

Transfiguraciones del **YO** en la literatura local, regional y nacional

Marilina Aibar - Lilia Exeni

Editoras



Trans-figuraciones del *yo* en la literatura local, regional y nacional

Marilina Aibar y Lilia Exeni (Editoras)

Trans-figuraciones del yo en la literatura local, regional y nacional

Marilina Aibar y Lilia Exeni (Editoras)

Trans-figuraciones del yo : en la literatura local, regional y nacional / Marilina Aibar ... [et al.] ; edición literaria de Marilina Aibar ; Lilia Exeni. - 1a ed. - Catamarca : Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-661-387-3

1. Literatura Comparada. I. Aibar, Marilina, ed. lit. II. Exeni, Lilia, ed. lit.

CDD 809.04

Diagramación de Interior y Tapa: Juan José Salas - ECUUNCA

ISBN: 978-987-661-387-3

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

E.C.U. 2021

Avda. Belgrano 300 - Pab. Variante I - Planta Alta - Predio Universitario

- San Fernando del Valle de Catamarca - 4700 -

Catamarca - República Argentina

Prohibida la reproducción, por cualquier medio mecánico y/o electrónico, total o parcial de este material, sin autorización del autor.

Todos los derechos de autoría quedan reservados por el autor.

Sobre las/os autoras/es

Marilina Aibar trabaja como docente e investigadora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca (UNCA). Es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Magister en Ciencias del Lenguaje (UNCA) y Doctora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Sus intereses están centrados en las áreas de teoría literaria, literatura argentina y Literatura digital y se traducen en diversas publicaciones. aibar9@hotmail.com

Lilia Exeni es Profesora de Teoría y Crítica Literaria I, Literatura Española I y Literatura Universal del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA. Está realizando la tesis “Escrituras y reescrituras en tiempos de dictadura: Juan Gelman y su poética contestataria” para el Doctorado en Ciencias Humanas. Es miembro de la Cátedra UNESCO para la calidad y equidad de la educación en América Latina. Sus investigaciones giran en torno de: literatura y memoria; influencias, intertextualidades y reescrituras; lectura y escritura. liliexeni@gmail.com

Laura Concepción Carsillo es Profesora en Lengua Francesa I, Fonética Francesa III y Lengua Francesa II en el Profeso-

rado, el Traductorado y la Licenciatura en Francés de la Facultad de Humanidades, UNCA. Es miembro de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y de la Asociación Argentina de Profesores de Francés. Se interesa en la investigación de la literatura autobiográfica del Caribe francófono, la escritura femenina, la esclavitud, la colonización y la descolonización. lauracarsillo@hotmail.com

Milagros Herrera es Profesora de Introducción a la Literatura, Literatura Hispanoamericana II y Teoría y Crítica Literaria II del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA. Es Prof. en Letras y Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación. Es miembro de la Cátedra UNESCO para la calidad y equidad de la educación en América Latina. Sus investigaciones se focalizan en lectura literaria, la literatura latinoamericana y los rasgos del discurso literario. milagrosjudith@hotmail.com

Patricia Navarro se desempeña en la cátedra Historia del Arte del Profesorado y la Licenciatura en Letras y Problemáticas Culturales del Mundo Contemporáneo en las carreras de Letras y Filosofía, además dicta Análisis y Crítica del Arte Contemporáneo en la Diplomatura de Arte y Cultura de la Facultad de Humanidades, UNCA. Es maestranda en la Maestría de Estudios de Lectura y Escritura. Las líneas de investigación que aborda se encuentran orientadas a la lectura de la imagen, el análisis de discursos plástico visuales, la fotografía y las estéticas contemporáneas. pnavarroandreatta@gmail.com

Carlos Romero es Profesor y Licenciado en Letras, se desempeña en las cátedras Griego y Literatura Griega, Seminario de Literaturas Hispánicas, Modalidad Literatura Hispanoamericana, y Literatura Universal del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA. Le concierne

todo lo que tiene que ver con la literatura y los estudios culturales: identidad, memoria, ideología, colonialidad y decolonialidad. carom54@yahoo.com.ar

Karina Tapia se desempeña en las cátedras Semiótica, Metodología de la Investigación Literaria y Literatura Europea II, del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA. Está elaborando el pre-proyecto de tesis para la Maestría en Estudios de Lectura y Escritura. Es miembro de la Cátedra UNESCO para la calidad y equidad de la educación en América. Su interés en investigación gira en torno del signo y los métodos literarios, literatura y mujer, literatura y masculinidades, lectura y escritura con perspectiva de género. karitapialettras@gmail.com

Mónica Beatriz Vece se desempeña en Introducción a la Literatura y Teoría y Crítica Literaria I del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA. Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Lectura y Escritura, Facultad de Humanidades, UNCa. Es miembro de la Cátedra UNESCO para la calidad y equidad de la educación en América Latina. La tensión entre tradición y nuevas escrituras literarias, construcción subjetiva y discursiva del yo en poéticas esencialistas y condicionalistas son temas que acaparan su interés. mony.vece@gmail.com

Claudia del Valle Zurita se desempeña en las cátedras Literatura Española I y II y Literatura Argentina II del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA. Es miembro de la Cátedra UNESCO para la calidad y equidad de la educación en América. Sus investigaciones están centradas en la literatura y sus estrategias para la enseñanza, la lectura y la escritura. claudiazurita81@gmail.com

María Emilia Di Gionantonio es Profesora de Educación Secundaria en Lengua y Literatura por el Instituto de Estudios Superiores de Andalgalá, donde es docente, y actualmente cursa el Ciclo Complementación Curricular de la Lic. en Letras, UNCA.medg55@hotmail.com

Agustina Barrionuevo, Francisco Dorado y Nicolás Núñez son alumnos de 4° año del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades, UNCA.aguslubarrionuevo@gmail.com, francisco.gabriel.dorado@gmail.com, nikolay47ojos@hotmail.com

Prólogo

Este libro ha surgido a partir del Proyecto de Investigación “Escrituras del ‘yo’ en diálogo con la sociedad y la cultura local, regional y nacional” subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNCA. El proyecto tuvo como objetivo hacer dialogar las expresiones literarias de Catamarca, el NOA, Argentina y Latinoamérica con la cultura y la comunidad que las recibe, lee, interpreta y difunde. Es decir que la interacción entre literatura, cultura y sociedad –tarea no exenta de complejidades– ha sido nuestro primer foco de análisis.

Un segundo aspecto que ha interpelado nuestra tarea ha sido la imposibilidad de definir el ‘yo’ en tanto el concepto fue incorporando tradiciones y enfoques de distintas disciplinas. Si en algo coinciden la Sociología, la Antropología, la Filosofía y la Psicología es que dicho tema no resulta generalizable y las variables metodológicas tampoco son categóricas. Y, como si lo expresado fuera poco, se agrega el caso de que, a pesar de las paradojas y contraposiciones, la multiplicidad compone una cohesiva unidad experiencial. El ‘yo’ parece ser una entidad esencial, única, personal, individual –pero también y al mismo tiempo– una vivencia narrable, universal, social y colectiva. ¿Qué aspectos rescatar entonces de este fenómeno que proyecta interrogantes, tensiones y pulsiones? ¿No estaremos im-

pulsadas/os por el imperativo académico de encasillar objetos de estudio en esferas bien diferenciadas? Para responder a un interrogante y no caer en la demanda de otro, hemos puesto la representación del 'yo' como categoría literaria unificadora.

