
3. f. Organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente.
4. f. Cada una de las organizaciones fundamentales de un Estado, nación o sociedad. *Institución monárquica, del feudalismo.*
5. f. desus. Instrucción, educación, enseñanza.
6. f. pl. Colección metódica de los principios o elementos de una ciencia, de un arte, etc.
7. f. pl. Órganos constitucionales del poder soberano en la nación.

Si observamos con detenimiento, varias de estas acepciones tienen que ver con el Estado, el interés público. Sin embargo, las instituciones van más allá de los límites estatales. Funcionan como productoras y reproductoras de categorías, reglas, normas, creencias de una sociedad en un espacio y tiempo dados. Dichas categorías funcionan como indicadores de **verdad**, constituyendo formas de explicar el mundo en que vivimos de una forma posible. En el marco de las instituciones, también aprendemos cómo debemos actuar y ser, acorde a las normas que incorporamos desde nuestros primeros años. Distintos tipos de discursos (académico/científico, literario, periodístico) participan de las instituciones, les dan vida, las legitiman, las vuelven legibles, visibles y viceversa. No podemos pensar los sistemas institucionales sin hacer caso a lo que se dice, a quiénes leemos en la escuela y, luego, en la universidad (y a quiénes no), quiénes forman parte de las discusiones (y quiénes no)... Todas esas decisiones conforman una mirada pedagógica, teórica y humana.

La relación entre instituciones y lenguaje muta, reflejando las transformaciones sociales. Las instituciones defienden un modo de entender el mundo y de ser en él, y el lenguaje explica esto de distintas maneras, lo legitima.

La lengua, ese sistema de signos orales o escritos que utilizamos para comunicarnos, atraviesa, entonces, las distintas actividades de la vida humana. Interactuamos socialmente a través del lenguaje. Los momentos, los ámbitos, las personas con las que nos vinculamos delimitan un modo de comunicar. Participamos de distintos espacios, en el marco de diferentes constelaciones institucionales, en los cuales construimos

enunciados con características determinadas, que responden a objetivos específicos de esferas o grupos sociales. En palabras del lingüista ruso Mijail Bajtín “porque el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados” (1999, p. 251).

Ahora bien, entendiendo que participamos discursivamente en una gran variedad de momentos sociales y esferas diferentes, los enunciados que generamos también son variados. Es decir, no es lo mismo una clase de la universidad, una cena familiar o una red social, fundamentalmente porque los contextos y los temas que tratamos muchas veces son distintos y, si no lo son, se presentan bajo perspectivas y entornos diferentes; por lo tanto, no vamos a utilizar las mismas palabras, expresiones o modos de referirnos a los y las demás. En una escena de la película argentina *El secreto de sus ojos* (2009), los personajes de Ricardo Darín y Guillermo Francella, empleados judiciales, redactan un oficio para burlarse del juez Fortuna Lacalle. La abogada Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil), secretaria del juzgado y jefa de ambos, los interrumpe y procede a dictarles:

–No, no, no es así. Está mal eso. A ver [chasquea]. Es así: “Por lo dispuesto en los artículos 141, 142 y 143 del Código Civil, RESUELVO, con mayúsculas, que Raimundo Fortuna Lacalle es un enfermo mental, demente en sentido jurídico, bajo la forma de trastorno crónico delirante y, por lo tanto, incapaz absoluto para ejercer por sí actos de la vida civil”.

En esta escena, los personajes utilizan el vocabulario y las formas discursivas propias de la institución que los ubica como subalternos con el fin de mofarse de ella. Esta pequeña subversión redundante en un sutil efecto humorístico.

Las instituciones, decíamos, mutan y, con ellas, el lenguaje. Ni las familias ni las escuelas, por ejemplo, fueron siempre iguales. Ni siquiera contemporáneamente. En una misma época, diferentes contextos sociales, económicos, culturales pueden dar lugar a la conformación de diferentes tipos de familias y de escuelas. Veamos las siguientes imágenes. En 1968, el artista argentino Oscar Bony realizó una instalación llamada “Familia obrera”, de la cual hoy se conserva una fotografía. En ella, aparecían tres personas, la trinidad: el padre (un obrero al que se pagó ese día que posó como si fuera el día de trabajo), la madre y un niño. Un año antes de la *performance* de Bony, Paul Strand, un fotógrafo estadounidense, capturó la siguiente imagen de una familia rumana.



Oscar Bony, "La familia obrera" (1968)



Paul Strand, "La pareja" (Rumania, 1967)

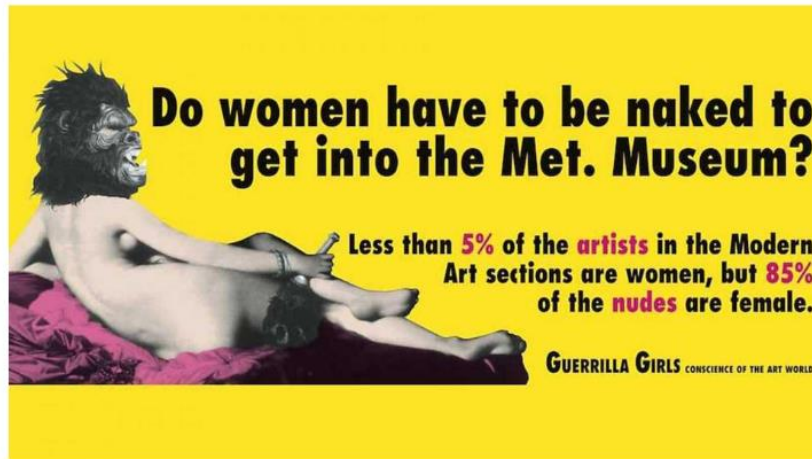
¿Qué nos dicen estas imágenes respecto de los modelos de familia hacia mediados de los sesenta? Es posible inferir, en principio, que existían por lo menos dos, correspondientes a modos muy diferentes de habitar y entender el mundo.

Las instituciones, entonces, son simultáneamente condicionadas por y condicionantes de la sociedad de su lugar y tiempo. En este curso, nos interesa reflexionar sobre aquellas vinculadas al arte. En [*La invención del arte. Una historia cultural*](#) (2001), Larry Shiner se pregunta cómo llegamos a definir qué es el arte, cómo es que se llegó a proclamar “la muerte del arte”, qué es lo bello, lo feo, lo estético, cómo debe ser un museo, una obra, una galería... Allí sintetiza:

Si queremos entender el auge de lo artístico como categoría y su propósito evidente de reconciliar arte y vida, hay que investigar cómo se han originado las ideas modernas y las instituciones de las bellas artes. El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema de arte más utilitario, que duró unos dos mil años (p. 21)

Según Shiner, el “sistema moderno de las bellas artes” cuenta con una serie de literaturas e instituciones que lo sostienen y avalan su funcionamiento: las enciclopedias de historia, las explicaciones sobre las prácticas, técnicas, los museos, las galerías, etc.

El colectivo artístico Guerrilla Girls surgió en 1985. Se llamaron de este modo porque utilizaban las tácticas de la guerrilla como herramienta para denunciar el lugar de las mujeres en la institución del arte.



Guerrilla Girls, "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?" (1989)

Actualmente, este póster es parte del patrimonio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. En el [sitio web del museo](#), se dice sobre la obra:

En 1989, las Guerrilla Girls realizaron una de sus piezas comunicativas más emblemáticas. Se trata de un cartel con la pregunta “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?” sobre la imagen de una mujer desnuda con una máscara de gorila en la cara. La imagen remite al conocido cuadro de Jean-Auguste-Dominique Ingres titulado “La Grande Odalisque” (1814), que se encuentra en el Musée du Louvre, en París. La máscara de gorila es el objeto con el que este grupo de mujeres artistas y activistas feministas se presenta siempre en público. Sobre el fondo amarillo del cartel –un color muy utilizado por las Guerrilla Girls–, se lee también el siguiente dato: “Menos de un 5% de los artistas de las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son de mujeres”.

El cartel fue diseñado originariamente para una valla publicitaria encargada por el Public Art Fund en Nueva York, pero fue rechazado. Ante esa negativa, las Guerrilla Girls alquilaron espacios publicitarios en los autobuses públicos de Nueva York hasta que la empresa canceló el contrato de arrendamiento alegando que la imagen era demasiado provocadora.

Como las Guerrilla Girls, hay (y hubo) otros grupos de artistas que realizan (y realizaron) obras críticas y reflexivas sobre el estado del sistema de las artes y, en consecuencia, de cierto estado social. En 2021, la historiadora de arte Georgina Gluzman

curó la muestra “El canon accidental”, que se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes. En el [catálogo](#), la investigadora expuso los objetivos y alcances de la exhibición:

El canon accidental se centra en uno de estos roles: examina a un conjunto de creadoras activas en la Argentina desde fines del siglo XIX. Aspira a presentar, mediante una selección de obras y autoras, una historia (siempre fragmentaria e incompleta) de las aventuras artísticas de las mujeres. Es deudora de los paradigmas feministas en la historia del arte, desde el texto pionero de Linda Nochlin publicado en 1971 hasta los desarrollos actuales de los estudios de género en el campo de las artes. Partiendo de la noción de género como una construcción cultural compleja en la que interviene también el arte, esta presentación pública de las obras de mano femenina explora los papeles sociales asignados a las mujeres y las características que asumió su práctica en el arte. La historiadora del arte Griselda Pollock destacó que el canon está políticamente situado “en lo masculino” y pertenece culturalmente “a lo masculino”. Por lo tanto, la historia del arte es una construcción fundada en exclusiones y fuertemente ligada al concepto del individuo (masculino) genial, auténtico protagonista de la disciplina.

Esta muestra incluye obras de artistas mujeres con presencia en los márgenes de la historia del arte y de artistas mujeres hoy prácticamente desconocidas, aunque su actividad les valió la admiración de sus contemporáneos. (...)

La selección es abrumadoramente porteña, a excepción de algunos nombres. El recorte no se debe a la intención de desconocer los aportes de las artistas de las provincias, sino que da cuenta de la necesidad de profundizar estudios de base en los museos provinciales o municipales de cada espacio geográfico. Aunque la presencia federal no sea amplia, *El canon accidental* reconoce el rol fundamental que han cumplido las instituciones provinciales en la consagración de las mujeres. Por esta razón, se incluyen obras significativas adquiridas en fecha temprana por museos, que los relatos tradicionales han relegado a la periferia (Gluzman, 2021, p. 8).

¿Qué categorías aparecen en el texto? ¿Qué sucede con el género? ¿A qué refiere la periferia, el margen? ¿Qué cuerpos esperamos ver en los cuadros de los museos? ¿Por qué esperamos ver esos cuerpos y no otros? ¿Qué relación es posible trazar con la obra y denuncia de las Guerrilla Girls? ¿Cómo influyen los cambios sociales y los movimientos organizados dentro y fuera del campo artístico en las formas de hacer y pensar las artes?

Estas preguntas no son solo las planteamos aquí, sino que se ven reflejadas en obras artísticas de diversas disciplinas y con autorías heterogéneas. Son preocupaciones y reflexiones que se han dado en el campo artístico en diferentes momentos.

Miremos ahora otro caso, muy resonante en los últimos años, que vincula a The Carters (dúo integrado por Beyonce y Jay-Z) y a una institución sumamente significativa y representativa del sistema de las bellas artes tradicionales: el Museo del Louvre, ubicado en la ciudad de París (Francia). Allí se encuentran obras que seguramente conocemos,

aunque no sepamos quién es su autor o autora, cuál fue la época precisa en la que fue creada o con qué técnica. En 2018, The Carters filmó [el video musical de “APES**T”](#) en el Louvre, dando lugar a una revisión de cómo se realizaron representaciones visuales de los cuerpos durante siglos, destacando las ausencias, en pinturas y esculturas, de colores, razas, etnias, clases, géneros...



The Carters, "APESHIT" (2018)

¿Qué sucede en nuestro país? [@identidadmarron](#) es una cuenta de Instagram que debate el racismo en Argentina desde distintos lugares y paradigmas, recuperando obras de artistas y acciones en favor de visibilizar la identidad marrón e indígena que sigue siendo desplazada. Allí se recupera una entrevista al actor y dramaturgo David Gudiño, de donde tomamos este fragmento:

Me di cuenta de que mi color de piel era un problema cuando llegué a Buenos Aires. Lo primero que recuerdo es la gente cruzándose de vereda. Iba a castings solo para hacer de chorro, o un obrero, o de indígena, entendía a la fuerza que si quería actuar iba a tener que hacer esos personajes. Tenía un coctel fatal para lo que se buscaba: marrón con rasgos indígenas, medio marica, no muy alto, sin músculos y cara de bueno. Era un realismo facho. Tenías el gen de chorro entonces ibas a actuar de chorro, tenías cara de pobre entonces ibas a actuar de pobre. ¿En qué publicidad podía aparecer? ¿En la de los planes sociales? ¿En las campañas políticas? Y cuando te daban ese trabajo tenías que estar agradecido y sonreír. Por eso empecé a construir una politización de la identidad: al boliguayo en bicicleta, el negro de mierda, al cabeza, el del interior, al mariquita, al de voz afeminada, todo eso se resumía en una sola expresión: soy marrón (Abal, 2021).

[“La vuelta del malón”](#) es una pintura del artista argentino Ángel Della Valle (1855 – 1933). Es de gran tamaño (mide 186,5 x 292 cm), lo que contribuyó –según diarios de la época– a escandalizar a quienes la vieron en su primera exhibición, en la vidriera de una ferretería de Buenos Aires en 1892.



Ángel Della Valle,
"La vuelta del malón" (1892)

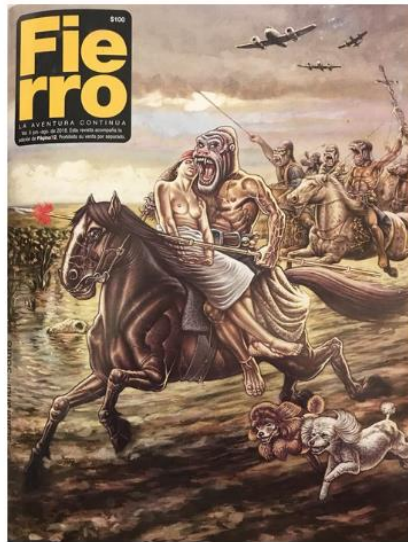
Para complementar nuestra mirada sobre la obra, sugerimos ver el [primer episodio](#) de *La patria a cuadros*, un programa de la Tv Pública que recorre ciertos pasajes de la historia argentina a partir diálogos entre la escritora María Moreno y el artista plástico Daniel Santoro respecto de cuatro obras emblemáticas de finales del siglo XIX. Todas las obras seleccionadas para este ciclo integran el patrimonio del [Museo Nacional de Bellas Artes](#). Y, de hecho, en la colgada actual del museo tres de ellas comparten sala (la de Della Valle, [“Sin pan y sin trabajo”](#) de Ernesto de la Cárcova –1894– y [“El despertar de la criada”](#) de Eduardo Sívori –1887–). Esto no es casual. Hay una decisión de la curaduría que indica que estén ahí juntas porque representan una mirada específica sobre la idea de nación en un momento determinado.

“La vuelta del malón” es un cuadro de fines del siglo XIX. Da cuenta de un clima de época, de una representación del “otro” como amenaza. En esta obra, ese otro que genera miedo, que anda a caballo y duerme en tolderías, sobre quien seguramente existía un montón de mitos e historias dando vueltas, de repente adquiere un rostro, está en acción: lo muestran cortando cabezas, llevándose una mujer, profanando objetos importantes para una de las instituciones centrales del mundo occidental... Es un “otro” sin nombre, por supuesto, adquiere visibilidad pero no una identidad clara. Cabe preguntarse, entonces, qué discursos e ideas legitima esta pintura. Tengamos en cuenta que convive con una cantidad de textos de época que también hablan de los indios como sinónimos de salvajismo y barbarie, así como del “gaucho malo”. Plantean, en síntesis, una narrativa que valida decisiones y acciones estatales, como las campañas militares para ocupar territorios, asesinar y esclavizar a esos cuerpos y deshumanizarlos al punto de exponerlos como objetos en un museo. Estos modos de representar a otros circularon institucionalmente en museos, periódicos, novelas, naturalizando una serie de estereotipos y estigmas sobre un sector de la población nacional que no era considerado parte de la ciudadanía. El arte nos permite espiar los orígenes de la constitución de identidad del Estado Nación, a partir de una serie de ideas eurocentristas, colonizadoras y modernizadoras.

La revista *Fierro* es una mítica publicación de historietas argentina, nacida con el retorno democrático en 1984. Tuvo distintas etapas, bajo la impronta de diferentes proyectos editoriales. La [cuarta y actual](#) inició en 2020, en formato digital.

En la tercera etapa (2017-2019), bajo el ala de *Página 12*, la publicación tuvo una periodicidad trimestral. Las cuatro portadas de 2018 fueron realizadas por los artistas

Scalerandi y Souto, integrantes del [colectivo Alegría](#) y reversionaron “La vuelta del malón”, “Sin pan y sin trabajo”, “El despertar de la criada” y “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (pintado por Juan Manuel Blanes en 1871 y actual patrimonio del [Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay](#)). 2018 fue el único año calendario completo en que la revista apareció en esta etapa. La decisión editorial de mantener una línea en las portadas supone trazar un diálogo entre esa actualidad y ciertas problemáticas sociales de finales de siglo XIX. De algún modo, revisar el surgimiento de Argentina como nación moderna desde el contexto de crisis del final del gobierno de Mauricio Macri. ¿Qué elementos nuevos aparecen en esta versión de “La vuelta del malón”? ¿A quién habla esta portada? ¿Quiénes son los salvajes y qué toman por asalto?



Revista Fierro, tercera época, año 2 (junio 2018)

Ahora bien: ¿qué sucede si pensamos en la escritura? La autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie participó en del ciclo de charlas TED con la disertación titulada [“El peligro de una historia única”](#). Allí sostenía:

Creo que esta historia única de África procede de la literatura occidental. Ésta es una cita tomada de los escritos de un comerciante londinense, John Locke, que zarpó hacia África Occidental en 1561 y escribió un fascinante relato sobre su viaje. Después de referirse a los africanos negros como “bestias sin casas”, escribió: “Tampoco tienen cabezas, tienen la boca y los ojos en sus pechos”.

Me río cada vez que leo esto y hay que admirar la imaginación de John Locke. Pero lo importante es que representa el comienzo, donde el África Subsahariana es lugar de negativos, de diferencia, de oscuridad, de personas que, como dijo el gran poeta Rudyard Kipling, son “mitad demonios, mitad niños”.

Comencé a entender a mi compañera estadounidense, que durante su vida debió ver y escuchar diferentes versiones de esta única historia, al igual que un profesor, quien dijo que mi novela no era “auténticamente africana”. Yo reconocía que había varios defectos en la novela, que había fallado en algunas partes, pero no imaginaba que había fracasado en lograr algo llamado autenticidad africana. De hecho, yo no sabía qué era la autenticidad africana. El profesor dijo que mis personajes se parecían demasiado a él, un hombre educado, de clase media. Mis personajes conducían vehículos, no morían de hambre; entonces, no eran auténticamente africanos.

Se nos presentan, entonces, algunos interrogantes: ¿de qué maneras las ideas forman y deforman los modos en que contamos las cosas, las experiencias vividas? ¿Qué rol o roles cumple el arte en relación con la construcción de ideas sobre quienes son representados en sus obras? ¿Quiénes narran? ¿Quiénes son narrados?

Volvamos a nuestro territorio y a una que sabemos todos y todas. “Marcha de San Lorenzo”, todo un símbolo de la patria, fue compuesta por Cayetano Silvano Silva, un militar de origen uruguayo (luego nacionalizado argentino). A su muerte, se le negó la sepultura en el cementerio policial, institución donde se retiró, por ser afrodescendiente. Así lo cuenta Daniel Schávelzon, en su libro *Buenos Aires negra*:

Cuando niños, todos hemos cantado en nuestro colegio la Marcha de San Lorenzo mirando subir la bandera en actos patrios, pero nadie nos dijo que fue escrita por un músico afroargentino, hijo de esclavos, llamado Cayetano Silva; tampoco, cuando jugábamos a la ronda, me dijeron que no se trataba de un juego, sino de un baile ritual africano. Al menos a mí nadie me dijo que a Silva, que fue empleado policial pero que además enseñaba italiano en más de catorce dialectos y fundó una academia de música, en 1920 la Policía le negó sepultura en el Panteón Policial por ser negro. Hoy yace en una tumba sin nombre en Rosario (2003, p. 15).

La historia de los dos retratos de Bernardo de Monteagudo, quien puede ser considerado uno de los ideólogos de los procesos independentistas latinoamericanos, conforma otro ejemplo de narración de la afrodescendencia en América.

Una de las primeras biografías de Bernardo de Monteagudo publicada en la Argentina fue escrita en 1880 por Mariano Pelliza. Era una práctica común la inclusión del retrato del biografiado al inicio del libro. Pero no se conocía ningún retrato del prócer (...) Esta ausencia de rostro fue el motivo para que Pelliza encargara la ejecución del retrato al dibujante Enrique Stein (...) Para idear un rostro, ante la falta de un modelo a copiar y frente a la necesidad de veracidad y parecido que implica este género pictórico, los artistas podían recurrir a descripciones escritas u orales que dieran cuenta tanto de los rasgos físicos como morales e intelectuales del personaje. Ocurrió con alguna frecuencia que se hiciera uso del rostro de otra persona para salvar la falta de imaginación o de motivación. Este último fue el recurso de Stein para ejecutar el rostro de Monteagudo. (...) el fraude

fue denunciado por el historiador boliviano Gabriel René Moreno quien en 1896 puso al descubierto que el retrato en cuestión era copia, con unas pocas modificaciones, del de Bernardo Vera y Pintado que formaba parte de la *Galería Nacional o colección de biografías y retratos de hombres célebres de Chile* realizada en 1854 (Moreno, 1907: 294). (...) Para trocarlo en Monteagudo se cambió el color del cabello y se lo vistió con un atuendo menos sobrio. En nuestro retratado, la levita presenta entorchados en el cuello y en las mangas, está abierta y permite ver un chaleco abotonado; el encaje de las mangas de la camisa con *jabot* sobresale por debajo de la chaqueta. La imagen original no muestra las manos del retratado y Stein se vio en la obligación de dibujar una de ellas para poder añadir la pluma, atributo del escritor. Para completar la obra se agregó la Orden del Sol en el pecho y la firma autógrafa del prócer.

Sorprende lo burdo del engaño y desconocemos quién propuso tomar como modelo el retrato de la Galería Nacional de Chile. Por un lado, Lanuza responsabiliza a Stein de la decisión y señala que, con Monteagudo en mente, el dibujante comenzó a hojear la Galería de Celebridades Chilenas y, al ver el retrato de Vera y Pintado, le gustó y lo copió (Lanuza, 1957: 57). (...)

¿Por qué elegir este retrato y no otro de la misma Galería? (...) Varios eran los puntos de contacto entre ambos individuos: habían nacido en el virreinato del Río de la Plata, tenían edades cercanas y un nombre de pila en común, y se habían desempeñado como auditores de guerra del ejército de San Martín. Sin embargo, resalta una diferencia que por sí sola daría por tierra con esta elección: el cabello totalmente blanco de Vera y Pintado respondía a que era albino, según consta en la propia Galería Chilena (1854, t. II: 215). Esto resulta paradójico, y hasta irónico, teniendo en cuenta el énfasis que gran parte de los historiadores han puesto en el tono de piel oscuro de Monteagudo, aun en aquellos que no lo marcaban como mulato. Retomando la idea de Malosetti, en este caso la idealización que conlleva el retrato de un prócer fue llevada hasta las últimas consecuencias, borrando su identidad racial considerada tal vez impropia para un héroe de la gesta independentista. (Ghidoli, 2016, p. 77)

¿Cuáles son las imágenes de los héroes del panteón nacional? ¿Cómo son? ¿Cómo se construyen? En el caso del retrato de Monteagudo, nos referimos a una imagen gráfica pero podemos pensar, también, en el conjunto de características, anécdotas, vínculos, que *erigen* (el verbo no es casual) una versión de estos personajes históricos: ¿qué entra? ¿Qué queda afuera? ¿Por qué? ¿Quién lo decide de ese modo?

Antes nombramos a Mijail Bajtin, quien sostuvo que el discurso lingüístico está integrado por todo este enorme abanico de enunciados: una pequeña conversación en el pasillo, la biografía de un prócer, la clase en la universidad... Sin embargo, existen formas estables para construir enunciados según el contexto en el que nos ubiquemos. Bajtin propuso una sistematización de dichas formas, esgrimiendo que sería imposible que nos

comunicáramos si no conociéramos y compartiéramos esos preceptos formales. Estos tipos o formas estables de enunciados se denominan *géneros discursivos*.

Cada género discursivo tiene características específicas, determinadas por el tema, el estilo y la estructura. El tema suele aparecer en estrecha vinculación con la esfera social a la que el género pertenece. El estilo comprende la elección de recursos léxicos, sintácticos y gramaticales (fuertemente relacionados, una vez más, con su ámbito social). La estructura predominante, por su parte, está supeditada a la función que se persiga. Ahora bien, ¿por qué nos referimos a una *estructura predominante*? Según el lingüista francés Jean Michel Adam (1992), no es correcto referirse a “tipos” de texto porque no existen casos puros. Por el contrario, los textos se caracterizan por su complejidad y su heterogeneidad. Así, por ejemplo, “Caperucita Roja”, resulta un texto *predominantemente* narrativo, ya que incluye también pasajes en los que se describe a los personajes, el bosque en el que transcurre la acción, etcétera.

Lo más habitual es, entonces, que en un texto aparezcan secuencias organizadas en diferentes **estructuras**, aunque una predomine sobre las demás. De acuerdo con la propuesta de Adam, existen cinco estructuras prototípicas: narrativa, descriptiva, explicativa, argumentativa y dialogal. Todas surgen de la comunicación cotidiana y luego pasan a organizar géneros más complejos (literarios, académicos, periodísticos). En este curso nos ocuparemos de las primeras cuatro estructuras. En los capítulos II y III, estudiaremos la narración y la descripción. En el IV, nos abocaremos a la explicación y la argumentación.

No esperamos estudiantes que recepcionen pasivamente la información. Creemos que el conocimiento se contruye en la interpelación, en el debate, en el pensar por qué las cosas “son” de este modo y por qué no de otra forma... Por eso, las problemáticas que presentamos en estas páginas iniciales compondrán discusiones transversales, que atravesarán nuestro recorrido por los textos y abrirán nuevos interrogantes.

Lenguaje e ideología

En el documental [La guía perversa de la ideología](#) (2012), el filósofo esloveno Slavoj Zizek busca explicar y ejemplificar la categoría de ideología a partir del film *They live* (1988), dirigido por John Carpenter. En [una escena](#) de esa película, el protagonista encuentra en una iglesia abandonada una caja llena de lentes de sol. Al colocarse unos descubre que las publicidades callejeras esconden un contenido diferente del que se ve a

simple vista y que algunas personas son extraterrestres ocultos debajo de la apariencia humana. Así se da cuenta de que esos anteojos le permiten interpretar el mensaje oculto; la imagen que nos muestra una bebida gaseosa helada con las gotas de sudor del vaso de vidrio y las sonrisas extáticas de quienes la beben se podría reemplazar por una serie de palabras imperativas: comprá, consumí, obedecé. Esos anteojos funcionan metafóricamente, en palabras de Žižek, como una crítica a los sistemas ideológicos vigentes, reflejados en la vida cotidiana y la comercialización de productos.

Entonces, señalemos algunas cuestiones. Por un lado, la “ideología” es una categoría sobre la cual han propuesto, sintetizado y teorizado gran cantidad de intelectuales: Karl Marx, Antonio Gramsci, Louis Althusser, Raymond Williams, Michel Foucault, Stuart Hall, entre otros y otras. Estos autores, a su vez, se ubicaron en escuelas o corrientes de pensamiento y vivieron en momentos históricos diferentes. Por ende, ese conjunto de ideas, prácticas y formas de categorizar y habitar nuestro mundo en un contexto de determinadas relaciones de producción transforma y es transformado constantemente por los debates culturales y políticos. Las instituciones, como la academia por ejemplo, no son ajenas a estos debates; muy por el contrario, participan activamente en ellos. Stuart Hall, quien formó parte del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, reflexiona sobre la definición de ideología y las luchas políticas en torno a ella, partiendo de la posición de Althusser al respecto (a quien leeremos enseguida). Hall tiene sus diferencias y similitudes con la propuesta althusseriana. En palabras de Hall, Althusser sostiene que, para que el sistema genere fuerza laboral, “necesita de instituciones culturales tales como los medios, los sindicatos, los partidos políticos, etc., que, si bien no están vinculados con la producción como tal, cumplen una función esencial en ‘cultivar’ una fuerza laboral de cierto tipo moral y cultural: el tipo que requiere el modo capitalista moderno de producción. Las escuelas, las universidades, las juntas de formación profesional y los centros de investigación reproducen la competencia técnica de la fuerza laboral” (2017, p. 173-174). Lo importante de este argumento no es solamente la producción, circulación y reproducción de determinados modos de hacer, pensar y sentir, sino que esas fuerzas laborales deben estar “subordinadas” a la disciplina, la lógica, la cultura... propuestas por quien domina (2017, p. 174). Aquí debemos aclarar que la ideología no es una sola, ni la misma para cualquier relación de dominación. Por ello es que Hall insiste en señalar que deben tenerse en cuenta las ideologías de resistencia, de desviación, de exclusión (2017, p. 175).

Como el lenguaje, las categorías teóricas son dinámicas y mutan de acuerdo a los debates que se desarrollan en un tiempo y espacio determinados. Estas discusiones sobre los saberes que nos permiten comprender el mundo que nos rodea, cómo deberíamos ser y demás, atraviesan los distintos aspectos de nuestras vidas cotidianas. Por este motivo, Zizek puede utilizar varias películas para explicar y reflexionar sobre los sistemas ideológicos y, a su vez, poner en práctica una crítica a los mismos. Aquí proponemos la lectura de dos fragmentos que vinculan la ideología con otras categorías.



Louis Althusser: “La revolución teórica de Marx” [Fragmento]

(...) una ideología es un sistema (que posee su lógica y rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos), dotados de una existencia y de un papel históricos en el seno de una sociedad dada. (...) En toda sociedad se observa (...) la existencia de una actividad económica de base, de una organización política y de formas “ideológicas” (religión, moral, filosofía, etc.). *Por lo tanto, la ideología forma parte orgánicamente, como tal, de toda totalidad social.* Todo ocurre como si las sociedades humanas no pudieran subsistir sin *formaciones específicas*, estos sistemas de representaciones (en diferentes niveles) que son las ideologías. (...)

La ideología es sin duda un sistema de representaciones, pero estas representaciones, la mayor parte del tiempo, no tienen nada que ver con la “conciencia”; son en general imágenes, a veces conceptos pero, sobre todo, se imponen como *estructuras* a la inmensa mayoría de los hombres, sin pasar por su “conciencia”. Son objetos culturales percibidos-aceptados-soportados que actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa. (...)

En esta sobredeterminación de lo real por lo imaginario y de lo imaginario por lo real, la ideología es, por principio, *activa*, y refuerza o modifica las relaciones de los hombres con sus condiciones de existencia, en esa misma relación imaginaria. De ello se deriva que esta acción no puede ser jamás puramente *instrumental*: los hombres que se sirven de una ideología como un puro medio de acción, una herramienta, se encuentran prisioneros en ella y preocupados por ella en el momento mismo en que la utilizan y se creen sus dueños.

[En la sociedad de clases] la ideología dominante es la ideología de la clase dominante. Pero la clase dominante no mantiene con la ideología dominante, que es su ideología, una relación exterior y lúcida de utilidad o de astucia puras. (...) La burguesía ascendente

debe creer en su mito de la libertad antes de convencer a los otros, y no solamente para convencerlos, ya que lo que ella vive en su ideología es *esa* relación imaginaria con sus condiciones de existencia, reales, que le permiten a la vez actuar sobre sí (darse la conciencia jurídica y moral y las condiciones jurídicas y morales del liberalismo económico) y sobre los otros (sus explotados o futuros explotados; los trabajadores “libres”), a fin de asumir, cumplir y soportar su papel histórico de clase dominante. En la ideología de la *libertad*, la burguesía *vive* así su relación con sus condiciones de existencia, es decir, su relación real (el derecho de la economía capitalista liberal) *pero investida de una relación imaginaria* (todos los hombres son libres, incluso los trabajadores libres). Su ideología consiste en ese *juego* de palabras sobre la *libertad* que revela tanto la voluntad de la burguesía de mistificar a sus explotados (“¡libres!”), para mantenerlos sometidos a través del chantaje de la libertad, como la necesidad que tiene la burguesía de vivir su propia dominación de clase en función de la libertad de sus mismos explotados. Del mismo modo que un pueblo que explota a otro no puede ser libre, una clase que *se sirve* de una ideología no puede sino estarle sometida. Cuando se habla de la función de clase de una ideología es necesario comprender que la ideología dominante es la ideología de la clase dominante, y que le sirve no solo para dominar a la clase explotada sino también *para constituirse en la clase dominante* misma, haciéndole aceptar como real y justificada su relación vivida con el mundo.



Marc Angenot: “El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible” [Fragmento]

(...) ya no se trata de oponer “ciencia” y “literatura” a la *ideología*, impostora y engañosa. Porque que la ideología está en todas partes, en todo lugar (...) muchos de los investigadores han llegado a hacer suya la proposición inaugural de *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1929): todo lenguaje es ideológico, todo lo que significa hace signo en la ideología.



Para ejercitar la comprensión

1) Sintetizó el concepto de ideología en cada fragmento.

2) Luego de haber leído la introducción y los textos teóricos sobre ideología, ¿cómo podrías explicar la frase final del texto de Angenot (cita de Valentín Voloshinov, lingüista ruso del llamado Círculo de Bajtin): “todo lenguaje es ideológico”?

3) ¿Cómo puede vincularse la ideología con quienes producen obras artísticas? ¿Qué nos sucede como espectadoras, espectadores, asistentes?

Discurso académico

Ingresar en el universo de la academia implica, entre otras cosas, comenzar a identificar y comprender contenidos que poseen determinadas características en su formato, léxico, modismos, estilos, etcétera. El discurso académico se orienta hacia la construcción de conocimiento y la comunicación de los consecuentes descubrimientos a la comunidad. Para poder entender un concepto filosófico, por ejemplo, nos sirve tanto el capítulo de un libro de introducción a la filosofía como un episodio de la serie televisiva [Mentira la verdad](#) o una [charla TED](#). Las maneras de transmitir esos datos o reflexiones producidos en el ámbito académico presentan diferencias. Esto se debe a las características de los soportes (un libro, un programa de televisión o una nota periodística), el público y, por supuesto, el ámbito en el que desarrollemos las ideas. En el caso de las charlas TED, hay otro factor que condiciona el modo en que transmitimos información: el tiempo. Los participantes cuentan con 15 minutos aproximadamente para desarrollar un tema. Las intervenciones son muy variadas. Para dar cuenta de la hibridación de estructuras, invitamos a ver la charla del profesor de Historia Clint Smith, [“El peligro del silencio”](#), donde utiliza diferentes estrategias para explicar, narrar y describir su historia personal y la de sus estudiantes.

En los museos o teatros, también hay transmisión de información sobre las obras expuestas, sobre las y los artistas, la historia de los edificios, el arte y el rol que ocupan las distintas disciplinas. Por ejemplo, en el Museo Nacional de Bellas Artes hay una sala en la planta superior dedicada a la relación entre las primeras vanguardias del siglo XX y el desarrollo de artistas argentinos que viajaron a Europa a formarse y se empaparon de estos cambios de perspectivas, técnicas y estéticas. En una de sus paredes, puede leerse la siguiente explicación:

Los lenguajes modernos, 1920-1945

Desde los años 20, se plantean nuevas búsquedas estéticas, ya consolidado el cubismo como el lenguaje internacional y con la presencia de la radicalidad poética del surrealismo. Pablo Picasso es la figura que marca los cambios en el lenguaje plástico.

Si la imagen plástica debe estar acorde a los tiempos de la máquina y del proletariado, ahora debe ser comprensible para el público, distante del discurso cerrado de las vanguardias. Es Fernand Léger quien resuelve un arte para las masas con belleza plástica. La escuela Bauhaus propone disolver los límites del arte con la arquitectura y el diseño, también pensar las relaciones entre forma y color, como sugiere la abstracción de Paul Klee y Vassily Kandinsky.

En los años 30, durante el avance de los totalitarismos, se organizan en París distintos grupos en defensa de la abstracción y el arte constructivo. Por ejemplo, el ítalo-argentino Juan del Prete participa de *Abstraction-Création*, y Joaquín Torres García, de *Cercle et Carré*. La Segunda Guerra Mundial entierra la utopía del progreso en la certeza de la barbarie: la sombría naturaleza muerta de Dora Maar da cuenta de ello.

En este texto se descubre un modo específico de transmitir información, que no será igual si tenemos una presentación más extensa o estamos en una visita guiada recorriendo la muestra. Es decir que la información es adecuada según el objeto, contexto, público, etcétera.

Los textos que leeremos a continuación presentan diferentes estilos dentro del discurso académico.

Andrea Giunta (1960) es profesora de Arte Latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires y en otras instituciones del exterior, e investigadora del CONICET. Es autora y compiladora de textos especializados en el campo de las artes, y curadora.



Andrea Giunta: “¿Cuándo empieza el arte contemporáneo”

[Fragmento adaptado]

Estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte –por qué, nos preguntamos, fijar un conjunto de rasgos que solidifiquen los aspectos del luir desorganizado del presente–, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas. Síntomas, no rasgos de estilo. Aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración acrítica¹.

¹ “Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo. [...] La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es “esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo. Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada ija en ella” (Agamben, 2011:18-19).

Contemporáneo, *con-tempus*, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término “contemporáneo”, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (Smith, 2011 y 2012). Pese a todo, como pronto veremos, no se llega a suscribir, en forma generalizada, que estemos ante la presencia de un nuevo paradigma estético. Cuando recorremos los libros de arte que buscan responder la pregunta acerca de qué es el arte contemporáneo, emergen acuerdos y síntomas que remiten a una situación del arte global que supone todavía la tensión genealógica y evolutiva de lo que se gesta o se visibiliza desde un lugar y luego se esparce por el universo. Aun los esfuerzos más democratizadores tienden a refrendar el esquema de centros y periferias, por más que tomen como punto de partida el enunciado de un orden sin jerarquías. Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o, menos aún, desde perspectivas esencialistas, sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos.

¿Cuándo comienza el arte contemporáneo? Los parámetros son múltiples. Si nos sujetáramos a los tiempos de la historia, podría iniciarse con la edad contemporánea, cuya fecha convencional es señalada por la Revolución Francesa. Sin embargo, las cronologías y denominaciones que se emplean para identificar los períodos del arte no coinciden con las nomenclaturas que se utilizan para nombrar las edades de la historia. El lenguaje del arte moderno se gesta desde la segunda mitad del siglo XIX. 1850, con la polémica que origina Entierro en Ornans, de Courbet; 1865, con el escándalo en el Salón de París que produce la Olimpia de Manet; o 1874, con la primera exposición de los impresionistas: todas son fechas posibles para indicar el principio del arte moderno. Más allá de las fechas, lo cierto es que es en torno a estos años cuando la historia del arte ubica el comienzo de su manera característica de ordenar el cambio en las formas: como si sus transformaciones siguiesen un camino lógico, inevitable, en el que “avanzan” hacia la conquista de la autonomía del lenguaje artístico. El mundo de la obra (el espacio que ella sostiene desde su específica composición, desde su lógica interna), independiente del mundo exterior. Desde el paradigma de la modernidad, se entiende que el arte progresa.

A cada transformación del lenguaje sucede otra, que resuelve problemas que dejó pendiente la anterior. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del arte abstracto radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea. Un cambio que se produce cuando la abstracción se formula como arte concreto. No se trata ya de un proceso de reducción de la relación entre las formas y la realidad, por el procedimiento de eliminación de lo anecdótico, sino de hacer emerger, de formular, una realidad nueva. El arte concreto, distinto del abstracto, propone plásticamente esto. Una obra que se presenta como un objeto independiente, nuevo, en el mundo de los objetos. La historia del arte moderno podría interpretarse desde este punto de llegada.

Si partimos de esta comprensión del arte moderno, podemos aproximarnos a uno de los síntomas del arte contemporáneo –que sucede al moderno, como un nuevo momento–. Es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los luidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden². Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad que se profundizará y tendrá un lugar visible, disruptivo con el debate poscolonial.

(...)

La crítica de las instituciones artísticas recorre muchas de las articulaciones de la contemporaneidad en el campo del arte. La señalización de su poder, de su capacidad para establecer qué es y qué no es arte, se gestó al mismo tiempo que el arte se secularizaba

² “El arte contemporáneo apuesta menos a las virtudes totalizadoras del símbolo que al talante diseminador de la alegoría. Se interesa más por la suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje. El arte contemporáneo es antiformalista. Privilegia el concepto y la narración, en desmedro de los recursos formales. La devaluación de la bella forma se origina en la crisis de la representación: ésta deja de ser concebida como epifanía de una verdad trascendente y se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa: un juego de lances contingentes que, aunque no logrará dirimir la disputa entre ambos términos, generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para seguir funcionando como tal. La forma pierde su poder de convocatoria (ya no despierta la materia, ya no representa el objeto entero), pero no se retira: sigue siendo un personaje clave en la representación estética. Ella guarda la (mínima) distancia: asegura el margen que requiere la mirada (Escobar, 2004:147-148).

respecto de otros poderes (la Iglesia, el rey, el Estado). Paulatinamente, las instituciones fueron estableciendo su poder para determinar qué obras podían ingresar al mundo del arte. Los artistas, tempranamente, se rebelaron. En torno de las obras rechazadas por el Salón de París se gestaban sistemas de identificación y solidaridades basadas en la idea de que el artista que socavaba las bases del lenguaje establecido era incomprendido y rechazado. El cuestionamiento de los parámetros del Salón fue central en la configuración de la idea de vanguardia y de arte moderno. El antiinstitucionalismo, tal como lo señaló Peter Bürger muchos años más tarde, constituye uno de los rasgos más activos en la definición de la vanguardia. La tensión antiinstitucional no radica, en el arte contemporáneo, tanto o tan solo en el cuestionamiento de las instituciones que admiten o rechazan obras. Reside en una operación más sofisticada que se articula sobre todo el sistema del arte, que pone en escena todas sus creencias respecto de cómo se constituyen el concepto y el valor de una obra. Cuando Marcel Duchamp tomó objetos comunes de la vida más cotidiana (una pala, un escurrebotellas, un mingitorio) y los introdujo en el espacio del arte diciendo que eran arte porque él, un artista, lo señalaba, estableció nuevas bases para el hacer artístico, no ya sustentadas en el oficio, en los materiales, sino en la simple selección de objetos cotidianos que, elegidos por el artista, entraban en los espacios de exposición. La operación implica una completa revisión del problema de los valores artísticos y del propio estatuto de la obra de arte. El artista, más que la institución, establece qué es una obra. Las instituciones, jaqueadas por los errores sucesivos que las habían llevado a expulsar obras que luego eran reconocidas como el 71 arte del futuro, cada vez más se plegaron al juego del antiinstitucionalismo admitiendo intervenciones que cuestionaban sus propios procedimientos. Toda una zona del arte contemporáneo implica poner en cuestión las instituciones desde las instituciones mismas. Para el artista ya no se trata de destruir los museos, tal como declaraban los futuristas en su manifiesto. Se trata de un diálogo amable, lleno de ironía y de sutilezas, desde las que aquél cuestiona el sistema que regula el arte.

Syd Krochmalny (1981) es sociólogo, investigador en Ciencias Sociales, artista y curador. Ha publicado textos académicos y artículos relacionados con el campo artístico en diversas revistas especializadas. Además, participó de la investigación [“Diarios del odio”](#) (2016), junto al artista Roberto Jacoby, que tiempo después fue llevada al teatro.



Syd Krochmalny: “El fuego y las brasas” [Fragmento adaptado]

A fines de los 90, una significativa cantidad de artistas desarrollaban formas de asociación, espacios auto-organizados, agrupamientos productivos, situaciones pedagógicas, redes sociales con tecnologías de la información como *Bola de nieve* en 1998, *Proyecto Trama* en el 2000 y *Proyecto Venus* en el 2001, revistas como *ramona* después de 2000, galerías y centros educativos de arte en un barrio de la Capital Federal o en una villa de emergencia como es el caso de *Belleza y Felicidad* en Almagro desde 1998 y en Villa Fiorito desde 2002, las intervenciones militantes del Grupo de Arte Callejero, Etcétera, el Taller Popular de Serigrafía y Arde Arte!, entre otros.

También surgieron pequeñas editoriales como Eloísa Cartonera y libros escritos colectivamente. Las instalaciones, performances y proyectos transdisciplinarios impulsados por artistas son característicos de la época. Estas prácticas abarcaron desde los procedimientos “más artísticos” –asumidos como personales, caprichosos y autorreferenciales– hasta las acciones colectivas que se proponían una incidencia política inmediata, con independencia o a veces en contra de las instituciones estatales y privadas del sistema social y del arte. Otras veces implicaron una participación ambivalente dentro y fuera de las instituciones, a partir de prácticas antagónicas y de la crítica institucional. Desde las performances e instalaciones al activismo callejero, estas acciones se desplegaron hasta convertirse en un rasgo del período y un símbolo de la crisis de hegemonía de 2001. La singularidad de la protesta social y política –en sus formas tanto como en su magnitud–, la significativa actividad de colectivos de artistas y el rol fundacional que adquirió el caso de Tucumán Arde en la teoría y en la práctica internacional, propiciaron que nuestro país se convirtiera en un emblema global de la autogestión y el activismo artístico. El “caso argentino” más allá de ser un fenómeno local se erigió como paradigma internacional hasta el punto de figurar en las agendas de las políticas culturales y en las conceptualizaciones curatoriales en los centros e instituciones legitimadores. (...) Para muchos teóricos influyentes la Argentina pasó a ser un modelo a imitar, hasta el punto de formar parte de los glosarios del arte contemporáneo. Otro factor que favoreció la peculiar colocación de la Argentina en la escena global fue que estas prácticas de sociabilidad o cooperación se habían manifestado también en muchas ciudades del mundo durante los noventa: en París, Los Ángeles, Liverpool, San Sebastián, Varsovia. Estos casos internacionales fueron materia de reflexión y debate entre filósofos como Jacques Rancière y el historiador Hal Foster. (...) Por otra parte, Ana Longoni

investigó las acciones artísticas colectivas de tipo performático, señalamientos urbanos, producción iconográfica, intervenciones en el espacio real y virtual que se proponen una incidencia política inmediata a través de la difusión mediática y la participación conjunta con organizaciones de militancia social, de derechos humanos y ecológicas. Longoni habló primero de “arte activista” y redefinió el fenómeno como “activismo artístico”, priorizando su aspecto militante sobre el artístico. Reed, por su parte, estudió lo que denominó “arte de protesta”. (...)

Andrea Giunta también observa que la sociedad argentina multiplicó formas creativas de acción en respuesta a una crisis local y global donde artistas colectivizaban las formas de producción artística a la par de los repertorios de acción de otros actores sociales. Ana Longoni desarrolló una línea de investigación que toma como objeto de estudio el “activismo artístico”, observando la emergencia y el desarrollo de los grupos, colectivos y redes, detectando un proceso de expansión y multiplicación desde mediados de los noventa hasta el post 2001.

(...) La ideología anti-institucional que promovía la horizontalidad y la igualdad entró en crisis cuando el nuevo contexto se amplió. Este proceso implicó la división del trabajo y la centralización de tareas de organización, lo que a su vez derivó en una distribución desigual de las responsabilidades entre los miembros de los distintos grupos. (...) Mientras tanto, surgieron algunos conflictos alrededor de la noción de autoría – supuestamente criticada por los artistas– y del reconocimiento que crecientemente ofrecían las instituciones y el mercado. El acceso desigual a los beneficios de la legitimación afectó la vida interna de los grupos. Las posibilidades de participar en eventos y becas internacionales, y de decidir quiénes serían los representantes que viajarían, erosionaron los lazos grupales. Luego, al aumentar las oportunidades de exhibición en instituciones y galerías, los artistas percibieron que sus prácticas estaban inscriptas en una serie de contradicciones ideológicas entre “la práctica artística” y “la acción política”, entre “estar dentro” o “fuera de la institución arte”. Surgieron conflictos entre “ser un artista” o un “agente social”, entre “el amor al arte” o convertirse en “un artista profesional”, entre trabajar “para sí” o “para los demás”. Estas ideas, asumidas y vividas como antagónicas por muchos artistas, condujeron a la confrontación de distintos puntos de vista que en algunos casos desencadenaron separaciones, rupturas y reacomodamientos.



Para ejercitar la comprensión

- 1) A partir de los títulos (y asumiendo que no hemos aún leído los textos), ¿podemos inferir su contenido? ¿Cambia el sentido luego de leerlos?
- 2) ¿Cuál es la idea central de cada texto? ¿Qué función cumplen los ejemplos, las personas, los movimientos artísticos y lugares mencionados?
- 3) ¿Qué diferencias encontrarás con el fragmento del Museo Nacional de Bellas Artes? ¿Están pensados para el mismo público? ¿Qué indicios textuales te permiten aseverarlo?
- 4) Tanto Giunta como Krochmalny hablan de la institución arte, de artistas, de formas de producir obras. ¿Cómo se pueden pensar ambos textos a partir de lo trabajado al comienzo del capítulo en relación al lenguaje y las instituciones?
- 5) ¿Qué quiere decir Giunta cuando señala “Vamos a interrogar el arte contemporáneo desde América Latina?”

Discurso periodístico

Actualmente estamos rodeados de información que se transmite en vivo (*streaming*). Podemos pausarla y escucharla después. Hay fragmentos editados de entrevistas radiales de hace apenas unas horas. Podemos leer en pdf aquel libro que hace tanto buscábamos. Nuestras amistades nos mandan mensajes escritos a través de dispositivos móviles. Cursamos a través del campus virtual. Los personajes públicos se comunican a través de diarios impresos, programas de índole periodística o noticieros. Internet, la televisión, la radio y el teléfono están presentes, indudablemente, en la cotidianeidad. La información que allí circula, desde el precio de los víveres hasta los procesos políticos, pasando por los fenómenos culturales, es enorme y variada. Ahora bien, no todo lo que recibimos y transmitimos forma parte del ámbito institucional de lo periodístico. En este apartado, veremos algunas características de este discurso.

Los acontecimientos son observados, descriptos, explicados y analizados desde distintas ópticas; esto significa que se utilizan **estructuras discursivas** como la descripción, la narración, la explicación y la argumentación, según el caso. Como los objetivos de los textos no siempre son los mismos, hay una variedad de combinaciones en las cuales a veces una estructura discursiva está más presente que otra. Por ejemplo, la noticia tiene como objetivo principal informar, dar a conocer los datos centrales de un hecho, por lo que va a narrar lo sucedido, mientras que en la crónica encontraremos descripción, narración, argumentación, según el caso... Por su parte, las notas de opinión argumentan para construir una postura y buscan interpelar el parecer del lector.

Si bien hay diferencias entre ejemplos periodísticos específicos, es posible configurar algunas características comunes:

- los textos con predominio de estructura narrativa generalmente están escritos en tercera persona, en tanto que cuando prima la argumentación se suele utilizar la primera persona.
- las ideas están organizadas de modo claro y preciso; por un lado, porque se busca que la información no sea confusa, y por otro lado porque, a diferencia de otros auditorios, las lectoras y los lectores (u oyentes y espectadores) de medios de comunicación representan un amplio abanico de conocimientos y saberes. También podemos encontrar diversos estilos al escribir notas de opinión o crónicas, por ejemplo, donde la pluma literaria se hace presente.
- se busca evitar lo que retarda el ritmo de la narración, como los gerundios, la adjetivación excesiva, etcétera. Aunque, como mencionamos más arriba, depende mucho del tipo de texto y el estilo (del medio y del autor).

Veamos los siguientes ejemplos.

13/02/2023	TELAM - SOCIEDAD LLEVA MÁS DE 50 DÍAS
El incendio en un portal de los esteros del iberá ya arrasó con 5 mil hectáreas	
<i>El subdirector de Defensa Civil de Corrientes, Bruno Lovinson, dijo a Télam que es el único foco ígneo activo, tras su inicio a mediados de diciembre en cercanías de la localidad de Concepción del Yaguareté Corá, y que resulta “muy difícil de sofocar porque está en medio de esteros y bañados”.</i>	
<p>El incendio en el Portal Carambola de los Esteros del Iberá en la provincia de Corrientes continúa activo desde hace 55 días y arrasó con cinco mil hectáreas, panorama que se agrava por la extensa sequía y altas temperaturas, detallaron fuentes de la Dirección de Defensa Civil.</p>	
<p>El subdirector de Defensa Civil de Corrientes, Bruno Lovinson, dijo a Télam que es el único foco ígneo activo, tras su inicio a mediados de diciembre en cercanías de la localidad de Concepción del Yaguareté Corá, y que resulta “muy difícil de sofocar porque está en medio de esteros y bañados”.</p>	

En este sentido, sobre las llamas que se extienden en la zona de reserva, explicó que “resulta muy difícil, imposible el ingreso de maquinarias y hombres en esa zona para extinguir el fuego”.

“Necesitamos una lluvia, precipitaciones de por lo menos 200 milímetros para apagar ese incendio”, consideró Lovinson.

En tanto, agregó que la situación se agrava “por la sequía y porque estamos atravesados por esta ola de calor”, en referencia a las altas temperaturas que se registran en Corrientes y que superan diariamente los 35 grados centígrados.

Sin embargo, el funcionario provincial remarcó que “lo importante es que la situación está controlada” y que el pronóstico anuncia algunas lluvias para este martes.

Al respecto, el Servicio Meteorológico Nacional pronostica tormentas fuertes para el martes a la tarde y alerta amarilla para la provincia de Corrientes.

Por otra parte, la Dirección de Recursos Forestales de la provincia informó son ocho los departamentos en emergencia extrema por fuego: Paso de los Libres, Corrientes, Monte Caseros, Mercedes, Gobernador Virasoro, Esquina, Bella Vista, mientras que en La Cruz y San Miguel y Chavarría el peligro “es muy alto”.

Finalmente, el subdirector de Defensa Civil señaló se cuenta con “recursos humanos y equipamiento suficientes” para enfrentar los incendios rurales que se registran en la provincia y reiteró que “la situación está controlada”.

NOTICIAS UNSAM [fragmento adaptado]

13/08/2020

El Delta en llamas: incendios en las islas del bajo Paraná

En lo que va del año, se detectaron mediante datos satelitales más de 3700 potenciales focos de incendio en el Delta del Paraná. Como otros conflictos ambientales y políticos, las quemas indiscriminadas de pastizales y sin planificación dejan expuesta la falta de una discusión colectiva sobre los criterios de uso del territorio.

Por Patricia Kandus, Natalia Morandeira y Priscilla Minotti,
investigadoras del Instituto de Investigación e Ingeniería Ambiental de la UNSAM

Un territorio fluvial que se prende fuego. Suenan a oxímoron, pero los humedales del Paraná no son solo el río sino también la extensa planicie que los rodea: un mosaico de bañados, pajonales, pastizales, bosques y lagunas entreveradas con arroyos interactuando con toda la población isleña, la fauna nativa y el ganado. El Delta del Paraná ocupa unos 19.300 kilómetros cuadrados, cerca de los principales centros urbanos de la Argentina. Hoy, desde esas islas se levantan columnas de humo que llegan a Rosario, San Nicolás o San Pedro, y la alarma crece.

En lo que va del año, más de 3.700 focos de calor fueron detectados por datos de sensores satelitales (datos VIIRS, resolución 375 m). Son potenciales fuegos. En la animación que acompaña esta nota, los vemos como puntos rojos: por cada punto hay una quema que puede llegar a cubrir varias hectáreas. Aún si el fuego se apaga, lo quemado persiste. De esos focos, el 82,5 % se concentra en la provincia de Entre Ríos, gran parte en las islas de la Reserva (municipal) de Usos Múltiples Islas de Victoria (más del 60 % de los focos totales) y los restantes 11,4 % y 6,1 % en Buenos Aires y Santa Fe, respectivamente. Se trata de un problema que atraviesa las fronteras jurisdiccionales, tanto en tierras de propiedad privada como en tierras fiscales arrendadas a privados.

Para sumar complejidad (y preocupación): el 2020 es un año de extrema sequía en el Delta, producto de una bajante histórica del río Paraná. Los suelos secos de zonas antes anegadas, con mucha materia orgánica, así como la vegetación seca en pie, resultan en material combustible y dificultan el control de los incendios.



Focos de calor (potenciales incendios) por día y acumulados acumulados en 2020, hasta el día 17 de junio inclusive, según datos VIIRS (375 m de resolución) de FIRMS-NASA (<https://go.nasa.gov/2Ygf55X>).

El fuego en contexto

La quema de pastizales es una práctica de manejo que ocurre en el Delta del Paraná, aunque no es abiertamente reconocida. En las islas de este área, más del 80 % de la vegetación es herbácea y sumamente diversa, mientras que apenas el 4 % está ocupado por bosques nativos y otro tanto lo ocupan las plantaciones forestales. Esto contrasta con la imagen que tenemos de las islas, porque más allá de su belleza y diversidad, los bosques suelen estar en albardones, a la vera de los ríos y arroyos que navegamos, lo que nos hace pensar que toda la isla es así. Lo que se suele quemar son los humedales herbáceos y con ello se afecta también su enorme biodiversidad. Las islas poseen una enorme variedad de humedales donde se han citado más de 700 especies de plantas vasculares y una diversidad de fauna litoraleña que usa estos ambientes como hábitat (al menos 50 especies de mamíferos, 260 de aves, cerca de 300 de peces, 27 de anfibios, más de 30 de reptiles y una enorme variedad de invertebrados).

Hoy la denuncia penal presentada por el ministro de Ambiente contra quienes presuntamente iniciaron incendios intencionalmente convive con el silencio de la mayoría de los propietarios y arrendatarios.

REVISTA ANFIBIA [Fragmento adaptado]

21/08/2020

ROSARIO: QUEMA DE HUMEDALES DEL DELTA DEL PARANÁ

Distintas chimeneas de un mismo fuego

En plena pandemia, Rosario se destaca como la ciudad con peor aire del mundo. La quema de humedales en la frontera entre Santa Fe y Entre Ríos ya es una cuestión de estado nacional. Arlen Buchara y Ricardo Robins recorrieron las islas, marcharon en el Paraná, hablaron sobre el río y el paisaje con científicos, guardaparques, vecinxs, bomberos y ambientalistas que militan sobre la sanción de una ley que proteja el territorio.

Por: [Ricardo Robins](#) y [Arlen Buchara](#)

Arte: [Alan Monzón](#)

Es viernes a la noche y suena el celular de Gustavo, uno de los guardaparques del primer Faro de Conservación de los humedales del Delta del Paraná, una base improvisada en las cabañas El Ceibo de Puerto Gaboto, 70 kilómetros de Rosario.

–Entraron cazadores. Veo fuego. ¡Vengan!

El que llama es Marcelo, un puestero que vive a una hora en lancha hacia Entre Ríos. Ese hombre cuida unas mil vacas en un campo de tres mil hectáreas que no le pertenecen. A la mañana siguiente, cuatro guardaparques se saltean la patrulla de rutina y navegan hacia allá. Sobre la margen derecha del Paraná está la casa de paredes blancas y techo de chapa. El hombre de unos 50 años –que pueden ser 40 porque nunca se sabe bien con los rostros de río– los espera con su hijo y otros dos peones. Parten a caballo, en un tractor y a pie. Recorren cinco kilómetros y llegan al fuego.

Los agentes llevan tres mochilas hidrantes de 30 litros y tres guachas, unas mangueras anchas. El fuego toma un monte de espinillos y sauce. Todos dan la pelea. Los puesteros improvisan con el tractor una especie de rastrillo con alambres y remueven la parte vegetal del suelo. Hacen un contrafuego pero sin fuego: generan un zanjón vacío de “combustible” para que las llamas no puedan avanzar.

A las 16.30 asumen que no lo pueden parar pero por suerte no se dirige hacia la casa de Marcelo, no hay peligro. Los guardaparques se vuelven. Llevan menos de una semana en ese nuevo Faro de Conservación que presentó el ministro de Medio Ambiente de la Nación, Juan Cabandié, junto al gobernador Omar Perotti en un acto el jueves 13. Su objetivo es hacer patrullajes preventivos, avisar de focos de incendio y denunciar si ven a alguien prendiendo. Este sábado fueron más lejos para proteger a un vecino. Se van a dormir entre cansados y entusiasmados: ellos son hombres (once) y mujeres (dos) de acción.

A la medianoche vuelve a sonar el celular. Otra vez Marcelo. El fuego es más grande y se dirige hacia su casa. Los guardaparques avisan que necesitarán avión hidrante. A las 8 del domingo parten en la lancha Tracker, que tiene ocho metros de largo, primero por el río Coronda y después por el Paraná. El humo es una presencia permanente: una franja gris y marrón sobre el horizonte. Las barrancas del Coronda impactan: unas 50 vacas están echadas sobre la orilla, una hilera de arbustos negros por la seca parecen soldados listos para saltar al agua antes que pasar a las filas del enemigo.

Marcelo ya se fue a pelear contra el fuego con seis peones. Siete guardaparques caminan a paso firme tras ellos, isla adentro. Los profesionales tienen la misión de preservar las vidas humanas, la infraestructura y, en lo posible, evitar que el fuego se propague. Los puesteros van detrás de las mil vacas que no deben perder por nada del mundo. Al mediodía controlan el primer foco y van en busca del segundo, pero es más grande. “Está coronado”, dice Emanuel Crosta, que con 33 años es el más experimentado del grupo.

Kiyán Van der Groef, rosarino de 31, y Valentín Soria, cordobés de 25, son de la última promoción de Técnico en Guardaparque y ésta es su primera experiencia.

El fuego corona cuando toma las copas de los árboles y se hace imparable. El humo sofoca, no deja respirar e irrita los ojos. En ese momento, les avisan de otro foco con un peligro extra: si no es frenado a tiempo cruzará al campo vecino. El operativo se desplaza hacia allá. Saben que no podrán apagarlo, pero buscarán frenarlo.

El domingo 2 de agosto de 2020 el sitio iqair.com marcó a Rosario como la ciudad con el peor aire del mundo. Aparecía pintada de rojo en la categoría “dañino para la salud” que va de 150 a 200 puntos de polución: tenía 170.

(...) Desde que empezaron las quemas ilegales en el verano, el humo es parte del paisaje 2020 de la cuna de la bandera. Desde febrero hubo 8 mil focos incendios y se quemaron 90 mil hectáreas. Pero en las últimas décadas, el río se convirtió en mucho más que un paisaje. La apertura de los terrenos del puerto impulsada a fines de los 80 formó un balcón al humedal y cambió la vida urbana. Los parques se convirtieron en lugar de encuentro, actividades deportivas, paseos, festivales y manifestaciones. Para 2017, la ciudad había duplicado la cantidad de embarcaciones que tenía en 2010, con 31 mil entre las de motor y las de remo. En verano, los fines de semana cruzan a las islas más de 10 mil personas y se multiplicaron los paradores, campings y hasta pequeños barrios.

Hoy, además de los campos ganaderos, el interés inmobiliario sobre el humedal aparece como una de las principales claves para entender la disputa que se esconde entre el fuego y el humo. Quieren hacer del Delta del Paraná un Tigre. La empresa rosarina Carolina S.A., dedicada a la explotación ganadera, pidió al Concejo de Victoria autorización para cambiar de rubro, lotear 40 hectáreas y generar al menos 60 parcelas de 3.000 metros cuadrados. Es apenas un ejemplo de un emprendedor que optó por la vía legal. No todos lo hacen.

Las áreas cultivadas, sobre todo con soja, se expandieron sólo en Entre Ríos un 300 por ciento. El ganado se desplazó hacia nuevas tierras, hasta entonces marginales.

Muchas estadísticas reflejan el fenómeno que Marino Taffoni vio desde su kayak. Tiene 41 años, empezó a andar en bote a los 10. De adolescente, el plan con los amigos era cruzar el Paraná con una pavita y un mate. Casi no había paradores, ni cabañas, ni kayaks. A principios de este siglo, Marino navegó entre los pilotes del puente. Notó los cambios en la correntada río abajo. La pérdida de costa y arenas. El derrumbe de ranchos. “El

puente generó cosas positivas pero también un problema fuerte en el ecosistema. Los privados aprovecharon que podían llegar por tierra a los campos para llevar máquinas pesadas, hacer terraplenes y cortar cursos de agua para ampliar su terreno. A las vacas las traían en lanchas jaula: fue impresionante. Hasta que vino la crecida del 2007”.

Cuando el agua baja desde Brasil y el Litoral, muchos padecen. Pero no los kayakistas. Los riachos internos se desbordan y pueden navegar incluso sobre los campos. Marino y su grupo de amigos aprovecharon para explorar casi sin fronteras el humedal. Aquel año descubrieron un paisaje de terror: ganado vivo pero inmóvil, estancado en el barro debajo del agua marrón. “Lo dejaron pudrirse”, describe. “Era *The Walking Dead*”, resume Marino desde Punta del Diablo, Uruguay, donde se fue a vivir después de que a uno de sus amigos kayakistas lo matara un viejo isleño de un escopetazo por una disputa de tierras y límites en el humedal.

A la crecida de 2007 le siguió una bajante y sequía. En 2008, se desataron los incendios masivos en el humedal. Más de 200 mil hectáreas fueron afectadas. El humo llegó a Buenos Aires. Por la presión de los ambientalistas, esta vez apoyados por la sociedad civil afectada por esas cenizas voladoras, la dirigencia política actuó. Aún perduraba el eco del largo conflicto por las papeleras de Uruguay y una asamblea que terminó por levantar a una ciudad entera: Gualeguaychú. Se creó el Plan Integral Estratégico para la Conservación y Aprovechamiento Sostenible en el Delta del Paraná (Piecas), conformado por provincias y Nación. Debía actuar para evitar que el fenómeno se repitiese. Sabemos ahora que eso no ocurrió.

Valentín, el guardaparque cordobés, llega primero al zanjón que divide los campos bajo fuego este domingo del invierno 2020. El zanjón antes era un arroyo y eso hubiese bastado para frenar las llamas pero con la bajante histórica del Paraná tienen que hacer un contrafuego a mano. Si la lengua naranja de 200 metros de ancho cruza ese mojón estarán perdidos porque del otro lado está el infierno. Pajonales secos, arbustos sedientos de llamas; un volcán.

–Si pasa la zanja se le prende fuego la casa al viejo –advirtió Marcelo, el puestero.

El viejo es Armando. Alto, flaco, de manos grandes, cara de gringo; otro hombre de campo.

–Buenas, ¿cómo está de su lado el campo? –le pregunta Valentín, el cordobés, al viejo.

–Si prende acá, llega hasta Rosario –responde y agrega que no veía algo así desde que tenía 17 años.

Valentín se queda pensando hace cuánto tuvo 17 ese hombre: ¿hace 60 o más? Pero no hay tiempo para hacer cuentas. Los guardaparques trabajan con sus mochilas hidrantes. El viejo va y viene de un arroyo con dos jarritos de plástico de un litro en sus manos. El fuego está a cuatro metros del zanjón. El avión hidrante dispara cinco veces sobre la cabeza de ese monstruo de calor. Los guardaparques y Armando sostienen su posición. El viento, siempre caprichoso, hoy no sopla, un aliado. Las llamas no cruzan.

En los últimos cinco meses, el médico Damián Verzeñassi triplicó el uso de broncodilatadores para el asma. “Por el tamaño de las partículas este humo tiene gran capacidad de penetración. Mueve unas sustancias cancerígenas, las dioxinas, que ya se detectaron en los incendios de 2008”, advierte.

Entre los síntomas que produce están las migrañas, los problemas respiratorios, la conjuntivitis, la irritación en ojos e incluso problemas cardíacos. En estos meses, las consultas por estas afecciones crecieron un 41 por ciento, según la Secretaría de Salud de Rosario.

Las manifestaciones en contra de las quemadas empezaron primero en las redes. Imágenes del fuego, el humedal, los animales muertos y vivos que buscan refugio se volvieron cotidianas. En esa visibilidad jugaron un rol central las organizaciones ambientalistas históricas con la denuncia de ecocidio y el pedido de una ley de humedales.

El primer corte del puente Rosario-Victoria fue el 11 de julio. Surgió de manera autoconvocada con unas 50 personas. Ese fue el origen de la Multisectorial por los Humedales, la organización que hoy planifica las acciones públicas a seguir. Después del segundo corte del puente, fueron recibidos por el Concejo Municipal de Rosario. Una de las últimas marchas convocó a 6 mil personas que cruzaron el puente caminando. Esa tarde, una marea unió las dos provincias a pie.

Muchos de los carteles en las marchas dicen “Ecocidio”. Claudia Gotta, historiadora, educadora ambiental y secretaria de la Mesa de Pueblos Originarios de APDH, prefiere hablar de biocidio. “Si no hay salud ni garantía de derechos para los ecosistemas, no los va a haber para los pueblos”, explica.

Más allá de los productores que queman por cuestiones operativas o para renovar el forraje, de los desarrolladores inmobiliarios, de los cazadores y pescadores, de los turistas y kayakistas, surgieron otras teorías sobre el origen de los incendios. El jefe de los Bomberos Voluntarios de Victoria, Fabián Daydé, también menciona un fenómeno

conocido como “combustión bacteriana espontánea” por acumulación de biomasa. Sin embargo, la ingeniera agrónoma y titular de la Cátedra de Forrajes Facultad de Ciencias Agrarias (UNR), Mónica Sacido, aclara que “ese tipo de oxidación no se da en el humedal. Se necesitan árboles de gran porte”, aclara.

Los especialistas destacan que la clave son “las condiciones climáticas extremas”, similares a las de 2008. Primero hubo una crecida que aumentó el verde. Después el agua se retiró y vino la bajante. Ese verde se convirtió en materia seca: papel de diario que conforma capas. A la sequía prolongada le siguieron heladas de menos siete grados. El humedal devino en una larga alfombra de combustible vegetal sin riachos, ni lagunas, ni lluvias que detengan cualquier fuego. “El inicio puede ser intencional o no pero después se va todo de las manos. No hay que buscar enemigos, es un proceso natural, como en Australia o California”, dice la profesora Sacido.

Además, un fuego que parece apagado en la superficie sigue prendido de forma subterránea. No hay tantos focos: son distintas chimeneas de una misma usina. “En 2008 se veía el humo que salía de la tierra. Había que cavar para trabajar. Más que bomberos éramos topes”, describe el bombero Daydé.

Las protestas empujaron a la dirigencia política. El Congreso hoy discute seis proyectos de ley. Ya hubo dos oportunidades en las que se trató una ley de humedales, en 2013 y 2016, aprobadas el Senado pero trabadas en Diputados. En 2019, el tema no tuvo lugar en la agenda parlamentaria ni en la electoral. Desde la organización El Paraná No Se Toca relevaron las plataformas de los frentes provinciales y nacionales: en ninguna aparecía la ley de humedales. “La deuda de la clase política con el medio ambiente es histórica”, dice Jorge Bartoli.

Todas las propuestas en debate buscan establecer presupuestos para la conservación y protección de los humedales y crear un inventario nacional de los que existen en todo el país. El debate 2020 apenas comienza y ya se alzaron voces en contra. Los senadores de Corrientes dijeron que una ley de humedales afectará al sistema productivo del nordeste argentino.

Las organizaciones ambientalistas insisten en que las quemas y la actividad productiva en los humedales deberán quedar prohibidas apenas se sancione la ley, sin esperar que las provincias la apliquen. Conocen el antecedente de la ley de bosques: los más grandes desmontes se dieron durante el período de reglamentación.

Después de controlar el incendio en la isla, el guardaparque cordobés vuelve a caballo hasta el puesto donde quedó la lancha. Mira fascinado ese humedal humeante que desconocía hasta el martes anterior, cuando arribó al Faro de Gaboto. Kiyán, el rosarino, también regresa entre las cenizas y la tierra negra. Se le aparece su infancia en las islas. Su tío era el dueño del mítico Barco bar en El puntazo, frente a Rosario. Los fines de semana iba a pasar el día con su familia a ese comedor tranquilo rodeado de río, arena y sauces bajos. Kiyán se tiraba a imaginar vidas futuras y paralelas. Barco bar primero cerró sus puertas y el caudal del río, más la obra del puente Rosario Victoria, comieron esa parte de la isla. La costa desapareció y el rancho colapsó. Así es la naturaleza, piensa Kiyán, también para entender el sabor agridulce que siente este domingo al atardecer. Cumplieron su misión, pero allá afuera hay otros focos sin control. Su satisfacción mínima se hunde bajo un desastre ambiental implacable. Al otro día volverán a salir.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué diferencias y similitudes encontrás entre los tres textos? ¿Qué objetivo tiene cada uno? Sintetizá la idea general de cada texto. Observá sus títulos, ¿qué nos indican antes de leer?
- 2) ¿Cuáles son las diferencias de estilo? ¿Quién narra? ¿Hay una sola voz o aparecen otras? ¿Quién/es firma la nota?
- 3) ¿Con qué fin se incluyen las citas, datos numéricos, imágenes? ¿Qué aportan a los textos?
- 4) ¿Reconocés posturas ideológicas en los ejemplos? ¿Cuáles? Señalá ejemplos.

Concepto de autor

El concepto de autor tiene una historia muy joven. En el Renacimiento (siglos XV y XVI) se produjo una serie de cambios filosóficos, políticos y estéticos que condujo a repensar la idea de productor o productora de objetos artísticos y literarios, entre muchas otras premisas. En el caso de la esfera o campo artístico, se dio un paso entre la producción de obras en talleres de oficio o colectivos y la individualización de un sujeto denominado artista, que pasó a firmar las obras con nombre y apellido. Conjuntamente, se desarrolló un mercado artístico y, más adelante, se afianzaron los espacios expositivos, como los museos, salones, galerías. **Autor** es un concepto que ha mutado a través de los siglos, como tantos otros.

En “La modernidad como autorreflexión” [1995] (2009), Nicolás Casullo sostiene:

...está el poder de los reyes, está el poder de los ejércitos, está el poder de la Iglesia, pero aparece en lo moderno un nuevo poder, insólito poder, que es el poder del autor. El poder de ese extraño personaje con sus públicos.

Aquí nos interesa señalar el problema que implica un concepto como este, fundamentalmente pensándonos como productores y productoras de conocimiento, obras, escritos, etcétera. De la Modernidad hasta nuestros días, con la masividad de la prensa gráfica, la alfabetización, la ampliación de las editoriales, la aparición del cine y la fotografía, subrayando los distintos desarrollos tecnológicos que todo ello conlleva, llegamos hasta esta cotidianeidad, donde hay obras colectivas, efímeras, sin autor ni autora o con muchos o muchas. Se abre una serie de interrogantes: ¿qué es, entonces, un autor hoy? ¿Qué implica la virtualidad en relación a la autoría? ¿Qué ocurre con las reversiones?, entre muchas otras.

Para reflexionar al respecto, trabajaremos con algunos textos que discuten el concepto desde distintas perspectivas.

Roland Barthes (1915-1980) fue un filósofo, escritor y semiólogo francés. Se interesó, entre otros temas, por la interpretación que hacemos de los textos.



Roland Barthes: “La muerte del autor”

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos”. ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No

obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”. El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor. Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”. Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”³, y no “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valéry, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría de Mallarmé, pero al remitir, por amor al clasicismo, a las lecciones de la retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como

³ [Nota del traductor] Es un anglicismo. Lo conservo como tal, entrecomillado, ya que parece aludir a la “performance” de la gramática chomskyana, que suele traducirse por “actuación”.

“azarosa” de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar su análisis, se impuso de modo claro como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera en el que está escribiendo, sino en el que va a escribir (el joven de la novela –pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?– quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquieu, sino que Montesquieu, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida que el lenguaje es un sistema, y que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos –ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible “burlarlo”–; pero al recomendar de modo incesante que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso “sobresalto” surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la mente misma ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo.

El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico “distanciamiento”, en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la

escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o –lo que viene a ser lo mismo– que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el Yo declaro de los reyes o el Yo canto de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y “trabajar” indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo de origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en duda todos los orígenes.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la

intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: aventura que le sucedió de manera ejemplar a Thomas de Quincey cuando joven, que iba tan bien en griego que para traducir a esa lengua ideas e imágenes absolutamente modernas, según nos cuenta Baudelaire, “había creado para sí mismo un diccionario siempre a punto y de muy distinta complejidad y extensión del que resulta de la vulgar paciencia de los temas puramente literarios” (*Los paraísos artificiales*); como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.

Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.

Volvamos a la frase de Balzac. Nadie (es decir, ninguna “persona”) la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura. Otro ejemplo, muy preciso, puede ayudar a comprenderlo: recientes investigaciones (J. P. Vernant) han sacado a la luz la naturaleza constitutivamente ambigua de la tragedia griega; en ésta, el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera

unilateral (precisamente este perpetuo malentendido constituye lo “trágico”); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras por su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector (en este caso el oyente). De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y esta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector. La crítica clásica no se ha ocupado del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente a favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

Michel Foucault (1926-1984) estudió Psicología y Filosofía en la École Normale Supérieure de París. Fue profesor universitario. Sus teorías acerca del poder, el saber y el sujeto rompieron con las concepciones vigentes, aportando una perspectiva crítica respecto de ellas. *¿Qué es un autor?* es una conferencia impartida el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía y publicada, en julio del mismo año, en el boletín de dicha asociación.



Michel Foucault: “¿Qué es un autor?” [Fragmento adaptado]

La noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias.

Hoy en la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. Este lazo trastoca un tema milenario; la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, de este modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Pero esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular.

Todo esto es conocido; y hace mucho tiempo que la crítica y la Filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor. Sin embargo, no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Lo que habría que hacer es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Quisiera evocar primero, en pocas palabras, los problemas planteados por el uso del *nombre de autor*. El nombre de autor es un nombre propio, plantea los mismos problemas que éste. No es posible, claro está, hacer del nombre propio una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción.

Tales diferencias dependen, quizá, del siguiente hecho: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos: Hermes Trimegisto no existía, tampoco Hipócrates —en el sentido en que podría decirse que Balzac existe—, pero el que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos a través de los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho

de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor” mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener una firma, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Habría que analizar ahora esta función autor. ¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? ¿En qué se opone a otros discursos? Me parece que pueden reconocérseles, si sólo se considera el autor de un libro o de un texto, cuatro rasgos diferentes. El *nombre del autor* es uno de ellos.