Hay distintas clases de representaciones—como bien señala Pozuelo (2010)— razón por la cual hemos tenido que apelar a un concepto amplio, que contemple no solo la relación que implica la sincronía entre la primera persona, el texto y la vida, sino cualquier figuración que tenga al 'yo' como protagonista. Por otra parte, el término 'trans-figuración' implica mutación, paso de un estado a otro y conlleva la idea que nosotros pretendemos estudiar. Es decir que las 'transfiguraciones del yo' dan cuenta de los cambios enunciativos que un yo autor, personaje o narrador llevan a cabo. Entrarían en este concepto los relatos en primera persona: memorias, autobiografías, testimonios, diarios, cartas y también las autoficciones que ponen en el centro de la escena las relaciones que entabla el yo con su discurso.

En este sentido, los trabajos que aquí leemos giran alrededor de una primera persona observada a partir de variables como *habitus*, *ethos*, 'enmascaramiento', 'pre-texto', 'co-texto' o 'socio-texto', 'heterónimos' recogiendo nociones propuestas por los Estudios Culturales, el Análisis del Discurso y la Socio-Crítica. En algunos casos la identidad biográfica coincide con la narrativa (*Los deiterranos*, *Diario de Manuela Sáenz*), en otros la representación del yo es asimilable a un fondo autobiográfico que relaciona el texto y la vida (*Los poemas de José Galván* y *Los poemas de Julio Grecco*) y en otros el yo levanta la voz ante los estereotipos sociales que lo encasillan (*Como un león*, *Chicas muertas*).

Profundamente relacionado con el 'otro' que dialoga

con 'sí mismo' a través de su propia consciencia cognitiva, el yo hace del lenguaje un código simbólico de intermediación y, por ende, favorece la problematización de los procesos identitarios, la construcción de la memoria o la reescritura de una subjetividad que documenta el cambio, la inestabilidad o la resistencia. En estos procesos a menudo quien habla promueve la narratividad de un sujeto que debate 'lo que es' y 'lo que fue' o la 'representación de mí' frente a 'los objetos o cosas que me representan'. Por lo general en este juego dialéctico la primera persona reconoce 'otros yo' propios o ajenos y pone en entredicho o asume el sentido de pertenencia a partir de temas y situaciones concretas: la violencia, la geografía, el ambiente o la experiencia de los discursos subalternos respecto de la cultura dominante. Estas variables se transforman y resignifican en cada uno de los análisis. ¿Qué nos plantea entonces la transfiguración del yo en la literatura catamarqueña, regional y argentina de los últimos años?

Relatos de Haroldo Conti, Juan Gelman, Manuela Sáenz, Manuel Soriano, Selva Almada y Carlos Quiroga intentan responder al problema de investigación y constituyen las fuentes primarias a partir de las cuales investigadoras/es de distintas áreas –Letras, Plástica y Francés– han unido esfuerzos frente a un interrogante común.

Marilina Aibar¹ propone en "Figuraciones del yo en la literatura catamarqueña del Siglo XX" un relevamiento de textos publicados en nuestra Provincia que podrían estar enmarcados dentro de las llamadas 'escrituras del yo' o escritos que tienen parentesco con ellas. Los nombres de autores y de memorias, autobiografías, biografías, testimonios, crónicas, se suceden

1 Se alude a los autores en orden alfabético.

para dar un panorama de nuestras letras, de ningún modo exhaustivo ni conclusivo. Con el objetivo de ir formando un corpus de referencia, el trabajo recoge pequeños comentarios que dan cuenta de cómo el discurso del yo se articula con su entorno a través del lenguaje simbólico. El paisaje, las costumbres, las creencias y los rituales comunitarios parecen ser categorías constantes.

El artículo firmado por Lilia Exeni: “La escritura del yo enmascarado de Gelman en *Los poemas de José Galván* y *Los poemas de Julio Grecco*” tiene como objetivo examinar los enmascaramientos que el yo poético de Juan Gelman lleva a cabo a través de herramientas retóricas tales como heterónimos, seudónimos y alterónimos. Se apoya en los constructos teóricos desarrollados por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003) y en las reflexiones de Lilia Swiderski en el artículo “Autorrepresentación autoral y máscaras del yo” (2011). La máscara le permite al poeta construir alteregos y voces alternativas a partir de las cuales se ponen en evidencia los atropellos vividos por muchos escritores durante el gobierno de facto; de esta manera el terrorismo de estado es reconstruido en la lírica velada de Gelman.

Laura Carsillo presenta una propuesta didáctica destinada al trabajo con alumnos de Aula ELE (Español Lengua Extranjera). Toma textos de Iser y de Jauss como parámetro teórico y su encuadre metodológico es la propuesta desarrollada por el Marco Común Europeo de referencia para las lenguas. Por lo tanto, el trabajo da cuenta, por un lado, de la importancia del receptor en las convenciones de lectura que sustentan al género autobiográfico y, por el otro, de los enfoques hermenéuticos que buscan explicar el fenómeno literario a partir del diálogo que entabla el lector con el texto y sus entornos culturales. En

este marco, se propone a los estudiantes una actividad interpretativa a partir de la lectura de “Pórtico patagónico”, primer capítulo de la novela autobiográfica *Los deiterranos* del autor catamarqueño Carlos B. Quiroga. Mediante preguntas orientativas se incentiva a los estudiantes a interactuar con el paratexto, imaginar al autor y su época y, sobre todo, reinterpretar la obra a partir de su propia visión de mundo y sus experiencias personales.

Milagros Herrera y Mónica Vece estudiaron la problemática del yo desde dos puntos de vista, uno teórico y otro práctico. “Entre artificio y vida, perspectivas del diario íntimo” investiga la representación del yo enunciator bajo la lupa de la teoría literaria. Además de brindar un breve recorrido histórico por las diferentes concepciones del diario personal, las autoras se centran en el examen de dos posturas contrapuestas, por un lado, la de Lejeune, quien concibe las escrituras del yo a partir de un pacto convencional entre el enunciator/escritor y los lectores y, por el otro, la de De Man, quien considera el discurso autobiográfico como una construcción retórica ficcional. Partiendo de tal diálogo especulativo el trabajo propone una vía alternativa que contempla los dos modos posibles de leer un texto autorreferencial: el puramente textual, que involucra la capacidad de ficcionalizar un mundo enunciativo y el de índole pragmática que da por verídica la convención autobiográfica.

De las mismas autoras “*Diario de Quito* de Manuela Sáenz construcción del *ethos* sentimental novelesco” dirige la mirada a la autorrepresentación del yo frente al amor. Su condición de hija, mujer casada y separada y patriota que lucha por la liberación de su país, la conducen a autodeterminarse como un yo libre respecto de las convenciones sociales impuestas a las mujeres de su tiempo. Se siente con derecho a elegir su

vínculo amoroso y no acepta quedarse atada a un matrimonio arreglado por el padre. En este sentido, la escritura establece una correlación entre su emancipación y su amor por Bolívar. Adjetivos, expresiones, gestos son analizados en clave del Análisis Crítico del Discurso para dar cuenta de una autofiguración codificada al modo de una ficción romántica.

Patricia Navarro nos muestra su formación artística en “El carácter autobiográfico en la narrativa visual del libro-arte”, trabajo que ofrece una descripción de los principales aspectos que construyen la narrativa del libro-arte. A partir de un breve recorrido histórico da cuenta de la génesis y la evolución de un género que, por su misma naturaleza heterogénea, brinda una amplia gama de posibilidades estéticas. Los espectadores se encuentran ante una serie de estímulos que van desde lo visual hasta lo olfativo y auditivo, pasando por lo textual. La multiplicidad de lenguajes permite a los artistas expresar su yo íntimo, ya sea fotografiando objetos personales como en el caso de Sol LeWitt, o capturando retratos fantasmas de su pasado familiar como Mariela Sancari. Estas y otras obras abordadas en el texto constituyen ejemplos destacados del carácter autobiográfico del libro-arte.