Relación de apropiación

En primer lugar, estos discursos son objetos de apropiación. Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podría castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podrían ser transgresivos. El discurso en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras) no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto. Cuando se instauró el régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etc. —es decir, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX—, es en ese momento que la

posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura.

Relación de atribución

Por otra parte, la función autor no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos. En nuestra civilización, no son siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos “científicos”, concernientes a la cosmología y al cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía, sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad, en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor. “Hipócrates dijo”, “Plinio relata” no eran exactamente las fórmulas de un argumento de autoridad; eran los índices que marcaban los discursos destinados a ser recibidos como probados. En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce; se empezaron a recibir los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; lo que los garantizaba era su pertenencia a un conjunto sistemático y no la referencia al individuo que los produjo. La función autor desaparece, el nombre del inventor sirve a lo sumo para bautizar un teorema, una proposición, un efecto notable, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se otorga, el estatuto o el valor que se reconoce dependen del modo en que se responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega el anonimato, enseguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario: sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor funciona de lleno en nuestros días para las obras literarias.

Posición del autor

Cuarto rasgo de esta función autor. No se forma espontáneamente con la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este

ser de razón: sería en el individuo, una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas.

Sin embargo, la función autor no es, en efecto, una reconstrucción simple y pura que se hace de segunda mano a partir de un texto dado como material inerte. El texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor. Los gramáticos conocen bien tales signos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Pero hay que señalar que dichos elementos funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función autor y en aquéllos que se encuentran desprovistos de ella. En estos últimos, tales “conexiones” remiten al parlante real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso (aunque pueden producirse ciertas modificaciones; por ejemplo cuando se relatan discursos en primera persona). En los primeros, en cambio, su papel es más complejo y más variable. Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino a un alter ego cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuáles son, según Barthes, las características del “Autor-dios”?
- 2) ¿A qué se refiere Barthes con la frase: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”?
- 3) Según Foucault, ¿por qué un email, a pesar de llevar una firma, no tiene autor?
- 4) ¿Cuáles son las cuatro características fundamentales de la función autor que describe Foucault? ¿Cómo explicarías cada una?
- 5) ¿Cuáles son las semejanzas y las diferencias en los modos en los que Barthes y Foucault piensan al autor?

En 2001, Steven Spielberg presentó *A.I. Artificial Intelligence* (IA Inteligencia Artificial), su versión de Pinocho en clave ciencia ficción, en la que a mediados de un

futurista (¿y distópico?) siglo XXI, una pareja “adopta” a David, un androide antropomórfico, desarrollado con la capacidad de mostrar amor a sus padres humanos. En el póster promocional de la película, se sintetizaba: “Su amor es real. Pero él no lo es”. Desde, por lo menos, cuatro décadas antes, con *2001: Odisea en el espacio* de Stanley Kubrick (1968), el cine se ocupó de imaginar cómo podría ser la convivencia entre humanos y máquinas pensantes: armoniosa, caótica, instrumental, violenta... La presencia de esta forma de “otredad” siempre acaba portando el riesgo de subversión y de lo que podría ocurrir en el caso de que las máquinas evolucionaran hasta exigir su derecho a decidir.

Los desarrollos de las últimas dos décadas aceleraron el proceso. La IA ya está entre nosotros: chateamos con el bot que coordina nuestros turnos médicos; Siri, la asistente de voz, nos recomienda lugares para ir a cenar; el navegador nos indica cuál es el mejor camino para llegar a algún lugar...

Nuria Rodríguez Ortega es doctora en Historia del Arte, máster en Ciencias Cognitivas y Especialista en Humanidad Digitales. En el siguiente texto, reflexiona sobre la reformulación del campo cultural que trae aparejada la difusión de la IA en tanto potencialidad creativa. A los fines pedagógicos del curso, presentamos una versión resumida de su trabajo. Sugerimos, por la trascendencia de la temática y el impacto en el futuro de las vocaciones artísticas, la lectura del [texto completo](#).



Nuria Rodríguez Ortega: “Inteligencia artificial y campo del arte”

[Fragmento adaptado]

La pregunta sobre los efectos que el progresivo desarrollo de la inteligencia artificial (IA) pueda tener en la reformulación del campo cultural resulta esencial si tenemos en cuenta que, de acuerdo con la oposición binaria cultura-naturaleza que ha configurado el pensamiento occidental desde los inicios de la modernidad, el concepto de cultura y los procesos de producción cultural se han considerado intrínsecos de la definición misma de ser humano. A fin de evitar las visiones mistificadoras que popularmente se asocian a la IA, conviene recordar que un dispositivo de IA no es otra cosa que una arquitectura computacional que trata de emular el comportamiento del cerebro humano mediante el diseño de sistemas de aprendizaje autónomo (*machine learning* y *deep learning*) basados en el procesamiento de ingentes cantidades de información en forma de datos de los que

se extraen patrones mediante procesos de inducción estadística. El *output* de una IA, que en la jerga común denominamos “decisiones”, es el resultado de un cálculo probabilístico basado en los patrones previamente detectados e incorporados al funcionamiento del sistema computacional. En consecuencia, el significado de palabras como “autonomía”, “decisión”, “selección”, etc., habituales para nombrar el comportamiento humano, deben situarse en este contexto informacional, estadístico y algorítmico cuando se refieren a un sistema de IA.

La vinculación del arte con los desarrollos tecnológicos y científicos de cada momento histórico es consustancial al devenir artístico y no debiera sorprendernos que ahora también suceda así; sin embargo, pocas veces hemos estado sujetos a un estado de extrañamiento como el que percibimos cuando hablamos de Inteligencia Artificial y producción artística debido a esta nueva alteridad que confronta al ser humano del siglo XXI con un “otro” no humano al que le atribuye capacidades –como las de creatividad, imaginación y autonomía– que desde siempre había considerado específicas de su propia naturaleza.

A diferencia de momentos tecno-artísticos anteriores, estas propuestas nos sitúan en un escenario distinto, pues si bien en el arte computacional y el arte generativo “clásico” el código todavía se reconoce como el resultado directo de la creatividad humana y las imágenes producidas como resultado directo de dicho código, el objetivo de las prácticas artísticas basadas en IA es que los dispositivos de inteligencia artificial adquieran una autonomía creativa propia; esto es, que se transformen en agentes creativos en sí mismos. Buena parte del interés se centra en la capacidad de aprendizaje que tienen los sistemas de IA; esto es, en su capacidad para autotransformarse y “tomar decisiones”, no diseñadas ni esperadas, sin que medie intervención humana directa. Además, y dado que los sistemas de IA –como las redes neuronales– constituyen cajas negras cuyo funcionamiento todavía no se ha podido descifrar e interpretar de manera completa, en la mayoría de los casos esta “toma de decisiones” se produce sin que podamos saber en virtud de qué criterios han sido adoptadas, intensificándose, así, la percepción de distancia entre sujeto-creador y objeto creado.

Así pues, la incorporación de la IA a las prácticas artísticas contemporáneas está dando lugar, en primer lugar, a una transformación de la naturaleza del proceso creativo. Los dispositivos tecnológicos, desde la cámara oscura hasta los *software* de edición gráfica, siempre han desempeñado un papel agencial, intermediando y condicionando los procesos y los artefactos culturales resultantes. Pero la intermediación de la IA es de

naturaleza esencialmente diferente pues estos dispositivos no se entienden solo como herramientas o utillaje sino como colaboradores creativos, como cocreadores, cuando no como entes creativos independientes.

Por su parte, la posibilidad de existencia de un dispositivo artificial con capacidad creativa, campo de investigación de la denominada creatividad computacional, ha transformado el concepto de creatividad, nuclear en la definición de lo artístico al menos desde el siglo XIX. Las nociones de inspiración o intuición, todavía unidas en nuestro imaginario occidental a la idea de creación artística, y que ubican el proceso creativo en una suerte de territorio semi-metafísico, se disuelven cuando la creatividad se explica como un código que ha evolucionado en nuestro cerebro y que sigue un conjunto de reglas y directrices determinadas. En el campo de las Humanidades, sin embargo, debemos estar atentos a los límites que este paradigma explicativo pueda comportar, estableciendo de base una distinción sustancial entre la creatividad como proceso biológico-cognitivo y la creatividad como construcción cultural, que interviene en lo que percibimos o no como creativo en cada momento histórico.

Intrínsecamente unida a la idea de creatividad –especialmente desde el siglo XIX– se encuentra la noción de originalidad. Los procesos creativos asociados a la IA se definen por una misma lógica que viene determinada por el funcionamiento de las redes neuronales: procesamiento, recombinación y transformación visual de las imágenes con las que estas han sido previamente alimentadas y entrenadas. Este proceso nos conmina a preguntarnos dónde reside, por tanto, la originalidad de dichas imágenes. La pregunta se aminora si tenemos en cuenta que la creatividad humana funciona de manera parecida, recombinando y transformando las imágenes inscritas previamente en nuestra mente.

Asimismo, la pregunta por la originalidad también se aminora si recordamos que en determinados momentos de la historia del arte los procesos creativos han estado determinados por una lógica combinatoria de motivos, esquemas compositivos o patrones visuales que circulaban ampliamente por los circuitos artísticos. De hecho, la capacidad de recombinar estos materiales en una disposición y/o imagen inédita formó parte consustancial de la noción de originalidad durante buena parte de la Edad Moderna. En consecuencia, y al igual que sucede con el concepto de creatividad, lo original vuelve a ser una construcción cultural que varía a lo largo del tiempo. Así, en vez de tratar de encajar las imágenes generadas por la IA en la actual noción de originalidad heredada del siglo XIX, sería más interesante tratar de indagar en la nueva dimensión de originalidad que emerge como característica específica de estas producciones visuales.

Esta reflexión nos lleva, de manera encadenada, a la vieja pregunta sobre el significado y los mecanismos que subyacen a la producción de sentido. ¿Dónde reside la producción de sentido: en el significado intencional con el que crea el artista: en las interacciones establecidas entre objeto-sujeto espectador; en un proceso híbrido que incardina artistas, objetos, espectadores y mediadores culturales? En este debate, la IA introduce un parámetro de discusión nuevo: se puede argumentar que la IA “produce” sin “significado” –en el sentido que tradicionalmente le otorgamos al término significar–, dado que la IA no “tiene conciencia” de lo que está produciendo, o al menos no la tiene desde el punto de vista de lo que los seres humanos entendemos por conciencia. Pero qué sucedería si entendiésemos la subjetividad de la IA como parte de la lógica de funcionamiento de su arquitectura computacional; qué sucedería si entendiésemos que la IA produce con un sentido que es propio y específico de su lógica interna.

Como vemos, es la capacidad que en sí misma tiene la IA de presentarse ante nosotros como una entidad sustantiva y distinta del ser humano el factor diferencial respecto de otras convergencias tecnológicas acontecidas en el pasado. Quizás estemos siendo testigos de la próxima “muerte del arte”, lo cual, y dado que el arte –como ya sabemos desde hace tiempo– es una invención-construcción cultural, puede que así sea si se confirma un nuevo paradigma basado en la hibridación entre la creatividad humana y la no-humana.

La conciencia de alteridad que define la relación entre dispositivos artificiales y sujetos humanos puede plantearse, o bien desde posiciones binarias y/o antagónicas, profundizando en su diferenciación radical y/o en su condición de estructuras de poder compitiendo entre ellas, o bien desde posicionamientos que buscan una conciliación e hibridación entre ambas racionalidades. A mi entender, este último es el mejor de los escenarios posibles y representa uno de los principales retos que es necesario afrontar en los albores de la tercera década del siglo XXI. Este proceso de conciliación debería ser planteado desde una doble perspectiva; es decir, en sentido crítico, siendo conscientes de las limitaciones de los dispositivos computacionales y de su carácter no neutral, o lo que es lo mismo, siendo conscientes de las representaciones culturales e ideológicas que se encuentran contenidas en ellos; y también en sentido propositivo, esto es, buscando contextos en los que podamos hibridar la producción tradicional de conocimiento con procesos de inteligencia artificial, creatividad computacional, *machine learning*, prácticas de nuevos medios, etc.

El desarrollo de las tecnologías de IA abre, sin duda, un nuevo escenario para el pensamiento contemporáneo. Qué significa ser un ser humano en el siglo XXI es la pregunta que está en juego. La convergencia de la IA con las prácticas artísticas, el pensamiento teórico-artístico y la estética pueden contribuir a dar respuesta a esta pregunta desde el punto de vista de la reconfiguración de las producciones culturales y simbólicas. En este sentido, un espacio de encuentro y conciliación parece aventurar un futuro más promisorio que la acrítica fascinación por la tecnología o los alegatos tecnófobos.



Para ejercitar la comprensión

- 1) De acuerdo a la apreciación de Rodríguez Ortega, ¿en qué se diferencia este momento del vínculo entre arte y tecnología de otros anteriores?
- 2) ¿Qué impacto tiene la IA en el modo en que entendemos la creatividad y la originalidad? ¿Por qué sostiene que podríamos estar frente a una nueva “muerte del arte”?
- 3) Un espacio de encuentro y conciliación, la acrítica fascinación por la tecnología, los alegatos tecnófobos: ¿dónde te encontrás hoy? ¿Cómo visualizás el futuro del campo del arte (y tu futuro como profesional) en relación con estas cuestiones?

Gilles Deleuze (1925-1995) fue un filósofo francés. Junto a Félix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault y otros pensadores del siglo XX, repensó los paradigmas establecidos. Sus escritos versan sobre temáticas diversas, como el poder y el control, el cine, la literatura, etcétera. El siguiente texto fue publicado inicialmente en la revista *L'Arc*, N° 49, en 1972.



Michel Foucault y Gilles Deleuze: “Un diálogo sobre el poder”

DELEUZE: Para nosotros, el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa. Los que actúan y luchan han dejado de ser representativos, aunque sea por un partido, un sindicato que se arrogarían a su vez el derecho de ser su conciencia. ¿Quién habla y quién actúa? Siempre es una multiplicidad incluso en la persona que habla o actúa. Todos nosotros somos grupúsculos. Ya no hay representación, sólo hay acción, acción de la teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o redes.

FOUCAULT: Me parece que la politización de un intelectual se realizaba tradicionalmente a partir de dos cosas: su posición de intelectual en la sociedad burguesa,

en el sistema de la producción capitalista, en la ideología que produce o impone (estar explotado, reducido a la miseria, rechazado, “maldito”, acusado de subversión, de inmoralidad, etc.) su propio discurso en tanto que revelaba una cierta verdad, en tanto descubría relaciones políticas allí donde no se percibían. Estas dos formas de politización no eran ajenas una a otra, pero tampoco coinciden forzosamente. Se daba el tipo del “maldito” y el tipo del “socialista”. Estas dos politizaciones se confundieron con facilidad en ciertos momentos de reacción violenta por parte del poder, después del 48, después de la Comuna, después de 1940: el intelectual era rechazado, perseguido, en el mismo momento en que las “cosas” aparecían en su verdad, cuando no era preciso decir que el rey estaba desnudo. El intelectual decía la verdad a los que todavía no la veían y en nombre de los que no podían decirla: conciencia y elocuencia.

Ahora bien, los intelectuales han descubierto, después de las recientes luchas, que las masas no los necesitan para saber: ellas saben perfectamente, claramente, muchos mejor que ellos; y además lo dicen muy bien. Sin embargo, existe un sistema de poder que intercepta, prohíbe, invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está tan sólo en las instancias superior de la censura, sino que penetra de un modo profundo, muy sutilmente, en toda la red de la sociedad. Ellos mismos, los intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la propia idea de que son los agentes de la “conciencia” y del discurso forma parte de ese sistema. El papel de intelectual ya no consiste en colocarse “un poco adelante o al lado” para decir la verdad muda de todos; más bien consiste en luchar contra las formas de poder allí donde es a la vez su objeto e instrumento: en el orden del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia”, del “discurso”. Por ello, la teoría no expresará, no traducirá, no aplicará una práctica, es una práctica. Pero local, regional, como tú dices: no totalizadora. Lucha contra el poder, lucha para hacerlo desaparecer y herirlo allí donde es más invisible y más insidioso, o lucha por una “toma de conciencia” (hace mucho tiempo que la conciencia como saber fue adquirida por las masas y que la conciencia como sujeto fue tomada, ocupada, por la burguesía), sino por la zapa y la toma del poder, al lado, con todos los que luchan por ella, y no en retirada para esclarecerlos. Una “teoría” es el sistema regional de esta lucha.

DELEUZE: Eso es una teoría, exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante... Es preciso que eso sirva, que funcione. Y no para sí misma. Si no hay gente para servirse de ella, empezando por el mismo teórico que entonces deja de ser teórico, es que no vale nada, o que no ha llegado su momento. No se vuelve a una teoría, se hacen otras, hay otras por hacer. La teoría no se totaliza, se

multiplica y multiplica. Es el poder el que por naturaleza efectúa totalizaciones y tú, tú lo dices exactamente: la teoría está por naturaleza en contra del poder. Desde que una teoría penetra en tal o cual punto, choca con la imposibilidad de tener la menor consecuencia práctica, sin que se produzca una explosión, con la necesidad de otro punto. En verdad, este sistema en el que vivimos no puede soportar nada: de ahí su fragilidad radical en cada punto, al mismo tiempo que su fuerza de represión global. En mi opinión, tú has sido el primero en enseñarles algo fundamental, tanto en tus libros como en el campo práctico: la indignidad del hablar por los otros. Quiero decir: nos burlábamos de la representación, decíamos que estaba acabada, pero no se sacaba la consecuencia de esta conversión “teórica”, a saber, que la teoría exigía que la gente involucrada hablase por fin prácticamente por su cuenta.

DELEUZE: Si se considera la situación actual, el poder forzosamente tiene una visión total o global. Quiero decir que las actuales formas de represión, que son múltiples, se totalizan fácilmente desde el punto de vista del poder: la represión racista contra los inmigrantes, la represión en las fábricas, la represión en la enseñanza, la represión contra los jóvenes en general. No hay que buscar la unidad de todas esas formas tan sólo en una reacción frente al Mayo del 68, sino mucho más en una preparación y organización concertadas de nuestro futuro próximo.

FOUCAULT: Esta dificultad, nuestro embarazo para encontrar las formas de lucha adecuadas, ¿no proviene de que aún ignoramos lo que es el poder? Después de todo, ha sido preciso esperar al siglo XIX para saber lo que era la explotación, pero quizá todavía no sabemos qué es el poder. Marx y Freud quizá no bastan para ayudarnos a conocer eso tan enigmático, a la vez visible e invisible, presente y oculto, ocupado en todas partes, que se llama el poder. La teoría del Estado, el análisis tradicional de los aparatos de Estado, no agotan sin duda el campo de ejercicio y funcionamiento del poder. Actualmente, sabemos aproximadamente quién explota, hacia dónde va el beneficio, por qué manos pasa y dónde se vuelve a invertir, mientras que el poder... Sabemos perfectamente que no son los gobernantes quienes detentan el poder. Sin embargo, la noción de “clase dirigente” no está ni muy clara ni muy elaborada. “Dominar”, “dirigir”, “gobernar”, “grupo de poder”, “aparato de Estado”, etc., aquí hay todo un conjunto de nociones que piden ser analizadas. Asimismo, sería preciso saber hasta dónde se ejerce el poder, mediante qué relevos y hasta qué instancias, a menudo ínfimas, de jerarquía, control, vigilancia, prohibiciones, coacciones. En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en

determinada dirección, con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene. Cada lucha se desarrolla alrededor de un lar particular de poder (uno de esos innumerables pequeños lares que pueden ser un jefecillo, un guardia de H.L.M., un director de prisiones, un juez, un responsable sindical, un redactor jefe de un periódico). Y designar los lares, los núcleos, denunciarlos, hablar de ellos públicamente, es una lucha, no es porque nadie tuviera aún conciencia de ello, sino porque tomar la palabra sobre este tema, forzar la red de información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder. Si discursos como, por ejemplo, los de los detenidos o los de los médicos de las prisiones son luchas, se debe a que al menos por un instante, confiscan el poder de hablar de la prisión, actualmente ocupado por la administración a solas y sus cómplices reformadores. El discurso de la lucha no se opone al inconsciente: se opone al secreto. Eso tiene el aspecto de ser menos importante. ¿Y si lo fuese mucho más? Existe toda una serie de equívocos a propósito de lo “oculto”, de lo “reprimido”, de lo “no dicho”, que permiten “psicoanalizar” a bajo precio lo que deber ser objeto de lucha. El secreto tal vez sea más difícil de conocer que el inconsciente. Los dos temas que todavía ayer podíamos encontrar frecuentemente: “la escritura es lo reprimido” y “la escritura es con pleno derecho subversiva”, me parece que revelan un cierto número de operaciones que es preciso denunciar severamente.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué vínculos establece Foucault entre “saber” y “poder”? ¿A qué saber se refiere?
- 2) Cuando Deleuze habla de la teoría como una “caja de herramientas”, ¿qué quiere decir?
- 3) ¿Cómo define Foucault el “poder”?
- 4) Sobre la pregunta que Deleuze formula a Foucault, ¿quién habla y quién interactúa en el arte?
- 5) ¿Qué relaciones encontrás entre los conceptos de autor, saber y poder?

Verdad, verosímil, ficción

Cuando *Frankenstein* apareció publicado en 1818, la historia ideada por Mary Shelley, la de un médico que con electricidad podía crear un ser vivo a partir de órganos de otros seres, suscitó idas y vueltas entre literatos, literatas y profesionales de la medicina y fisiología, como lo cuenta ella en prólogo escrito unos años más tarde, en parte porque

los avances científicos no habían conjugado la electricidad con los trasplantes y la circulación del corazón, entre muchos otros procedimientos.

El suceso en el cual se fundamenta este relato imaginario ha sido considerado por el doctor Darwin y otros fisiólogos alemanes como no del todo imposible. En modo alguno quisiera que se suponga que otorgo el mínimo grado de credibilidad a semejantes fantasías; sin embargo, al tomarlo como base de una obra fruto de la imaginación, no considero haberme limitado simplemente a enlazar, unos con otros, una serie de terrores de índole sobrenatural (...) Así pues, me he esforzado por mantener la veracidad de los elementales principios de la naturaleza humana, a la par que no he sentido escrúpulos a la hora de hacer innovaciones en cuanto a su combinación. *La Ilíada*, el poema trágico de Grecia; Shakespeare en *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano*; y sobre todo Milton en *El paraíso perdido* se ajustan a esta regla. Así pues, el más humilde novelista que intente proporcionar o recibir algún deleite con sus esfuerzos puede, sin presunción, emplear en su narrativa una licencia, o, mejor dicho, una regla, de cuya adopción tantas exquisitas combinaciones de sentimientos humanos han dado como fruto los mejores ejemplos de poesía. (Shelley, 2015, p. 9)

Dicen que la ideó una noche en que, con otros escritores, contaban historias de terror. Es que justamente había sido eso, una historia no natural ni real, una historia de ciencia ficción. Un relato que en esa época no era verosímil, no era algo “posible” o esperable. ¿Qué queremos decir con este breve comentario? Bueno, en parte hoy podemos comprobar que hay procedimientos que son muy parecidos a los que ella imaginó, ¿entonces? Las ficciones, que en el sentido común solemos relacionar con algo inventado, imaginado, no son por ello irreales. Verdad y ficción no funcionan en la literatura como opuestos, más bien están bastante cerca. Podríamos contar la misma historia de Shelley respecto de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, de muchas de las novelas de Julio Verne o de los inventos extraños de Leonardo Da Vinci.

Lo que entendemos como verdadero, ficcional o verosímil tiene basamento en nuestra realidad material. Sin embargo, socialmente hay una gran tendencia a creer que algunos discursos construyen verdades y otros ficcionalizan el mundo. Los paradigmas que moldean la ciencia, las artes, las religiones, etcétera, son temporales y espaciales, y pueden cambiar, así como los modos de entender qué realidades existen y cuáles pueden ser posibles. Dichos paradigmas constituyen una determinada verosimilitud, o condición de posibilidad, sobre la cual construimos nuevas ideas, objetos, etcétera. Una máquina para volar no era verosímil hace dos siglos, porque no estaban dadas las condiciones materiales y científicas para ello. Por ende, contar una historia al respecto hubiera sido resultado de una mente imaginativa, como fue la de Da Vinci. Hoy en día, volamos más

allá de nuestro propio planeta. Es decir, ya no pensamos que volar sea irreal, sino que estamos imaginando cómo serán (si es que existen) los habitantes de otros planetas (¿quién no ha visto una película sobre seres no terrestres?).

A continuación, proponemos la lectura de dos textos que invitan a discutir las nociones de verdad, verosimilitud y ficción.

Juan José Saer (1937-2005) fue escritor y profesor universitario. Desarrolló una obra vasta compuesta por novelas, cuentos, poemas y ensayos. Su novela *El limonero real* (1974) fue llevada al cine en 2016 por el director Gustavo Fontán.



Juan José Saer: “El concepto de ficción” [Fragmento]

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado –fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera–, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo

empírico y lo imaginario. Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.

Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (“¿Quién cuenta una novela?”): “La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadidura”.

Borges –numerosos textos suyos lo prueban–, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

Kurt Spang (1938) es un investigador, escritor y profesor universitario alemán. Ha publicado numerosos trabajos sobre géneros literarios, retórica y métrica.



Kurt Spang: “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”

[Fragmento]

“Los poetas son mentirosos” afirma Platón en el libro 10 de la República.

Tiene razón el filósofo, porque toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad. Toda creación literaria implica necesariamente la plasmación más o menos libre de una realidad humana y material, que no es –salvo en contadas excepciones– servil reproducción de una realidad existente. El problema es si esto es mentira o no.

Al afirmar que toda creación literaria implica necesariamente la plasmación de una realidad humana y material, me refiero al hecho de que toda literatura trata del hombre en una situación espacio temporal. Digo *necesariamente* porque hasta la imaginación más

desbordante arranca de realidades reales y ello por la simple razón de que no disponemos de otro mundo, tanto el autor como el lector de la obra literaria. Hasta la invención más desorbitada sólo es distinta en función de lo existente, se crea y se recibe con el instrumental que suministra nuestra realidad.

Dos formas fundamentales de introducir realidad en la literatura son la mimesis y la ficción. Definimos por ahora los procedimientos de la mimesis como recursos imitativos, mientras que los de la ficción son recursos inventivos. Ambos no prescinden y no pueden prescindir de la realidad, pero utilizan de forma distinta los elementos que toman de la naturaleza.

La verosimilitud, que figura como tercer término en el título de esta comunicación, no es otra forma más de creación de una realidad literaria, sino un regulador ya secular del que dispone el autor a la hora de elaborar y configurar ese complejo mundo que nace en la obra literaria.

En la República Platón insiste en la discrepancia entre los fenómenos y las ideas, destacando el hecho de que la imitación es forzosamente deficiente por el hecho de que sólo se puede llevar a cabo a costa de una notable pérdida de sustancia en relación con la plenitud de las ideas.

No extraña en absoluto que con estas premisas la consideración que le merecen a Platón los artistas sea poco favorable, dado que los califica de imitadores de imitaciones. Lo ejemplifica con la labor del carpintero que fabrica una mesa según la idea de la mesa, es decir imitando la idea; el artista imita a su vez esta mesa, produciendo así una doble imitación. Evidentemente Platón confunde aquí los objetivos de los dos oficios, puesto que el del carpintero es fabricar y el del artista representar. Más peligrosa todavía es la conclusión que saca de lo expuesto, al afirmar que los artistas sólo imitan por imposibilidad de hacer las cosas mismas.

El concepto de mimesis como factor primario de la creación sigue siendo vigente en el pensamiento aristotélico. Afirma el filósofo que al hombre le produce satisfacción el contemplar la imitación y el imitar él mismo. Sin embargo la mimesis aristotélica discrepa en un punto fundamental de la platónica. Para él las ideas ya no existen por sí solas y separadas de las cosas. Propone Aristóteles el concepto de la entelequia como realización de la idea en la forma de una materia. Es obvio que el cambio de enfoque ontológico debe traer consigo una modificación del concepto de mimesis artística. El artista ya no imita imitaciones, sino directamente la realidad.

La mimesis de la praxis nunca es reproducción y reflejo servil de la realidad, sino representación de circunstancias individuales (ficticias o no) en la que se resalta la significación y validez universal. Es decir, el destino y el conflicto que viven Antígona o Edipo es siempre más que la problemática de estas figuras literalmente individualizadas, es más, sólo es artísticamente válida su dramatización en cuanto su alcance rebase la individualidad y se extienda a todos los individuos, en cuanto se haga universal.

Al principio había afirmado que la ficción es un proceso inventivo que al igual que la mimesis no puede prescindir de la realidad, sólo que utiliza sus elementos de una forma más libre. Como tal procedimiento de configuración de la realidad literaria ha estado presente de una manera constante en la creación literaria.

La ficción en la creación literaria y artística en general cobra una importancia notablemente mayor y unos matices radicalmente distintos a partir del Romanticismo. El rechazo de la autoridad y de toda la normativa preestablecida, originado por el concepto del genio creador y la sobrevaloración del yo junto con la idea de la creación como expresión de circunstancias anímicas, inaugura una concepción de la realidad artística inusitada hasta la fecha. Adquiere una autonomía desconocida y casi independiente de la realidad extraartística. Digo, casi independiente, porque la posibilidad de la creación *ex nihilo* es un privilegio divino. El artista está obligado a echar mano de elementos reales hasta en las invenciones más fantásticas. Tanto él como el receptor de su comunicación no disponen de otros criterios que los que suministra la realidad existente.

Con todo, el proceder ficcional del artista romántico no discrepa del convencional de un modo esencial, la diferencia es gradual. El autor romántico –y en el fondo hasta los autores actuales– se siente menos vinculado, menos atado por las exigencias de fidelidad a la realidad extraartística y desde luego se considera totalmente liberado de preceptos que no sean los que él mismo establece.

El término verosimilitud no designa, como ya indiqué al principio, otra forma de creación de realidades literarias, sino una especie de regulador, de medida más o menos severa según la época en la que se aplica, ideada en su origen para mantener el difícil equilibrio entre la realidad literaria y extraordinaria, entre imitación e invención.

¿Qué decide de lo verosímil o inverosímil? Es ante todo la experiencia común, lo que sucede habitualmente, lo que parece creíble. Es significativo que Aristóteles haga una concesión a los poetas recomendándoles que es preferible lo imposible pero creíble a lo posible creíble, con tal de que se mantenga la ilusión del espectador y se consiga el efecto artístico deseado.

La culminación más explícita del rechazo de las exigencias de la verosimilitud la constituye tal vez el teatro del absurdo. Es un juego de desrealización ficticia en el que autores como Beckett o Ionesco se proponen dismantelar sistemáticamente la realidad existente y hasta la forma de concebir y pensar esta realidad. El drama absurdo presenta un caos como forma, establece la ficción de que la realidad física y metafísica es lo que no es. Pero lógicamente esta ficción sólo es factible a través de la desvirtuación de lo que es. Hasta el caos sólo es concebible en función del cosmos; la descomposición presupone el orden sin el cual sería inconmensurable.

Mímesis y ficción constituyen, como he tratado de exponer en este breve repaso, dos modos de crear realidad literaria sobre la base de elementos de la realidad existente: no se excluyen, sino se complementan mutuamente, su diferencia es gradual no esencial.

Ninguna de las dos puede prescindir de la realidad y difieren en el grado de fidelidad o de alejamiento del modelo imitado, o, en otros términos, en el grado de obediencia a las exigencias de la verosimilitud.

Si ha habido autores serviles de la realidad existente, malentendieron su cometido creador y si ha habido otros que aspiraron a crear a partir de la nada, han fracasado, porque, diciéndolo con palabras del creacionista Vicente Huidobro, “el poeta es (sólo) un pequeño dios”.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué es la ficción según Saer? ¿A qué se refiere cuando señala que no es “una reivindicación de lo falso”?
- 2) ¿Qué son, para Spang, la ficción y la mímesis? ¿En qué se asemejan? ¿En qué difieren? ¿Cuál es la relación de ambos procedimientos con la realidad?
- 3) ¿Qué es, en nuestro mundo contemporáneo, verosímil? ¿Qué es inverosímil? Pensá ejemplos de argumentos de películas, series o libros.
- 4) Las imágenes, al igual que las palabras, describen los modos en que vemos el mundo que nos rodea en un espacio y tiempo determinados. Esto significa que son más o menos verosímiles, según dónde, cuándo y por quiénes sean vistas. A su vez, constituyen una narración epocal tanto en su técnica como en su temática. Sobre las obras que se presentan a continuación: ¿creés que buscan ser miméticas o no con la realidad? ¿Por qué? ¿Construyen una ficción? ¿Qué relación con el saber y el poder plantean en cada caso?



Emilio Centurión, "La Venus criolla" (1934)



Eugène Delacroix. "La liberté guidant le peuple"
("La libertad guiando al pueblo") (1830)



René Magritte. "La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)"
("La traición de las imágenes [Esto no es una pipa]") (1929)

Referencias bibliográficas

- Abal, F. (2021). "Marrón y rosa: entrevista al dramaturgo David Gudiño". *Suplemento SOY*. Págin 12. 04/06/2021.
<https://www.pagina12.com.ar/345436-marron-y-rosa-entrevista-al-dramaturgo-david-gudino>
- Adam, J. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan.
- Althusser, L. (1967). *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI. Traducción: Martha Harnecker.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI. Traducción: Hilda H. García.
- Bajtín, M. (1999). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores. Traducción: Tatiana Bubnova.
- Barthes, R. (1994). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Paidós. Traducción: C. Fernández Medrano.
- Casullo, N. (2009). *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la postmodernidad*. Eudeba.
- Fiennes, S. (directora). (2012). *The pervert's guide to ideology* [La guía perversa de la ideología] [documental]. Reino Unido.
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* Universidad de Tlaxcala/La Letra Editores. Traducción: Corina Yturbe.
- Foucault, M. y Deleuze, G. (2000). "Un diálogo sobre el poder". En Foucault, M. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial. Traducción: Miguel Morey Farré.
- Ghidoli, M. (2016). "Se busca un rostro para Monteagudo. La imposibilidad de un prócer no blanco". En F. Guzmán, L. Geler y A. Frigerio (eds.), *Cartografías latinoamericanas. Perspectivas situadas desde la Argentina* (pp. 77-98). Biblos.

- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- Gluzman, G. (2021). *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890 - 1950)*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Hall, S. (2017). “Ideología y lucha ideológica”. En *Estudios culturales 1983: una historia teórica*. Paidós. Traductora: Alcira Bixio.
- Kandus, P., Morandeira, N. y Minotti, P. (2020, 13 de agosto). “El Delta en llamas: incendios en las islas del Bajo Paraná”. *Noticias UNSAM*. <https://noticias.unsam.edu.ar/2020/08/10/el-delta-en-llamas-incendios-en-las-islas-del-bajo-parana/>
- Krochmalny, S. (2014). “El fuego y las brasas”. *Revista Centro de Investigaciones Artísticas*, 1(3), 244-277.
- Ngozi Adichie, C. (2009). “El peligro de una historia única” [video]. Conferencias TED. https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/comment_s#t-61857
- Robins, R. y Buchara, A. (2020, 21 de agosto). “Distintas chimeneas de un mismo fuego”. *Anfibia*. <https://noticias.unsam.edu.ar/2020/08/10/el-delta-en-llamas-incendios-en-las-islas-del-bajo-parana/>
- Rodríguez Ortega, N. (2020). “Inteligencia artificial y campo del arte”. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 23, 32-51.
- Saer, J. J. (2014). “El concepto de ficción”. En *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Schávelzon, D. (2003). *Buenos Aires negra*. Emecé.
- Shelley, M. (2015). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Verbum. Traducción: Marirza Izquierdo.
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Spang, K. (1984). “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”. *Anuario filosófico*, 17 (2), 153-159.
- TELAM. (2023, 13 de febrero). “El incendio en un portal de los Esteros del Iberá ya arrasó con 5 mil hectáreas”. <https://www.telam.com.ar/notas/202302/619944-incendio-portal-esteros-del-ibera.html>

CAPÍTULO II

Narración y descripción

Desde su ingreso a la vida social, el ser humano desarrolla una serie de competencias que le permiten interactuar discursivamente dentro de su comunidad. De esta manera, cuando un niño escucha la frase “Había una vez”, sabe que lo que sigue es un cuento. Y que tras “colorín, colorado” llega la hora de dormir.

En nuestra vida cotidiana producimos e interpretamos narraciones y descripciones todo el tiempo. Comentar durante la cena los sucesos del día no es otra cosa que narrar, en tanto referir las características de una persona o de un lugar supone realizar una descripción.

En *Los géneros del discurso* (1996), el lingüista búlgaro Tzvetan Todorov propuso el término **narratología** para designar a la disciplina que se dedica al análisis estructural del relato y su circulación social. Desde la perspectiva de estos estudios, un texto es predominantemente narrativo cuando existe una sucesión de acciones organizadas bajo una misma unidad temática y encadenadas a través de relaciones causales sobre un eje temporal, que permite identificar una situación inicial y otra final, y se presenta al menos una transformación entre ambas instancias.

Por su parte, la **descripción** ha sido definida como “pintura realista con palabras”, ya que se ocupa de la representación de personas, cosas, lugares, dando cuenta de sus características.

A continuación, trabajaremos con tres fragmentos de textos pertenecientes a distintos géneros y discursos, que utilizan las estructuras narrativa y descriptiva. LeRoi Jones (1934-2014), el autor del primer fragmento, fue un poeta, novelista, ensayista, dramaturgo, músico y activista afroamericano. Durante la década de 1960, publicó crónicas, críticas y breves ensayos en los que retrató y analizó el surgimiento del free jazz, movimiento que recuperó el jazz como expresión de la cultura afroamericana. El santafesino Juan José Saer ya fue presentado en el capítulo anterior, a propósito de su reflexión acerca del concepto de ficción. Finalmente, Laura Malosetti Costa (1956) es una historiadora del arte uruguayo, especialista en América Latina.



LeRoi Jones: “Minton’s”

Hoy en día es casi imposible saber qué es lo que pasaba en Minton’s durante los primeros años 40. Hay tantas historias contradictorias, muchas contadas por personas que no pudieron conocerlo. Pero en mi adolescencia el mito decía más o menos así: “Alrededor de 1942, luego de que el jazz clásico lograra sus conquistas, un grupo pequeño solía juntarse cada noche en un club de Harlem llamado Minton’s Playhouse. Estaba formado por jóvenes de color que, a diferencia de otros músicos, ya no se sentían a gusto en la atmósfera de la música ‘swing’. Se estaba tornando urgente conseguir un poco de aire en un adornadísimo palacio que pronto se convertiría en una prisión. Ese era el objetivo del trompetista Dizzy Gillespie, el pianista Thelonious Monk, el guitarrista Charlie Christian (que moriría antes de que los esfuerzos del grupo dieran sus primeros frutos), el baterista Kenny Clarke y el saxofonista Charlie Parker. Excepto Christian, todos eran pobres, desconocidos y poco atractivos: pero Monk estimulaba a sus compañeros con el descaro de sus armonías, Clarke creó una nueva forma de tocar la batería, y Gillespie y Parker arremetían con unos estribillos que le parecían desquiciados a toda la gente que los iba a escuchar. El bebop estaba naciendo”.

Suena casi como el comienzo de la literatura norteamericana moderna entre los emigrados en París. Pero esta es la leyenda que llenó casi toda mi adolescencia. De todos modos, como dijo Thelonious Monk: “Es cierto que el jazz moderno empezó a ser popular probablemente ahí, pero algunas de esas historias y artículos refieren lo que pasó en el transcurso de diez años como si hubiera ocurrido solo en uno. Colocan a toda la gente en un mismo lugar y en una misma época. He visto prácticamente a todo el mundo en Minton’s, pero tocando. No es que daban conferencias”.

Minton’s abrió en 1940 en la calle 118, en el Hotel Cecil. Teddy Hill, el líder de la banda, estaba a cargo del lugar, y por lo tanto era natural que un montón de músicos pasaran por ahí cada vez que podían. Incluso antes de que empezaran las sesiones de bop, los músicos que estaban trabajando a un par de cuadras en el Apollo venían después de su último show, o a veces entre shows, y se sentaban con el que estuviera ahí. Los lunes eran las mejores noches para sesiones abiertas, porque muchos músicos no tenían que hacer sus fechas habituales. Charlie Christian generalmente venía en taxi desde Midtown, donde trabajaba con Benny Goodman, después de su último set, se sentaba en la grada sin importarle quién estuviera tocando, y se quedaba hasta las cuatro de la mañana, que es

cuando el lugar supuestamente cerraba (cuando realmente cerraba los músicos se iban más arriba a Monroe's).

Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster, Roy Elridge y un montón de músicos viejos iban también, aunque una de las historias de Minton's decía que Roy dejó de ir cuando Gillespie paró de imitarlo y empezó a tocar a su manera. Todas las noches pasaba algo, pero los lunes eran otra cosa porque el público era tan hip como los músicos. De hecho, gran parte de los espectadores fueron, después de un tiempo, músicos ellos también.

Debió haber habido una gran sensación de libertad, y la excitación que viene de la mano de la expresión individual, dado que todo esto comenzó en plena Era del Swing, cuando el arreglador, y no el solista, era el hombre más importante para el jazz. Había buenos solistas en las bandas de swing más populares, pero incluso en las buenas bandas el arreglo llevaba a los solistas como si fuera un saco Bellevue. Pero Minton's era el lugar donde los músicos jóvenes podían levantarse y soplar todo lo que tenían en el cerebro durante la noche entera, y la experimentación llevaba a la innovación. Muchos músicos, luego de un lunes, se iban de Minton's asegurando que Monk, Bird, Dizzy, Klook y los otros se hacían los "raros" a propósito para poder quedarse con el escenario para ellos.

El bop también tenía un elemento de protesta social distinto, no solo en el sentido de que era una música que parecía antagónica e inconformista, sino también porque los músicos eran escandalosamente francos acerca de lo que creían. "Si no te gusta, no escuches", era la actitud, y me parece ahora lo más racional que uno puede decir. Estos músicos no querían ser considerados "intérpretes", a la manera de los músicos del Cotton Club, sino como músicos a secas. Y esto era, para mucha gente, un cambio de énfasis imperdonable. Los chistes sobre los beboppers eran tan frecuentes a fines de los cuarenta como lo son ahora los chistes sobre beatniks. Estos negros eran considerados "raros" y "profundos"; los anteojos bebop y la barba candado completaban la imagen.

Tuvieron que pasar cuatro años para que la música que había crecido en Minton's (y Monroe's) fuera escuchada por mucha gente, dado que había una prohibición que recaía sobre las grabaciones en esa época. De todos modos, el rumor circuló de boca en boca: en el Uptown se estaba cocinando algo grande. En 1944, cuando Gillespie y Parker comenzaron a grabar y a tocar en los clubes de la calle 52, todo el mundo del jazz se dio vuelta para verlos –y el mundo del "no-jazz" también.

Hoy en día, Minton's sigue poblado de sonidos, pero de ninguna manera son "lo nuevo" ni la "vanguardia". En general, los grupos que van a Minton's son réplicas vivientes de

lo que era altamente experimental veinticinco años atrás. Son grupos más “socialmente” aceptables: jazz mainstream para un oyente mainstream del Uptown.

El nuevo jazz, en todas sus formas, está en el Downtown, en el Lower East Side, en lofts, clubes pequeños y bohemios, aunque ha habido algunos esfuerzos recientes por llevar las nuevas expresiones del alma negra de nuevo a casa.



Juan José Saer: “El limonero real” [Fragmento]

Amanece.

Y ya está con los ojos abiertos.

Parece no escuchar el ladrido de los perros ni el canto agudo y largo de los gallos ni el de los pájaros reunidos en el paraíso del patio delantero que suena interminable y rico, ni a los perros de la casa, el Negro y el Chiquito, que recorren el patio inquietos, ronroneando excitados por el alba, respondiendo con ladridos secos a los llamados intermitentes de perros lejanos que vienen desde la otra orilla del río. La voz de los gallos viene de muchas direcciones. Con los ojos abiertos, echado de espaldas, las manos cruzadas flojas sobre el abdomen, Wenceslao no oye nada salvo el tumulto oscuro del sueño, que se retira de su mente como cuando una nube negra va deslizándose en el cielo y deja ver el círculo brillante de la luna; no oye nada, porque cincuenta años de oír en el amanecer la voz de los gallos, de los perros y de los pájaros, la voz de los caballos, no le permiten en el presente escuchar otra cosa que no sea el silencio. Al flexionar la pierna derecha, apoyando la planta del pie sobre la cama, la sábana se eleva y arrastra el borde descubriendo un poco su pecho desnudo y el hombro de ella, que está echada boca abajo, también despierta aunque con los ojos cerrados. Ella gruñe, de un modo casi inaudible. Apenas abre los ojos Wenceslao sabe que está despierta –ha parecido, durante esos treinta años, despertar siempre una fracción de segundo antes que él– aunque no habla ni suspira ni se mueve. Suspirará después, cuando él se incorpore y salga de la cama. Mientras está acostado, moviendo una que otra vez el brazo o la pierna, rascándose o suspirando, ella o bien simula dormir, o bien quiere creer que duerme todavía, o bien cree de veras que sigue durmiendo y que todavía no ha despertado y que recién despertará cuando él se levante y salga de la cama. Al flexionar la pierna, la vieja cama de hierro y bronce cruje en el elástico y chirrea en las muescas de hierro donde el elástico se apoya en el espaldar. En el interior del rancho apenas si alcanzan a divisarse los objetos más grandes: el ropero y su luna ovalada, alto y débil, el arcón a un costado de la cama, pegado a la pared de adobe,

justo bajo el ventanuco de madera lleno de hendidjas verticales por las que entra en el recinto la primera claridad gris del alba. Lo demás se esfuma en una penumbra gris que se hace más densa y negra en los rincones y arriba, en la juntura del techo de paja de dos aguas. Es en esa oscuridad en la que Wenceslao fija cada amanecer la mirada cuando abre los ojos: la oscuridad de afuera confirma que la oscuridad de adentro se ha retirado y que por lo tanto está despierto. Wenceslao alza la sábana y sale de la cama. El calzoncillo blanco le llega hasta las rodillas, y como es demasiado holgado se sostiene gracias a la turgencia leve del abdomen y deja ver el ombligo. Wenceslao se viste con rapidez mientras ella, en la cama, suspira, bufa y se mueve, simulando no estar acabando de despertar, sino haber estado a punto de hacerlo, como si no supiera también ella que durante treinta años ha estado despertando cada amanecer una fracción de segundo antes que él. La luz continúa creciendo y la claridad que se cuele por entre las hendidjas verticales del ventanuco ya no es gris y destella. Wenceslao se pone la camisa, una camisa que ha perdido todo color después de cincuenta lavadas –tiene apenas la virtud de sugerir el color original sin la fuerza suficiente como para hacer preguntarse cuál ha sido en realidad ese color, aunque parezca saberse y después el pantalón, levantando primero la pierna izquierda y después la derecha, haciendo un equilibrio jovial que en un momento dado lo obliga a dar un salto hacia adelante, apoyado en una sola pierna, cuando la botamanga queda por un segundo enganchada en el talón. Mete los pies en las alpargatas sin calzárselas, haciéndolo sin pararse recién después de atravesar la cortina de cretona ordinaria que separa el dormitorio del otro recinto que forma con el dormitorio el cuerpo total del rancho. A este recinto ellos lo llaman “el comedor”, aunque nunca comen ahí, sino en la chocita alzada a un costado del rancho, a la que ellos llaman “la cocina”, o bien en el patio, si es que hace calor; los dos ambientes están divididos por un tabique delgado de adobe que no llega hasta el techo de paja y que cubre tres cuartos de la habitación. A partir del borde del tabique no hay nada, salvo la cortina, que queda moviéndose detrás de Wenceslao cuando éste penetra en el comedor y se calza las alpargatas. A través de las hendidjas de la puerta de madera que da al patio, despareja lo mismo que el ventanuco, se cuelean unos destellos verticales y rectos de luz rojiza. En el comedor hay una vasta mesa rectangular y cuatro sillas de madera amarilla y asiento de paja. Wenceslao tose, abre la puerta alzando la traba de madera y sale al patio, arrimando la puerta detrás suyo. Como salidos de la gran mancha roja del horizonte en el este, el Negro y el Chiquito rodean a Wenceslao sin ladrar, ronroneando. El Negro es tan alto que Wenceslao no necesita inclinarse para tocarle el lomo: y aparte de la altura, es también su pelambre negra, lisa y

brillante, lo que impresiona, y los ojos negros saltones que emiten reflejos húmedos mientras su lengua rosa cuelga temblorosa y larga a un costado del hocico abierto por el que pueden verse las gruesas encías rosas y los dientes blancos. Wenceslao repite dos o tres veces “Buenos días” –dice “buenosh díash” como si hablara con un niño, empleando ese tono adecuado a las mentes inferiores que demuestra que las mentes inferiores tienen la superioridad suficiente como para reducir a las mentes superiores a su nivel– y avanza deteniéndose a cada momento ante los saltos del Chiquito, que ronronea y trata de alcanzar su cara para lamérsela. “Vamos, vamos, fuera, váyase de aquí”, dice Wenceslao, simulando una voz enérgica, mezclada a una risa breve. Por fin se acuclilla en medio del patio delantero y acaricia el lomo del Chiquito, que queda inmóvil, con las patas abiertas y la cabeza alzada, mirándolo fijo. Wenceslao deja de reírse y le acaricia el pelo blanco del lomo, salpicado de manchas negras, algunas chicas y otras más grandes, en especial la que le cubre la cabeza y termina confundiéndose por delante con el hocico negro. Da la impresión de que alguien le hubiese echado encima un baldazo de brea, un baldazo que en gran parte no ha hecho más que salpicarlo. El Negro ha apoyado sus patas delanteras en el muslo de Wenceslao y también lo mira. Wenceslao se queda un momento inmóvil, en cuclillas, horadado por los ojos negros y por los ojos dorados, una mano apoyada quieta en el lomo manchado del Chiquito, la otra en la cabeza del Negro, frente al sol cuyo semicírculo superior ha emergido entero del horizonte manchando a su alrededor el cielo de rojo. No sopla ningún viento. En el centro del patio delantero, el paraíso está quieto, lleno de pájaros que saltan cantando. Todavía no proyecta ninguna sombra, pero en la copa algunas hojas están nimbadas por resplandores dorados, como si la luz brotara de él y no del sol, y un rayo de luz, inesperado y también como brotando del árbol mismo y no del sol, centellea en el centro de la fronda. Enseguida el árbol proyectará de golpe una sombra larga, cubriendo la mesa apoyada en el tronco. La sombra decrecerá gradual hasta mediodía, para desaparecer por un momento, y reaparecer en seguida del lado opuesto a la mesa, estirándose ahora lenta y gradual hasta que el sol se borre y no quede otra cosa que sombra. Es, para Wenceslao y para ella, en efecto, así: “la mesa”; ahí almuerzan y cenan de octubre a marzo, a no ser que llueva o sople viento del norte. En esos casos comen en “la mesita chica” dentro del rancho al que le dicen la cocina. La mesa de madera rodeada por las sillas amarillas se llama “la otra mesa”. Nunca han comido en ella, salvo cuando él murió, ya que lloviznaba y mucha gente se quedó a comer, de modo que en la “mesita chica” no podían caber todos, como tampoco en la cocina.



Laura Malosetti Costa: “Comentario sobre *Le lever de la bonne* (El despertar de la criada)”

Le lever de la bonne es un desnudo naturalista. Aun cuando el título y algunos elementos de la composición lo connotan, la pintura pertenece al género que a lo largo del siglo XIX fue campo de batalla de las audacias modernistas. No hay narratividad en la escena, se limita a presentar el cuerpo de una muchacha joven en el que se lee su pertenencia a la clase trabajadora. La sencillez del mobiliario, las ropas amontonadas sobre un banco de paja, al pie de la cama sin tender y, sobre todo, el título del cuadro, indican que se trata de una criada. Un foco de luz dirigida desde la izquierda ilumina ese cuerpo que se destaca con intensidad dramática sobre el fondo neutro de la pared de fondo. La piel de la muchacha es oscura, sobre todo en las zonas que el cuerpo de una mujer de trabajo se veía expuesto al sol: las manos, el rostro y las piernas. La criada aparece ensimismada en la tarea de dar vuelta una media para calzarla, de modo que el contraste entre los pechos y la mano castigada por la intemperie se hace más evidente. Cruzadas una sobre la otra, las piernas, gruesas y musculosas se destacan con un tratamiento naturalista que se detiene en la representación minuciosa de unos pies toscos y maltratados. El pubis, invisible tras la pierna cruzada, se ubica en el centro exacto de la composición. Ninguno de estos detalles pasó inadvertido a los críticos que, tanto en París como en Buenos Aires, comentaron el cuadro en 1887.

Fue pintado en París por Eduardo Sívori quien, tras haber logrado su aceptación en el Salón anual, lo envió a Buenos Aires ese mismo año sabiendo de antemano que su exhibición despertaría polémicas. Fue el primer gesto vanguardista en la historia del arte argentino.

Sívori ofreció su tela en donación a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en cuya fundación él mismo había tenido un papel fundamental. La llegada del cuadro desde París, probablemente traído por Eduardo Schiaffino, fue precedida por una serie de artículos de prensa en los que la misma Sociedad Estímulo anunció que era un cuadro problemático, que sería de exhibición restringida, y que había recibido en París algunos comentarios (que fueron traducidos íntegramente) en los que se ponía en duda el buen gusto del artista al encarar un tema semejante.

En 1887 la pintura naturalista ocupaba un lugar destacado en el Salón de París, como una de las vías de renovación de la estética oficial de la Academia. Sin alejarse demasiado de las convenciones formales impuestas por la tradición (claroscuro, perspectiva,

tratamiento de la superficie) los pintores naturalistas siguieron una línea de renovación iconográfica abierta a mediados de siglo por Gustave Courbet y Jean-François Millet, introduciendo temas derivados de la literatura de Émile Zola, o que planteaban una denuncia directa de los conflictos sociales contemporáneos, en un tono en general narrativo y melodramático. No fue el desnudo un género frecuente en la pintura naturalista. El cuadro de Sívori fue enseguida interpretado por la crítica francesa (Roger-Milès, Emery, E. Benjamin, Paul Gilbert, entre ellos) como obra derivada de Zola, un poco “excesivo” en la representación de un cuerpo que fue visto como feo, sucio y desagradable.

En Buenos Aires, donde no había habido hasta entonces más que pocas y discutidas exhibiciones de desnudos artísticos, el cuadro fue objeto no solo de una intensa polémica en la prensa (fue calificado de “indecente” y “pornográfico”) sino también de un importante alineamiento de intelectuales y artistas en su favor. En una reunión de su Comisión Directiva, el 22 de agosto de 1887, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes decidió exhibir el cuadro en su local, cursar invitaciones especiales a los socios y a los periodistas de la capital, y abrir un álbum que recogiera las firmas de todos aquellos “que quieran manifestar al autor sus felicitaciones por los progresos realizados”. Más de 250 firmas de artistas, escritores, etc. se estamparon en ese álbum en cuyas páginas Sívori guardó además los recortes de las críticas recibidas y fotografías de ese y otros cuadros suyos que habían sido expuestos en el Salón de París hasta su regreso definitivo en 1891. La fotografía de *Le lever de la bonne* conservada en ese álbum presenta algunas diferencias con el cuadro definitivo. No sabemos si las modificaciones fueron hechas antes o después de ser exhibido en el Salón de París. En la mesilla de noche puede verse una palangana y una jarra (elementos de higiene) en lugar del candelabro con una vela apagada de la versión final. Por otra parte, en la pared del fondo se vislumbra un estante con frascos y potes de tocador. Todos estos elementos pueden verse a simple vista cuando el cuadro se mira con una luz potente, como si el artista hubiera decidido dejar que aquellos arrepentimientos se adivinen en el fondo en penumbras. Pero lo más significativo es el cambio en la fisonomía de la criada. Su rostro y su peinado aparecen en la fotografía menos oscuros. La criada parece una *faubourgienne* en la versión de la fotografía. Tal vez más cercana a la apariencia de una prostituta (los elementos de higiene también contribuyen a ello), tema predilecto de la vanguardia y de la crítica social de la época. Aun modificada, la criada fue interpretada como prostituta y considerada pornográfica por varios de sus primeros comentaristas. Su transformación es significativa. Tal vez el

artista decidió alejarse del “tema” social de moda al presentarse al Salón. Tal vez decidió transformarla inequívocamente en una criada pobre para su exhibición en Buenos Aires.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué se narra en cada ejemplo? ¿Qué objetivo tiene cada descripción? Señalá fragmentos que te resulten significativos.
- 2) ¿Observaste referencias temporales, espaciales o historiográficas? ¿Para qué creés que sirven? ¿Esas referencias otorgan verosimilitud a lo narrado?
- 3) ¿El narrador de “Minton’s” conoció el mítico bar en la década de 1940? Justificá tu respuesta con evidencias textuales.
- 4) ¿Qué función cumplen las comillas en el fragmento de “El limonero real”? ¿En qué sentido colaboran a la comprensión de la escena?
- 5) En su comentario, Malosetti Costa describe la pintura de Sívori y explica, de qué modo, todos esos elementos conforman una narración. ¿Cuál es la historia que narra la pintura? ¿Quién es esa mujer? ¿En qué sentido es posible interpretar los cambios realizados a la obra entre Buenos Aires y París?

Crónica

La crónica es un género predominantemente narrativo que organiza los acontecimientos en orden cronológico. Cuando es periodística, no incluye elementos ficcionales pero sí puede sumar recursos que proceden de la literatura. Sus orígenes se remontan a la Antigüedad Clásica. En la mitología griega, Crono era el dios del tiempo. Por eso se conocían como crónicas los textos literarios que narraban sucesos míticos o históricos.

Había casi en medio de los dos ejércitos una gran llanura, y en tila un altozano de capacidad competente. Aquí se juntaron a vistas según lo acordado. César colocó la legión montada a doscientos pasos de este sitio. A igual distancia se apostó Ariovisto con los suyos, pidiendo que la conferencia fuese a caballo, y cada uno condujese a ella consigo diez soldados. Luego que allí se vieron, comenzó César la plática... (Julio César: *La guerra de las Galias*).

Los romanos prohibían beber vino a las mujeres. Permitíanlas, sin embargo, beberlo cocido. Hacíase este vino con uva cocida y asemejaba en el gusto al vino ligero de Agosthenes o de Creta. Cuando las mortificaba la sed, apagábanla con esta bebida; pero la que bebía vino no podía ocultarlo, primero por no tener a su cuidado y libre disposición la despensa o bodega donde era guardado, y además porque la costumbre obligaba a besar en la boca a sus allegados y a los de su esposo, hasta los hijos de sus primos, siempre que los veía, aunque fuera diariamente; de suerte que, ignorando a quien encontraría, evitaba

beber vino, porque el aliento era indicio seguro de la falta... (Polibio de Megalópolis: Historia universal bajo la República Romana).

En la actualidad, existen diversas formas de construir una crónica. Algunas pretenden ser más subjetivas que otras; otras rompen con la organización temporal estricta; otras se redactan con mayor cercanía al modelo clásico (tercera persona, tiempos pretéritos del modo indicativo). Todas coinciden en la presencia del cronista durante el transcurso de los hechos, quien pondrá en palabras aquello que vio, a fin de que el lector se sienta testigo directo y privilegiado (Cecchi, 1998, p. 28).

En América Latina, se considera que la crónica moderna comenzó con la actividad de José Martí y Rubén Darío, entre finales del siglo XIX y principios del XX, como corresponsales de los principales diarios del continente desde Estados Unidos y Europa. Ellos inauguraron, quizás sin saberlo, una corriente cultural: muchos grandes escritores latinoamericanos han sido, a la par de autores de ficciones, cronistas. Y siguen siéndolo en nuestros días.

En el prólogo del libro *Argentina crónica*, Martín Caparrós hace un recorrido por la historia de la crónica como género y su vínculo con el universo periodístico:

la crónica es el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión. (...) La crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. (...) Mirar y ver se han confundido, ya pocos saben cuál es cuál. Pero entre ver y mirar hay una diferencia radical. El cronista mira, piensa, conecta para encontrar -en lo común- lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho común: lo que puede sintetizar el mundo. La información -tal como existe- consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder (...) La información postula -impone- una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo (Caparrós, 2007, pp. 9-11).

Leila Guerriero (1967) nació en Junín, provincia de Buenos Aires. Comenzó su carrera periodística en 1991, en la revista *Página/30*. Fue redactora de la revista del diario *La Nación*, ha publicado y publica en diversos medios nacionales y extranjeros. Participó de la antología *Mujeres Argentinas* (2008), junto a escritoras y periodistas. Guerriero se especializa en la escritura crónica, y ganó el premio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en el año 2010 por [“El rastro en los huesos”](#) sobre el trabajo del Equipo argentino de Antropología Forense.



Leila Guerriero: “La otra América” [Fragmentos]

Para abrir y cerrar las puertas de la Comisión de Fomento General San Martín del Barrio Charrúa, frente a la cancha de San Lorenzo, hay que llevar un picaporte en la cartera. Es por seguridad, dicen. A cualquiera le cuesta más abrir una puerta sin picaporte que con.

–Pero el barrio es tranquilo –asegura Mabel Sánchez, boliviana de Oruro, madre de tres hijos, una de ellas estudiante de Análisis de Sistemas en el Instituto ORT. Mabel es esposa de un médico que se vino buscando suerte a la Argentina y después de varios rechazos consiguió trabajo en Libertad, Merlo. Es sábado al mediodía y afuera, sobre la calle Charrúa, que le da nombre al barrio, estalla una feria, magnífica Bolivia recuperada en Buenos Aires. Hay olor a ají picante, cilantro y clavo de olor, tomates rojo sarpullido y mujeres de dos trenzas vendiendo empanadas. Mabel esconde la cara y se acuerda de los primeros tiempos en Buenos Aires. Salir de Oruro para esto, pensaba ella. Para vivir en una piecita así.

–Allá no había trabajo. Nos pintaron que aquí era todo tan lindo que dijimos bueno, eso es fácil. Allá yo estudiaba pedagogía en la universidad. Aquí ya no pude continuar. Vivíamos todos en un cuarto tan reducido, que yo lloraba y quería pegar la vuelta. Aquí es todo más violento. Nosotros tenemos un tono de voz mucho más suave, aquí hablaban fuerte y yo me daba vuelta, pensaba que estaban discutiendo y me asustaba. En Bolivia somos más formales, los hijos guardan siempre ese respeto por los padres, y yo tenía miedo por mis hijos. Incluso ahora, tengo mucho miedo de la violencia aquí en Argentina, de la drogadicción. Ahora ya estamos asentados, pero los primeros tiempos mi marido llamaba para buscar los trabajos y le preguntaban “Perdón, ¿usted de qué nacionalidad es?”, y cuando decía boliviano le decían que iban a volver a llamarlo. Ya sabíamos que nunca volvían a llamar.

*

Sandra tiene 29 años y cuatro hijos. Está sentada con una de sus hijas en las faldas. Está vestida con una prolijidad minuciosa. Habla casi en un susurro. Vino de visita al país por primera vez a los 4, con sus padres, y Buenos Aires le gustó. Tanto, que a los 11 le pidió permiso a su madre para venir con una señora europea que se iba a instalar en la Argentina.

–Yo siempre fui curiosa. A mis otras hermanas les decían de venir, pero ellas han dicho no. Yo dije sí enseguida. Cuando me vine, para mí fue como irme de vacaciones. Estaba tan contenta.

Tan contenta vivió Sandra con la señora buenísima, hasta que se enamoró y se fue con un boliviano que fue su primer hombre y la hizo madre de cuatro hijos. Pero hace un par de años él empezó a tomar demasiado y Sandra se escapó con los chicos a un asentamiento. Cuando tenía media casa de material levantada, la policía hizo una razzia y le tiró las paredes abajo. Sin casa y sin trabajo, Sandra fue al juzgado y le pidió al señor juez que ayudara a sus hijos. Desde entonces, las tres nenas chicas viven con un ama sustituta. El nene vive con ella.

–La señora que cuida a mis hijos es bárbara. Yo los retiro los fines de semana, porque el juzgado nunca me prohibió verlos. Mi ex pareja no los ve, porque tuvo el problema del alcohol. Ellos preguntan, y yo siempre les digo que papá está trabajando, que papá fue bueno con ellos, y que siempre le tengan un recuerdo. Lo único que deseo es que a él le vaya bien en la vida, porque tal vez nosotros lo volvíamos más tenso y contribuíamos a su problema. Nosotros... somos un poco mucho para él. Yo traté de buscar un trabajo, pero no encuentro. A mí me gustaría estudiar, instrumentadora quirúrgica, o enfermera. Me gusta ayudar a la gente. A veces me gustaría volver a ver a mi mamá en Bolivia, mis hermanos, pero no me arrepiento de haber venido, cómo me voy a arrepentir, si tengo mis hijitos.

Una de las nenas chupa naranjada de un vaso de plástico. Sandra, con modales de reina en desgracia, le limpia los mocos con pañuelo de papel.

*

Segun el libro de Alejandro Grimson, *Relatos de la diferencia y la igualdad*, “en 1991 los inmigrantes limítrofes no alcanzaban el 3 por ciento de la población argentina, mientras el índice de desocupación superaba el 5 por ciento. Para que el incremento de la desocupación (que en 1996 superó el 17 por ciento) se debiera a una ola migratoria, el número de residentes extranjeros debería haberse triplicado en cinco años, lo cual es absurdo”.

Los bolivianos, paraguayos, peruanos, trabajaron históricamente durante estos cien años en trabajos que los argentinos no aceptaban, porque tenían trabajos mejores –dice Alejandro Grimson–. En los últimos diez años, los argentinos empezaron a aceptar trabajos que antes no aceptaban, y entonces comenzó la competencia laboral, cuando el argentino empezó a mirar con interés trabajos que eran del inmigrante limítrofe.

*

En la esquina de Curapaligüe y Carabobo, desde hace mucho, todas las mañanas se instalan bolivianos de aquí y peruanos de allá a vocear sus ofertas a los posibles patrones.

Con suerte consiguen las mismas changas mal pagas de todos los días. Una jornada completa en una obra en construcción se puede pagar 10 pesos. En un taller de costura, 5. Cerca de esa esquina, en Bonorino y Castañares, funciona los domingos una feria al aire libre en la que bolivianos y peruanos no se llevan bien. En la feria se consiguen pollos, verdura, discos muy compactos, casetes muy piratas, peluquerías, ropa, plantas, pájaros y helados. En los puestos de comida hay ollas calentándose a fuego lento, y gente acalorada comiendo guisos a un peso la bandeja. Cada tanto un auto se abre paso a bocinazos entre la multitud casi compacta. Uno que vende anteojos dice que entremos tranquilos, que cualquier cosa busquemos a los de vigilancia.

–Es fácil –dice–. Son los que tienen los chalecos antibalas.

Al fondo se ven los dientes rotos, los ladrillos huecos de las casas del Bajo Flores. La feria es un hilo largo que se pierde en esa masa de casas ocre y pisos grises. Los encargados de la Comisión de la feria –que les cobra a los feriantes una cuota, y a cambio se ocupa de contratar vigilancia privada, habilitar los puestos y conseguir asesoramiento legal– son Oscar Velazco, Hugo González y Gilberto Lascano.

–Mejor vamos para allá, porque acá donde estamos es tierra de nadie –dice Gilberto Lascano, en medio de la feria, empujando para el lado de la salida.

Dice que le acaban de avisar que la feria se llenó de peruanos armados, que a pocos metros un peruano asaltó a una señora y que es mejor no seguir avanzando porque más adentro –de la feria– nadie puede garantizar la seguridad –de nadie–. Pero uno mira, y todo parece igual que antes: los gritos, las cumbias, los sudores. Caminamos. González habla de los grandes hombres que tuvimos, Bolívar y San Martín y Rivadavia, esos señores que sostenían que Latinoamérica era un solo gran país. González se entusiasma y dice que esta tierra es tan grande y tan maravillosa, que da para todos los que hay y muchos más. Los puestos de comida ofrecen chairo, chicharrón de cerdo, escabeche de pollo, sopa de maní, pollo frito, falso conejo. Hay carpas, iguales a las que en la Bristol se rellenan cada año con el turista argentino promedio, pero estas están repletas de espejos y peluqueros que por 5 pesos emulan el peinado de los Backstreet Boys.

–Les gusta cortarse el pelo.

–Yo creo que sí. Yo creo que sí –dice Gilberto–. Se cortan cada domingo. El hombre. La mujer no. La mujer boliviana usa pelo largo. Lindo pelo.

Arminda, una chica hermosa de trenzas lentas, me convida un vaso de su jugo de ananá y un hombre que vende raspadilla –un montón de hielo picado rociado por un montón de

jugo de frutas— está convencido de que haría suceso en Mar del Plata porque todo es tan natural: los jugos, el hielo, la máquina.

—Yo produzco empleo —parece convencido—, apoyo al desarrollo nacional, he importado seis máquinas de estas de Bolivia y doy empleo a seis personas.

Veo un sándwich de pollo. Es mediodía. Hace calor. Tengo hambre. No sé por qué comento qué lindo es comer con las manos y Gilberto dice “Claro que sí, nada mejor que la cuchara cristiana, señorita, puede usted probar lo que quiera” y me palmea la espalda.

*

Juana, Sofía y Ricarda son bolivianas. De Tarija. Las conocí una tarde. Estaban sentadas —la mejor ropa que tenían, los pelos prolijos, las manos sobre la falda— en unas sillas de plástico de la Sociedad de Fomento del barrio Charrúa. De todos los extranjeros que vi, ninguno me pareció tan desprotegido como estas tres mujeres. Ahí estaban, agotando su último recurso. Hacía un mes que sus maridos no tenían trabajo y venían a pedir ayuda. No tenían comida para el día siguiente. Las tres familias vivían en las habitaciones que les alquilaba una boliviana: cuartos sin cocina ni baño, a 130 pesos por mes.

—Igual tenemos suerte de conseguir pieza —decía Juana—, porque ahora nadie quiere alquilar si uno tiene niños, y nosotros tenemos, y eso no debería ser entre bolivianos en un país extranjero.

La paisana les había prometido a los maridos que si arreglaban el techo les iba a dar 25 pesos por día de trabajo. A la hora de pagar, les bajó a 20 y les anunció que se los iba a descontar directamente del alquiler. Ellas ya habían probado todo: pedir trabajo en casas de familia, lavar ropa. El día anterior habían querido instalarse en unos terrenos, al otro lado de la vía.

—Pero un señor nos dijo que nos iban a quemar si nos poníamos ahí, que íbamos a perder toíto.

Sofía está en el país desde el 82. Nunca como ahora le ha costado a su marido conseguir trabajo. Juana y Ricarda llegaron hace unos meses. Ricarda casi no habla. Juana tiene la cara poceada y los pelos negros pegados a la cara por el sudor.

—Ni camas tenemos, llevamos madera de cajón y ahí dormimos —dice Juana—, pero se nos mete el humo de la fábrica y nos pica la garganta. Igual, acá estamos un poco mejor, porque allá en Bolivia no teníamos casa propia, vivíamos con los vecinos. Acá pensamos que íbamos a poder trabajar rápido. Allá cuentan historias que acá se gana mucho. Hay ratos que se arrepiente usted de haber venido, porque los chicos le piden fruta, o algo, y de dónde les va a dar. Si uno no tiene documento es más difícil conseguir trabajo, pero es

que no hay plata para sacar el documento. Si uno tuviera dinero, ya lo pagaba. Si uno tuviera dinero se queda de donde es uno, porque uno extraña. Ahorita la plata nomás se nos acaba y para mañana ya no tenemos que comer. Ahorita viene el alquiler encima y los maridos están tristes, están en la casa con los bebés. No tienen trabajo.

En enero Juana y Ricarda llegaron a la terminal de Retiro. Nunca antes habían salido de Tarija. Desde Retiro hasta Flores el taxista les cobró 25 pesos. Les dijo que era para cubrir el seguro de vida.

–¿Y usted cuánto dice que sale, señorita? –pregunta Juana–. Mire usted... y el reloj no marcaba ni doce. Pero si no le pagábamos él quería llevarseló, el bolso. Ahora estamos desesperada, porque nuestros esposos no tienen ni diez centavos para ir a buscar trabajo. Uno a Bolivia no puede volver, porque allá uno también debe. Nos prestaron mucho para venir. Plata para los documentos, el pasaporte. Esa plata también hay que devolverla. Allá en Bolivia dicen que ustedes ganan harto. Que acá todo el mundo se hace rico. Imaginesé, fuiste a la Argentina y volviste sin nada.

Entonces Ricarda, la que no habla, se tapa la boca con las manos. Se convulsiona, se pone roja. Se está riendo como si se muriera. Juana la mira y la traduce.

–Es que ella dijo que ha venido contenta a la Argentina, y va llorando a volver. D’eso se ríe.

De eso se ríe.



Para ejercitar la comprensión

- 1) En esta crónica Leila Guerriero narra varias historias de vida, ¿con qué objetivo?
- 2) ¿Para qué describe los detalles de los espacios, los olores, las conversaciones fugaces?
- 3) ¿Qué aporta a la crónica la investigación de Alejandro Grimson?
- 4) ¿En qué fragmentos se hace evidente la subjetividad de Guerriero? Ejemplificá con fragmentos.
- 5) ¿De qué “otra América” habla Guerriero en el texto?

Selva Almada (1973) es una escritora entrerriana que trabaja la literatura desde el entrecruzamiento de géneros. Ha publicado novelas, poemarios, libros de cuentos y una recopilación de crónicas sobre femicidios. Escribe crónicas para el diario *Perfil* y organiza talleres de escritura. En *El mono en el remolino* (2017) narra, en forma de pequeñas crónicas, detalles del rodaje del largometraje de Lucrecia Martel, [Zama](#) (2017), basado en la novela de Antonio Di Benedetto.



Selva Almada: “El mono en el remolino” [Fragmentos]

La mayoría de los actores vive en el barrio Nam Qom, uno de los más populosos y pobres de la ciudad de Formosa. Las casas de material conviven con chozas hechas de nylon, cartón, chapas... casillas levantadas en los fondos de la vivienda de un familiar.

En casillas así viven dos muchachos veinteañeros, cuñados entre sí, padres de hijos pequeños, que vinieron del campo hace dos años. No tienen trabajo.

En la película son dos guerreros fuertes y hermosos. Tuvieron que raparse el casco de la cabeza: una pelada blanca que reluce entre la cabellera lacia y renegrada. Les da vergüenza mostrarse así, entonces fuera del set se calzan unas gorras con visera. Alguien del equipo técnico habla con ellos mientras esperan para rodar sus escenas.

¡Pero ustedes no cultivan, no crían gallinas! Ahí nomás, en un pedacito de tierra que tengas, podés hacer un montón de cosas y por lo menos van a tener para comer todos los días, ¿o no?

Los muchachos se miran, sonríen y no le contestan. Los qom son pescadores y recolectores. No saben plantar.

Una anciana qom llegó decidida al casting. En el barrio casi no hay viejos: la gente muere antes a causa de la mala alimentación, la pobreza y las enfermedades.

Ella es una de las pocas sobrevivientes.

Cuando entró al comedor comunitario donde se realizaban las pruebas de cámara, la mujer se aterró. Se vio rodeada de personas blancas y extrañas. Tuvo miedo de que la raptaran. Un miedo que se remonta a la época en que los suyos eran cazados para exhibirlos, estudiarlos o simplemente exterminarlos. Una época que ella no vivió, pero que habrá oído, de niña, una y otra vez de boca de los ancianos.

Lloró desconsolada. En su lengua trató de convencer a las otras mujeres para que huyeran ellas también, antes de que fuera tarde.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo se siente Almada frente al mundo qom? ¿Cómo percibe que se sienten, los y las qom que aparecen en esta crónica, frente al mundo de Almada y el equipo de rodaje?
- 2) ¿Cuál es el valor crítico de la anécdota de la mujer qom en el relato que construye Almada? ¿Es una crítica histórica o contemporánea? ¿Por qué?

El 26 de junio de 2002, en el contexto de la crisis general económica y política que atravesaba el país (y que, seis meses antes, había precipitado la renuncia del presidente Fernando De la Rúa), agrupaciones piqueteras organizaron una movilización en Puente Pueyrredón (Avellaneda). Quienes protestaban fueron violentamente reprimidos. Dos jóvenes de 21 y 22 años (Maximiliano Kosteki y Darío Santillán) asesinados por las fuerzas de seguridad. La que sigue es la crónica publicada en *Página/12* el día siguiente.

Para entender mejor el contexto nacional y, particular, el rol de los medios de comunicación en la narración de estos acontecimientos, recomendamos el documental independiente [La crisis causó dos nuevas muertes](#) (Patricio Escobar y Damián Finvarb, 2006).



Página 12: “La cacería policial terminó con dos muertos a balazos”

EL PAÍS

Jueves 27 de junio de 2002

Los asesinatos se cometieron lejos del puente donde comenzó la protesta.

La cacería policial terminó con dos muertos a balazos

Las fuerzas de seguridad tomaron una parte de Avellaneda para cazar a los piqueteros que antes habían sido dispersados en el puente Pueyrredón, acceso clave a la Capital Federal. Y la cacería fue sangrienta: dos muertos, 90 heridos, varios de ellos con balas de plomo, más de 150 detenidos.

Por Laura Vales

Los dos muertos llegaron al Hospital Fiorito sin documentos, con inocultables heridas de bala. Uno con un disparo en la espalda, a la altura del glúteo. “Un chico muy joven, de menos de 25 años”, describió la médica que lo recibió en la guardia. El otro con un balazo en el pecho. No hubo nada que hacer, los dos llegaron fríos. Los familiares reconocieron los cuerpos varias horas más tarde: Darío Santillán, de 21 años, y Maximiliano Kosteki, de 25. Ambos pertenecían a la Coordinadora de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón. Por lo que se sabe hasta ahora, cayeron escapando de la policía, uno de ellos porque decidió auxiliar a otro herido, los dos bastante después de iniciado el operativo de represión que la bonaerense desató en la bajada del Puente Pueyrredón como inicio de una cacería que prolongó durante varias horas por las calles de Avellaneda.

La represión empezó sin previo anuncio, con un incidente cuyo origen se pareció a un error o a un acto de estupidez. Tal como estaba previsto, piqueteros de cuatro

organizaciones (la Coordinadora Aníbal Verón, el Movimiento de Jubilados y Desocupados de Raúl Castells, el Bloque Nacional y Barrios de Pie) se concentraron desde las once de la mañana en el acceso que comunica Avellaneda con la Capital. La jornada de protesta de ayer incluía el corte de cinco puentes, pero la interrupción del de Avellaneda había quedado a cargo de los de la Verón. Por eso se vio allí a mayoría de desocupados de ese sector, fuertes en el sur del conurbano.