“La revalorización del territorio como construcción social de la identidad en *Como un león*, de Haroldo Conti” estudia la construcción social de la identidad del protagonista, marcada por el territorio que habita. El análisis de Carlos Romero focaliza la noción de espacialidad territorial, lo cual constituye un acierto en virtud de que se trata de un cuento cuyo narrador explota marcadamente la focalización, proporcionando una suerte de visión panorámica sobre el territorio y la división de clases que este delimita. Asimismo, la aplicación del concepto de *habitus* propuesto por Bourdieu permite observar

de qué manera los vínculos objetivos y subjetivos del narrador protagonista van tejiendo sus modos de ser y su construcción identitaria. Tal percepción de su lugar y su gente visibiliza las diferencias entre su comunidad y otros grupos que poseen posiciones hegemónicas en el campo social. En este sentido, el texto opera como una especie de reivindicación de la marginalidad y la pobreza, mientras pone en evidencia el carácter arbitrario de las representaciones sociales.

La impronta sociocrítica se hace evidente en el análisis de Karina Tapia. “El deporte de equipo ¿componente clave en la construcción de la masculinidad patriarcal?” explora la novela *Rugby* (2010) de Manuel Soriano, texto en cuyas páginas se combinan el registro autobiográfico con la crónica delictiva. El propósito del trabajo es rastrear, en el relato y la confesión del protagonista, las representaciones sociales en torno de la exacerbación de la masculinidad en una práctica deportiva estereotipada como es el rugby. El soporte teórico sobre el que se sustenta la propuesta va desde la sociocrítica de Duchet, pasando por los estudios de género, hasta investigaciones acerca del diario íntimo. A partir de estos constructos, la investigación pone en evidencia cómo la competitividad y el sentido de pertenencia que dominan este deporte terminan por desvirtuar la idea de masculinidad, asociándole una moral heroica, sexual y despiadada que, en la obra, habrá de desembocar en un crimen atroz.

“El yo femenino a partir de representaciones publicitarias y de *Chicas muertas* de Selva Almada” es el objeto de análisis de Emilia Di Gionantonio y Claudia Zurita. El artículo da cuenta de una secuencia didáctica diseñada para trabajar con alumnos de 6° año, Modalidad Ciencias Naturales, de la Escuela Secundaria N°21, Andalgalá. El punto de partida es la lectura

del instructivo “Guía de la buena esposa” (1953) publicación atribuida a la Falange española. El análisis permite observar las representaciones sociales que se construían en aquellos años alrededor de la figura femenina, para luego contrastarla con las concepciones actuales. Los estudiantes trabajan con diversos tipos textuales y nociones como ‘sexo’, ‘sexualidad’, ‘género’ y ‘femicidio’ para dar cuenta de que el ideal femenino estaba estereotipado por los roles de esposa y madre. Dentro de este panorama cobra sentido el tema del femicidio, que da lugar a la lectura de la obra *Chicas muertas* de Selva Almada, en cuyas páginas se reconstruyen, mediante el entrelazamiento de puntos de vista narrativos, historias de jóvenes asesinadas durante la década de 1980.

Por otro lado cabe subrayar la participación de un grupo de estudiantes que participaron del equipo de investigación: Agustina Barrionuevo, Francisco Dorado y Nicolás Núñez. A diferencia del resto del grupo, ellos eligieron elaborar un trabajo que conjuga la investigación y la creación literaria. “La trágica figura de José Cubas” es una reseña biográfica del catamarqueño que Rosas mandó matar en 1841. Los investigadores recogen, de distintas fuentes, testimonios que dan cuenta del asesinato recordado durante todo el siglo XIX y buena parte del XX, elaborando una descripción de los principales hechos que llevaron a la decapitación del entonces Gobernador de Catamarca.

Dada la variedad de líneas generadas dentro de una misma problemática, se ha segmentado el libro en tres grandes apartados:

I Estudios relacionados con la literatura y la teoría literaria

II Trabajos vinculados con experiencias de clases

III Una sección dedicada a la creación literaria

Esperamos que disfruten de la lectura de esta publicación. Esto es solo una pequeña parte de un desafío mayor. La conciencia de grupo, el trabajo mancomunado y la configuración de un nosotros discursivo tejen lo que realmente nos convoca y une los esfuerzos: la tarea cotidiana y la vida.

¡Gracias a todos!

Marilina Aibar y Lilia Exeni

I

**Estudios relacionados con la literatura y
la teoría literaria**

Figuraciones del yo en la literatura catamarqueña del Siglo XXI

Marilina Aibar

I. Introducción

En un libro cuyo título sea *Transfiguraciones del yo en la literatura local, regional y nacional* es esperable que el primero de sus artículos aborde el tema de la figuración del yo en general y lo sitúe en relación con un contexto específico. Este trabajo se hace eco de esa demanda.

Según la Real Academia Española (RAE) ‘figuración’² entraña un acto de imaginación o representación llevado a cabo con el ánimo de imitar o reproducir. Aplicado a la primera persona, esta ‘figuración’ implicaría remedar en el papel la voz de quien habla fuera del texto. El yo figurado sería entonces el yo que hace corresponder al autor de carne y hueso con el héroe de la historia. Memorias, biografías, autobiografías, diarios, cartas y testimonios han de incluirse dentro de esta clasificación.

Establecido el tema, hubo que circunscribirlo a un con-

2 <https://dle.rae.es/figurar>

texto. Nos pareció atinado realizar un relevamiento de textos escritos en la Provincia de Catamarca durante el siglo XXI, no solo porque poníamos el foco en nuestra patria chica sino porque debíamos establecer un corpus de referencia para nuestra investigación.

El objetivo aquí, entonces, es catalogar textos escritos durante los últimos veinte años en nuestra Provincia y clasificarlos luego dentro de las llamadas 'escrituras del yo'. No obstante lo dicho, también se habrán de considerar obras de los siglos XIX y XX, cuya relevancia las haga dignas de mención.

Caracterizados por el vínculo entre texto y vida, estos géneros construyen un marco referencial que supone una reescritura personal y social de las vivencias. Se trata de relatos que, en el discurso, resignifican hechos, recuerdos, costumbres, creencias y/o celebraciones comunitarias (Arfuch, 2017). Frente a ellos, el lector identifica no solo la geografía, el paisaje y las tradiciones, sino que advierte, en las memorias de otro, retazos de sí mismo. La correspondencia entre autor/lector y la interacción vida/texto se producen debido a la experiencia social común, las visiones de mundo compartidas y la valoración de las raíces.

En este sentido, no está de más apuntar que las 'escrituras del yo' no son géneros privativos de lo literario. La historia, el periodismo, la antropología, la sociología y la etnografía, entre otras, llevan a cabo representaciones discursivas valiéndose de estas expresiones y usándolas como fuentes de documentación y memoria, con el agregado de que, según los casos, adoptan tanto un lenguaje denotativo o llano, como protocolos retóricos propios de la literatura, que amplían los campos de significación mediante el empleo de elipsis, hipérboles, metonimias o metáforas.

II. Desarrollo

II.1 Siglos XIX y XX

Sin dilaciones, entonces, entremos a una biblioteca imaginaria y empecemos buscando en el anaquel de ‘escrituras del yo’ un texto clásico del siglo XIX que se hizo público recién en 2005, cuando la Academia Argentina de la Historia lo puso en circulación. Con el título *Memorias de una sociedad criolla*, Ramón Gil Navarro³ configura un diario en el que narra sus vivencias desde que saliera de Catamarca en 1845, a los 18 años, hasta que regresó en 1855. El exilio lo llevó primero a Chile y luego a Estados Unidos, atraído por la fiebre del oro que se desató en California. Sus páginas retratan con vívidos detalles tanto pequeñas situaciones cotidianas como acontecimientos trascendentes para la historia de la Provincia.

Pedro Agote escribe *Recuerdos del pasado* en 1899. Al estar relacionada su vida con la historia de los refugiados en Chile a causa del régimen rosista, sus memorias están llenas de referencias políticas y biográficas. Documenta escenas conmovedoras, como cuando regresa en 1859 a Catamarca y visita la plaza principal:

[...] confieso que al penetrar en la plaza, no pude evitar un sentimiento de horror ante el espectáculo de la Pirámide, en cuyas gradas el degollador Mariano Maza colocó las cabezas de mi tío José Cubas, de los Dulce, de Castaño y tantas víctimas que inmoló a su ferocidad para solaz y entretenimiento de los mazorqueros. (Agote, 1968: 106)

3 Accedimos a este material por la colaboración del Licenciado Luis Alejandro Alvero.

No obstante estas circunstancias controvertidas, en 1862 Agote volvió definitivamente a Buenos Aires para desempeñar el cargo de Diputado nacional por su Provincia. Todo lo cual se traduce y evidencia en su discurso.

Pero dejemos el siglo XIX y vayamos al XX. En este período, los estantes se encuentran colmados de obras. Sin ánimo de catalogar unas por sobre otras daremos cuenta de algunas de ellas y seguramente incurriremos en más de una involuntaria omisión. Comencemos aludiendo a *Cerro nativo* (1924) de Carlos Buenaventura Quiroga y a *Allpamisqui* (1938) de Rafael Cano. Ambos retratan escenas costumbristas y dan testimonio de los rituales de una sociedad provinciana de comienzos de siglo. Comidas, riñas de gallos, adivinanzas, coplas, descripciones de árboles autóctonos, rinden un recordado homenaje a la tierra que cobijó la infancia. En la misma línea se encuentran “Autobiografía” incluida en *América Inicial* (1931) y “Autobiografía negativa”, que forma parte de *Biografía sacra* (1957), ambas de Luis Franco. Estos textos no pueden ser soslayados en virtud de los datos autorreferenciales que aportan y de la delicada ironía a través de la cual describen gustos y elecciones.

Niñez en Catamarca (1946) es un clásico de la literatura juvenil en la medida en que narra episodios de la infancia vivida por Gustavo Gabriel Levene entre las provincias de Catamarca y Buenos Aires. En un tono coloquial y ameno esta autobiografía describe una experiencia inolvidable que culmina, con nostalgia, en el momento en que el niño se convierte en hombre. Aquí la infancia es el paraíso perdido pero también el archivo que se guarda en la memoria y acompaña siempre.

A la luz de los recuerdos de una mujer adulta, los relatos de *Estampas históricas catamarqueñas* (1989) y *Crónicas Cata-*

marqueñas (1995) de Elsa Beatriz Ahumada de del Pino⁴ sobresalen en el anaquel. En el primero, si bien no hay un yo discursivo radio céntrico, es posible encontrar pinceladas biográficas que mezclan la espontaneidad del lenguaje con las imágenes lugareñas que recogen las anécdotas. Augusto Bunge, Palemón Castro, Agustín Madueño, Tomás Vergara, Julio Herrera graban su 'estampa' en la historia local a través de los recuerdos parlamentarios de la autora, el Dr. Luis Alberto Ahumada. En el segundo, a partir de los trazos biográficos de Clara Armstrong, Laureano Brizuela y Julio Herrera, ella reconstruye la idiosincrasia de la sociedad catamarqueña de comienzos del Siglo XX.

La voz de Joselín Cerda Rodríguez⁵ también se hace oír en los primeros años de la década de 1990. *Los días iniciales* (1991) presenta un entramado de anécdotas y emociones que incluyen una evocación nostálgica del pasado y una acentuación de la herencia cultural de las antiguas civilizaciones de América, a través de la creación de un mundo ficcional que se encuentra estrechamente ligado e influenciado por su historia personal. Las vivencias narradas contienen memorias y confesiones autobiográficas que nos revelan su visión agri dulce de un tiempo ido y su necesidad de defender la vigencia de una cultura ancestral ineludible en la construcción de nuestra nacionalidad, en palabras del escritor:

Cuando noto que el sinsabor o la angustia empiezan a corroer el alma me refugio en la soledad de mí mismo, cierro los ojos buscando mayor intimidad y con la linterna de mi memoria alumbro las sombras del

4 Libros facilitados por Héctor Luna.

5 Agradecemos a la Dra. Judith de los Ángeles Moreno su predisposición para consultar datos acerca de este autor y despejar dudas.

abigarrado mundo de mis emociones y pensamientos.
(Cerde Rodríguez, 1991: 31)

De esta manera, nos hallamos inmersos en un universo literario que pretende preservar y revalorizar su propia esencia.

No obstante el deseo de continuar en estos archivos, no podemos detenernos –como querríamos–. Demos vuelta la es-
tantería que nos quedan años por recorrer.

II.2 Siglo XXI

Antes de situarnos específicamente en los textos de este siglo, amerita que levantemos la mirada al conjunto de la biblioteca y nos preguntemos por qué elegimos como unidad de análisis las ‘escrituras del yo’.

Su auge comenzó a perfilarse hacia fines de los años 70 pero es con el impulso de *internet*, las redes sociales y ciertos programas televisivos (*reality show*, *talk show* y docudramas) que la primera persona saltó a numerosos espacios y soportes. A lo que se añade el hecho de que la *web* –invitando permanentemente a generar perfiles personales, *blogs* y posteos de micro experiencias domésticas– potencia la expansión y democratización del fenómeno.

¿Cuáles son las razones de este apogeo? Entre otras causas:

- Se intenta inscribir la propia voz en una marea comunicativa que, de alguna manera, nos avasalla. La posibilidad de probar y enunciar algo diferente respecto de un discurso público y político no deja de ser un desafío (Arfuch, 2017).

- El presente instituye un ritmo tan rápido y vertiginoso que resulta necesario inscribirlo o detenerlo en el trazo escrito. Tal vez como pre-texto para digerir la cotidianidad (Vigna, 2015).
- La extimidad es vista no solo como exhibición o ‘transmisión en vivo’ sino como la representación de lo más próximo que hace su aparición en el exterior. El ser y estar de lo cotidiano pasa a ser materia de escritura para contar –en el presente– lo que sucede allí, de modo que lo habitual se torna literario, poético. El desayuno o la visita del plomero cuentan algo diferente del día a día: señalan el lugar distintivo y único del yo en ese tiempo y, a la vez, arrojan una mirada singular sobre el mundo que nos rodea. Desde el yo éxtimo, cuentos y novelas del presente ponen en diálogo la esfera más personal y privada de cada autor-narrador con el afuera, con el espacio social. Se dirigen al mundo y no hablan de cualquier mundo, sino del mundo actual, presente (Kamenszain, 2016).