Sus integrantes se reunieron para marchar frente a la estación de trenes de Avellaneda. A las once y media de la mañana habían formado una columna de doscientos metros de largo a lo largo de la avenida Hipólito Yrigoyen, tres cuadras antes del puente.

Un segundo grupo de manifestantes, encabezados por la mujer de Raúl Castells, Nina Peloso, los esperó frente al Bingo Avellaneda. Había sol, y las mujeres se dedicaron a sacar pequeñas viandas de sus bolsos para almorzar. En la calle no se veían chicos. La gente los dejó en casa porque existía temor por una eventual represión, aunque nadie pensaba que podría ocurrir de la manera brutal y sin preámbulos en que después sucedió. –Espero que antes de darnos palos nos avisen –dijo Nina Peloso a Página/12, entre la preocupación y la broma, mientras esperaba la llegada de los otros manifestantes.

Tampoco Darío Santillán, el más joven de los muertos del día, imaginaba lo que iba a pasar. Página/12 lo cruzó en la misma vereda donde las piqueteras comían su almuerzo. Santillán había acompañado al diario poco tiempo atrás a hacer una nota en el barrio La Fe, donde el MTD de Lanús tiene una fábrica de ladrillos huecos con la que los habitantes del asentamiento quieren reemplazar sus casas de chapa. Tras el encuentro hubo una suerte de charla informal. Darío parecía despreocupado. Anoche sus compañeros contaron que lo vieron por última vez en la estación Avellaneda, donde decidió quedarse para auxiliar a un herido.

Un tercer grupo de manifestantes se reunió en la plaza Alsina, a varias cuadras de distancia. Quince minutos antes del mediodía, las dos columnas más alejadas del puente empezaron a marchar para confluir en él. Un helicóptero sobrevolaba el área, mientras abajo se apostaban efectivos de la policía y la prefectura.

Lo imprevisto pasó apenas la gente llegó al lugar del corte. Con el grupo de manifestantes de la Verón delante (justo en la bajada del Pueyrredón) y otro detrás (los de la Plaza Alsina, que iban caminando por la avenida Mitre), la infantería tendió un cordón policial en el medio. Esa línea de uniformados quedó parada, atravesando la calle, hasta que tuvo a las dos columnas a diez centímetros de distancia. Es la que mostraron, aunque acotada por el ancho de la pantalla, algunos canales de televisión. Cuando policías y piqueteros

estuvieron cara a cara empezaron los empujones, los forcejeos, las trompadas. Diez segundos más tarde la policía lanzó el primer gas lacrimógeno y un minuto después la gente corría en desbandada, escapando de los disparos. A partir de allí la represión se extendió en un crescendo que se pareció bastante a una cacería.

Norma Giménez corrió hacia atrás, buscando regresar por Mitre hacia la Plaza Alsina. Calcula que habría hecho la primera cuadra cuando sintió los disparos en la espalda: cuatro balas de goma que atravesaron su campera, el suéter, una camiseta, antes de lastimarle la piel. A su sobrino Leonardo Torales le fue peor: una bala le atravesó el pulmón y tuvo que ser operado de urgencia. Norma dice que vio francotiradores sobre el puente peatonal pegado a la entrada del Pueyrredón. “Íbamos corriendo por la avenida, gritando que no nos tiren y vimos caer a otro chico en una esquina”, relató a Página/12 en el Hospital Fiorito.

Otros corrieron por Hipólito Yrigoyen buscando llegar a la estación de Avellaneda. La intención era que los piqueteros de más edad pudieran subirse a un tren para salir de la zona. La policía tiró gases lacrimógenos dentro de la estación. Allí murió por lo menos uno de los manifestantes, posiblemente Darío Santillán.

La diputada porteña Vilma Ripoll habló más tarde con un testigo que, al parecer, auxilió en el lugar. “Encontró a un pibe tirado en el piso, sangrando, al que la policía quiso levantar para llevárselo preso. Este hombre vio que el chico se estaba muriendo y les pidió que pararan, porque lo estaban arrastrando como si fuera un saco de papas”, contó ayer. “El pibe tenía un tiro en la zona lumbar y sangraba. Cuando el hombre insistió en que el chico estaba muy mal, lo metieron en un vehículo y lo llevaron al hospital.”

Unos ochocientos manifestantes intentaron mantenerse sobre la Yrigoyen, pero la cantidad de gases lacrimógenos en el aire era tal que era imposible permanecer en el lugar sin desmayarse. Todo estaba envuelto en una neblina irrespirable. La avenida se convirtió muy pronto en una zona de guerra: los uniformados avanzando, tirando gases y disparando sobre el tumulto, los manifestantes más jóvenes tirando molotovs dentro de los locales comerciales, armados con honderas y piedras. Algunos arrancaron marquesinas de publicidad y trataron de armar barricadas para volver a cortar la calle, pero los gases no los dejaron permanecer.

Cien metros antes de llegar a la estación quedó el esqueleto de un colectivo incendiado. Según dijo la policía, por piqueteros que subieron con un fusil.

En la calle hubo persianas bajas y gente espionando desde los techos, con miedo a todo: a la policía y a los manifestantes. Allí donde el tráfico no estaba cortado, los heridos

trataban de llegar al hospital o al menos alejarse del área. Pasó un grupo de cinco personas cargando a la rastra a una mujer desmayada. Los automovilistas continuaron su camino ignorando los pedidos de auxilio.

Pasó un hombre con una pierna baleada, apoyándose para caminar en el hombro de otro. El dúo consiguió entrar a la estación de Gerli, pero una vez dentro tiraron más gases y tuvo que volver a salir. Los curiosos que se habían asomado cerraron puertas y ventanas a su paso. Si tuvieron suerte, habrán podido treparse a algún colectivo.

La columna central fue así retrocediendo, desgajándose por las cuadras adyacentes, recibiendo nuevas cargas por patrulleros que llegaban cada tanto desde los costados. Una vez dispersada en grupos menores, la gente era detenida. Más de 50 personas fueron rodeadas, en Mariano Acosta al 1300, y trasladadas a la comisaría 1ra de Avellaneda. Los dirigentes piqueteros dijeron ayer que a la medianoche aún faltaba que unos treinta volvieran a sus casas.

La tarde terminó con 160 detenidos, 90 heridos y los dos muertos. La policía no tuvo heridos de bala. Sólo el jefe del operativo, comisario Alfredo Franchiotti, dijo que lo había lastimado un proyectil. Tenía un raspón en el cuello, y un ojo morado producto de la furia de los familiares que le pegaron en el Hospital Finochietto, cuando el oficial intentó acercarse a los medios para ostentar el rasguño. El comisario, golpeado y todo, se dio el gusto de difundir su versión de lo sucedido: “Actuamos porque esa gente iba dispuesta a combatir”, dijo a las cámaras. “Nos dimos cuenta por sus cánticos”.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuál es la perspectiva ideológica de Valés respecto de los acontecimientos narrados? ¿Qué pasajes, expresiones y demás recursos te permiten aseverarlo?
- 2) ¿Qué función cumplen las citas de protagonistas y testigos de los acontecimientos en esta crónica? ¿Por qué están ahí? ¿Tienen todas la misma importancia? ¿Qué efecto creés que buscó Valés al cerrar su crónica con la frase del comisario?
- 3) También el 27 de junio de 2002, al día siguiente de los hechos, el diario *Clarín* publicó la información de lo sucedido como nota central de portada.



► NO SE SABE AUN QUIENES DISPARARON CONTRA LOS PIQUETEROS

La crisis causó 2 nuevas muertes

Suman 31 desde diciembre

► Grupos de piqueteros intentaron cortar el Puente Pueyrredón. La Policía bonaerense reprimió. Las muertes –jóvenes de poco más de 20 años– fueron lejos de los choques. Y le agregan aún más tensión a la crisis política y económica que estalló con la caída de De la Rúa. PÁGS. 2 A 12

ANÁLISIS
JULIO BLANCK
► Una escalada que vuelve todavía más frágil a la democracia

HOY A LA TARDE
Intentan marchar a Plaza de Mayo
► Es una convocatoria de todas las organizaciones piqueteras y el sindicalismo combativo de la CTA.

PEPE MARTOS / CONA

¿Cómo interpretarás la siguiente frase de Eliseo Verón en función de la crónica que acabás de leer y la tapa de *Clarín*? “Los acontecimientos sociales no son objetos que se encuentran hechos en alguna parte de la realidad y cuyas propiedades y avatares nos son dados a conocer de inmediato por los medios con mayor o menos fidelidad. Sólo existen en la medida en que esos medios los elaboran”. (Verón, E. [1983]. *Construir el acontecimiento*. Gedisa).

4) ¿Cómo se ve afectada (si es que así lo considerarás) esta idea, planteada por Verón 40 años atrás, en nuestro mundo 2.0? ¿Qué rol cumplen hoy los medios en la construcción del acontecimiento? ¿Qué rol cumplen las redes? ¿Qué percibís que sucede hoy con eventos que tienen la importancia de los ocurridos en Puente Pueyrredón en junio de 2002?

Walter Benjamin (1892-1940) fue uno de los filósofos alemanes más originales del siglo pasado. Hijo de una familia judía acomodada, se involucró desde muy joven con el pensamiento marxista, vinculándose con el tiempo con la llamada Escuela de Frankfurt, particularmente con dos de sus representantes, Theodor Adorno y Max Horkheimer. Este grupo de investigadores fue pionero en una aproximación multidisciplinaria al estudio de las teorías y los fenómenos sociales, tomando como base la teoría crítica del marxismo y ciertos principios idealistas y existencialistas. Muchos de sus planteos siguen teniendo valor hoy, particularmente los vinculados a la teoría de la comunicación y la cultura de masas.

La obra de Benjamin es sumamente ecléctica y abarca estudios sobre la literatura y la sociedad, la religión y el arte, las instituciones sociales... En su ensayo [“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”](#) (1936), exhibe el modo de percibir la realidad que caracteriza a la cultura de masas. Eran momentos de muchas novedades técnicas. La primera proyección pública de imágenes en movimiento, a cargo de los hermanos Lumière, había sucedido hacía apenas 40 años. En Berlín, la radio había comenzado su

transmisión en 1923. Entre 1927 y 1933, Benjamin leyó una serie de crónicas en la radio berlinesa, fascinado por las implicancias de esta novedad.

Recientemente (en 2014), la editorial independiente Interzona reunió muchas de estas crónicas en *Juicio a las brujas y otras catástrofes*, con un [prólogo de Mariana Dimópulos](#). El texto que sigue pertenece a esa compilación.



Walter Benjamin: “Juicios a las brujas” [Fragmento adaptado]

La primera vez que escucharon hablar de las brujas fue tal vez en un cuento popular, como “Hansel y Gretel”. ¿Y en qué pensaron al oírlo? En una mujer mala y peligrosa que vive sola y desocupada en el bosque, y en cuyas manos es mejor no caer. Seguro que no se rompieron la cabeza pensando en cuál es la relación de la bruja con el diablo o con Dios, de dónde viene, qué hace o deja de hacer. Durante siglos, la gente pensó de las brujas lo mismo que ustedes. Así como los niños pequeños creen en los cuentos de hadas, así es como creían por lo general en las brujas. Pero así también como muy pocos niños, no importa cuán pequeños sean, rigen sus vidas según los cuentos de hadas, tampoco los hombres de aquellos siglos pensaron en trasladar la creencia en las brujas a su vida de todos los días. Se conformaban con protegerse de ellas con algún símbolo sencillo: una herradura sobre la puerta, la imagen de un santo o a lo sumo una fórmula mágica que llevaba sobre el pecho, bajo la camisa.

Así era en la Antigüedad. Cuando llegó el cristianismo no hubo muchos cambios al respecto, a menos no para peor, pues el cristianismo se oponía a la creencia en el poder del mal. Cristo había vencido al diablo, había descendido a los infiernos y sus seguidores no tenían nada que temer a los poderes malignos. Ese era al menos el credo cristiano más antiguo.

Esto se fue modificando imperceptiblemente con el correr de las décadas. A mediados del siglo XIV se empezó a ver en todas partes brujas y brujerías, y poco después se dio inicio a su persecución.

De golpe y porrazo apareció una doctrina oficial sobre las costumbres de las brujas. De pronto todo el mundo quería saber lo que hacían en sus reuniones, qué poderes poseían y a quién se la tenían jurada. Cómo se llegó a esto es algo que tal vez nunca lleguemos a descubrir del todo. Por eso lo poco que sabemos resulta mucho más sorprendente.

Justamente el siglo XIV, cuando esta creencia reveló su cara más rígida y peligrosa, fue un tiempo de gran auge de las ciencias. Habían empezado las cruzadas, y con ellas

llegaron a Europa las teorías científicas más novedosas, sobre todo de las ciencias naturales, en las que los países árabes estaban mucho más adelantados que el resto. Y por muy improbable que suene, estas nuevas ciencias naturales fomentaron poderosamente la fe en las brujas.

Eso ocurrió así: en el Medioevo, las ciencias naturales eran puros cálculos y descripciones, lo que hoy llamamos ciencias teóricas. Todavía no se habían separado de las ciencias aplicadas, como es el caso por ejemplo de la técnica. Esta ciencia natural práctica, por su lado, era la misma o estaba muy emparentada con la magia. Todavía era muy poco lo que se sabía sobre la naturaleza. La investigación y la utilización de sus fuerzas ocultas eran consideradas hechicerías. Pero era una hechicería permitida, si no se proponía objetivos malévolos, y para distinguirla de la magia negra se la llamaba simplemente blanca: la magia blanca.

La ciencia natural no era la única ciencia que estaba trabajando para fomentar la horrible creencia en las brujas. Para los filósofos de aquel entonces (todos clérigos), la fe en la magia negra y el hecho de ocuparse de ella planteaban una serie de preguntas que hoy nos cuesta entender y que, cuando por fin las comprendemos, nos ponen los pelos de punta. Ante todo, lo que se quería aclarar de manera inequívoca era en qué se distinguía la hechicería que practicaban las brujas de otras artes mágicas malignas.

Todos los eruditos se pusieron a hacer elucubraciones con este objetivo. Esto hubiera sido absurdo y curioso, en lugar de horripilante, si un siglo más tarde, cuando los juicios a las brujas alcanzaron su apogeo, no hubieran aparecido dos hombres que se tomaron esta sarta de delirios con toda seriedad. Los compilaron, los compararon entre sí y los usaron como un instructivo para averiguar minuciosamente la verdad sobre aquellos que serían acusados de brujería.

Este libro se llama *El martillo de las brujas*. Probablemente no exista nada impreso que haya traído mayor desdicha a los hombres que estos tres gruesos volúmenes. Pero veamos cómo definían estos eruditos a las brujas. Ante todo, decían que tenían sellado un pacto expreso con el diablo. Había una infinita enumeración de todo lo que las brujas obraban con el poder del diablo, cómo lo lograban y cuáles eran las prácticas que estaban obligadas a sostener. Quiero contar un par de cosas extrañas, que acaso no hayan leído ustedes en los libros de sagas.

O sea: extrañas para nosotros. Porque hace algunos siglos, a la gente le parecía de lo más obvio que una bruja, cuando salía al campo y alzaba la mano hacia el cielo, pudiera hacer

descender un temporal de granizo sobre los granos. O que pudiera embrujar las vacas con la mirada, de forma que de sus ubres saliera sangre en lugar de leche.

En aquel tiempo, si se creía que alguno practicaba la brujería, no había nada que no reforzara esa sospecha, más allá de lo que hiciera o dejara de hacer.

Los filósofos sabían mucho más. Ellos podían dar pruebas sobre la existencia de las brujas, tan carentes de lógica que hoy no se las aprobarían a ningún alumno en un ensayo escolar. Uno de ellos escribió en 1660: “El que niega la existencia de las brujas también niega la existencia de los espíritus, pues las brujas son espíritus. Ahora bien, el que niega la existencia de espíritus niega también la existencia de Dios, pues Dios es un espíritu. De modo que quien niega a las brujas también niega a Dios”.

Ya hemos hablado de los que practicaban las ciencias naturales y de los filósofos. Pero ahora vienen los peores: los juristas. Y con ello llegamos a los juicios a las brujas, la plaga más espantosa de aquella época, junto con la peste. También estos juicios se propagaban como una epidemia, saltando de país en país. Hoy nos resulta imposible determinar en cifras exactas cuántas personas perecieron en Europa por ser consideradas brujas o hechiceros.

Ya no era posible hablar de ley y orden. Los especialistas en derecho de aquel entonces denominaron a la brujería un *crimen exceptum*, es decir un crimen extraordinario, en el que el acusado casi no podía defenderse. Se lo declaraba culpable desde el principio.

Los juristas veían la cuestión de las brujas como un asunto estrictamente jurídico que solo ellos podían juzgar. Su máxima más peligrosa era la siguiente: en crímenes de brujería, basta con la confesión del autor del delito, aun cuando no se encuentren otras pruebas del mismo. En aquel tiempo, la tortura estaba a la orden del día en los procesos contra las brujas, de modo que cualquiera puede imaginarse lo que significaba entonces una confesión de ese tipo.

La lucha contra los juicios a las brujas es una de las mayores luchas de liberación de la humanidad. Arrancó en el 1600 y necesitó cien años para triunfar. Empezó como empiezan con mucha frecuencia las cosas, no por un darse cuenta, sino por necesidad. Algunos príncipes habían notado que en el curso de pocos años sus países se habían despoblado, pues bajo tortura cada uno siempre acusaba a otro. A un juicio le podían seguir cientos, que se iban sucediendo durante años. Ahí es cuando algunos príncipes empezaron a prohibir estos juicios.

Poco a poco, la gente se animó entonces a reflexionar. Los clérigos y los filósofos descubrieron que la creencia en las brujas no había existido en la antigua Iglesia y que

Dios nunca podría haberle concedido al diablo un poder tan grande sobre los hombres. Los juristas cayeron en la cuenta de que no se podía seguir confiando, como hasta ahora, en difamaciones y confesiones conseguidas a la fuerza mediante torturas. Los médicos informaron que había enfermedades por las cuales las personas podían creerse hechiceras o brujas, sin por eso serlo. Y por último apareció el sentido común y señaló innumerables contradicciones en cada acta de los juicios a las brujas y en la propia creencia en las brujas.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuál es la relación que Benjamin establece entre la creencia en las brujas y el origen de las ciencias naturales?
- 2) ¿Cómo se justificaba desde la filosofía la existencia de las brujas?
- 3) Sobre el final del texto, Benjamin relata que la lucha contra los juicios a las brujas “empezó como empiezan con frecuencia esas cosas, no por un darse cuenta sino por necesidad”. ¿Cuál era la necesidad? ¿Hay ironía en el tono de Benjamin?
- 4) En el prólogo a la compilación de Interzona, Mariana Dimópulos sostiene que “Los juicios a las brujas, basados en teorías disparatadas, nos recuerdan que muchas verdades de la ciencia también tienen fecha de vencimiento”. ¿A qué se refiere?
- 5) ¿Cómo podés vincular los juicios a las brujas con fenómenos sociales de nuestra actualidad? ¿Existen “juicios” a “brujas” en el mundo contemporáneo? ¿Cuáles son?

Biografía y autobiografía

Existe un conjunto de géneros de estructura narrativa que comparten, como característica común, el hecho de estar basados en sucesos no ficcionales, protagonizados por personas cuyas vidas tienen (o tuvieron) alguna relevancia social.

La **biografía** brinda una visión general de una vida, generalmente desde la infancia hasta la muerte. Quien narra, en tercera persona, es el biógrafo (autorizado o no).

La **autobiografía**, a diferencia de la anterior, es narrada en primera persona por el protagonista de los hechos.

Rodolfo Walsh (1927) fue un escritor, periodista y militante argentino. En 1977, a los 50 años de edad, fue secuestrado por las fuerzas armadas que gobernaban el país. Hasta la fecha, permanece desaparecido, a pesar de que testimonios de sobrevivientes indican haber visto sus restos en la ESMA.

A continuación, leeremos una biografía (a cargo del historiador Felipe Pigna) y su autobiografía escrita en 1965.



Felipe Pigna: “Rodolfo Walsh”

¿Quién fue Rodolfo Walsh? ¿Un periodista, un escritor, un militante, un intelectual que fue más allá de ese papel? “*Fui lavacopas, limpiavidrios, comerciante de antigüedades y criptógrafo*”, decía él, queriendo alivianar esa imagen deshumanizada con la que se mira a los grandes humanos.

Sin embargo, para entender la vida de Walsh es necesario dividirla en dos partes. “Operación Masacre *cambió mi vida. Haciéndola, descubrí, además de mis perplejidades íntimas, que existía un amenazante mundo exterior*”, dijo el hombre, refiriéndose al libro que inició el movimiento periodístico-literario de la novela testimonial.

“Después de la frustración por la impunidad de la que gozaron los autores de los fusilamientos, Walsh ya no piensa en pedir justicia, sino observar que, además de permitir obtener datos y establecer la mecánica de sucesión de ciertos hechos, la investigación se ocupa de hechos límites que movilizan y ponen en cuestión compromisos, actos, ideas. La masacre de José León Suárez fue la perfecta culminación de un sistema; el caso Rosendo García desnuda la esencia del vandorismo; el asesinato de Satanowsky proyecta luz sobre el funcionamiento de los servicios de informaciones y su conexión con los grandes diarios”, dirá Osvaldo Aguirre.

Walsh se había criado en el seno de una familia conservadora, de ascendencia irlandesa. Estudió en un colegio de monjas irlandesas y fue interno en una congregación de curas también irlandeses. “*Tengo una hermana monja y dos hijas laicas*”, se reía. A los 17 años comenzó a trabajar en la Editorial Hachette como traductor y como corrector de pruebas, y a los 20 comenzó a publicar sus primeros textos periodísticos. En 1953 publicó su primer libro de cuentos, *Variaciones en rojo*, con el que había ganado el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires.

Cuando se produjeron los fusilamientos de José León Suárez, Walsh estaba trabajando en la compilación de cuentos de la Editorial Hachette. Una tarde de 1956, jugando al ajedrez en un bar de la Plata escuchó la frase “*Hay un fusilado que vive*”. Nunca se le fue de la mente. A fines de ese año, comenzó a investigar el caso con la ayuda de la periodista Enriqueta Muñiz, y se encontró con un gigantesco crimen organizado y ocultado por el Estado. Walsh decidió recluirse en una alejada isla del Tigre con el seudónimo de Francisco Freyre, y con la única compañía de un revolver. El 23 de diciembre Leonidas

Barletta, director de *Propósitos*, denunció, a pedido de Walsh, la masacre de José León Suárez y la existencia de un sobreviviente, Juan Carlos Livraga.

El resto es historia conocida.

Walsh en Cuba

Antes de partir a Cuba, publicó el *Caso Satanowsky*, en donde evidenció que matones de la SIDE asesinaron al abogado Marcos Satanowsky debido a oscuros intereses en torno a la propiedad del diario *La Razón*. En la investigación dio con los culpables.

En Cuba fundó la agencia *Prensa Latina* junto con su colega y compatriota Jorge Masetti. Había decidido que no sería nunca más un simple observador privilegiado del mundo, sino que quería formar parte activamente de él: como jefe de Servicios Especiales en el Departamento de Informaciones de *Prensa Latina*, usó sus conocimientos de criptógrafo aficionado para descubrir, a través de unos cables comerciales, la invasión a Bahía de Cochinos, instrumentada por la CIA.

A Cuba fue Walsh a respirar un poco de aire libre. Sus experiencias amorosas con prostitutas cubanas fueron para él también actos de liberación. "...Después de vestirme le digo '¿cuánto es?', porque ella tiene que seguir trabajando y ella dice 'lo que quieras'. Pero cuando le doy cinco pesos se sonríe un poco y dice '¿tan poco?'. Entonces invento cualquier argumento, porque no estoy resuelto a darle más, porque ahora no quiero ser engañado, ya la jauría del remordimiento y la vergüenza galopa a mis espaldas. Apenas salimos me deshago de ella lo más pronto que puedo, y es entonces cuando empiezo a preguntarme si me habrán visto, si ella era linda o era un monstruo, y qué habrían dicho en la agencia si me vieran con una muchacha tan negra. Sí, me siento culpable de este gran acto de liberación...".

Walsh escritor

Rodolfo Walsh tuvo una tortuosa relación con la literatura, luego de haberse definido como marxista. "*Soy lento, he tardado quince años de pasar del mero nacionalismo a la izquierda.*" Después de publicar *¿Quién mató a Rosendo?*, dijo: "*las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político. Mis ideas sobre la novela han cambiado*".

A Walsh le faltaba la novela para consagrarse como escritor. Pero después de *Operación Masacre* y de su estadía en Cuba, decidió que ya en Argentina no podía desvincularse la literatura de la política. Él ya había decidido. "*Empiezo a asimilar lo básico del marxismo*

y mi nivel de conciencia es hoy bastante mayor. No aceptaría hoy incluir una cita de un bufón como Manucho (Manuel Mujica Láinez) en la contratapa de un libro (se refiere a Un kilo de oro) ni vacilaría en rechazar una beca en USA, etc.”

La novela era, para Walsh, algo así como la representación de los hechos. *“Yo prefiero su simple presentación. (...) ¿Eso quiere decir que la novela es lo difícil de decir, lo que se resiste a ser dicho? ¿Lo que me compromete más a fondo? Otra variante que he pensado es que la novela es la última forma del arte burgués, y por eso ya no me satisface”.*

Ese mismo año, en Madrid, Perón le presenta a Raimundo Ongaro, Secretario General de la CGT de los Argentinos, y el 1º de mayo aparece el semanario *CGT*, que funda y dirige por expreso pedido de Perón. En 1969 empieza a militar en el Peronismo de Base. *“No le entiendo nada -dijo Ongaro luego de leer unos escritos suyos-. ¿Escribe para los burgueses?”.* *“Me molestó porque sé que tiene razón”*, escribió Walsh, luego de este hecho.

Walsh militante

En 1973 comenzó a militar en la organización Montoneros con el grado de Oficial 2º y el alias de Esteban. Creó un sector del Departamento de informaciones de Montoneros y fue su responsable. Junto a su amigo, el poeta Francisco Paco Urondo, participa como fundador y redactor de *Noticias*. Este diario presentaba los puntos de vista de Montoneros. A principios de 1974, dejó constancia por escrito de sus diferencias de concepción, tácticas y estrategia con la cúpula de Montoneros, en un último intento de cambiar el rumbo, que, de seguir así, llevaba a una segura derrota. No fue escuchado. *“Nosotros le decíamos traidores a ellos, a los Vandor, a los Matera, a los Remorino. Pero los traidores éramos nosotros. Porque Perón siempre los apoyó a ellos.”* Bajo el golpe de Estado encabezado por Jorge Videla, creó la *Agencia Clandestina de Noticias (ANCLA)*. *“Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote el terror. Haga circular esta información.”*

El 29 de septiembre de 1976 murió en un enfrentamiento su hija Vicki. Tenía 26 años, una hija y era militante de Montoneros. Murió también su amigo Paco Urondo en Mendoza, perseguido por fuerzas militares conjuntas.

El 24 de marzo al cumplirse un año de la dictadura, envió su famosa *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar* a las redacciones de los diarios. Nadie la publicó. El 25 de marzo, entre las 13.30 y las 16.00, Walsh fue secuestrado por un grupo de Tareas de la ESMA, comandado por el oficial de Inteligencia García Velasco. Sobrevivientes de la ESMA le acercaron a su hija Patricia Walsh una versión de lo sucedido. Según esa versión Rodolfo debía ser *tackleado* por el oficial de Marina y ex *rugbier* Alfredo Astiz, quien falló en su intento. Esto generó una momentánea confusión que permitió a Rodolfo gatillar el revólver calibre 22 que guardaba en la entrepierna. Así hirió a uno de sus agresores, que quedó rengo. A fines del '77 ese hombre fue galardonado con una medalla en una ceremonia secreta de la ESMA.

El 25 de marzo de 1977 asesinaron al hombre que decidió para siempre ser “fiel al compromiso de dar testimonio en tiempos difíciles”.



Rodolfo Walsh: “Autobiografía”

Me llaman Rodolfo Walsh. Cuando chico, ese nombre no terminaba de convencerme: pensaba que no me serviría, por ejemplo, para ser presidente de la República. Mucho después descubrí que podía pronunciarse como dos yambos aliterados, y eso me gustó. Nací en Choele–Choel, que quiere decir “corazón de palo”. Me ha sido reprochado por varias mujeres.

Mi vocación se despertó tempranamente: a los ocho años decidí ser aviador. Por una de esas confusiones, el que la cumplió fue mi hermano. Supongo que a partir de ahí me quedé sin vocación y tuve muchos oficios. El más espectacular: limpiador de ventanas; el más humillante: lavacopas; el más burgués: comerciante de antigüedades; el más secreto: criptógrafo en Cuba.

Mi padre era mayordomo de estancia, un transculturado al que los peones mestizos de Río Negro llamaban Huelche. Tuvo tercer grado, pero sabía boleear avestruces y dejar el molde en la cancha de bochas. Su coraje físico sigue pareciéndome casi mitológico. Hablaba con los caballos. Uno lo mató, en 1945, y otro nos dejó como única herencia. Este se llamaba “Mar Negro”, y marcaba dieciséis segundos en los trescientos: mucho caballo para ese campo. Pero ésta ya era zona de la desgracia, provincia de Buenos Aires. Tengo una hermana monja y dos hijas laicas.

Mi madre vivió en medio de cosas que no amaba: el campo, la pobreza. En su implacable resistencia resultó más valerosa, y durable, que mi padre. El mayor disgusto que le causo, es no haber terminado mi profesorado en letras.

Mis primeros esfuerzos literarios fueron satíricos, cuartetas alusivas a maestros y celadores de sexto grado. Cuando a los diecisiete años dejé el Nacional y entré en una oficina, la inspiración seguía viva, pero había perfeccionado el método: ahora armaba sigilosos acrósticos.

La idea más perturbadora de mi adolescencia fue ese chiste idiota de Rilke: si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir. Mi noviazgo con una muchacha que escribía incomparablemente mejor que yo me redujo a silencio durante cinco años. Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura aunque sí en la diversión y en el dinero. Me callé durante cuatro años más porque no me consideraba a la altura de nadie. *Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que en todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía. Pero no veo en eso una determinación mística. En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos; podría haber sido cualquier cosa, aun ahora hay momentos en que me siento disponible para cualquier aventura, para empezar de nuevo, como tantas veces.

En la hipótesis de seguir escribiendo, lo que más necesito es una cuota generosa de tiempo. Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto; sé que me falta mucho para poder decir instantáneamente lo que quiero, en su forma óptima; pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué diferencias y similitudes encontrás entre las versiones de la vida de Walsh presentadas en ambos textos?
- 2) ¿Cómo se presenta Walsh en su autobiografía?
- 3) ¿A qué creés que se refiere Walsh, en su autobiografía, cuando afirma: “En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos”? ¿Cómo relacionás esa afirmación con la información sobre Walsh que brinda su biografía?

En sus *Memorias*, Louis Hector Berlioz (1803-1869), compositor destacado del romanticismo francés, no se limitó a narrar los hechos fundamentales de su vida. También retrató magistralmente la escena del romanticismo, que integró junto a tantos otros artistas.



Héctor Berlioz: “Memorias” [Fragmento]

Me presenté al concurso de composición musical que se realiza todos los años en el Instituto⁴. Los candidatos, antes de ser admitidos a concurrir, deben soportar una prueba preliminar en la que se excluyen los más débiles. Tuve la desgracia de encontrarme entre aquellos. Mi padre lo supo, y esta vez, sin vacilar, me advirtió que no contara más con él si me obstinaba en permanecer en París, y que me retiraba mi mensualidad. Mi buen maestro le escribió de inmediato una carta apremiante, rogándole volviera sobre esa decisión, asegurándole que no podía haber dudas sobre el porvenir musical que me estaba reservando, y diciéndole *que la música me salía por todos los poros*. A fin de demostrar la obligación en que estaba de ceder a mi vocación, mezclaba a estos argumentos, ciertas ideas religiosas cuyo peso le parecía considerable, y que, por cierto, eran las más desaventuradas que hubiera podido elegir en esa oportunidad. La contestación brusca, seca y casi descortés de mi padre no pudo menos de herir profundamente la susceptibilidad y las creencias íntimas de Lesueur. Comenzaba así: “¡Soy un incrédulo, señor!”. Ya puede juzgarse la continuación.

Una leve esperanza de ganar mi causa defendiéndola yo mismo, me dio suficiente resignación para someterme momentáneamente a la voluntad paterna, y regresé pues a la Côte.

Después de una acogida glacial, mis padres me abandonaron durante algunos días a mis reflexiones, y me instaron finalmente a que eligiera una profesión cualquiera, ya que no quería saber nada de medicina. Contesté que mi inclinación por la música era única y absoluta, y que me resultaba imposible creer que no volvería a París para dedicarme a ella. “Debes sin embargo hacerte esa idea –me dijo mi padre– pues no volverás nunca más”.

⁴ [Nota del editor] Berlioz, que nació en 1803 en el departamento de Isère, está en París desde 1822, comenzando sus estudios y su carrera de compositor, en la que hasta 1824 no ha recogido sino fracasos y la desaprobación familiar.

A partir de ese momento me sobrecogió una melancolía profunda. Contestaba apenas las preguntas que me dirigían, no comía pasaba parte de mis días vagando por los campos y los bosques, y parte encerrado en mi cuarto. A decir verdad, no tenía proyectos; la sorda fermentación de mi pensamiento y la violencia que sufría parecían haber oscurecido por completo mi inteligencia. Hasta mi ira parecía extinguirse: parecía por falta de aire.

Una mañana temprano, mi padre vino a despertarme. “Levántate, me dijo, y cuando estés vestido, ven a mi gabinete, tengo que hablarte”. Obedecí sin presentir de qué se trataba. Mi padre tenía un aspecto más bien triste y grave que severo. Al entrar a su despacho, me preparaba, empero, a sostener un nuevo asalto, cuando estas palabras inesperadas me trastornaron: “Después de haber pasado varias noches sin dormir, he tomado una resolución... Consiento en dejarte ir a estudiar música a París... pero sólo por algún tiempo, y si, tras nuevas pruebas, no te son favorables, me harás la justicia de declarar que hice todo lo que era razonable hacer, y supongo que te decidirás a seguir otro camino. Bien sabes lo que pienso de los poetas y artistas mediocres, en cualquier género que sean, no valen más; sería para mí un pesar mortal y una humillación profunda verte confundido entre esos hombres inútiles”.

Mi padre, sin percatarse, había mostrado más indulgencia para los médicos mediocres, los cuales, tan numerosos como los malos artistas, son, no solamente inútiles, sino también ¡muy peligrosos! Siempre ocurre así, incluso para los espíritus selectos, los cuales combaten las opiniones ajenas con razonamientos de una justeza perfecta, sin darse cuenta que esas armas de doble filo pueden ser igualmente fatales para sus ideas más caras.

No aguardé más para arrojarme al cuello de mi padre y prometerle todo lo que quería.



Para ejercitar la comprensión

- 1) Estas memorias permiten espiar recuerdos muy íntimos de una gran figura de la música. ¿Qué aporte supone para los lectores y las lectoras conocer esta dimensión de los y las artistas?
- 2) ¿A qué se refiere Berlioz cuando afirma que los espíritus selectos “combaten las opiniones ajenas con razonamientos de una justeza perfecta”?
- 3) ¿Creés que el relato de Berlioz apunta a generar empatía entre sus lectores y lectoras? ¿La sentiste mientras leías? ¿Con qué vivencias pudiste relacionar la narración de este compositor?

Relato testimonial

Si en la biografía lo principal es la identidad del protagonista o su relevancia social, en el **relato testimonial** lo primordial es la experiencia subjetiva. En estos textos, los sucesos en los que el narrador participó (voluntaria o involuntariamente) tienen importancia social o histórica. En este sentido, estos relatos vinculan la experiencia introspectiva (“a mí me sucedió”) con la fáctica (“esto sucedió”). Porque dar testimonio también implica presentar pruebas y prestar la voz a aquellas personas no escuchadas o impedidas de expresarse. Así, a modo de ejemplo, en la crónica “Juicio a las brujas”, de Walter Benjamin, que incluimos en el apartado anterior, los archivos están contruidos a partir de la voz de los juristas y el detalle de las acusaciones, las “pruebas” y condenas, pero casi nunca nos encontramos con las versiones de quienes eran enjuiciadas.

Con estos fines, quienes narran suelen valerse de recursos ficcionales, aunque los hechos narrados dan cuenta de su visión de lo acontecido.

Suele mencionarse a los testimonios de sobrevivientes del Holocausto como exponentes del relato testimonial en tanto género. De hecho, *Si esto es un hombre* es uno de los libros clave para acercarse a la comprensión de la vida en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Su autor, Primo Levi (1919-1987), estuvo preso durante un año en Auschwitz, hasta la liberación del campo. Desde entonces, dedicó su vida a escribir sobre la vida durante su detención, a contar cómo había sido para él y para tantos otros y otras que allí habían estado. En 1987, se suicidó. Este fragmento de *Si esto es un hombre* (1947) es una pequeña muestra del tono de su obra:

Se dan innumerables circunstancias, normalmente insignificantes, que se convierten en problemas. Cuando las uñas están largas hay que cortárselas, lo que no se puede hacer sino con los dientes (para las uñas de los pies es suficiente el roce de los zapatos); si un botón se pierde hay que saber cosérselo con un hilo de alambre; si se va a la letrina o al lavabo hay que llevarse todo consigo, siempre y en cualquier parte, y mientras uno se lava los ojos tiene que tener el lío de la ropa bien cogido entre las rodillas: si no fuese así, en aquel preciso momento se lo robarían. Si un zapato hace daño hay que acudir por la tarde a la ceremonia del cambio de zapatos: en ella se pone a prueba la pericia del individuo, que en medio de un increíble montón tiene que saber elegir con un rápido vistazo un zapato (no un par) que le esté bien, porque una vez que lo ha elegido no se le permiten más cambios. Y no creáis que los zapatos, en la vida del Lager, son un factor sin importancia. La muerte empieza por los zapatos: se han convertido, para la mayoría de nosotros en auténticos instrumentos de tortura que, después de las largas horas de marcha, ocasionan dolorosas heridas las cuales fatalmente se infectan. Quien las padece está obligado a andar como si tuviese una bala en el pie (y he aquí por qué andan tan

extrañamente los ejércitos de larvas que cada noche vuelven desfilando); llega a todas partes el último y por todas partes recibe golpes; no puede huir si lo persiguen; se le hinchan los pies, y cuanto más se le hinchan más insoportable le resulta el roce con la madera y la tela de los zapatos. Entonces lo único que le queda es el hospital: pero entrar en el hospital con el diagnóstico de *dicke Füße* (pies hinchados) es extraordinariamente peligroso, porque es bien sabido por todos, y especialmente por los SS, que de este mal aquí es imposible curarse (Levi, 2002).

En nuestro país, los testimonios que surgieron en los Juicios a las Juntas funcionaron en el mismo sentido. Puede verse la recreación de algunos de ellos en la película [Argentina, 1985](#) (Santiago Mitre, 2022).

En *Aparecida* (2015), la escritora y periodista argentina Marta Dillon (1966) narra el proceso de descubrimiento de los restos de su madre, Marta Angélica Taboada, desaparecida por la última dictadura cívico militar en Argentina.