II.3 Biografías

Por otro lado, es un prurito teórico pensar que las figuraciones del yo resuelven la relación texto-vida solo a partir del discurso autorreferencial. La biografía es una narración en la que es contada la vida de alguien con suficiente interés social. Elaborada por terceros, no solo da cuenta de aspectos personales de alguien, sino que pone el acento en acontecimientos significativos para explicar los hechos sociales en los que el biografiado ha participado.

Esta característica se hace evidente en *Esquiú, apóstol y ciudadano*⁶, narración escrita en 2013 por Raúl Armando

Bazán. Además de los pormenores biográficos que atañen al personaje privado, el autor documenta su vida política. El sermón que pronunciara el 9 de julio de 1853 en la Iglesia Matriz de Catamarca, por ejemplo, es objeto de un detenido análisis. En ese texto Esquiú señala que la verdadera esencia de una nación no se encuentra ni en el territorio, ni en la población, ni en el nombre de sus próceres máximos, sino en la perdurabilidad y firmeza de su Constitución. Estaba convencido de que, ante los embates de revueltas continuas y reveses muchas veces contradictorios con los intereses del conjunto que forman el estado-nación, la vida y estabilidad del país dependían de lo sólida que resultara la Carta Magna. “Esto lo lleva a condenar las doctrinas de la revolución francesa según las cuales el principio radical y exclusivo del estado consiste en la soberanía popular” (Bazán, 2019: 45). En suma, el texto constituye un documento de sustancial valor a la hora de difundir la vida y obra del pronto beato.

En cambio, Luis Navarro Santana en *El pensamiento americanista de Fray Mamerto Esquiú* (2000) hace hincapié en la idiosincrasia americanista del franciscano y en el acierto de sus análisis para hacernos caer en la cuenta de las enfermedades que padecemos. La política, el desorden social y nuestro espíritu revolucionario habían calado hondo en el pensamiento del fraile, quien no dudaba en afirmar que en nuestro país se habían destruido las instituciones “en un gran incendio que devoró bosques seculares, consumió toda vegetación y dejó

6 Agradecemos profundamente la colaboración de la profesora Mónica Olivera que no solo facilitó material, sino que brindó su tiempo y buena voluntad, concediéndonos una entrevista en la que pudimos conocer al profesor Bazán. Como ella trabajó con él sus últimos años puede dar cuenta de su actividad y quehacer académico.

para muchos el aspecto del silencio y la muerte” (Navarro Santana, 2000: 81). Sin embargo, su visión vislumbraba un nuevo amanecer, siempre y cuando Argentina permaneciera unida a América por sus costumbres, tradiciones, políticas educativas y situación geográfica.

La biografía de un personaje político relevante es la escrita por María de la Paz Casas Nóbrega. Lleva por título *Armando Casas Nóbrega una vida por recordar*⁷ y fue publicada en 2012. A grandes rasgos, el documento intenta reconstruir “un pasado, con la máxima aspiración de contribuir al fortalecimiento de una identidad personal” (2012: 13) que, a la vez, tuvo resonancia en el plano social y político de Catamarca. Casas Nóbrega fue diputado, participó en la intervención federal a la Provincia y se desempeñó en el cargo de Gobernador entre 1952 y 1955. El relato hace especial hincapié en la obra pública (energía, agua potable y riego) que se ejecutó bajo su mandato y en el efecto que esta produjo en el desarrollo económico de toda la región.

Felipe Varela y la Revolución posible (2010) de Víctor Russo hace hablar al “Quijote de los Andes” y lo lleva a reflexionar acerca de diferentes temas. En base a una exhaustiva documentación histórica, el texto subraya que abrazó la lucha por la unión latinoamericana, lo que lo condujo a combatir contra el centralismo porteño. Era un idealista que, durante treinta años, mantuvo firme sus estandartes. “Culo de fierro” lo llamaban, porque atravesó a caballo varias veces el territorio nacional y el de países vecinos procurando alcanzar sus objetivos. Vendió todos sus bienes para armar la tropa y consagró su vida a la lucha por ideales que hoy parecen inalcanzables. En algún

7 La inclusión de esta obra no hubiese sido posible sin la generosidad del Lic. Luis Alvero.

momento de su discurso reflexiona, como avizorando el presente:

No puedo emprender la retirada sin señalar esta otra cuestión: ¿sucederá como en los viejos tiempos? Primero vinieron por el oro y la plata, luego por el petróleo hoy por las empresas del Estado, los minerales en bruto y los servicios públicos. Seguramente vendrán por el agua dulce. Tenemos una de las reservas de agua dulce más importante del planeta. ¿Será por esto que todavía nos soban el lomo? Con lo que ahora conocemos, si vienen, no pasarán. (*El Esquiú*, 2017)⁸

Fray Mamerto Esquiú a corazón abierto (2018), del mismo autor, contribuye también al acervo cultural de estudios vinculados con el fraile catamarqueño. Se trata de un texto fronterizo que juega a definir su identidad entre la biografía y el ensayo. Con cierto dominio técnico del discurso, el texto hace hablar al corazón de Fray Mamerto Esquiú (que fuera robado y nunca encontrado) usando la primera persona. Consta de tres partes: la primera pone foco en nuestro personaje desde su nacimiento hasta la desaparición de su corazón, la segunda contiene los sermones más destacados y la tercera da rienda suelta a la voz del Santo, quien medita acerca de los valores del hombre, las contingencias de su existencia y el amor salvífico para curar las heridas.

El caudillo Felipe Varela es también objeto de investigación de Mario Daniel Vera. En *Felipe Varela, líder federal* (2016) reconstruye una prolija biografía. La familia, la infancia, el exi-

8 “El Papa Francisco coincide con Felipe Varela” <https://www.elesqui.com/correoyopinion/2017/3/11/el-papa-francisco-coincide-con-felipe-varela-241693.html>

lio, el regreso, sus batallas y luchas trazan un perfil que refleja a un hombre afable con sus amigos y querido por sus afectos. Profundamente religioso, no se rinde ni en el olvido ni en el destierro. Sin embargo, muere en Copiapó en 1870.

Aunque *El Cristo de Baduna y otras historias de El Rodeo* (2017) de Arnaldo Molina no responda estrictamente a una ‘escritura del yo’, pues no presenta una primera persona que habla de sí ante nosotros, resulta imposible de soslayar en la medida en que relata la vida de Roberto o Roque o Reynaldo Baduna, el artista que esculpió la figura del Cristo Redentor ubicado en la ladera occidental del Huayco frente a la villa veraniega. Así como un día se bajó de un ómnibus y se instaló en El Rodeo, del mismo modo desapareció, situación que provoca una serie de conjeturas y pesquisas por parte de los vecinos, quienes, a través de testimonios, van hilvanando fragmentos de su biografía llenos de detalles pintorescos.

Un intenso trabajo de investigación y recopilación tuvo como fruto *Luis Varela Lezana, pasión por la madre tierra* (2018-2019) editado en dos tomos. Las historiadoras Marcia Lobo de Canclini y Norha Trettel lograron reunir testimonios, datos biográficos, fotografías y más de 200 pinturas que reflejan la mirada del pintor, teñida de un profundo catamarqueñismo. La variada paleta de colores junto a los trazos firmes y seguros generan una estética particular que tan pronto como admite las directivas de la academia puede representar una visión costumbrista de la vida popular.