Marta Dillon: “Aparecida” [Fragmento]

“En foja 146 de la causa Nro. 24952 del Juzgado en lo Penal Nro. 3 del Departamento Judicial de San Martín caratulada ‘Dattolli, Héctor s/denuncia’ consta la pericia odontológica realizada en el cráneo rotulado como D-301-84 proveniente de la Bolsa 12. Este cráneo coincide por la investigación documental y características morfológicas con el cráneo SM-14-28-B12-58 y que fuese identificado como MARTA ANGÉLICA TABOADA había recibido un tratamiento (corona) en el incisivo central superior derecho producto de una fractura sufrida en dicha pieza dental. Si bien esta pieza se encuentra actualmente ausente post mórtem sí se encontraba al momento de realizarse los estudios odontológicos en la Asesoría Pericial durante enero de 1985. A continuación, se aporta fotografía del análisis pericial aludido y una vista comparativa del cráneo rotulado por el EAAF como SM-14-28-B12-58 con el fin de avalar la coincidencia morfológica entre los mismos”.

La “vista comparativa” estaba frente a mí, entre los papeles que habían puesto en mis manos. Eran dos fotos cenitales del maxilar superior de mi madre tomadas con veintidós años de diferencia. No les podía sacar los ojos de encima. No decidía si lo que estaba observando en esas imágenes era la inexorable trituradora del tiempo o la persistencia que le había robado un rastro concreto a su filo. La humanidad de la primera foto era pasmosa, la sombra de un cráneo bien preservado detrás de los dientes y muelas podía hasta regalar el gesto de quien se entrega al dentista; el color del paladar parecía rosado todavía, las

piezas blancas y sus emplomaduras traían el remedo de una mordida. La segunda retrataba a una pieza suelta sobre un fondo celeste demasiado artificial, seca la arcada de la boca, carcomidos los bordes que sostenían su dentadura ya raleada. Me lastimaba la dignidad de ese cráneo expuesto a la luz y robado otra vez de la caricia que hubiera merecido. ¿Qué hubiera pasado si la hubiéramos encontrado entonces, en 1985? ¿Me hubiera consolado? ¿Hubiera arrojado ese cadáver la soledad que sentía? ¿Hubiera devenido yo otra clase de mujer? ¿Para qué estoy intentando escribir en el agua? Si la sacaron del pozo, la midieron, la catalogaron y la volvieron a arrojar a su tumba sin nombre. Mamá fue enterrada dos veces en el cementerio Municipal de San Martín y dos veces desenterrada, la última exhumación era la que la había devuelto aunque ya no la habían sacado a ella de la boca abierta en la tierra sino a las Bolsas 12, 13 y 14; en cada una había partes de ella. Sus restos se habían mezclado con los de sus compañeros en el paredón de fusilamiento. Cuatro mujeres y dos hombres, todos llegados a su hora desde distintos lugares de cautiverio, todos caídos bajo una lluvia de balas reunidas en una bolsa dentro de otra bolsa de huesos, el mismo día a la misma hora, en la misma esquina. Y después, doce días después, doce días de nada pasados en el hospital Ramón Carrillo, acumulándose con otros que se recogían en esquinas determinadas de Ciudadela, puestos todos en la sepultura 52, tablón lateral, sección 14. Entre el 30 de enero y el 3 de febrero de 1977 hubo cinco enfrentamientos fraguados en un radio no mayor de treinta cuadras, en cinco días 26 personas buscadas hacía meses por quienes las amaban fueron elegidas con una lógica inexpugnable, reunidas en grupos eclécticos sin nada en común más que haber estado cautivas aunque ni siquiera en el mismo lugar, asesinadas y reinsertadas sin nombre en las cuentas del Estado: ahí están las partidas de defunción, las licencias de inhumación, el parte a una cochería para llevarlos a su sepultura en un féretro barato, rudimentario, una cuestión de forma; no tendrían nombre, pero sí cajón. De ahí los sacaron a todos en 1984, determinaron sexo de cada uno, anotaron unas pocas señas particulares, los embolsaron, los llevaron a La Plata para una identificación infructuosa y en 1986, cuando yo cumplía 20 e iba de casa en casa con un llanto interminable que ni siquiera podía explicar, los volvieron a embolsar, ya sin distinguir un hueso de otro, despojados incluso de su carácter de individuos, los volvieron a depositar en la misma sepultura, el mismo lateral, la misma sección.

Hay una palmera centenaria en ese rincón del cementerio de San Martín, una que da frutos naranjas y una sombra en la que acechan las arañas. Toda la pared del tablón lateral está plagada de jaulas diminutas, encierro de jilgueros y cardenales que cantan desafiando el

cautiverio cuando la luz del sol está más cerca de teñirse de sangre y suaviza el borde de las cosas. Que todavía cantan me lo juró el hombre que los cuida, sentado frente a su mate, en una casilla destartalada, rodeado de las cosas rotas de los muertos abandonados: lápidas, cruces, floreros de cemento, flores de plástico, chapas de bronce gastado. El hombre está ahí desde 1977, es el único que está ahí desde esa fecha, se me acercó para saber si podía ayudarme a encontrar a alguien, no dijo una tumba, dijo a alguien, porque los muertos bien enterrados, por más muertos que estén son alguien, pero yo ya no buscaba a nadie. La tierra que la había abrigado en todo caso, una respuesta más a una pregunta más, un rodeo mientras avanzo por este texto como si reptara entre las líneas temerosa de alguna vez poner un punto. El hombre sabía de los jóvenes quebrados bajo las balas que llegaban en grupos así como los mataban, pero dice que lo echaban de ahí cuando los inhumaban, cuando finalmente los hacían humo, nada, lo que está en ninguna parte.

–¿Vos decís que es verdad que la mataron ahí o solamente los tiraron? –le pregunté a Maco frente a la evidencia abrumadora de cuánta gente había participado, había visto, había anotado esas muertes anónimas.

–No tiene sentido pensar que los mataron en otro lado y los fueron a tirar ahí. ¿Para qué? Le hubiera costado más trasladarlos muertos. Los represores terminaban su trabajo en la esquina y después empezaba a trabajar la burocracia.

–¿Y este doctor Cóppola que firma las partidas? ¿Quién es, hablaron con él?

–No.

–¿Y el testigo?

–Debe ser inventado, pero se puede mirar en los padrones; o en la guía.

–Mi mamá tenía ojos celestes.

–No te tenés que guiar por lo que dice la partida, ponían cualquier cosa en la descripción. Pero ese día encontraron esos cuerpos y los inhumaron en este lugar. Esa no va a cambiar. Esa es tu mamá.

–¿Y los hijos de puta del cementerio? –terció Albertina entre Maco y yo.

“Todos los que lo levantaron, el que firmó las partidas... todos hijos de puta”, eso quería decir yo.

–Mirá, que hayan dejado ese registro burocrático es lo que nos ayudó a encontrarlos. Incluso en San Martín hubo un vicedirector del cementerio que llevaba un registro propio de inhumaciones NN. Podés ir a hablar con él si querés. Nos ayudaron mucho.

*

Fui a buscarlo, varios años después de aquella mañana de octubre de 2010 en Antropólogos*. No hablé con él sino con otra empleada, Celia, una señora muy amable que me atendió mostrador de por medio en la mesa de entradas, ahí donde la gente va a pagar los impuestos por el pedazo de territorio que ocupan sus muertos. Saqué número, esperé mi turno, conocía su nombre cuando pregunté por ella pero no tenía claro qué quería que Celia me dijera a mí. Me volqué sobre el mostrador como si fuera a agarrarla del cuello después de los buenos días, necesitaba acortar la distancia antes de decir quién era, la hija de una persona que había sido enterrada allí como NN en 1977. No era tan difícil, pero tampoco me parecía una frase para enunciar a viva voz bajo ese tinglado de fibrocemento sostenido por vigas de metal que se iban hacia arriba montándose en triángulos, una falsa cúpula traslúcida amparando dos niveles de oficinas; una construcción tan de los 70, como una cuadra militar con un dedo apuntando al cielo. Y ahí estaba yo rodeada de señoras mayores maltratando sus vérices mientras esperaban de pie que las atendieran. Celia dio un paso para atrás y levantó una ceja como si dijera “ajá” después de mi presentación. Tenía un brazo enyesado. Esperaba que me hiciera pasar a cualquier lugar que tuviera puerta como para hablar a solas, pero no. Acá no había ningún secreto.

—¿Y qué necesitabas?

—Bueno... en realidad... no sé... ¿Podría ver los papeles, los registros?

—No, yo no te los puedo mostrar. Te tiene que autorizar el intendente. Si él te autoriza, ahí sí, te los muestro todos.

Traté de atraerla hablando bajo.

—¿Ustedes tenían un registro paralelo para los NN?

—Nooo, de ninguna manera. No teníamos otro registro porque no está permitido. Nosotros anotábamos, eso sí, la edad y dónde los ponían. Incluso cuando hubo que reducir porque faltaba lugar dejábamos los huesitos ahí, en un costadito para que no se pierdan. Siempre en el mismo lugar.

Lo dijo todo a viva voz. Cuando habló de reducir, sus manos hacían un gesto que dibujaba una cajita forzando su brazo inmóvil.

—¿Cómo sabían la edad?

—Porque traían su licencia de inhumación. Siempre es así. Se verifica el deceso, se comunica al Registro Civil y de ahí te mandan la licencia. Ves, así.

Me mostró una carpeta cualquiera de las que tenía apiladas detrás de sí.

–En este casillero está la edad. Bueno, justo este es un angelito, por eso dice quince minutos.

–¿Tienen que haber vivido aunque sea unos minutos para que los entierren?

–Desde los siete meses de embarazo ya necesitás la licencia. Antes no, es material biológico.

No podía decirle que yo tenía dos angelitos muertos e irremediabilmente perdidos, mis hermanas. Pero me dieron ganas.

–¿Usted se acuerda de cómo llegaban?, porque en el 77 trajeron grupos grandes, no sé, por ahí los traían en camiones.

–No, querida, yo estoy acá desde el 80. Yo y el subdirector somos los más antiguos. Pero ya te digo, acá siempre fue prolijo, con licencia, con cochería. Y te voy a decir una cosa, acá no se exhumó a nadie con pala mecánica, siempre con pala de punta y después con pincelito.

¿Me estaba retando esta mujer por algo que yo había escrito en 2010? Era poco probable, habían pasado más de tres años.

–¿Está segura? Porque si usted está desde el 80...

–Pero siguieron llegando, eh. Hasta el 83 siguieron llegando. Lo que pasa es que cuando vino ese Currais, un tipo muy desprolijo, levantó los primeros y después liberó la zona. Carlos Currais era el juez que había ordenado las exhumaciones en 1984 por la denuncia de Héctor Dáttoli, intendente de Tres de Febrero en esos años. Todo el proceso de identificación había empezado con la causa “Dáttoli, H. s/ denuncia”.

–¿Qué quiere decir que liberó la zona?

–Que la liberó, levantaron todo y muchos se cremaron o fueron al osario común; ya no los podíamos guardar. Era un tipo, Currais...mal, cómo decirte.

–¿Cuántos NN cree que se enterraron acá, tiene idea?

–Muchos, querida.

–¿Pero puede calcular?

–Yo te diría entre 500 y 700. Fueron muchos, sí, pero ya te digo, se perdieron. Si le pedís autorización al intendente te podría mostrar. No de Derechos Humanos, eh, del intendente.

–Bueno, gracias, voy a ver si lo llamo.

–En una de esas... Si querés, podés ir a ver el Panteón de la Memoria, es ahí, por ese pasillo que ves ahí, la tercera bóveda. Ahí hay dos que identificamos.

* “Antropólogos” refiere al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), grupo que participa hace años en el reconocimiento de las identidades de los cuerpos restituidos víctimas de los crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura cívico militar argentina. Su trabajo es reconocido mundialmente y la AAF ha sido convocada para colaborar en casos como el de los 43 normalistas de Ayotzinapa (México). La crónica [“El rastro en los huesos”](#), de Leila Guerriero, narra el trabajo del Equipo.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Por qué este fragmento del libro *Aparecida* funciona como relato testimonial? ¿Reconocés rasgos de otros géneros o discursos?
- 2) Señalá los fragmentos descriptivos que encuentres y explicá su función en el texto.
- 3) ¿Cuál es el rol de los datos contextuales, nombres propios, entrevistas?
- 4) ¿Qué voces aparecen? ¿Cuál es la importancia de los testimonios?

El sábado 24 de septiembre de 2016, Iván Navarro y Ezequiel Villanueva Moya, dos jóvenes residentes de la Villa 21 e integrantes de la Garganta poderosa, fueron torturados por la Policía Federal, primero, y por la Prefectura, después. Tras decidirse a denunciar lo sucedido, las amenazas siguieron sobre ellos y sus familias.

Una semana más tarde, difundieron en las redes un video en el que contaron lo sucedido, sin mostrar sus rostros. A continuación, un fragmento de su testimonio.



“Sobrevivimos para gritarlo” [Fragmento]

Prefectura directamente vino y nos empezó a pegar. Ahí me agarran del cuello, me llevan para un móvil, me tiran al piso y me empiezan a patear. Lo mismo hicieron con él [*se refiere a su amigo, Ezequiel Villanueva Moya, sentado a su lado en el video*]. Después nos suben juntos a un móvil. Mientras nos pegaban todo el tiempo, nos llevan a la Pepsi, atrás de la fábrica, al Riachuelo, y ahí nos volvieron a pegar. Nos sacan de la camioneta, empiezan a sacar los palos. Saca un cuchillo, lo raspan contra el piso y me lo apoyan contra el cuello. Me decía: “Yo soy carnicero, te voy a matar”, y me apretaba el cuello con el cuchillo. Y lo mismo hacían con él [*Villanueva Moya*] pero se lo ponían en la cintura. Mientras nos pegaban un buen rato, sacan la pistola de ellos, me la apoya en las dos rodillas y me dice: “¿Dónde querés que te dé el tiro?”. Le decía que no, que no. Y me decía: “Sí, elegí dónde querés que te dé el tiro”. Me gatilla, mientras se reía porque no salía el tiro. Y ahí el que tenía la pistola se va con él [*Villanueva Moya*]. Agarra y le dice “Te voy a matar”. Y él le decía que no, que no. Le tira el tiro al lado de la oreja. Después va conmigo y me dice “Ahora te toca a vos. Te voy a matar”. Me agarra de la remera, me

arrastra sobre la valla y me mete la cabeza mirando el Riachuelo. Me decía si sabía el Padrenuestro. Le dije que sí. Me dijo que lo rezara para que no me mate. En ese momento me saca el camperón, me dice que la ropa que tenía no era mía, que era todo robado, que de dónde sacaba la plata para comprar esa ropa. Después de eso nos hizo hacer abdominales [...] Fumaban cigarrillo, nos tiraban los cigarrillos. Ponían música, se reían, reían, mientras nos pegaban. [...] Se suben un par al móvil y se van. Quedaban los otros. Dicen “Bueno, ya está, hasta acá llegamos”, como si fuese que nos iban a matar. Pasó un rato, uno saca otra vez la pistola y dice “Bueno, ya está, tómensela para allá, no se den vuelta y corran porque ya saben lo que les va a pasar”.



Para ejercitar la comprensión

- 1) En muchas ocasiones, el relato testimonial se asocia a un objetivo. “Contar para”. ¿Cuál es el fin que se pretende alcanzar con este testimonio?
- 2) En una crónica titulada “El barrio fuerte”, el periodista Cristian Alarcón describe cómo es la vida cotidiana en Fuerte Apache. ¿Qué semejanzas y diferencias hay entre el relato testimonial de *La Garganta Poderosa* y el fragmento del texto de Alarcón?

—Yo me iba a estudiar, hace como dos semanas. Estábamos comiendo pan casero —cuenta P., 20 años, desocupado desde que lo echaron como repartidor de Las Marías—. Entonces vinieron cinco o seis gendarmes, nunca entran de a menos, con los palos para pegar. Andan con los cascos, con las armaduras esas que parecen las Tortugas Ninjas. Te dicen: “No me mirés. Mirá para abajo. Tirate al piso. Ni mirés pendejo de tal por cual”, y después te sacan todo lo que tenés en los bolsillos. Si hay plata, por ahí, según el gendarme, se la queda. Si no, te quitan la droga y lo demás te lo dan.

El relato de P. se repite en la ronda. Y se repetirá en otros testimonios, de las formas más variadas. Lo que se reitera es la orden de no mirar, y los borcegos punta de fierro pateando los tobillos con saña, la denigración verbal como método. No se trata de una violencia fatal, como la de los escuadrones de la muerte de la bonaerense que mató pibes en falsos enfrentamientos. Es lo que los vecinos describen como “los modos de estos negros brutos que vienen del campo y no saben nada”.

Hay una discriminación mutua como práctica defensiva-ofensiva. A uno y otro lado, pobres uniformados y civiles que se miran de reojo, armados —antes que con los fierros— con los prejuicios que gatillan el insulto. “Chorros asesinos”, de un lado. “Indios brutos”, del otro. En realidad, los pibes acosados por la manera de “ordenar” del Cuerpo Especial de la Gendarmería Nacional son hijos de otros migrantes del interior. De Corrientes, Santiago, Salta, Jujuy, Formosa, Chaco, Misiones, Tucumán.

Estos pibes, los de La Isla, se reivindicán como laburantes. Uno que otro, los más producidos, sonríen de costado cuando se habla de choreo. Un ojo acostumbrado los reconoce. Y ellos, inteligentes, rápidos, le dan paso a sus amigos legales. Habrá que avanzar en el interior del barrio para escuchar la voz de los pibes chorros.

En 2010, en Neuquén, Socorro rosa comenzó a brindar información y acompañar a mujeres que buscaban interrumpir su embarazo. Fue la primera experiencia de este tipo en el país. Tres años más tarde se conformó Socorristas en red, vinculando así otros puntos del país.

Basándose en estas experiencias, Dahiana Belfiori (1977), escritora y socorrista, creó *Código Rosa, relatos sobre abortos*. En este libro narra las historias de mujeres que, en diversidad de circunstancias, decidieron abortar:

Durante los años 2012 y 2013 las integrantes de la Colectiva Feminista La Revuelta realizaron una serie de entrevistas (más de veinte) a mujeres de la ciudad de Neuquén y alrededores a las que acompañaron en sus experiencias de aborto con misoprostol y aceptaron el desafío de contarlo (...) Luego algunas de ellas realizaron un arduo trabajo de desgrabación: cada entrevista consta de entre quince y treinta páginas. Es esa la materia prima o materialidad política y militante que hizo posible la escritura de este libro. Aquellas mujeres no sólo hablaron de “sus” abortos, ahondaron en sus vidas. Es de destacar que cada una de ellas insistió en la importancia de dar su testimonio “para que ayude a otras” (Belfiori, 2015, p. 14).

El volumen fue editado por primera vez en 2015 y, debido al interés renovado por el tema ante la votación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, reimpresso en 2018. Los siguientes son dos de los relatos del libro.



“Yo me enteré tarde”

–Ustedes son grandes, tienen que decidir por ustedes. Sabés que podés contar conmigo. Voy a estar feliz con cualquier decisión que tomen.

Carola no puede creer las palabras de su suegra. Estaba tan asustada que necesitó contárselo a alguien. Extraña a su madre. Hace años que mantienen una relación por teléfono. Vive lejos y tienen confianza, pero ¿cómo contarle por teléfono? ¿Para qué preocuparla?

Al día siguiente se levantó con menos dolores. Eran las ocho de la mañana. Por suerte se durmió. Se acuerda del dolor intenso, de que le bajó la presión, de las manos mojadas de Mario sobre su cara intentando darle ánimos. Se acuerda de que largó todo de golpe. Luego se durmió. Quiso salir a caminar.

–No, ¿cómo te vas a mover? Te puede hacer mal –la voz de Mario sonaba dulce y tensa al mismo tiempo.

–Quiero caminar, despacio, tranquila, pero quiero salir.

–Pará, te acompaño.

Fueron a comprar facturas. Era domingo. Regresaron y desayunaron como siempre, juntos. Carola se sentía débil, pero era ella de vuelta. Por suerte ese médico les pasó el dato. No como el otro al que les dieron ganas de cachetear. ¿A quién se le ocurría cagar a pedos a una mujer en ese estado? Se acuerda de que le dijo de todo. Ahora se ríe de eso: “Buenísimo, señor, entonces usted me va a pagar los pañales, la comida del crío, ¿me lo va a cuidar también?”. Mario y Carola se abrazan.

Me hubiera gustado contarle a mi mamá. Pensé tantas veces en contarle por teléfono... Si ella intentó abortarme dos veces por lo menos. Me acuerdo lo que me dijo mi abuela una vez cuando le pedí plata y recordó que su hija también le había pedido plata: “No me preguntes para qué es”, le dijo mi mamá. No me olvido más: “Yo no le pregunté para qué era pero seguro que se iba a hacer un aborto”. Y sí, mi viejo le mandaba unas cosas raras a mi vieja, unos tés de Salta. Ahí mi vieja empezó a estar más segura, según ella. Dice que de repente quiso tenerme. Aunque también me dijo: “En realidad yo me enteré tarde”. A mi vieja le pasó lo mismo que a mí. Solo que yo aborté.



“Salir adelante”

Vivo en un cuarto de pensión. Tengo veinte años. Trabajo vendiendo ropa y con eso salgo adelante. Quiero otro trabajo pero sin documentos es difícil. Trabajo doce horas y me pagan 95 pesos al día. Mi novio es de Bolivia igual que yo. Me descuidé. Me cuido con los días pero me equivoqué. Empecé a tener asco, náuseas, mareos. No me venía. No estaba preparada para tener otro hijo. Mi hijo está con mi mamá en Bolivia, tiene dos años y medio. Una amiga de acá me dijo que había abortado una vez, con ustedes. Le dije si me favorecería en darme el número por si algo me pasaba. Se lo pedí cuando me pasó. Sentí nervios cuando llamé, pensé que iban a reñirme. Y no, sólo estaba preocupada por lo que me iba a pasar. Cuando las usé lloré porque no quise hacerlo. Me dolió lo que hice. Pero tenía que hacerlo porque no estaba preparada. Nadie se enteró. Solo las usé. A mi novio tampoco le conté. Pero luego se enteró, porque ya está, ya lo hice. Dijo que estaba bien, que no nos conocíamos muy bien, que era muy pronto para tener un hijo. Ese día sólo me volví débil, lo que menos me importaba era si me dolía o no. Me debilitó porque boté harta sangre. Tuve miedo de ir sola, por eso no fui al hospital, tuve miedo a que los

doctores se enteren de lo que estaba haciendo. Yo había abortado en Bolivia una vez. Tenía dieciocho años, pero no sé si fue aborto o retraso porque en la farmacia me pusieron una inyección y me vino normal. No hubiera querido que me pase. Yo sé que me va a doler mucho toda la vida. No hubiese querido que sufra, capaz que algún día con él ni estemos juntos. Hubiera estado sola y con un hijo más. No hubiese querido que suceda eso. Uno más. Con mi hijo siempre sola, nunca me junté ni me concubiné. Siempre sola estudiando y con mi hijo con mi mamá cuando estaba en Bolivia. Voy a ir al control ahora, allí me trataron bien, me pusieron el DIU. Está bien eso, no está bien sentirse mal si abortás. Hay mujeres que quedan embarazadas seguido seguido seguido y tienen muchos hijos y no saben cómo mantener. Allá no me cuidaba porque no tenía novio y no tenía relaciones sexuales. Y si me enamoraba era enamorar ¿pero vas a tener relaciones sexuales?, no. Quiero salir adelante acá en Neuquén y trabajar por mi hijo para que no le falte nada. Salir adelante, mejorar mi modo de vivir, que no nos falte nada, ni a mí ni a mi hijo. Salir adelante. Eso quiero.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cuáles son los puntos en común entre ambos relatos? ¿Cuáles las divergencias?
- 2) ¿Por qué, a pesar de tratarse de vivencias reales, se publicaron de manera anónima y tras la aparente ficcionalización de Belfiori? ¿Cuáles podrían ser las consecuencias de que se conociera la identidad de estas mujeres que abortaron?

Referencias bibliográficas

- Alarcón, C. (2008, 10 de noviembre). “El barrio fuerte”. *Periodismo narrativo en América Latina*.
<https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2008/11/10/el-barrio-fuerte/>
- Almada, S. (2017). *El mono en el remolino*. Random House.
- Belfiori, D. (2015). *Código rosa. Relatos sobre abortos*. La Parte Maldita
- Benjamin, W. (2014). *Juicio a las brujas y otras catástrofes. Crónicas de radio para jóvenes*. Interzona.
- Berlioz, H. (1977). *Memorias*. Centro Editor de América Latina. Traducción: Ana María Carnevali
- Caparrós, M. (2007). “Prólogo. Por la crónica”. En Maximiliano Tomas, (Comp.), *La Argentina crónica*. Booket.
- Cecchi, H. (1988). *El ojo crónico. Manual para aspirantes a cronistas*. Colihue.
- Guerriero, L. (2000, 1 de junio). “La otra América”. *Rolling Stone*. <https://www.lanacion.com.ar/585392-la-otra-america>
- Dillon, M. (2018). *Aparecida*. La página.
- Jones, L. (2013). “Minton’s”. En *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*. Caja negra. Traducción: Patricio Orellana.
- Julio César. (1986). *La guerra de las Galias*. Orbis. Traducción: José Goya Muniáin y Manuel Balbuena.
- La visión poderosa. (2016, 29 de septiembre). “Sobrevivimos para gritarlo”. [video]. *You Tube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=u6Cms4eTJdM/>

- Levi, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Muchnik. Traducción: Pilar Gómez Bedate.
- Malosetti Costa, L. (s/d). “Comentario sobre Le lever de la bonne (El despertar de la criada)”. Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1894/>
- Pigna, F. (s/d). “Rodolfo Walsh”. *El historiador*. <https://www.elhistoriador.com.ar/rodolfo-walsh-por-felipe-pigna/>
- Polibio de Megalópolis. (s/d). “Historia universal bajo la República Romana”. *Imperium*. <http://www.imperivm.org>
- Saer, J. J. (2002). *El limonero real*. Seix Barral.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores. Traducción: Jorge Romero León.
- Valés, L. (2002, 27 de junio). “La cacería policial terminó con dos muertos a balazos”. *Página 12*.
- Walsh, R. (2002, 25 de marzo). “Autobiografía”. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-1674-2002-03-25.html>

CAPÍTULO III

Discurso literario

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la **literatura** es el arte de la expresión verbal. Como se trata de un hecho artístico, frecuentemente se entrecruza con otros: hay compositores que musicalizan poesías, pintores que ilustran cuentos y novelas que se convierten en películas. Cuando esto sucede, ambos hechos estéticos se resignifican a partir del contacto con el otro, adquiriendo nuevas posibilidades interpretativas.

Los textos literarios exponen la imaginación, el ingenio y la sensibilidad de sus autores, e intentan generar un despertar reflexivo y emotivo en sus lectores. En este sentido, el discurso literario se caracteriza por el predominio de la **función estética**. Acá no se trata de informar (como en el discurso periodístico) o de transmitir conocimiento (como en el académico). Lo principal es conmover al lector. Acá la palabra se transforma en arte.

La obra literaria propone una situación comunicativa distinta de la situación real: la imaginaria. Los hechos pertenecen al ámbito de la ficción, aunque se tomen ciertos elementos de la vida cotidiana o de la historia.

El **género literario** es cada una de las categorías en las que se pueden ordenar las obras literarias. Tradicionalmente se distinguen: la lírica (poesía), la narrativa (cuento, novela) y el drama (teatro).

En esta unidad, trabajaremos textos pertenecientes a las tres grandes áreas del discurso literario.

Microcuento

Los microcuentos son textos literarios muy breves, que narran una historia de manera condensada.

Uno de los más conocidos es “El dinosaurio”, escrito por Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”.

A continuación, leeremos algunos microcuentos.

“Compra esta lámpara: puedo realizar todos los deseos de mi amo”, dice secretamente el genio al asombrado cliente del negocio de antigüedades, que se apresura a obedecerlo sin saber que el genio ya tiene amo (el dueño del negocio) y un deseo que cumplir (incrementar la venta de lámparas).

Ana María Shua

Un hombre sueña que ama a una mujer. La mujer huye. El hombre envía en su persecución los perros de su deseo. La mujer cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña. Los perros atraviesan el río a nado, saltan el muro y al pie de la montaña se detienen jadeando. El hombre sabe, en su sueño, que jamás en su sueño podrá alcanzarla. Cuando despierta, la mujer está a su lado y el hombre descubre, decepcionado, que ya es suya.

Ana María Shua

Cinerama

La publicidad decía que la película era muy realista, tanto que ese tren apareció de frente, saltó del telón, atravesó el escenario y arrolló al público de la platea. Por suerte yo estaba en los palcos, para contarlo. La siguiente película con escenas de la selva fue la que salvó al propietario, porque los indios se llevaron de a poco la máquina y las hienas limpiaron los cadáveres de la sala, que al final eran las únicas pruebas del delito.

César Antonio Alurralde



A partir de los microcuentos que recién leíste, animate a escribir el tuyo. Luego, compártelo con tus compañeros y compañeras.

Cuento

El cuento es una narración breve de ficción. En general, está protagonizado por un grupo acotado de personajes y la acción suele desarrollarse en torno a un único nudo o situación problemática, cuya resolución tiene lugar dentro de la historia; es decir, se trata de formas autoconclusivas (aun cuando el autor opta por dejar el final “abierto”). Sin embargo, esto no siempre es así. Hay cuentos con argumentos de mayor complejidad y otros en los que participa un arco mayor de personajes. Probablemente, su característica distintiva, en

relación a otras estructuras narrativas, es su extensión. El cuento debe poder leerse “de una sola sentada”.

En 1991, Nadine Gordimer (1923 - 2014) fue la primera mujer africana que recibió el Premio Nobel de Literatura. En su obra, es frecuente la preocupación por la supremacía blanca y el sistema apartheid imperante en Sudáfrica.



Nadine Gordimer: “Érase una vez”

Me escribe una persona pidiéndome que colabore en una antología de cuentos para niños. Contesto que no escribo cuentos para niños; y vuelve a escribirme entonces, diciéndome que en un reciente congreso-seminario-feria del libro cierto novelista dijo que todo escritor debería escribir por lo menos un cuento para niños. Pienso en enviarle una tarjeta postal diciéndole que yo no acepto que “deba” escribir nada.

Y luego anoche me desperté; o, mejor dicho, algo que no supe precisar me despertó.

¿Una voz en la cámara de resonancia del subconsciente? Un sonido.

Un crujido de esos que produce el peso de un pie tras otro sobre un suelo de madera. Escuché. Noté que los pabellones de mis orejas se dilataban a causa de la concentración. Otra vez: el crujido. Estaba pendiente de él; pendiente de oír si indicaba que los pies iban de habitación en habitación, avanzando por el pasillo hasta mi puerta. No tengo blindaje de seguridad, ni pistola bajo la almohada, pero sí tengo los mismos temores que las personas que toman tales precauciones, y los cristales de mis ventanas parecen de escarcha; podrían hacerse añicos como una copa de vino. Una mujer fue asesinada (así lo expresaron) en pleno día en una casa que está a dos manzanas de aquí, el año pasado, y los fieros perros que guardaban a un viejo viudo y a su colección de relojes de pared murieron estrangulados antes de que a él le acuchillase un peón a quien había despedido sin pagarle.

Yo tenía los ojos fijos en la puerta, representándomela en mi mente más que viéndola, allí a oscuras. Permanecí echada y casi inmóvil –como víctima ya–, pero la arritmia de mi corazón porfiaba, golpeando a uno y otro lado de su jaula corporal. ¡Qué bien afinados están los sentidos, aunque faltos de descanso y de sueño! Nunca habría podido escuchar con tal atención en el trajín del día; estudiaba el más leve sonido, identificando y clasificando su potencial amenaza.

Pero comprendí que no estaba amenazada, aunque tampoco a salvo. No era el peso de un cuerpo humano lo que presionaba el entarimado; el crujido procedía de un abarquillamiento, de un epicentro de tensión. En mitad de ella estaba yo. La casa que me envuelve mientras duermo fue construida sobre terreno minado; muy por debajo de donde quedan mi cama, el suelo y los cimientos, los escalones y galerías de las minas de oro han perforado la roca, y si un frontón tiembla, se desprende y cae, mil metros más abajo, toda la casa se mueve ligeramente, produciendo una inquietante tensión en el delicado equilibrio de peso y contrapeso de ladrillos, cemento, madera y cristal que sostiene la estructura que me alberga. Los inarmónicos latidos de mi corazón se fueron moderando como los amortiguados últimos floreos de uno de esos xilófonos de madera que hacen los mineros trashumantes de Chopi y Tsonga, que podían haber estado allá abajo en aquel momento, debajo de mí, en el interior de la tierra. La excavación escalonada donde se producía el derrumbamiento acaso ya no se utilizaba; quizá gotearía agua por sus agrietadas venas; y puede que ahora algunos hombres hubiesen quedado enterrados allí, en la más profunda de las tumbas.

No encontraba una postura en la que mi mente se desprendiera de mi cuerpo, liberándome para volverme a dormir. Así que empecé a contarme un cuento; uno de esos cuentos propios de la hora de acostarse.

En una casa, en un barrio residencial, en una ciudad, había un hombre y su esposa que se querían muchísimo y que vivían felices desde siempre. Tenían un hijo pequeño, y le querían muchísimo. Tenían un gato y un perro a los que su hijo quería muchísimo. Tenían automóvil y caravana para las vacaciones, y tenían una piscina protegida con una cerca para que el pequeño y sus compañeros de juegos no cayesen y se ahogasen. Tenían una chica de servicio de absoluta confianza y un jardinero que trabajaba por horas muy apreciado en el vecindario; pues cuando empezaron a vivir felices para siempre fueron advertidos por aquella vieja bruja sabia, la madre del marido, que no contratasen a nadie fuera de la vecindad. Pertenecían a una mutualidad de asistencia sanitaria, pagaban la tasa de tenencia de su perro, tenían seguro de incendios, inundaciones y robo, y estaban abonados a la Vigilancia Vecinal, que les proporcionó una placa para la verja de la entrada con el rótulo “Está usted advertido” sobre la silueta de un potencial intruso. Este iba enmascarado; no se apreciaba si era blanco o negro y, por lo tanto, demostraba que el propietario no era racista.

No fue posible asegurar la casa, la piscina y el automóvil contra daños producidos por disturbios. Había disturbios, pero fuera de la ciudad, donde se alojaba la gente de otro

color. A esta gente no se le permitía entrar en la zona residencial salvo si eran chicas de servicio o jardineros de confianza, así que no había nada que temer, dijo el marido a su esposa. Pero ella temía que algún día aquella gente llegase hasta su calle y arrancase la placa “Está usted advertido”, abriese la verja e irrumpiese en el interior... “Bobadas, querida –dijo el marido–, hay policías y soldados y gases lacrimógenos y armas para mantenerlos a distancia”. Sin embargo, para complacerla –pues la quería muchísimo y estaban incendiando autobuses, apedreando automóviles, y los escolares eran abatidos a tiros por la policía, en unos barrios de los que nada se podía ver ni oír desde la zona residencial– había hecho instalar un control electrónico en la verja de entrada. Quienquiera que desdeñase el rótulo “Está usted advertido” y tratase de abrir la verja, tendría que anunciar sus intenciones apretando un botón y hablando a través de un micrófono conectado a la casa. El hijo del matrimonio estaba fascinado por el aparato y lo utilizaba como un *walkie-talkie* cuando jugaba a policías y ladrones con sus amiguitos. Los disturbios fueron sofocados, pero hubo muchos robos en el barrio residencial y la fiel sirvienta de unos vecinos fue maniatada y encerrada en un armario por unos ladrones mientras cuidaba de la casa de sus patronos. La fiel sirvienta del matrimonio y del niño se sintió tan afectada por la desgracia sobrevenida a una amiga que, como a menudo le ocurría a ella, tenía la responsabilidad de velar por las pertenencias del matrimonio y del niño pequeño, que suplicó a sus señores que pusiesen rejas en las puertas y ventanas de la casa, y que instalasen un sistema de alarma. La esposa se avino: “Tiene razón, sigamos su consejo”. Y así, desde todas las puertas y ventanas de la casa en la que vivían siempre felices vieron entonces los árboles y el cielo entre rejas, y cuando el gatito del niño trató de encaramarse por el montante para hacerle compañía en su camita durante la noche, como hacía habitualmente, la estridente alarma sonó en toda la casa.

A la alarma respondían con frecuencia –esa impresión daba– otras alarmas antirrobo en otras casas, disparadas por gatos domésticos o ratones mordisqueantes. Las alarmas se sucedían por los jardines como chillidos, gemidos y lamentos a los que pronto todos se acostumbraron, de manera que el clamor no sobresaltaba a quienes vivían en el barrio residencial más que el croar de las ranas o la musical vibración de las patas de las cigarras. Protegidos por el clamoreo de las arpias electrónicas, los intrusos serraban los barrotes de hierro e irrumpían en los hogares, llevándose equipos de alta fidelidad, televisores, magnetófonos, cámaras fotográficas y radios, joyas y ropa, y a veces tenían hambre suficiente para devorar todo lo que hubiese en el frigorífico; o se tomaban un descanso audaz para beberse el whisky de la vitrina o del mueble bar del jardín. Las compañías de

seguros no pagaban compensación alguna si el whisky era de una sola malta, pérdida sensiblemente agravada por la certeza del propietario de que los ladrones no habrían sabido apreciar lo que se estaban bebiendo.

Luego vino la época en que muchos, no incluidos en las categorías de chicas de servicio y jardineros de fiar, merodeaban por el barrio residencial porque estaban sin empleo. Algunos importunaban en demanda de trabajo: quitar las malas hierbas o pintar un tejado; cualquier cosa, baas, señora. Pero el marido y su esposa recordaban la advertencia acerca de que no contratasen a nadie de fuera del vecindario. Algunos bebían alcohol y ensuciaban la calle tirando las botellas vacías, otros pedían limosna, aguardando a que el marido, o su esposa, saliese con el coche por la puerta de la verja electrónicamente accionada. Se sentaban por doquier con los pies en la cuneta, bajo los jacarandaes que hacían de la calle un túnel verde –porque era un barrio residencial precioso, estropeado solo por su presencia–, y a veces se quedaban dormidos echados justo frente a la verja bajo el sol del mediodía. La esposa nunca pudo soportar ver a nadie pasando hambre. Mandaba a la sirvienta de confianza que les sacase pan y té, pero la sirvienta de confianza decía que eran holgazanes y *tsotsis*, que entrarían y la maniatarían y la encerrarían en un armario. El marido dijo: “Tiene razón. Sigue su consejo. No consigues más que incitarlos con tu pan y té. Buscan su oportunidad...”. Y cada noche retiraba del jardín el triciclo del niño y lo guardaba dentro de la casa, pues si bien esta era desde luego segura una vez todo bien cerrado y conectada la alarma, cabía no obstante la posibilidad de que alguien saltase por el muro o por la verja electrónicamente cerrada y penetrara en el jardín.

“Tienes razón –asintió la esposa–, así que el muro debería ser más alto”. Y la vieja bruja sabia, la madre del marido, pagó los ladrillos adicionales como regalo de Navidad a su hijo y a su esposa (al pequeño le regaló un traje espacial y un libro de cuentos de hadas). Pero cada semana había noticias de más allanamientos: a pleno día y en la oscuridad de la noche, de madrugada e incluso en el delicioso crepúsculo veraniego (a una familia le vaciaron los dormitorios del piso de arriba mientras cenaba en la planta baja). El marido y la esposa, conversando un día sobre el último robo a mano armada ocurrido en el barrio residencial, se distrajeron al ver al gatito de su hijo encaramarse sin esfuerzo por el muro de más de dos metros y descender después, primero con un rápido braceo de sus patas anteriores, extendidas por la superficie vertical, y luego con un grácil impulso, para aterrizar en el jardín sacudiendo la cola como un látigo. En la cara encalada del muro se veía la marca de las idas y venidas del gato; y en el lado que daba a la calle había marcas más grandes, color de tierra, que bien pudieran haber dejado las maltrechas zapatillas

deportivas que llevan los vagabundos desempleados, cuyo propósito no sería en absoluto inocente.

Cuando el marido, la esposa y el pequeño sacaban al perro a dar su paseo por las calles vecinas, ya no se detenían a admirar un rosal en flor o un césped perfecto, ocultos como estaban ahora por un despliegue de diferentes variedades de cercas de seguridad, muros y otras defensas. El marido, la esposa, el niño y el perro pasaban ante un notable surtido de sistemas de seguridad: la opción barata de trozos de vidrio incrustados en cemento en lo alto de los muros; las rejas que terminaban en puntas de lanza; los intentos de armonizar la estética de la arquitectura carcelaria con el estilo de las villas españolas (los pinchos pintados de color rosa) y con las urnas de yeso de las fachadas neoclásicas (picas de treinta centímetros con filos como zigzags de relámpago y pintadas de un blanco impoluto). En algunos muros había una pequeña placa adosada con el nombre y el número de teléfono de la empresa responsable de la instalación de los dispositivos. Mientras el pequeño y el perro corrían por delante, el marido y la esposa se entretenían comparando la posible eficacia de cada sistema en relación con su aspecto; y tras varias semanas de reflexionar ante las distintas barricadas, sin necesidad de hablar, ambos llegaron a la conclusión de que solo había un sistema que mereciese la pena. Era el más feo pero el más honesto, de inequívoco estilo de campo de concentración, sin adornos superfluos; completa y evidente eficacia. Colocado a lo largo de los muros, consistía en una espiral continua de rígido y reluciente metal serrado en forma de hojas dentadas, de tal manera que resultaba imposible trepar por encima de la espiral e imposible también pasar por el interior de su túnel sin engancharse en sus colmillos. No habría salida posible, solo una inútil porfía cada vez más sangrienta. El intruso recibiría cortes cada vez más profundos y acerados hasta descarnarse. La esposa se estremeció al mirarlo. “Tienes razón –dijo el marido–, cualquiera se lo pensaría dos veces...” y siguieron el consejo de un pequeño cartel adosado al muro: “Consulte a Dientes de Dragón Seguridad Total”.

Al día siguiente llegó una brigada de obreros que instalaron las espirales afiladas como hojas de afeitar a todo lo largo de los muros de la casa, donde el marido y la esposa y el niño y el perro y el gato vivían siempre felices. La luz del sol, reflejada en la endentadura, emitía destellos como cuchilladas y la cornisa de filos de navaja circundaba el hogar, resplandeciente. El marido dijo: “No importa. El tiempo lo irá dejando mate”. La esposa dijo: “Te equivocas. Garantizaron que era inoxidable”. Y aguardó hasta que el pequeño se alejó corriendo a jugar antes de decir: “Espero que el gato tenga cuidado...”. El marido dijo: “No te preocupes, cariño; los gatos siempre miran antes de saltar”. Y, ciertamente,

a partir de aquel día el gato optó por dormir en la camita del pequeño y no salía del jardín, sin aventurarse nunca a violar la seguridad.

Una noche, la madre, después de acostar al niño, le leyó uno de los cuentos de hadas del libro que la vieja bruja sabia le había regalado por Navidad. Al día siguiente el pequeño jugó a ser el Príncipe que desafía la terrible barrera de espinos para entrar en el palacio y dar a la Bella Durmiente el beso que la devolvería a la vida: arrastró una escalera hasta el muro; el reluciente túnel en espiral era justo lo bastante ancho para que su pequeño cuerpo pudiese penetrar, y en cuanto los afilados dientes se hincaron en sus rodillas y en sus manos y en su cabeza gritó y forcejeó, y se encontró tanto más atrapado cuanto más porfiaba por soltarse. La fiel chica de servicio y el jardinero, a quien “le tocaba” precisamente aquel día, acudieron corriendo; ella, para ver qué le pasaba al pequeño y gritar como él; y el jardinero, para desgarrarse las manos tratando de alcanzar al niño. Entonces el marido y la esposa irrumpieron como locos en el jardín y algo (probablemente el gato) disparó la alarma, cuyo estridente sonido se mezcló con los gritos, mientras la sangrante masa del cuerpecito era liberada de la espiral de seguridad con sierras, cortaalambres y hachuelas y transportada –por el marido, la esposa, la histérica fiel sirvienta y el lloroso jardinero– al interior de la casa.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué elementos pertenecientes al imaginario de los cuentos de hadas encontrás en el texto? ¿Por qué crees que la autora adoptó un estilo narrativo semejante al de ese género?
- 2) ¿Cuál es la crítica social oculta en esta historia? ¿Cómo podemos reactualizarla en nuestro contexto cercano?
- 3) ¿Por qué te parece que, en la presentación del texto, la autora afirma que no cree que “deba” escribir nada? ¿Cuál es tu reflexión sobre esa supuesta imposición social frente a la escritora como artista y creadora?

Leonardo Oyola (1973) es un escritor argentino nacido en Isidro Casanova, en la zona oeste del conurbano bonaerense. Su novela *Kryptonita* (2011) fue llevada [al cine](#) por el director Nicanor Loreti, quien también se hizo cargo de la secuela en formato serie, [Nafta Súper](#) (2016), producida por Space.

La obra de Oyola apuesta a los márgenes como eje de su propuesta estética. Recomendamos, al respecto, [esta crónica](#) sobre su participación en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires 2022.



Leonardo Oyola: “José Vélez”

Estaba a unas semanas de cumplir nueve años cuando aprendí lo que de verdad era el miedo. O mejor dicho a qué se le tenía que tener miedo. No era al Drácula de Jack Palance. Tampoco a los Frankensteins de Peter Cushing y Christopher Lee. Ni a las historias de terror que me contaban mis parientes cuando iba al campo. Mi vieja incluida. Esas protagonizadas por Pomberos, Solapas, Familiares o Negros del agua. Estaba a unas semanas de cumplir nueve años cuando por primera vez vi a un tipo dispararle a otro.

Era un domingo a la siesta. Era invierno y hacía mucho frío. El mundial de España ya no le interesaba a nadie después de que nos quedamos afuera. Por eso se había organizado un campeonato relámpago de fútbol en la cancha más linda de La Chanchería, un descampado de casi ocho cuadras que todavía hoy no se terminó de poblar del todo.

Estaban jugando de once el que vendría a ser el clásico del barrio: Los Pinos contra Los Manzanares, estos últimos venían de visitantes. Lo ganamos sobre la hora, y pasamos a la final con un gol de cabeza del Miqui Olleta.

El arquero de Los Manzanares, el Bigote de los Rojas, le protestó al árbitro que en el *corner* lo habían agarrado del buzo. Había sido el Patán Leguizamón, un vecino que vivía enfrente de mi casa. Un atorrante de esos que se quieren sí o sí, sin importar la que se manden. El referí dijo que no lo había visto y cobró el gol. Después de que sacaron del medio de la cancha no habrán pasado dos minutos hasta que el árbitro hizo sonar el silbato para indicar que el partido había terminado.

Todos en Casanova sabíamos que Los Rojas eran unos ladrones de temer. Bravos. Eso sí: no hacían lo suyo ni en Manzanares ni en Los Pinos porque tenían códigos y al barrio lo respetaban. Se decía que iban a trabajar para el lado de González Catán y Virrey del Pino. Eso era lo que se decía. Pero no había ninguna certeza de que en verdad anduvieran armados. Hasta ese domingo cuando terminó el partido.

El Bigote de los Rojas se fue para donde estaban los hermanos y le hizo una seña al más chico que levantó un bolso de cuero negro marca Athleta. El Tornillo de los Rojas le salió al cruce y el Bigote, hecho una furia, con el brazo izquierdo lo barrió a un costado. El más chico de los Rojas abrió el cierre del bolso. El Bigote metió la mano adentro y sacó una pistola. Después giró, apuntó y disparó

Era un domingo a la siesta. Era invierno y hacía mucho frío. Como yo no tenía guantes había prácticamente enterrado las manos en los bolsillos de mi pantalón de cordero. Cuando sonó el disparo las quise sacar por reflejo pero me quedaron enganchadas. Lo que

sí me salió del pecho fue el corazón. Alcancé a levantar los hombros y me quedé sordo y duro. Congelado. Todos corrían alejándose del Bigote de Los Rojas. Todos corrían. Principalmente el Patán Leguizamón que, herido y todo, como pudo se mandó por un pasillo de la villa para esconderse. Todos corrían. Menos yo

Me atropelló sin piedad la familia de la Thelma. Se bailaron un malambo sobre mi cuerpo. Me di cuenta desde el piso cuando vi las espaldas de la mamá y el papá que reconocí porque la cargaba a ella en brazos. Creo que la Thelma pronunció mi nombre. Más bien mi apodo. Lloraba. Estaba asustada. Ella lloraba y yo no reaccionaba. Me quedé acostado en el pasto. Y eso que hubo más tiros. No sé si era solo el Bigote de los Rojas o si eran todos Los Rojas armando alboroto.

De repente empecé a volar. Parecía. Don Enrique, un colectivero del Dos Cuarenta y Dos que también era vecino, me había visto y levantado a la carrera. Casi a la media cuadra me revoleó al jardín de Doña Pocha y como pudo él también saltó las rejas y se escondió detrás de la tapia que compartían con Don Ubence. La cara de Doña Pocha apareció por una ventana, semicubierta detrás de la cortina preguntando qué era lo que estaba pasando. Don Enrique le dijo que uno de Los Rojas había pelado un chumbo y que andaba los cuetazos limpios. Doña Pocha hizo la señal de la cruz y después abrió la puerta para dejarnos entrar.

Me preguntaron si estaba bien. Yo no decía nada. Estaba más bobo de lo habitual. Cuando iba a poner agua para prepararme un té, le pedí permiso a Doña Pocha para pasarme por la otra tapia para poder irme. Tenía miedo de salir a la calle y ella dejó que me trepara. Crucé por lo de Don Barla, después por las parras de Don Nuñez y así llegué al patio de mi casa. Entré por la cocina. Por la puerta de atrás. En el tocadisco estaba sonando a un volumen alto una de las canciones acarameladas de José Vélez.

Era un domingo a la siesta. Era invierno y hacía mucho frío. Cuando llegué al comedor me encontré con mi papá de espaldas y en pelotas mirando por las ranuras de la persiana. El culo de mi viejo era muy peludo. La voz de mi mamá, que venía desde la pieza de ellos, quería saber por qué se sentían tantas persecuciones. Mi papá le dijo que parecía que algo había pasado en la cancha.

Mi mamá, acongojada, pronunció el nombre de mi papá, más bien el apodo; y después pronunció el mío, más bien mi apodo. Mi viejo le dijo que ya se vestía y que ya mismo se iba a ir a buscar al changuito. Es decir a mí. Y cuando se dio vuelta y me vio se quedó tan duro como yo cuando escuché el disparo. De hecho, hasta hizo el mismo movimiento

con las manos y los hombros. De hecho, yo también volví a repetir ese movimiento con las manos y los hombros.

–¡Pini!

–Papá...

–...

–...

–¿Qué pasó? ¿Por dónde entraste?

–¿Por qué estás desnudo?

Mi viejo tragó saliva, se tapó con las dos manos sus partes y después me ladró:

–¡Contéstame lo que te pregunté, carajo!

Suspiré hondo y le dije:

–En la cancha... Le ganamos a Los Manzanares... El Bigote de Los Rojas... El Patán Leguizamón... Hubo un tiroteo...

Y así como lo terminé de decir di marcha atrás y me fui para la cocina. Salí al patio. Salté la tapia. Volví a pasar por la parra de Don Núñez y el patio de Don Barla para llegar a lo de Doña Pocha. Ella me preguntó por qué había vuelto y yo le dije que me habían dado ganas de tomar el té que me había ofrecido.

Estaba a unas semanas de cumplir años cuando aprendí lo que de verdad era el miedo... Y algunas cosas más de la vida. Cosas que, como cantaba José Vélez, *procuro olvidar siguiendo la ruta de un pájaro herido*. Imágenes, como la de mi papá desnudo, de *las que procuré alejarme haciendo en el día mil cosas distintas...* Un domingo a la siesta y un frío invierno que *procuro olvidarme pasando y contando mil hojas caídas*.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué efecto de lectura genera que sea el punto de vista de los hechos narrados sea el de un niño de 9 años? ¿Cómo nos condiciona la comprensión de lo relatado, sabiéndolo desde las primeras líneas del cuento?
- 2) ¿Cuándo y dónde suceden los hechos? ¿Qué elementos te permiten darte cuenta?
- 3) El cierre de la historia retoma el título, jugando intertextualmente con la canción “Procuro olvidarte”. ¿Qué aporta a la narración?
- 4) ¿Cómo percibiste la narración: ficcional o verosímil? ¿En qué momentos, recursos, expresiones te basás para afirmarlo?

Samantha Schweblin (1978) ha publicado varios libros de cuentos y dos novelas, *Distancia de rescate* (2014) y *Kentuckis* (2018). Obtuvo premios literarios nacionales e internacionales. El siguiente cuento pertenece a *Siete casas vacías* (2015).



Samantha Schweblin: “Nada de todo esto”

–NOS PERDIMOS –dice mi madre.

Frena y se inclina sobre el volante. Sus dedos finos y viejos se agarran al plástico con fuerza. Estamos a más de media hora de casa, en uno de los barrios residenciales que más nos gusta. Hay caserones hermosos y amplios, pero las calles son de tierra y están embarradas porque estuvo lloviendo toda la noche.

–¿Tenías que parar en medio del barro? ¿Cómo vamos a salir ahora de acá?

Abro mi puerta para ver qué tan enterradas están las ruedas. Bastante enterradas, lo suficientemente enterradas. Cierro de un portazo.

–¿Qué es lo que estás haciendo, mamá?

–¿Cómo que qué estoy haciendo? –su estupor parece sincero.

Sé exactamente qué es lo que estamos haciendo, pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es. Mi madre no parece entender, pero responde, así que sabe a qué me refiero.

–Miramos casas –dice.

Parpadea un par de veces, tiene demasiado rímel en las pestañas.

–¿Miramos casas?

–Miramos casas –señala las casas que hay a los lados.

Son inmensas. Resplandecen sobre sus lomas de césped fresco, brillantes por la luz fuerte del atardecer. Mi madre suspira y, sin soltar el volante, recuesta su espalda en el asiento. No va a decir mucho más. Quizá no sabe qué más decir. Pero esto es exactamente lo que hacemos. Salir a mirar casas. Salir a mirar las casas de los demás. Intentar descifrar eso ahora podría convertirse en la gota que rebalsa el vaso, la confirmación de cómo mi madre ha estado tirando a la basura mi tiempo desde que tengo memoria. Mi madre pone primera y, para mi sorpresa, las ruedas resbalan un momento pero logra que el coche salga adelante. Miro hacia atrás el cruce, el desastre que dibujamos en la tierra arenosa del camino, y ruego por que ningún cuidador caiga en la cuenta de que hicimos lo mismo ayer, dos cruces más abajo, y otra vez más casi llegando a la salida. Seguimos avanzando. Mi madre conduce derecho, sin detenerse frente a ningún caserón. No hace comentarios sobre los cerramientos, las hamacas ni los toldos. No suspira ni tararea ninguna canción.

No toma nota de las direcciones. No me mira. Unas cuerdas más allá las casas se vuelven más y más residenciales y las lomas de césped ya no son tan altas, sino que, sin veredas, delineadas con prolijidad por algún jardinero, parten desde la mismísima calle de tierra y cubren el terreno perfectamente niveladas, como un espejo de agua verde al ras del suelo. Toma hacia la izquierda y avanza unos metros más. Dice en voz alta, pero para sí misma: –Esto no tiene salida.

Hay algunas casas más adelante, luego un bosque se cierra sobre el camino.

–Hay mucho barro –digo–, da la vuelta sin parar el coche.

Me mira con el entrecejo fruncido. Se arrima al césped derecho e intenta retomar el camino hacia el otro lado. El resultado es terrible: apenas si acaba de tomar una desdibujada dirección diagonal cuando se encuentra con el césped de la izquierda, y frena. –Mierda –dice.

Acelera y las ruedas resbalan en el barro. Miro hacia atrás para estudiar el panorama. Hay un chico en el jardín, casi en el umbral de una casa. Mi madre vuelve a acelerar y logra salir en reversa. Y esto es lo que hace ahora: con el coche marcha atrás, cruza la calle, sube al césped de la casa del chico, y dibuja, de lado a lado, sobre el amplio manto de césped recién cortado, un semicírculo de doble línea de barro. El coche queda frente a los ventanales de la casa. El chico está de pie con su camión de plástico, mirándonos absorto. Levanto la mano, en un gesto que intenta ser de disculpas, o de alerta, pero él suelta el camión y entra corriendo a la casa. Mi madre me mira.

–Arrancá –digo.

Las ruedas patinan y el coche no se mueve.

–¡Espacio, mamá!

Una mujer aparece tras las cortinas de los ventanales y nos mira por la ventana, mira su jardín. El chico está junto a ella y nos señala. La cortina vuelve a cerrarse y mi madre hunde más y más el coche. La mujer sale de la casa. Quiere llegar hasta nosotras pero no quiere pisar su césped. Da los primeros pasos sobre el camino de madera barnizada y después corrige la dirección hacia nosotras pisando casi de puntillas. Mi madre dice mierda otra vez, por lo bajo. Suelta el acelerador y, por fin, suelta también el volante.

La mujer llega y se inclina hasta la ventanilla para hablarnos. Quiere saber qué hacemos en su jardín, y no lo pregunta de buena manera. El chico espía abrazado a una de las columnas de la entrada. Mi madre dice que lo siente, que lo siente muchísimo, y lo dice varias veces. Pero la mujer no parece escucharla. Solo mira su jardín, las ruedas hundidas en el césped, e insiste en preguntar qué hacemos ahí, por qué estamos hundidas en su

jardín, si entendemos el daño que acabamos de hacer. Así que se lo explico. Digo que mi madre no sabe conducir en el barro. Que mi madre no está bien. Y entonces mi madre golpea su frente contra el volante y se queda así, no se sabe si muerta o paralizada. Su espalda tiembla y empieza a llorar. La mujer me mira. No sabe muy bien qué hacer. Sacudo a mi madre. Su frente no se separa del volante y los brazos caen muertos a los lados. Salgo del coche. Vuelvo a disculparme con la mujer. Es alta y rubia, grandota como el chico, y sus ojos, su nariz y su boca están demasiado juntos para el tamaño de su cabeza. Tiene la edad de mi madre.

–¿Quién va a pagar por esto? –dice.

No tengo dinero, pero le digo que vamos a pagar. Que lo siento y que, por supuesto, vamos a pagar. Eso parece calmarla. Vuelve su atención un momento sobre mi madre, sin olvidarse de su jardín.

–Señora, ¿se siente bien? ¿Qué trataba de hacer?

Mi madre levanta la cabeza y la mira.

–Me siento terrible. Llame a una ambulancia, por favor.

La mujer no parece saber si mi madre habla en serio o si le está tomando el pelo. Por supuesto que habla en serio, aunque la ambulancia no sea necesaria. Le hago a la mujer un gesto negativo que implica esperar, no hacer ningún llamado. La mujer da unos pasos hacia atrás, mira el coche viejo y oxidado de mi madre, y a su hijo atónito, un poco más allá. No quiere que estemos acá, quiere que desaparezcamos pero no sabe cómo hacerlo.

–Por favor –dice mi madre–, ¿podría traerme un vaso de agua hasta que llegue la ambulancia?

La mujer tarda en moverse, parece no querer dejarnos solas en su jardín.

–Sí –dice.

Se aleja, agarra al niño de la remera y se lo lleva dentro con ella. La puerta de entrada se cierra de un portazo.

–¿Se puede saber qué estás haciendo, mamá? Salí del coche, que voy a tratar de moverlo. Mi madre se endereza en el asiento, mueve las piernas despacio, empieza a salir. Busco alrededor troncos medianos o algunas piedras para poner bajo las ruedas e intentar sacar el coche, pero todo está muy pulcro y ordenado. No hay más que césped y flores.

–Voy a buscar algunos troncos –le digo a mi madre señalándole el bosque que hay al final de la calle–. No te muevas.

Mi madre, que estaba a medio camino de salir del coche, se queda inmóvil un momento y luego se deja caer otra vez en el asiento. Me preocupa que esté anocheciendo, no sé si

podré sacar el coche a oscuras. El bosque está solo a dos casas. Camino entre los árboles, me lleva unos minutos encontrar exactamente lo que necesito. Cuando regreso mi madre no está en el coche. No hay nadie fuera. Me acerco a la puerta de la casa. El camión del chico está tirado sobre el felpudo. Toco el timbre y la mujer viene a abrirme.

–Llamé a la ambulancia –dice–, no sabía dónde estaba usted y su madre dijo que iba a desmayarse otra vez.

Me pregunto cuándo fue la primera vez. Entro con los troncos. Son dos, del tamaño de dos ladrillos. La mujer me guía hasta la cocina. Atravesamos dos livings amplios y alfombrados, y enseguida escucho la voz de mi madre.

–¿Esto es mármol blanco? ¿Cómo consiguen mármol blanco? ¿De qué trabaja tu papá, querido?

Está sentada a la mesa, con una taza en la mano y la azucarera en la otra. El chico está sentado enfrente, mirándola.

–Vamos –digo, mostrándole los troncos.

–¿Viste el diseño de esta azucarera? –dice mi madre empujándola hacia a mí. Pero como ve que no me impresiona agrega–: de verdad me siento muy mal.

–Esa es un adorno –dice el chico–, esta es nuestra azucarera de verdad.

Le acerca a mi madre otra azucarera, una de madera. Mi madre lo ignora, se levanta y, como si fuera a vomitar, sale de la cocina. La sigo con resignación. Se encierra en un pequeño baño que hay junto al pasillo. La mujer y el hijo me miran pero no me siguen. Golpeo la puerta. Pregunto si puedo pasar y espero. La mujer se asoma desde la cocina.

–Me dicen que la ambulancia llega en quince minutos.

–Gracias –digo.

La puerta del baño se abre. Entro y vuelvo a cerrar. Dejo los troncos junto al espejo. Mi madre llora sentada sobre la tapa del inodoro.

–¿Qué pasa, mamá?

Antes de hablar dobla un poco de papel higiénico y se suena la nariz.

–¿De dónde saca la gente todas estas cosas? ¿Y ya viste que hay una escalera a cada lado del living? –Apoya la cara en las palmas de las manos–. Me pone tan triste que me quiero morir.

Tocan la puerta y me acuerdo de que la ambulancia está en camino. La mujer pregunta si estamos bien. Tengo que sacar a mi madre de esta casa.

–Voy a recuperar el coche –digo volviendo a levantar los troncos–. Quiero que en dos minutos estés afuera conmigo. Y más vale que estés ahí.

En el pasillo la mujer habla por celular pero me ve y corta.

–Es mi marido, está viniendo para acá.

Espero un gesto que me indique si el hombre vendrá para ayudarnos a nosotras o para ayudarla a ella a sacarnos de la casa. Pero la mujer me mira fijo cuidándose de no darme ninguna pista. Salgo y voy hacia el coche. Escucho al chico correr detrás de mí. No digo nada, coloco los troncos bajo las ruedas y busco dónde mi madre pudo haber dejado las llaves. Enciendo el motor. Tengo que intentarlo varias veces pero al fin el truco de los troncos funciona. Cierro la puerta y el chico se tiene que correr para que no lo pise. No me detengo, sigo las huellas del semicírculo hasta la calle. No va a venir sola, me digo a mí misma. ¿Por qué me haría caso y saldría de la casa como una madre normal? Apago el motor y entro a buscarla. El chico corre detrás de mí, abrazando los troncos llenos de barro.

Entro sin tocar y voy directo al baño.

–Ya no está en el baño –dice la mujer–. Por favor, saque a su madre de la casa. Esto ya se pasó de la raya.

Me lleva al primer piso. Las escaleras son amplias y claras, una alfombra color crema marca el camino. La mujer va delante, ciega a las marcas de barro que voy dejando en cada escalón. Me señala un cuarto, la puerta está entreabierta y entro sin abrirla del todo, para guardar cierta intimidad. Mi madre está acostada boca abajo sobre la alfombra, en medio del cuarto matrimonial. La azucarera está sobre la cómoda, junto a su reloj y sus pulseras, que evidentemente se ha quitado. Los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá alguna otra manera de abrazar cosas tan descomunamente grandes como una casa, si será eso lo que mi madre intenta hacer. Suspira y después se sienta en el piso, se acomoda la camisa y el pelo, me mira. Su cara ya no está tan roja, pero las lágrimas hicieron un desastre con el maquillaje.

–¿Qué pasa ahora? –dice.

–Ya está el coche. Nos vamos.

Espío hacia afuera para tantear qué hace la mujer, pero no la veo.

–¿Y qué vamos a hacer con todo esto? –dice mi madre señalando alrededor–. Alguien tiene que hablar con esta gente.

–¿Dónde está tu cartera?

–Abajo, en el living. En el primer living, porque hay uno más grande que da a la piscina, y uno más del otro lado de la cocina, frente al jardín trasero. Hay tres livings –mi madre

saca un pañuelo de su jean, se suena la nariz y se seca las lágrimas– cada uno es para una cosa diferente.

Se levanta agarrándose de un barrote de la cama y camina hacia el baño de la habitación. La cama está hecha con un dobléz en la sábana superior que solo le vi hacer a mi madre. Bajo la cama, hecha un bollo, hay una colcha de estrellas fucsias y amarillas y una docena de pequeños almohadones.

–Mamá, por dios, ¿armaste la cama?

–Ni me hables de esos almohadones –dice, y después, asomándose detrás de la puerta para asegurarse de que la escucho–: y quiero ver esa azucarera cuando salga del baño, no se te ocurra hacer ninguna locura.

–¿Qué azucarera? –pregunta la mujer del otro lado de la puerta. Toca la puerta tres veces pero no se anima a entrar–. ¿Mi azucarera? Por favor, que eso era de mi mamá.

En el baño se escucha la canilla de la bañera. Mi madre regresa hacia la puerta y por un segundo creo que va a abrirle a la mujer, pero la cierra y me indica que baje la voz, que la canilla es para que no nos escuchen. Esta es mi madre, me digo, mientras abre los cajones de la cómoda y revisa el fondo entre la ropa, para confirmar que la madera de los interiores del mueble también sea de cedro. Desde que tengo memoria hemos salido a mirar casas, hemos sacado de estos jardines flores y macetas inapropiadas. Cambiado regadores de lugar, enderezado buzones de correo, recolectado adornos demasiado pesados para el césped. En cuanto mis pies llegaron a los pedales empecé a encargarme del coche. Esto le dio a mi madre más libertad. Una vez movió sola un banco blanco de madera y lo puso en el jardín de la casa de enfrente. Descolgó hamacas. Quitó yuyos malignos. Tres veces arrancó el nombre Marilú 2 de un cartel groseramente cursi. Mi padre se enteró de algún que otro evento pero no creo que haya dejado a mi madre por eso. Cuando se fue, mi padre se llevó todas sus cosas menos la llave del coche, que dejó sobre uno de los pilones de revistas de hogares y decoración de mi madre, y por unos años ella prácticamente no se bajó del coche en ningún paseo. Desde el asiento del acompañante decía: “es *quicuyo*”, “ese *Bow-Window* no es americano”, “las flores de *hiedra francesa* no pueden ir junto a los *duraznillos negros*”, “si alguna vez elijo ese tipo de *rosa nacarado* para el frente de la casa, por favor, contratá a alguien que me sacrifique”.

Pero tardó mucho tiempo en volver a bajar del coche. Esta tarde, en cambio, ha cruzado una gran línea. Insistió en conducir. Se las ingenió para entrar a esta casa, al cuarto matrimonial, y ahora acaba de regresar al baño, de tirar en la bañera dos frascos de sales,

y está empezando a descartar en el tacho algunos productos del tocador. Escucho el motor de un coche y me asomo a la ventana que da al jardín trasero. Ya casi es de noche, pero los veo. Él baja del coche y la mujer ya camina hacia él. Con su mano izquierda sostiene la del chico, la derecha se esmera doblemente en gestos y señales. Él asiente alarmado, mira hacia el primer piso. Me ve y, cuando me ve, yo entiendo que tenemos que movernos rápido.

–Nos vamos, mamá.

Está quitando los ganchos de la cortina del baño, pero se los saco de la mano, los tiro al piso, la agarro de la muñeca y la empujo hacia la escalera. Es algo bastante violento, nunca traté así a mi madre. Una furia nueva me empuja a la salida. Mi madre me sigue, tropezando a veces en los escalones. Los troncos están acomodados al pie de la escalera y los pateo al pasar. Llegamos al living, tomo la cartera de mi madre y salimos por la puerta principal.

Ya en el coche, llegando a la esquina, me parece ver las luces de otro coche que sale de la casa y dobla en nuestra dirección. Llego al primer cruce de barro a toda velocidad y mi madre dice:

–¿Qué locura fue todo eso?

Me pregunto si se refiere a mi parte o a la suya. En un gesto de protesta, mi madre se pone el cinturón. Lleva la cartera sobre las piernas y los puños cerrados en las manijas. Me digo a mí misma, ahora te calmás, te calmás, te calmás. Busco el otro coche por el espejo retrovisor pero no veo a nadie. Quiero hablar con mi madre pero no puedo evitar gritarle.

–¿Qué estás buscando, mamá? ¿Qué es todo esto?

Ella ni se mueve. Mira seria al frente, con el entrecejo terriblemente arrugado.

–Por favor, mamá ¿qué? ¿Qué carajo hacemos en las casas de los demás?

Se escucha a lo lejos la sirena de una ambulancia.

–¿Querés uno de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de las mesadas? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿Qué mierda es lo que perdiste en esas casas?

Golpeo el volante. La sirena de la ambulancia se escucha más cerca y clavo las uñas en el plástico. Una vez, cuando tenía cinco años y mi madre cortó todas las calas de un jardín, se olvidó de mí sentada contra la verja y no tuvo la valentía de volver a buscarme. Esperé mucho tiempo, hasta que escuché los gritos de una alemana que salía de la casa con una escoba, y corrí. Mi madre conducía en círculos dos cuadras a la redonda, y tardamos en encontrarnos.

–Nada de todo eso –dice mi madre manteniendo la vista al frente, y es lo último que dice en todo el viaje.

La ambulancia dobla hacia nosotras unas cuadras más adelante y nos pasa a toda velocidad.

Llegamos a casa media hora más tarde. Dejamos las cosas en la mesa y nos sacamos las zapatillas embarradas. La casa está fría, y desde la cocina veo a mi madre esquivar el sillón, entrar al cuarto, sentarse en su cama y estirarse para prender el radiador. Pongo agua a calentar para preparar té. Esto necesito ahora, me digo, un poco de té, y me siento junto a la hornalla a esperar. Cuando estoy poniendo el saquito en la taza suena el timbre. Es la mujer, la dueña de la casa de los tres livings. Abro y me quedo mirándola. Le pregunto cómo sabe dónde vivimos.

–Las seguí –dice mirándose los zapatos.

Tiene una actitud distinta, más frágil y paciente, y aunque abro el mosquitero para dejarla entrar no parece animarse a dar el primer paso. Miro la calle hacia ambos lados y no veo ningún coche en el que una mujer como ella podría haber venido.

–No tengo el dinero –digo.

–No –dice ella–, no se preocupe, no vine por eso. Yo... ¿Está su madre?

Escucho la puerta del cuarto cerrarse. Es un golpe fuerte, pero quizá difícil de escuchar desde la calle.

Niego. Ella vuelve a mirar sus zapatos y espera.

–¿Puedo pasar?

Le indico una silla junto a la mesa. Sobre las baldosas de ladrillo, sus tacos hacen un ruido distinto al de nuestros tacos, y la veo moverse con cuidado: los espacios de esta casa son más acotados y la mujer no parece sentirse cómoda. Deja su bolso sobre las piernas cruzadas.

–¿Quiere un té?

Asiente.

–Su madre... –dice.

Le acerco una taza caliente y pienso “su madre está otra vez en mi casa”, “su madre quiere saber cómo pago los tapizados de cuero de todos mis sillones”.

–Su madre se llevó mi azucarera –dice la mujer.

Sonríe casi a modo de disculpas, revuelve el té, lo mira pero no lo toma.

–Parece una tontería –dice–, pero, de todas las cosas de la casa, es lo único que tengo de mi madre y... –hace un sonido extraño, casi como un hipo, y los ojos se le llenan de lágrimas–, necesito esa azucarera. Tiene que devolvérmela.

Nos quedamos un momento en silencio. Ella esquivo mi mirada. Yo miro un momento hacia el patio trasero y la veo, veo a mi madre, y enseguida distraigo a la mujer para que no mire también.

–¿Quiere su azucarera? –pregunto.

–¿Está acá? –dice la mujer e inmediatamente se levanta, mira la mesada de la cocina, el living, el cuarto un poco más allá.

Pero no puedo evitar pensar en lo que acabo de ver: mi madre arrodillada en la tierra bajo la ropa colgada, metiendo la azucarera en un nuevo agujero del patio.

–Si la quiere, encuéntrela usted misma –digo.

La mujer se queda mirándome, le lleva unos cuantos segundos asumir lo que acabo de decir. Después deja la cartera en la mesa y se aleja despacio. Parece costarle avanzar entre el sillón y el televisor, entre las torres de cajas apilables que hay por todos lados, como si ningún sitio fuera adecuado para empezar a buscar. Así me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme. Que saque todo afuera de las cajas, que pise, que cambie de lugar, que se tire al suelo y también que lllore. Y quiero que entre mi madre. Porque si mi madre entra ahora mismo, si se recompone pronto de su nuevo entierro y regresa a la cocina, la aliviará ver cómo lo hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Quiénes narran? ¿Cómo podrías describir a los personajes? ¿Qué sucede con los personajes femeninos? ¿Cómo se relacionan entre ellos?
- 2) ¿Cómo se identifican los rasgos de verosimilitud y ficción en la historia? ¿Cuánto hay de realismo y cuánto de fantástico en esta historia?
- 3) ¿Qué efecto de lectura genera la narración en tiempo presente?

Claudio Zeiger (1964) es escritor, editor y participa como crítico en medios gráficos. Se ha dedicado a los géneros cuento, novela y ensayo.

A propósito del que sigue, comentó a [Página 12](#):

Este cuento salió en la revista V de Vian en 1991. Lo considero mi primer cuento. Había escrito y publicado uno que otro. Pero creo que es el primero que tiene forma de cuento.

Gusto a cuento. Empieza como un cuento y termina como un cuento abierto, en suspenso. Apesta a Carver, a realismo sucio, a minimalismo y a barrio. Es lógico: andaba en eso en el arranque de los 90. No soy yo el protagonista, pero el patio es el de mi casa de Mataderos. Y sigo pensando eso que quedó escrito hacia el final: el patio es lo que menos cambia en una casa.



Claudio Zeiger: “Un poco antes de seguir el viaje”

1

Volví a Buenos Aires porque me había cansado de andar yirando. Venía del sur, sin plata. Había estado dando vueltas meses, estaba cansado. Flaco.

Una vez, allá, un tipo de cuarenta años me dijo que yo me había equivocado.

—Ya no hay que venir para acá. Hay que irse a Brasil. Acá no hay más nada que hacer. Andate para allá.

En el sur se me dio por fantasear con Brasil. Estoy de paso, pensaba, y quiero conocer de todo. Pero empecé a sentirme cada vez más cansado. Brasil se iba alejando, como si cada noche alguien agarrara el mapa y estirara un poco más las fronteras.

Volví a Buenos Aires.

—Por lo menos descanso, pienso —pensé—. Desde Buenos Aires puedo decidir más fácil, irme o no a Brasil.

Antes del sur me había ido a vivir solo. Un decir, porque compartía una casa vieja de muchas habitaciones con otras personas. La habían alquilado “para refaccionar” y en parte con esos arreglos pagar la estadía de un año, pero a la vuelta me di cuenta que ni ganas tenía de estar ahí.

Volví un domingo, a la tarde temprano, con dos bolsos grandes. Uno en cada mano, y una mochila montada en la espalda. Fui para casa.

Tico, mi hermano, me abrió la puerta. Nos abrazamos. Mami estaba recostada. Dejé los bolsos y la mochila en la sala y fuimos para el patio. Tico me contó un par de cosas. Parecía contento de verme.

—¿Y en el colegio cómo te va?

—Más o menos me arreglo.

Le pregunté por la vieja, pero mami no le dio tiempo a contestar. Apareció en el patio, nos abrazamos, me besó mucho, lloró y después fue a preparar el mate.

—¿Y la moto?

Tico no contestaba. Me imaginé.

–¿La vendiste?

–Sí, la vendí, sin papeles, stop.

Me quedé en el patio. No tenía ganas de ir para la pieza, ni de ponerme a recorrer la casa. No quería quedarme mucho tiempo.

–Necesitaba el filo, Dani. Vos me dijiste, cualquier cosa, dejaste los papeles, ahí están. Vino mami con el mate y nos pusimos a charlar, los tres, les di unos regalos, les hablé del sur. Hablé mucho tiempo. Hacía rato que no hablaba tanto.

Después Tico se puso a tomar sol en mitad del patio. Se había sacado la remera y tenía los ojos cerrados. De a ratos sacudía los brazos, y entonces le caían gotas de sudor de las axilas.

–Me preocupa, Dani, me preocupa mucho.

–¿Por qué tanto?

–Se pasa las tardes en el bar, vieras los amigos.

–¿En el colegio cómo va?

–Lo echaron hace tres meses.

Tico se dio vuelta. Bailaba en el sol.

–Vieras los amigos... todos iguales. Hablan igual. Se visten igual. Un día va a venir otro en lugar de él y ni me voy a dar cuenta.

Tico estiraba el cuello, movía los brazos, parado en el último pedacito de sol del patio.

–¡Qué bárbaro! –dije–. Cómo se le notan las costillas.

2

Pero cuando empezó a oscurecer yo no sabía qué hacer.

Estuvimos tomando mate un montón de tiempo hasta que ninguno de los tres quiso más.

Mami miró el reloj.

–Tengo que empezar a preparar la cena.

Levantó las cosas del mate y le habló a Tico.

–Viene Ana.

–Ahh –hizo Tico.

No parecía muy entusiasmado.

–¿Es tu novia?

–¿Escuchaste, vieja, lo que pregunta Dani?

Mami ya estaba en la cocina.

–¿Quién es Ana?

Tico sacó un cigarrillo del paquete.

–Un personaje de aquellos.

–¿Amiga de mami?

–Sí, un poco sí.

–¿Cuántos años tiene?

Tico se rió fuerte.

–Quién sabe, quién sabe...

–¿Y a vos qué te pasa?

Yo también me reía un poco.

–No sé, no sé.

De golpe me acordé.

–Escuchame, pendejo ¿por qué me mentiste con lo de la escuela?

–¿La vieja te lo dijo?

–Más vale. ¿Cómo voy a saber si no?

–Bueno. Es así.

–¿Y ahora qué vas a hacer?

–¿Qué querés que haga? Ana me ayuda un poco para dar las materias, alucina que tengo cerebro.

–Tenés cerebro.