II.4 Autobiografías

Dentro del somero inventario de obras autobiográficas no podemos soslayar *El Arte de la Vida* de Romina Moreno, publicada en 2010. Según López Lemus: “el testimonio es la bio-

grafía de los sin biografía, el relato de la gente común que de pronto descubrimos cuán valiosa es su historia de vida” (2010: 238). Este texto ejemplifica lo que señala el catedrático pues la voz de la joven se erige para transmitir la personalidad, el carisma y el cuerpo que le pone a su propia experiencia. Un relato encarnado que se hace patente ante nosotros pues la autora consigue dejar un sincero testimonio de vida, narrando su constante lucha contra un padecimiento que la afligiera desde la infancia hasta su fallecimiento a los 28 años. El papel deja entrever no solo la pelea de Romina contra todo lo que implica una enfermedad crónica devastadora, sino que permite tomar conciencia de la vulnerabilidad que, de una u otra manera, nos une como humanos.

Yo, Hugo Mott (2011)⁹ configura un relato en primera persona de quien fuera depuesto el 24 de marzo de 1976 por la última dictadura. El libro está dividido en tres partes: “Nostalgias y recuerdos de una infancia feliz”, “Hechos, no solo palabras” y “Mi primer día de gobierno”. La primera se aboca a su infancia, sus años de estudiante y su graduación como médico; la segunda y la tercera sección, en cambio, se focalizan en su gobierno. El conocimiento de la Provincia lo conduce a exponer una serie de ideas en las que cuenta sus planes y proyectos. La autobiografía se inunda de recuerdos y se tiñe de emoción cuando es apresado. Aunque al principio permanece en su casa por razones familiares luego es llevado al Instituto Penitenciario de Catamarca, donde permanece casi tres años. Sin duda, sus memorias constituyen un archivo para leer y pensar nuestra historia provincial.

Dos obras de carácter autobiográfico que guardan estre-

9 Gracias al Lic. Carlos Ibáñez esta obra puede ser incluida en este relevamiento.

cha relación entre sí son *Meditación del atardecer*, de 2001 y *Personalidades benefactoras de mi destino*, de 2015¹⁰ de Armando Raúl Bazán. La segunda recoge varios textos ya publicados en la primera. Calificada por el propio autor como una crónica evocativa, la edición de 2015 relata los principales sucesos de la vida del historiador mientras traza una red de vínculos sociales y profesionales que marcaron su trayectoria. Así se suceden nombres como Ponferrada, Dalla Lasta, Guzmán, Olmos, Luna y la propia esposa del historiador. Es destacable el hecho de que, para estructurar un compendio de relatos memorísticos, se apele a personalidades que, de una u otra manera, influyeron en el curso de su destino, pues no es algo frecuente en este tipo de textos, lo que pone de manifiesto tanto la lucidez de Bazán para volver atrás y recordar, como la gratitud de su espíritu.

II.5 Memorias

Los estantes de una biblioteca también almacenan memorias donde se guarda y cuida la vida. De modo que, en este recorrido imaginario, *Memorias in-sur-gentes. Historias de detenidos y desaparecidos 1974-1977* (2012)¹¹ se eleva como un texto insoslayable. Coordinado por Laura Roda, reúne un equipo de especialistas —Acuña, Gutiérrez, Rubio, Seco Collado, Solís Villarroel, Vergara— alrededor de los cuales cobran vida Ana Cristina Ibáñez, Guillermo Díaz Martínez, María Teresita Lizárraga Freddolino, Aída Inés Villegas, Jorge Villegas, Humberto Salas, Nelly Yolanda Borda y Francisco Chasampi. Casi todos desaparecidos, sus voces se hacen sentir a través de cartas,

10 La Prof. Mónica Olivera tuvo la amabilidad de acercarnos el libro.

11 Ha sido posible acceder a esta obra gracias a la gentileza del Profesor Marcelo López.

testimonios y diarios que dan cuenta de la violencia y la represión estatal. “La idea es recuperar nuestra historia pero desde otro lugar, que nos haga sentir que somos parte y lo que les pasa a otros es lo que nos pasa a nosotros”¹², dice Laura Roda. ¿Cómo moldear palabras y verbos para que el sufrimiento se haga carne? Este texto encuentra la forma, con el agregado de que, más que un homenaje, el contenido configura un memorial colectivo que testimonia lo que no queremos repetir como sociedad.

En este mismo sentido, *Fantasmas en el Pueblo Chico. El Chango Macor y la J.P Regionales* (2013), de Jorge Alberto Perea, sincroniza su discurso entre el testimonio y la memoria. El inicio del gobierno peronista de Hugo Mott, en 1973, los momentos anteriores al Golpe de Estado en marzo de 1976 y la violencia que acarrió el enfrentamiento entre la derecha y la izquierda peronista, sirven de marco alrededor del cual los sucesos van a desencadenarse. En pos de este objetivo, el historiador toma la figura de un estudiante catamarqueño, Luis Norberto Macor, que fue víctima del accionar de la Triple A y de la Concentración Nacional Universitaria (CNU) para narrar los hechos representados en el marco de la retórica testimonial:

Macor era peronista y montonero. También lo fueron otros catamarqueños. Esta es otra historia borrada y omitida en los relatos sobre los 70. La de la Juventud Peronista Regionales de Catamarca. Intentaré recuperar los jirones de esos relatos que abarcan no más de tres años. Tanto, en tan poco tiempo. Imposible es generar un relato unificador de lo fragmentado.

12 <http://unca.edu.ar/noticia-973-recuperar-la-historia-desde-sus-propios-protagonistas.html>

(Perea, 2013: 11)

El texto discurre por distintos temas relacionados con los hechos que terminaron con la muerte de Macor y presenta relatos de gente que lo conoció, como Juan Filippín y Raúl Orlando Artola. Olvidados o borrados en la historia de la Provincia, los “fantasmas” regresan para reunir la militancia en voces y pegar fragmentos silenciados de la historia.

Los modos a través de los cuales los protagonistas construyen recuerdos permiten que conceptos abstractos como memoria, identidad o docencia, en este caso, sean vivencias tangibles a partir de una tarea concreta. *Memorias de un maestro rural*, de Mamerto Rodríguez, ejemplifica lo que estamos diciendo. Presentado el 18 de mayo de 2018, narra las vivencias del docente en la enseñanza rural, más precisamente en los Departamentos Santa María, Andalgalá y Santa Rosa hasta llegar al chaco salteño. Considerado como un tratado pedagógico, su contenido enfatiza la importancia de la vocación docente, pues el autor plasma una imagen cruda y realista de las carencias y los desafíos que supone enseñar en esas zonas inhóspitas. Él recuerda emocionado a aquellos chicos “con las caritas curtidas por el frío. Iban con pantaloncitos a media canilla, ropa tejida por sus padres pero en ojotas o descalzos. Ya estaban acostumbrados, pese a las inclemencias” (*Diario de Catamarca*, 2018)¹³. Los maestros rurales enfrentan carencias, desarraigo y soledad, pero no se dan por vencidos: desarrollan su vocación docente, se adaptan a las situaciones adversas y demuestran humildad en cada tarea. Este testimonio da cuenta de ello.

13 <https://eldiariodecatamarca.com.ar/destacados2/47952-las-increibles-vivencias-de-un-maestro-rural.html>

II.6 Crónicas

Así fue mi vida de José Carrizo (2009) y *Sin derecho a réplica* de Catalina Lobo (2011)¹⁴, ofrecen episodios que tienen que ver con la vida personal de sus autores pero al mismo tiempo relatan sucesos controvertidos o dolorosos que golpean la esencia de lo humano. Los accidentes en el caso del primero o un sumario docente sin opciones en el segundo texto ejemplifican situaciones en las que los esfuerzos para disminuirlas o evitarlas llegan a un límite. El hombre claudica ante la circunstancia y los embates del entorno. Lo que no exige que “la libertad sea una llama que alumbra en medio de la noche y por más que las caídas de un engranaje absorban, tenemos la finalidad de vivir una vida plena y con sentido” (Lobo, 2011, p.82)

*Crónicas Andariegas*¹⁵ de Enrique Traverso, publicado en 2019, es otro de los títulos que incluimos en este catálogo. Se trata de crónicas literarias cruzadas con periodismo, cuya realización se llevó a cabo a través del Centro de lecto-escritura de la Subsecretaría de Educación. Se complementa con un cuadernillo de actividades elaborado por el Prof. César Vera Ance acompañado por las ilustraciones del fotógrafo Fabián González. Es una obra en la que los personajes y las historias permitirán a alumnos y profesores compartir visiones de mundo enraizadas en la Provincia, aportando toda una gama de colores y sonidos locales.

II.7 Trabajos académicos

Por último, es preciso señalar el discurso académico que usa como fuente de información entrevistas, biografías, testimonios o autobiografías de actores sociales. Aunque estas in-

14 Elsa Ponce acercó estos textos.

15 Graciela Córdoba y César Vera Ance proporcionaron información.

vestigaciones no deberían ser incluidas estrictamente dentro de la clasificación que estamos realizando, no podemos dejar de mencionarlas por los efectos que producen a nivel local, institucional y académico.

La entrevista de la Prof. Mónica Olivera al Lic. Raúl Bazán, publicada en la Revista Histopía¹⁶ constituye un valioso documento en la medida en que nos permite advertir la repercusión de un libro como *Historia de La Rioja*, no solo para la vida de Bazán sino para los investigadores del noroeste argentino. Por otro lado, al ofrecer una fisonomía de Bazán en sus últimos años vale como documento historiográfico.

En la misma línea, el Laboratorio de Estudios políticos y debates regionales *Tramas* dirigido por la Dra. Elsa Ponce¹⁷, publica entrevistas realizadas a diversos informantes para que hagan conocer los dispositivos políticos que el Estado pone en evidencia en este contexto de pandemia. Ana Radusky, Daniel Defino, Clara Barros, Gisela Dalla Vía, Marcelo Orellana y Karina Martinelli exponen reflexiones y prácticas de intervención desde distintas disciplinas e instituciones. Aquí un 'yo' personal teje tramas entre los actores, el Estado y la subjetividad en el intento de reflejar el sentir social.

Marcela Díaz en "Implicaciones patrimoniales: la declaratoria del Qhapaq Ñan como patrimonio mundial" (2017) diseña un interesante cruce entre camino real, historia de vida y patrimonio. Comienza con la definición del 'Qhapaq Ñan-Camino Principal Andino' y se transforma, en el curso de la investigación, en una serie de reflexiones que conducen a la

16 <https://drive.google.com/file/d/179HNztcPez7u59og7TFYOHwFGABbd3cJ/view>

17 <http://www.huma.unca.edu.ar/novedades/637-repositorio-de-entrevistas-focalizadas-entrevista-n-6>

investigadora a repensar la idea de patrimonio generada por la Arqueología (elemento representativo de la memoria, identidad colectiva e individual). En un interesante cruce deconstructivo entre su historia personal, la minería y el camino incaico, las variables metodológicas llevan a la autora a preguntarse ¿el Qhapaq Ñan no es acaso, en alguna medida, una red de hilos que las empresas transnacionales usan para justificar los emprendimientos extractivos? Sin duda que sí, porque el Camino del Inca no es solo una vía de interconexión, implica el andar de Marcela tras los pasos de la arqueología, su militancia socio ambiental contra los proyectos mineros, los procesos de patrimonialización del Qhapaq Ñan, las políticas de Estado encubiertas y los intereses del libre mercado global.

III. Conclusiones

Nos habíamos propuesto realizar un relevamiento de textos publicados en la Provincia de Catamarca durante los últimos veinte años, que respondieran a lo que en literatura se conoce como ‘Escrituras del yo’. Biografías, autobiografías, memorias, crónicas y trabajos académicos relacionados con el tema han sido ubicados dentro de una biblioteca imaginaria donde pudimos ir leyendo títulos que retratan personajes, hechos, costumbres y vivencias del hombre catamarqueño, ese que hace oír su voz y su presencia en el ‘yo’.

Pese al esfuerzo de investigación, búsqueda y compilación de material¹⁸, intuimos que muchos textos han quedado velados a nuestra mirada. Pedimos disculpas por las omisiones, errores y carencias presentes en este trabajo, pero –sin afán de justificaciones– les decimos que esta clasificación es solo el

18 Por la pandemia de covid casi todas las bibliotecas están cerradas. Solo funcionan la de la Cámara de Senadores y la de la UNCA.

comienzo de un esbozo que irá haciéndose mayor y que, pensamos, está abierta a nuevas reformulaciones.

¡Gracias por acompañarnos en este viaje! ¡Hasta otro momento!

Referencias bibliográficas

Ahumada de del Pino, E. (1989). *Estampas Históricas Catamarqueñas*. Buenos Aires: Imprenta del Congreso de la Nación.

----- (1995). *Crónicas Catamarqueñas*. Buenos Aires: Prensa Médica Argentina.

Arfuch, L. (2017). "Elaborar la narrativa de una vida es parte de una búsqueda de sentido". Entrevista a Leonor Arfuch. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. Recuperado de <https://www.revistatransas.com/2017/03/09/elaborar-la-narrativa-de-una-vida-es-parte-de-una-busqueda-de-sentido-entrevista-a-leonor-arfuch/>

Bazán, A. (2013). *EsquiúApóstol y Ciudadano*. Catamarca: Editorial Sarquís.

----- (2015). *Personalidades benefactoras de mi destino*. Buenos Aires: Armerías.

Carrizo, J. (2009). *Así fue mi vida*. Catamarca: Editorial Universitaria UNCA.

Casas Nóbrega, M. (2012). Armando Casas Nóbrega: una vida por recordar. Córdoba: Tinta Libre.

Cerda Rodríguez, J. (1991). *Los días iniciales*. Córdoba: Alción Editora.

----- (2001). *El ocaso de una pasión*. Córdoba: Alción Editora.

- Díaz, M. (2017). *Implicaciones patrimoniales: la declaratoria del Qhapaq Ñan como patrimonio mundial*. Buenos Aires: Del Signo.
- Ferreira, M. (2005). *Memorias de una sociedad criolla: el diario de Ramón Gil Navarro, 1845-1865*. Buenos Aires: Academia Argentina de Historia.
- Franco, L. (1931). *América Inicial*. Buenos Aires: Babel. Recuperado de https://issuu.com/luisleopoldofranco/docs/libro_america_inicial_2.
- (1957). *Biografía Sacra*. Editorial Reconstruir. Recuperado de https://issuu.com/luisleopoldofranco/docs/libro_biografia_sacra_2
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Levene, G. (1961). *Niñez en Catamarca*. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol.
- Lobo, C. (2011). *Sin derecho a réplica*. Catamarca: Editorial Universitaria UNCA.
- Lobo Vergara, M. y Trettel de Varela, N. (2018). *Pasión por la Madre Tierra*. Catamarca: Acción Cultural.
- López Lemus, V. (2010). "Biografía, historia de vida, testimonio". En *La biographie en Amérique latine*. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_40_1_1917
- Molina, A. (2017). *El Cristo de Baduna y otras historias de El Rodeo*. Catamarca: El Trébol.
- Moreno, J. (2007). "Géneros discursivos de la memoria en clave literaria: *Los días iniciales* de Joselín Cerda Rodríguez". En *Revista de Literaturas Modernas*, Nº 37, pp. 157-175. Recuperado de https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/4917/more-