Al rato el patio estaba del todo oscuro. Tico y yo fuimos para el comedor. Di unas vueltas, tocaba los muebles, me había olvidado un poco de las cosas de la casa. Tico puso un caset de los Rolling.

–Siempre lo mismo –lo jodí.

–Qué querés, si lo de ahora es mierda.

Tico se tomaba en serio todo eso.

Mami preparaba un matambre en la cocina. Le robé unas aceitunas y le di plata a Tico para que fuera a comprar una cerveza. Tico salió y yo me metí en la cocina.

–¿Qué vas a hacer acá?

–Todavía no pensé.

Estaba apoyado en la heladera, pero mami sacaba las cosas a cada momento y tuve que correrme. Cuando dije “todavía no pensé” ella paró de cocinar y me miró:

–Tenés miedo.

Me hizo correr otra vez y agarró un repasador. Se puso a espantar las moscas.

–¿Y quién es esa chica que va a venir?

–¿Anita? Ah, una bendición para esta casa. Será de tu edad. Bueno, tiene tu edad. La conocí en un lugar al que voy yo. Nos hicimos muy amigas. Justo hoy viene a comer, dicho sea de paso, tendría que estar acá.

–¿Es linda?

Me apuntó con una cuchara.

–¿Qué es linda para vos, se puede saber?

–Qué se yo... fuerte, flaca, pero no tanto. No esquelética.

–Mmmm... entonces es bastante linda.

Cuando volví al comedor prendí el televisor. Allá en el sur casi no había visto tele. Seguía Sofovich.

Volvió Tico con la cerveza, traje vasos y nos pusimos a tomar. Apagamos la tele y Tico prendió la radio. De la cocina ya venía olor a comida. Me sentí relajado, cansadísimo. Cómodo. Al rato Tico me habló.

–¿Qué vas a hacer esta noche, te quedás?

–No sé, todavía. Por empezar voy al baño.

Mientras me lavaba las manos me miré en el espejo. No era cualquier espejo. Tenía un poco de barba, la de un día y medio de viaje corrido. Estaba ojeroso, pero mi cara no me pareció de lo peor. (Me pasaban cosas raras con mi cara. Siempre la veía distinta. No siempre me convencía, pero esta vez no era para tanto).

Cuando salí del baño tomé la decisión. Mami había apagado el horno y se había sacado el delantal. Vino y se sentó con nosotros. Parecía inquieta.

–Debe haber pasado algo –dijo–. Bueno, si no viene en diez minutos, largamos.

Me miró y sonrió.

–Hay que festejar que volviste.

Se dio vuelta.

–Tico, ¿hay vino?

–Siempre hay vino, mi general.

–Vino del bueno. Fijate.

Hay un lugar en el lavadero donde siempre había botellas de vino reserva. Era una de esas costumbres que quedan, o manías inofensivas que tenía el viejo. Tico volvió con dos botellas y las puso sobre la mesa. Entonces sonó el teléfono.

–¡Ana! –gritó la vieja y fue a atender.

–Cómo se pone cada vez que llama Ana –dijo Tico–. Y cuando viene ni te imaginás.

Mientras mami hablaba por teléfono y Tico elegía música yo los estuve mirando un poco, pero ellos no se daban cuenta de que yo los miraba.

Comimos con la radio bajita. El matambre estaba de primera. Tico estaba de buen humor y con el vino se puso un poco loco. Los tres tomamos bastante vino y nos pusimos alegres.

Ana no iba a venir.

–Por ahí viene a tomar un café. Tuvo un problema con la madre –dijo mami–. La madre es una loca de mierda ¿sabés? Cuando Ana está por salir siempre se inventa una enfermedad.

Con el vino la vieja se aflojó. Se puso a hablar de Ana y de ella. Me contó cómo se habían conocido. Tico decía cosas graciosas hasta que mami lo paró en seco.

–¿La querés terminar? Y pará con el vino.

Tico se rió fuerte y tomó un trago de la botella.

Ana y la vieja se habían conocido en un templo de los evangelistas.

–La cosa es que nos hicimos muy amigas. Raro por la diferencia de edad, pero nos llevamos excelente. Me gusta tener una amiga joven.

Me pidió un cigarrillo.

–Y no te creas que es una de esas bobitas que se pegan a la gente grande. Para nada. Ella es muy independiente.

Cuando terminamos de comer Tico se tiró en el sillón y puso música, la misma, los Stones. La vieja fue a hacer café y yo fui para el baño.

Apoyé las manos en la pileta y me miré al espejo.

Cuando volví del baño estaba sonando el teléfono. Llegué primero, y cuando iba a levantar el tubo me di cuenta que mami y Tico me miraban.

–Sí, ¿quién habla?

Al comienzo podía llegar a pensar que se trataba de una voz dulce.

–Ana... ¿Tico?

–No. Daniel.

–Ah, ¿vos sos Daniel? ¿Cómo te fue? Viajaste mucho ¿no?

–Bastante, sí.

–Qué bien. Bueno, un día de estos por ahí nos conocemos. Avisale a tu mamá que no voy a poder ir a tomar el café, tuve un problema en casa.

–Bueno ¿querés hablarle?

–No, está bien. Decile que no es nada grave, que no se preocupe.

Me pareció que se hacía un silencio, y que estaba todo dicho.

–Bueno, chau.

–Chau, yo le digo.

3

Había sido un día caluroso y ahora que era tarde no había aflojado del todo el calor. Fui para el patio.

En verano, cuando el viejo estaba entre nosotros, comíamos en el patio. Nos quedábamos levantados hasta tarde. Tarde, en esa época, eran las doce, la una como mucho. Me acuerdo bien de esas noches, hablábamos de boxeo, su ídolo era Locche. Tomaba vino blanco, con hielo. Tico, el viejo y yo sentados, la espiral en el medio. La espiral se terminaba, el vino también. Tico se moría de sueño. El viejo hablaba de Locche y decía que boxeando era un doctor, un cirujano, un científico. No le gustaba para nada Monzón, ni como boxeador ni como tipo.

Al rato vino Tico y se sentó en el suelo al lado mío.

–¿Cómo estás?

Le pasé una mano por los hombros.

–Estás en re pedo.

Tico se rió pero no dijo nada.

–¿Sabés, Tico?, allá en el sur...

Yo no sé si Tico me estaba mirando.

–Casi mato a un tipo. Estaba en un restaurante, una parada. Salí a la ruta. Un tipo me siguió y no sé qué dijo. Yo estaba en pedo. Como vos ahora. Le tiré una piedra a la cabeza, y otra, y un cacho de ladrillo que había por ahí. Casi lo mato.

–Dani.

Yo no lo miraba, pero me pareció que tenía los ojos cerrados.

–No me cuentes una película.

–No es una película, es verdad. No hay que tomar de más.

Tico se dio vuelta. Lo dejé. Prendí un cigarrillo y en la luz del encendedor le miré la cara. Tenía la cabeza entre las manos.

–Dani.

–¿Qué?

–No te vuelvas a ir.

El patio, se me ocurrió pensar, es lo que menos cambia en una casa. Los dormitorios, la gente, el baño, cambian. El patio está siempre igual.

–¿Y ahora qué vas a hacer?

En realidad, yo ya lo había decidido en el baño. Pero ella no iba a venir y en el fondo no me importaba.

Entonces le di un beso a mi hermano.

–Me quedo, Tico. Esta noche.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo podríamos analizar los diálogos del cuento en pos de la búsqueda de verosímil? ¿Qué decisiones sobre el lenguaje toma el narrador para lograr esto?
- 2) Sofovich, Locche, Monzón... ¿Qué aporta a la narración la mención de estos personajes extraliterarios?
- 3) ¿Podrías señalar algunos pasajes descriptivos? ¿Qué función cumplen?
- 4) ¿Reconocés algunas similitudes con el cuento de Leonardo Oyola? ¿Cuáles?

Poesía

La poesía es uno de los géneros literarios más antiguos, ya que su origen se remonta a la Grecia Antigua como acompañamiento musical: se recitaban líneas con el apoyo de la lira (instrumento similar al arpa). Por este motivo, el género recibió el nombre de **lírico**. En general, existe un consenso en sostener que la finalidad de la poesía es la de expresar sentimientos, emociones y perspectivas subjetivas.

En una poesía, las palabras se agrupan en versos y estos en estrofas. Se denomina **métrica** a las regularidades formales y sistemáticas que conforman una composición lírica. Para conocer la métrica de un poema, hay que sumar las sílabas que componen cada verso, siguiendo una serie de reglas. También es importante distinguir la **rima consonante** (aquella en la que existe identidad fonética entre los sonidos vocálicos y consonánticos de dos o más versos a partir de la última sílaba tónica) de la **asonante** (donde la identidad se da solo entre los sonidos vocálicos, específicamente a partir de la última vocal tónica). De todos modos, lo fundamental es la **musicalidad** que estas combinaciones generan y la expresión que permiten al poeta.

Popularmente conocido como “La princesa está triste”, “Sonatina” es uno de los poemas más famosos del poeta modernista Rubén Darío. Integra el poemario *Prosas profanas*, publicado por primera vez en 1896.



Rubén Darío: “Sonatina”

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa, acaso, en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de la luz?
¿O en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escalera luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.
Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,

un lebel que no duerme y un dragón colosal.

¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe,
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
más brillante que el alba, más hermoso que abril!

“–Calla, calla, princesa –dice el hada madrina–;
en caballo, con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor.”



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo es la rima de este poema? ¿Cómo influye esa rima en su musicalidad?
- 2) ¿Cuál es el motivo de la tristeza de la princesa?
- 3) En literatura, se denomina metáfora a la figura retórica que establece una relación de semejanza entre dos términos y alguna cualidad que ambos comparten (aunque no parezcan tener vínculos evidentes). ¿Qué metáforas encontrás en este poema?
- 4) En referencia a Leopoldo Lugones, otro poeta modernista, Jorge Luis Borges escribió lo que sigue (*Inicial*, 1926). ¿Cuál es la crítica de Borges a la poesía modernista?

Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en ía o en aba, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en ul como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades. Asimismo, el que rima en arde contrae esta ridícula obligación: Yo no sé lo que les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero (arde) y otro en las cinco y media (tarde) y otro en alguna compadrada (alarde) y otro en un flojonazo (cobarde). Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron baúl y azul o calostro y rostro, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosa?

*Ilusión que las alas tiende en un frágil moño de tul
y al corazón sensible prende su insidioso alfiler azul.*

En la década de 1920, América Latina experimentó el auge de las vanguardias, que trajeron consigo cambios radicales en las concepciones y usos de las formas literarias. Esta revolución llevaría, con el tiempo, a un nuevo orden emotivo y espiritual, un renovado entendimiento del mundo.

La poesía se ubicó en el epicentro de esta renovación, ya que fue el género mayormente practicado por los artistas emergentes. En nuestro país, por ejemplo, el joven Jorge Luis

Borges escribió una serie de libros de poemas (no muy buenos), a pesar de que, durante el resto de su vida, su producción se centraría en los cuentos.

Las vanguardias renovaron el lenguaje poético (ya no hay una “lengua poética”; cualquier palabra puede entrar en un poema) y los objetivos de la poesía tradicional, ligados al culto a la belleza y la armonía estética. La tecnología, por ejemplo, que por ese entonces reconfiguraba las ciudades latinoamericanas, es ahora tema de la poesía. Los nuevos poetas se apartaron del lenguaje racional, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, el legado musical (rima, métrica)... Lo principal era la imaginación, la presentación de imágenes insólitas, la renovada disposición tipográfica, los efectos visuales...

A modo de ejemplo, observemos lo que sigue:

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 El no sabe nada
 Ellos no sabennada
 Ellas no sabennada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era — ¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

“Cantar de las ranas”

¡Y ¡Y ¿A ¿A ¡Y ¡Y
 su ba llí llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es ¡A ¡A es es
 ca ca qui cá ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 ba!.. jo!.. !... !... ba!.. jo!..

¿Es un poema? ¿Por qué sí o no? ¿En qué sentido se asemeja y en cuál difiere de aquello que hemos aprendido que es un poema? Una característica de la producción de las vanguardias es la corrosión de géneros, es decir, se desdibujan los límites disciplinares. En 1918, el poeta francés Guillaume Apollinaire presentó su libro *Calligrammes* (Caligramas). Se trata de un tipo de composición poética que utiliza la tipografía y la disposición de las palabras como recurso para el decir, junto a las palabras. Se rompe, de esta manera, la forma tradicional del poema. En Argentina, fue Oliverio Girondo (1891-1967), a la cabeza del llamado grupo de Florida en los años 20, quien

cultivó este tipo de composiciones. La de arriba es “Espantapájaros”, una de sus más famosas [vale la pena, por cierto, para seguir pensando las vanguardias, leer [lo sucedido con el espantapájaros real](#), que Girondo construyó con sus propias manos y lo sitúa como un precursor de la *performance* en nuestro país].

¿Qué sucede con la poesía en la escena contemporánea? Veamos dos ejemplos.

Liliana Ancalao Meli (1961) nació en Comodoro Rivadavia, Chubut. Cursó la carrera de Letras en la Universidad Nacional de la Patagonia, y fue investigadora y docente. Es autora de varios poemarios bilingües: en español y en mapuzungun, su lengua materna, que aún está aprendiendo. El poema que aquí presentamos forma parte de su libro *Rokiñ. Provisiones para el viaje*, publicado en 2020.

“desentierro” se traduce como “rünganentun” en mapuzungun.



Liliana Ancalao Meli: “desentierro”

En 1866, con ley 476 el presidente Mitre entregó tierras en propiedad al lonko Francisco Ancalao en reconocimiento a los servicios prestados al ejército. En 1902, el gobierno de la provincia de Buenos Aires vendió esas tierras, cercanas a Bahía Blanca, y ordenó el desalojo de su comunidad enviándola al SO de la hoy provincia de Río Negro.

pensé que sonabas con los truenos
lonko Francisco
que era tu galopar entre las estrellas desveladas
un siglo anduve entre los escombros
de este lado de la orilla quieta
buscándote

y solo ayer
tu cuerpo
escrito en imprenta en castellano
asomó tierras afuera

del otro lado del Karue
habías estado
blanqueaban tus huesos
como la Bahía
hilachas patriotas o realistas
aún entre tus restos

trapos de federal o de unitario
aferrados
a tu lanza

acá en el arenal
donde la tierra no se agarra de la tierra
no encontré
tus jinetas de milico
pero sí
el papel desteñido de una ley
con firma y sello
de un tal Mitre

frontera adentro estoy ahora
mirando aquel destierro de mi sangre
tienen riendas los caballos
y bozal
van a por rastrillada
más al sur
sin vuelta a la querencia

en Fitatimen se nublaron las estrellas
y no hay
por ningún lado
leña seca
con qué encender un fuego

acaricio la larga cicatriz
de tu cadáver
y me quedo
velando tu memoria
como si fuera una shumpall
desaguada del gran lado.



Para ejercitar la comprensión

- 1) Luego de una primera lectura, ¿de qué creés que se trata el poema?
- 2) ¿Por qué está titulado “desentierro”? ¿Qué se está “desenterrando”?
- 3) ¿Qué función cumple el fragmento narrativo previo a los versos?
- 4) ¿Por qué crees que Ancalao Meli escribe de forma bilingüe? ¿Cómo podríamos analizar esta obra a partir de los conceptos de lenguaje, instituciones e ideología?
- 5) Analizá los vínculos entre el arte y la política / lo político.

Valentín Oliva Mónico o WOS (1998) es freestyler, rapero, cantante y actor. Aquí compartimos un fragmento de una de sus canciones, “Canguro”. Si bien estamos separando la letra de su musicalidad, cuando leemos verso por verso descubrimos que tiene rimas, usa metáforas... es decir, trabaja con elementos que son propios del campo poético.



WOS: “Canguro”

Cállenlo, sédenlo
Que haga lo que quiera, pero sáquenlo
Cállenlo, sédenlo
Que haga lo que quiera, pero sáquenlo
Ey, háganme caso
O no tienen claro que soy el rey
Háganme caso, que soy la ley
Dame mis blíster, mis parisiennes
Patada de canguro, golpe duro
No vamos a parar con esto, negro, te lo juro
Traje cianuro, pa' meterles en el trago
Cinco minutos acá y ya estamos causando estragos
Un mago nos quiere hacer desaparecer
Pero esta plaga rara nunca para de crecer
Somos de los pocos locos que andan buscando placer
Y aunque quieran vernos rotos, no damos brazo a torcer
No para de toser, trabajando doce horas
Cobra dos monedas al mes, pa' mantener cuatro personas
Y no hables de meritocracia, me da gracia, no me jodas
Que sin oportunidades esa mierda no funciona
Y no, no hace falta gente que labure más
Hace falta que con menos se puedan vivir en paz
Mandale gas, no te perdás, acordate en dónde estás
Fijate siempre de qué lado de la mecha te encontrás
[...]
El hood está de fiesta, el culo se te tensa
Entiendo que te molesta, la empatía te cuesta
Y si ahora gritamos y cantamos en modo de protesta
Es porque preguntamos bien y nadie nos dio una respuesta
[...]



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿De qué se trata “Canguro”? ¿Por qué creés se titula así?
- 2) ¿Qué funciones cumplen las repeticiones y las rimas en este poema?
- 3) ¿Cómo podríamos analizar el texto desde la ficción y el verosímil?
- 4) Analizá los vínculos entre el arte y la política / lo político.

Teatro

Según el DRAE, el teatro es el conjunto de “aquellas obras literarias que son escritas para su representación por unos actores en un escenario. Sus rasgos característicos son el uso del diálogo y que no aparece la figura del narrador”.

Una obra de teatro está conformada por dos tipos de textos: uno principal o primario (el contenido de la obra) y uno secundario (que aporta información para la representación teatral).

El texto principal se organiza en actos, cuadros y escenas. Un **acto** se distingue porque, al terminar, se cierra el telón, generalmente tras un momento importante en la historia. Una **escena**, porque hay un cambio en los personajes participantes (ya sea que uno entre o salga). Un **cuadro**, por un cambio en la escenografía. A su vez, el texto está estructurado en forma de **diálogos** (o monólogos).

El texto secundario contiene **acotaciones** sobre la acción y los personajes.

Itziar Pascual Ortiz (1967) es una dramaturga española. Entre 2000 y 2003, fue presidenta de la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid. Su obra se enfoca en las subjetividades femeninas y diversas. Su obra *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006) es una aproximación libre a los recuerdos de la activista estadounidense.

En 1955, Parks (1913 - 2005), de raza negra, se negó a ceder su asiento en el autobús a un varón blanco. Este acto de rebeldía le valió dos semanas de detención, que desató un boicot de más de un año contra los transportes públicos de Montgomery (la ciudad en la que Parks residía). Esta protesta fue conducida por un pastor que, hasta ese momento, había tenido escasa notoriedad pública: Martin Luther King.

En *Variaciones*, una Rosa anciana hurga en su memoria e intenta dejar registro en un grabador de las memorias de su vida, en tanto su sombra la interpela. El texto que sigue es un fragmento del primer acto.



Itziar Pascual Ortiz: “Variaciones sobre Rosa Parks” [Fragmento adaptado]

Personajes: Rosa Park y la Sombra de Rosa Park

La sombra de Rosa: De apariencia idéntica a Rosa Parks. La mujer que tiene miedo, la que no se atreve. Tal vez la otra Rosa Parks. O simplemente su antagonista.

Tiempo: Aquí. En este instante. Ahora y desde 1955.

Lugar: Una mecedora. Un asiento. Un puesto. Una silla. Apenas una silla.

ROSA PARKS: Está bien, está bien. Todo ocurrió en Montgomery... *(Comienza la grabación. Sonido de una calle. Tráfico, pasos, ruido urbano...)*

Espero el autobús. Un día más. Hoy empieza el mes de diciembre. Me miro las manos. Muevo los dedos lentamente. Luego la muñeca. Las horas de costura y máquina, docenas de costuras y dobladillos. El hilo que atraviesa la tela va atravesando la vida y la vida se va. Ya no eres una jovencita Rosa Parks. Por fin parece que viene, ya ha cruzado la esquina, ojalá no esté lleno. Dos jóvenes pitan y ríen desde un Cadillac Eldorado que avanza deprisa. Esos chicos rubios llevan el pelo a lo James Dean en “Al este del Edén”. Todos quieren ser rebeldes sin causa, y hay tantas causas para ser rebelde... El autobús llega por fin a la parada. Se detiene. Un día más. Un día de diciembre.

(Sonido de un autobús parando. Apertura de puertas)

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor te ha mirado.

ROSA PARKS: Bobadas. Busco un asiento en la zona reservada, como todos los días. Queda un asiento libre y me siento mirando por la ventanilla, fuera. Me gusta salir de las cosas, no quedarme aquí, ver pasar el mundo. *(Sonido de cierre de puertas. Un motor acelera)*. El autobús se para en un semáforo. Una niña me mira. Nos miramos. Ella tiene unas trenzas preciosas, rizadas, perfectas. Me saluda. La saludo. Me recuerdo a su edad, cinco, seis años como mucho. Me pregunto si podrá guardar esa sonrisa dentro de unos años.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor parece enfadado. No deja de mirarte por el retrovisor.

ROSA PARKS: Bobadas. La niña me sonrío y me deja marchar, mirada con mirada. Me pregunto si ella disfrutará del final del “iguales pero separados”. Me pregunto si ella podrá estudiar en una escuela sin segregaciones. Me pregunto si ella dejará de ver carteles que ponen “for colored use”. Me pregunto si ella estudiará en la Universidad las leyes Jim Crow. Me pregunto si ella conocerá un futuro con más igualdad y justicia. Me pregunto si ella dejará de oír historias de asesinatos impunes.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor se sabe blanco. Sabe que él manda en el autobús. Sabe que él puede gritar, puede insultar, puede hacer lo que quiera. Él es blanco, él es hombre, él es ciudadano, él es el conductor del autobús. Él mira a la zona de los negros, él te sigue mirando por el retrovisor.

ROSA PARKS: Bobadas. La Corte Suprema lo ha dicho ya, no más escuelas sólo para negros. Pero las leyes dicen cosas que los hombres no cumplen por la ley del egoísmo.

La ley dice que todos somos ciudadanos, todos somos americanos libres e iguales. La ley del horror está llena de odio y de caperuzas blancas que brillan en la noche.

LA SOMBRA DE ROSA: Este verano dos hombres secuestraron, dispararon y asesinaron a Emmett Till. Emmett era un adolescente negro de Chicago de vacaciones en Money, Missisipi. Dicen que había silbado a una mujer blanca al entrar en una tienda de Money. Lanzaron su cadáver al río Tallahatchie, donde apareció boca abajo y magullado. Al día siguiente detuvieron a los dos hombres que le habían secuestrado. Un jurado les consideró inocentes tras una sesión de poco más de una hora. Que un negro silbe a una mujer blanca es una provocación y un acto indecente. Que un negro silbe a una mujer blanca ofende el buen gusto y viola nuestras normas.

ROSA PARKS: *(Silencio. Respiración profunda)* Me pregunto si esa niña estudiará algún día la historia de las noches de sangre. Me pregunto si sabe lo que quiere ser de mayor y si podrá serlo siendo negra. Me pregunto si tendrá que estudiar después de un día haciendo dobladillos. Me pregunto si verá el mundo desde un autobús o viajará por Europa. Me pregunto por qué nunca hay mujeres negras en los cuadros de Hopper.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor habla con un pasajero que está sentado en los primeros bancos. El pasajero lleva el pelo muy corto y mira con desprecio hacia el final del pasillo. “Ese imbécil, ése tal Emmett Till, ¿no sabía que estaba en Missisipi?”, le dice. “¿Qué esperaba ese mocoso, que dos hombres le dejaran silbar a una señora? En el Sur defendemos a nuestras mujeres y a nuestros hijos, sí Señor”, le dice. “Dios salve América de estos salvajes que quieren quedarse con todo lo nuestro”. El conductor no dice nada, sólo asiente y mira hacia atrás por el retrovisor.

ROSA PARKS: *(Un latido de corazón se inquieta. Voz ligeramente acelerada)* Me di cuenta viendo anoche un libro, Arte americano actual, se llama. Aparece un pintor que me gusta. Edward Hopper, se llama. Lo apunté en mi libreta. Dicen que Edward Hopper retrata la vida americana, eso dicen de él. Y pinta aceras, calles, comercios, tiendas, oficinas de noche y mujeres solas. Pinta a muchas mujeres solas, viajando, fumando, o sentadas en una cama. Pero yo creo que lo que pinta es paisajes del estado de Pensilvania, solamente. Las mujeres que pinta siempre son blancas, siempre son rubias, siempre están... *(Sonido de un frenazo brusco. Claxon. Voces alteradas, discusión)*

LA SOMBRA DE ROSA: Ese conductor no tiene un buen día. Está enfadado con el mundo.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón. Voz ligeramente acelerada)* Bobadas. Un frenazo sólo es un frenazo. Como todos los días. Dichoso tráfico. La bibliotecaria se

sorprendió cuando le pregunté qué libros tenía de arte ¿Arte? ¿Qué quiere decir? Arte americano, quiero decir. Arte actual. No tenemos mucho, la verdad. En realidad tenemos poco de arte actual. En realidad sólo tenemos éste, me dice. Pero se lo puede llevar. Curioso. Pintores americanos actuales, muy distintos entre sí. Pero no hay un solo artista negro en todo el dichoso libro.

LA SOMBRA DE ROSA: El conductor golpea con rabia el volante. Tiene el puño cerrado. Respira un instante. El pasajero le pregunta al conductor cómo aguanta trabajar así todos los días. Trabajar todos los días con este olor, dice y mira hacia atrás reprochándolo todo. El conductor mira hacia fuera y cambia la marcha con rabia enconada.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón. Voz ligeramente acelerada)* Me pregunto por qué esa niña va a tener que pelear tanto y tan duro por todo. Me pregunto por qué no puede ser artista y pintora y pintar mujeres negras. Me pregunto por qué tiene que esperar a que las cosas sean de otro modo. Me pregunto quién decide qué es justo e injusto, quién decide sobre los demás. Y vuelvo a mirarme las manos viejas y cansadas de coser dobladillos. *(Sonido de un autobús parando. Apertura de puertas).*

LA SOMBRA DE ROSA: El autobús se detiene en la siguiente parada y sube un blanco joven, guapo. No quedan asientos para él en la zona de blancos, no queda un sitio vacío. El pasajero hablador se queja y dice que esto es intolerable, lo nunca visto. “Que en este estado los negros vayan sentados y los blancos vayan de pie”. El conductor de repente apaga el motor, se levanta y sale de su asiento. Viene hacia ti, Rosa, se está acercando, viene por el pasillo y está aquí.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada)* De repente... De repente... Yo procuro mirar hacia abajo, sólo abajo. Escondo la mirada entre las rodillas, quiero pasar inadvertida. El conductor me dice “te hablo a ti, no oyes, eh, escucha, negra. Venga levántate, hazlo de una vez, que está de pie un pasajero. Te estoy diciendo que te levantes, que este chico no tiene donde sentarse”. Yo me fijo en mis rodillas, las rodillas muy juntas, la una de la otra. De repente me viene la imagen de la niña, la niña que vi pasar, la de rizos. La niña que fui y que será, que tendrá que levantarse y ceder su asiento. Cederá su lugar en la escuela, en el restaurante, en la biblioteca, en la vida. Nunca pintará nada, nunca hará retratos a mujeres negras, será costurera. Docenas, cientos, miles de dobladillos de pantalones que no podrá comprarse.

LA SOMBRA DE ROSA: El pasajero grita, amenaza, dice que esto es lo último que hay que ver. Dice que va a llamar a la policía ahora mismo, porque esto es delito. Dice que

hay que buscar ahora mismo al comisario jefe de Montgomery. Dice que o esa negra se levanta o pone una demanda a la empresa de autobuses.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada)* Las leyes cambian, los hombres no quieren cambiar, nada cambia. El conductor me coge del brazo con fuerza, me empuja, me arrastra. Me grita “¿Te vas a levantar de una vez? ¿Eh? ¿Te vas a levantar ya?”. Yo no contesto, yo me refugio en mis rodillas, no puedo moverme. No puedo, no quiero, no voy a hacerlo, me cargo sobre la silla, peso. De repente mi cuerpo pesa un quintal, pesa como el autobús entero. De repente el mundo pesa menos que mi cuerpo y sé lo que arrastra. Arrastra los sueños de Emmett Till, arrastra el miedo de los acechados. Arrastra el miedo de las noches de cruces, de sangre y caperuzas blancas. Arrastra las vidas perdidas, los sueños rotos, los asesinatos impunes. Arrastra los insultos de todos los que fueron atacados y agredidos. No puedo respirar, casi no puedo tomar el aire, todo me pesa, todo. No puedo moverme, no voy a moverme, sólo miro mis rodillas, lloro, sólo...

LA SOMBRA DE ROSA: El pasajero racista ha encontrado a un policía de tráfico. El policía calma los ánimos y pide silencio a gritos. El policía se acerca, viene a tu asiento, pregunta cuál es el problema. “Cuál es el problema”, repite, “le han pedido que se levante, ¿verdad? Ha entendido que debe levantarse de este asiento, ¿verdad? Voy a tener que detenerla si no se levanta ahora mismo, te dice. Si sigue ahí tendré que ponerle una multa e irá a la cárcel”, te dice. “Va a tener que acompañarme a comisaría, ¿sabe sus derechos?”. “No sé a qué está esperando señor agente”, le espeta el pasajero racista.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada)* No puedo moverme, no sé moverme, no puedo, no sé, ahora no, lloro, yo...

LA SOMBRA DE ROSA: “Qué está pasando aquí, qué está pasando, muévanse”, dice otro policía. Se ha formado un atasco y hay gente curiosa que mira a ver qué pasa. El policía grita “o se levanta o la detengo, no voy a esperar más”, te dice. El pasajero grita que él que es un ciudadano decente, lo ha visto todo. Él puede explicarlo, es un ciudadano racista que paga sus impuestos.

ROSA PARKS: *(Latido de un corazón muy rápido. Voz acelerada)* No sé, ahora no, lloro, yo...

LA SOMBRA DE ROSA: El pasajero se ofrece a ir a la comisaría, “esto no puede quedar así, no señor”. El policía busca tus manos y te saca esposada, “camina y no llores”, te dice. En el revuelo de la gente que mira el autobús está el conductor, fumando. Cuando sales él mira hacia otro lado, te evita, se aleja, tira la colilla.

ROSA PARKS: “Camina y no llores”, me dice el policía, “camina y no llores”, me dice. Yo no tengo manos con que quitarme las lágrimas, no tengo pañuelo. Tengo un pañuelo en un bolsillo que no roza mis manos esposadas. En el revuelo me encuentro con los ojos de la niña de rizo perfectos. Nos miramos, me saluda, yo quisiera decirle algo, no puedo, se va. Un policía me agacha la cabeza y me mete dentro de un coche patrulla. (*Sonido de una sirena de policía. El sonido de la sirena se entremezcla con las notas de Southern Man, de Neil Joun. Oscuro*).



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué función cumple la sombra de Rosa?
- 2) ¿Por qué creés que se señala que el tiempo es “Este instante y desde 1955”? ¿Cuál es el valor de esa continuidad?
- 3) ¿Cuáles son los objetivos de las aclaraciones que se encuentran entre paréntesis en los diálogos entre Rosa Parks y su sombra?
- 4) ¿Cuál creés que es a intención tras una obra de teatro que ficcionaliza los hechos verídicos sobre lo que le ocurrió a Rosa Parks?
- 5) ¿Cuáles son las problemáticas en torno al campo del arte que plantea Rosa Parks en su discurso? ¿Cómo se articulan con las discusiones situadas en Argentina y América Latina?
- 6) La versión editada de *Variaciones* está precedida por este epígrafe:
“I’m sick and tired of being sick and tired.”
Fannie Lou Hamer.
A las mujeres que no ceden.
¿Cómo lo relacionás con la trayectoria autoral de Pascual? ¿Qué interés puede representar, para ella, la figura de Rosa Parks?
- 7) Leé la escena nuevamente, en grupo. Luego, propongan una representación posible. Compartan en el aula con el resto de los grupos.

Marica es un unipersonal escrito y actuado por Pepe Cibrián Campoy (1948). A través de un extenso diálogo entre el poeta español Federico García Lorca y el militar que iba a asesinarlo, se propone una reflexión acerca de la exclusión sufrida por los homosexuales en distintas sociedades y tiempos.

En 2010, Cibrián interpretó el extracto que aquí incluimos (el final de la pieza) en el Senado, en apoyo a la Ley de Matrimonio Igualitario.



Pepe Cibrián Campoy: “Marica”

Federico

Me hubiese gustado morir entre manos más amenas,

escuchando sevillanas o un verso de Rafael Alberti,
cantando por bulerías o extasiado ante el dolor
de ver el color de Goya fusilándome a mi suerte.
Me hubiese gustado cerrar los ojos que hay en mi mente
con imágenes de amigos y con sonidos de fuentes,
que los moros me tejieran y que ya las tengo ausentes.
No podría dar yo más, pues estoy por dar mi muerte,
mas la daría otra vez para enterrar yo a mi madre
y evitarle soportar el enterrar a su vientre.
No pensé morir así, tan desprolijo y sin gente.
Tan solitario en mi adiós estando en mentes presente.
¡Qué dolor le ha de causar a mis amigos
el ignorar de qué forma Federico cayó inerte!
¿Cómo murió? ¿Pasó frío?
¿Dañaron sus manos blancas
o lo mataron dormido?
¿Lo violaron?
¿O murió como un torero
de esos, que él amó tanto
clavado por banderillas
con un estoque en su frente?
¡Qué risa causan preguntas
que nadie ha de contestarse!
Si te preguntan, tú calla,
no digas que me has matado.
Guarda el secreto en el alma
y el sitio donde lo has hecho
se pierda con su rocío.
Ya sé que no has de llorarme,
pero quién sabe, tal vez,
un día tú has de cumplir tu deseo... y leerme,
y podrás decirte a ti,
con un orgullo indecente:

“¡Hijo puta! A este tío lo maté
y no me nombra en su muerte”.
Y si por casualidad un día por aquí pasas
yo no te pido... ¡detente!
Simplemente mira allí donde estaré, enterrado indiferente,
y piensa que alguna vez tú correrás esa suerte.

Asesino

Es tarde y ya tengo frío.

Federico

Yo también. ¿Será esto frío
o la ilusión de perderte?

Asesino

No te entiendo y son palabras
que me suenan maricuelas.
Dicen mis generales, y dice queipo de llano,
que eres marica,
y yo acato lo dicho por generales
y sobre todo, lo dicho por queipo de llano.
Palabras de un marica, que no sé si son palabras.
En poco rato tendrá
España un maricón menos.
¿Quieres los ojos tapados?

Federico

Prefiero estar presente.

Asesino

Para que veas que soy un falangista decente,
ante este pelotón, del cual soldado soy yo
además de capitán, te doy a ti la ocasión
de hablar antes que llegue tu muerte.

Federico

¿Me la das?

Asesino

Hazte con ella.

Federico

¿Serías tal vez capaz
de guardar lo que yo diga en tu mente?

Asesino

Pierdes tiempo.

Va a aclarar, y a las dos tengo un almuerzo
con gente que es muy decente. (*pausa*)

¡Habla o te perforo de adentro! ¡Habla marica! Marica... habla. ¡Habla marica!

Federico

(*Pausa. Observa*)

Batallón de mariquillas de soldados que han venido
a mariquillarme con cien maricas plomizos
de pólvoras los maricas, y de maricas sus tiros.

Maricas que han mancillado
las falanges de Alejandro
usándolas como símbolo
sin saber que era un marica.

Y matan como maricas
al amor por pervertido,
y ciegan los ojos niños
y así no verán maricas.

Maricas que me marican
por mariquear fantasías
que tildan de mariconas
por no encontrarles sentido.

Pelotones mariquitas
que destrozan... ¡maricones!
el corazón de este hombre
con dignidad de marica.
¡Tiren al centro marica
que dio a luz obras maricas
y traten de que al hacerlo
me olvide un mundo marica!
Acribillen mis genitales
que a maricas endulzaron
y al hacerlo que me exploten
como frutillas... maricas.
Que mi sangre reproduzca
en este suelo marica
flores de colores nuevos
que las verán mis maricas.
Marica quien me ha aplaudido
marica quien me ha leído
marica quien ha luchado
contra las hordas maricas
que bárbaramente rompen
la belleza de un marica.
Marica el Dante y su mundo
y Calderón... un marica
que escribió que “todo es sueño”
y un sueño es acto marica.
Maricas los enfermeros
por sanar lepras maricas.
Galileo, el más marica,
por pretender ver redondo
un mundo cuadrangulado
por cuadrángulos maricas.
Marica el médico a palos
y marica su escribano,

¡marica penicilina
que solo curas maricas!
Marica don Juan Tenorio
por amar él lo prohibido.
y Beethoven ¡gran marica!
que junto a Manuel de Falla
se atrevieran a dar sonos
que por serlo son maricas.
Marica el crucificado
por redimir mariquitas.
Marica, madre, ¡marica!
por haberme tú parido.
Marica también mi padre
por tener semen marica
y maricas mis ancestros
por engendrarnos maricas.
Y así... sumando ... maricas...
veremos que en cada tumba
de humanidades maricas
solo yacen esqueletos...
esqueletos de maricas.

(Se escucha un tiro. Apagón.)



Para ejercitar la comprensión

- 1) Investiga acerca de la vida de Federico García Lorca. ¿Quién fue? ¿A qué se dedicó? ¿Cómo murió?
- 2) ¿Por qué crees que Cibrián eligió darle a la pieza un formato poético?
- 3) El término “marica” se utiliza peyorativamente para referirse a los varones homosexuales. Cibrián le da una vuelta de tuerca y califica así a Dante Alighieri, a Galileo, a Juan Tenorio... ¿Por qué? ¿Cómo queda resignificado el término?
- 4) Mirá el video de Cibrián interpretando Marica (está disponible en YouTube). A pesar de tratarse de un diálogo, es un unipersonal y, por lo tanto, un único actor representa todos los roles. ¿Por qué creen que Cibrián decidió que fuera así? ¿Qué efecto genera que el mismo actor interprete a Federico y a su asesino?

Referencias bibliográficas

- Ancalao Meli, L. (2021). “desentierro”. En *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. Espacio Hudson.
- Alurralde, C. (2008). “Cinerama”. En R. Ramos Signes (comp.), *Monoambientes: microrelatos del Noroeste argentino*. Desde la gente.
- Borges, J. (1926, enero). Reseña del Romancero de Leopoldo Lugones. *Inicial*, 9.
- Cibrián Campoy, J. (s/d). *Marica*. Sitio web de Pepe Cibrián. <http://pepecibrian.blogspot.com.ar/>
- Darío, R. (1968). “Sonatina”. En *Prosas profanas*. Losada.
- Gordimer, N. (1989). “Érase una vez”. *Ciudad Seva*. <https://ciudadseva.com/texto/erase-una-vez/>. Sin datos de traducción.
- Oyola, L. (2016). “José Vélez”. En *Nunca corrí siempre cobré*. Evaristo.
- Pascual Ortiz, I. (2018). *Variaciones sobre Rosa Park*. CELCIT.
- Schweblin, S. (2015). “Nada de todo esto”. En *Siete casas vacías*. Páginas de espuma.
- Shua, A. (1996). *La sueñera*. Aguilar.
- WOS. (2019). “Canguro” [Caravana]. Sony.
- Zeiger, C. (2022). “Un poco antes de seguir viaje”. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/403624-un-poco-antes-de-seguir-viaje>