nolitmodernas37-38.pdf

- Moreno, R. (2010). *El arte de la Vida*. Catamarca: Editorial Universitaria. UNCA.
- Mott, H. (2011). *Yo, Hugo Mott*. Catamarca: Editorial Sudamericana.
- Navarro Santana, L. (2000). *El pensamiento americanista de Fray Mamerto Esquiú*. Catamarca: Sarquís.
- Olivari, S. (2019). *Crónicas Andariegas*. Catamarca: Centro de Lecto-escritura de la Subsecretaría de Educación.
- Olivera, M. (2020). "Homenaje al Dr. Armando Raúl Bazán". En *Revista Histopía* (2) N°9, p. 75. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/179HNztcPez7u59og7TFYOHwFGABbd3Cj/view>
- Perea, J. (2013). *Fantasmas en el Pueblo Chico. El Chango Macor y la JP Regionales*. Catamarca: Sarquís.
- Ponce, E. (2020). "Los múltiples contextos y problemáticas socioculturales en tiempos de Pandemia". En *Repositorio de entrevistas focalizadas - N° 6*. Recuperado de <http://www.huma.unca.edu.ar/novedades/637-repositorio-de-entrevistas-focalizadas-entrevista-n-6>
- Roda, L. (2012). *Memorias in-sur-gentes. Historias de detenidos y desaparecidos 1974-1977*. Córdoba: Brujas.
- Rodríguez, M. (2018). *Memorias de un maestro rural*. Catamarca.
- Russo, V. (2010). *Felipe Varela y la revolución posible*. Catamarca: Editorial Universitaria UNCA.
- (2018). *Fray Mamerto Esquiú a corazón abierto*. Catamarca: Editorial Universitaria UNCA.
- Vece, M. (2017). "El Chango Macor: entre la memoria y la historia". En *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, (4) n°7, pp. 146-170. Recuperado de

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/965>.

Vera, D. (2016). *Felipe Varela, líder federal*. Catamarca: El trébol.

Vigna, D. (2015). "Escrituras del yo en el campo literario argentino: intimidades, extimidades y pruebas narrativas en blogs de escritores". *Astrolabio*, (15), 16-48. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/12279>

La escritura del yo enmascarado de Gelman en *Los poemas de José Galván y Los poemas de Julio Grecco*

Lilia Exeni

I. Introducción

Los poemas de José Galván y Los poemas de Julio Grecco se publicaron por primera vez en 1982 en *Hacia el sur*. Estos títulos, junto a otros¹⁹, comprenden la producción de exilio²⁰ de Juan Gelman y develan un emisor desorientado por las ausencias y las pérdidas abruptas que, intentando resucitar el pasado, transita por un permanente estado de duelo.

Desde el título que nuclea los poemarios, el lector reconoce la topografía argentina. El poeta se encuentra en el hemisferio norte: Roma, Europa; sin embargo, dirige su atención *Hacia el sur*. Alrededor de 'sur' delimita un abanico de hechos que reconstruyen la historia reciente del país. El tono del la-

19 *Hechos, Notas, Carta Abierta, Si dulcemente, Comentarios, Citas, Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota), Com/posiciones, Eso, Anunciaciones, Carta a mi madre, Salarios del impío, Dibaxu.*

20 Durante la última dictadura militar argentina, 1976-1983, Gelman se exilió en Europa.

mento impregna la totalidad de los poemarios que se sostienen sobre la base de una fuente de vocablos clásicos: ‘muerte’, ‘tristeza’, ‘dolor’, ‘pérdida’, ‘soledad’, ‘ausencia’, entre otros. El discurso literario se consolida en las obras como vehículo de reflexión y, por debajo de una ingeniosa cobertura de metáforas, comparaciones, imágenes, símbolos y máscaras, emerge una escritura que se acopla a hechos reales y concretos.

En esta investigación nos centramos en las estrategias que utiliza el escritor argentino para desarticular su voz autoral con el objetivo de multiplicarse en otros poetas, otros combatientes, otras víctimas. Para nuestro análisis revisamos algunos lineamientos teóricos propuestos por Bajtín en la “Introducción” de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003) y por Swiderski en el artículo “Autorrepresentación autoral y máscaras del yo” (2011). Partiendo del complejo simbolismo de la máscara y de su idea de transformación en la literatura, reflexionamos acerca de dos aspectos de la construcción autoral de Juan Gelman en *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*: la técnica del ‘manuscrito hallado’ y el juego de ‘enmascaramiento del yo’ en heterónimos, seudónimos y alterónimos. Por último, consideramos el diálogo suscitado entre el autor y el lector a partir del juego de ocultamiento/revelación propuesto por Gelman.

II. El sentido polisémico de la máscara

En la “Introducción” de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003) Bajtín explica que su investigación pretende estudiar en profundidad el conjunto de fuentes populares que determinan un “sistema de imágenes” y una “concepción artística” en la obra del escritor francés François Rabelais. En el marco del análisis de estas fuentes inmersas en

“el sistema de imágenes de la cultura cómica popular” llamado realismo grotesco, Bajtín le dedica atención especial al tema de la máscara. Aunque deja explícito que “nos referimos a las máscaras y a su significación en la cultura popular de la Antigüedad y Edad Media, sin examinar su sentido en los cultos antiguos” (36), las reflexiones que vierte respecto de este tropo recurrente en la literatura nos permiten relacionarlo con el estudio que nos convoca. Explica Bajtín acerca de la máscara:

[...] es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbólico de las máscaras es inagotable. (2003: 36)

Es precisamente su “inagotable” condición de transformación y de evolución la que ha permitido vincular a la máscara con diferentes temas y disciplinas, rescatando de todos ellos el sentido polisémico que la caracteriza. En el artículo “Auto-representación autoral y máscaras del yo” Swiderski despliega una detallada investigación respecto de “los alcances de la metáfora de la máscara, empleada recurrentemente en la teoría literaria y en la crítica para describir fenómenos de autorrepresentación autoral” (2011: 241).

El estudio de Swiderski recupera notables aportes a la temática desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Ella sostiene que la metáfora de la máscara ha sido utilizada para aludir a la identidad psicológica y social y que los conceptos

que se enuncian en el recorrido del trabajo pretenden mostrar posibles articulaciones con la crítica literaria. De esta manera, se hacen presentes en la propuesta contribuciones de teóricos reconocidos como Freud, Jung, Ricoeur, Lejeune, Bajtín, por citar solo algunos. Respecto de la asociación de la máscara con la literatura, destaca Swiderski:

La crítica y la teoría literaria se han valido de la metáfora de la máscara para dar cuenta de diferentes formas de opacidad. Asociada, como es natural, con el ocultamiento del rostro y su siempre inminente develación, la máscara ha servido para cobijar fenómenos heterogéneos, cuyo único punto de contacto es la *dualidad* entre lo escondido y lo manifiesto: anonimia, pseudonimia, heteronimia, autoficción, correlato autoral, superchería, broma literaria, biografía ficcional... son algunas de las categorías que, a pesar de sus claras diferencias, tienden a homologarse o a perder su especificidad bajo el polisémico concepto de máscara. (2011: 249)

Según esta investigación las estrategias textuales de una obra literaria se dividen en dos grupos, en el primero se enmascara la relación entre el autor y el acto de su creación. En este caso “la máscara vela la fiabilidad autobiográfica y, al hacerlo, induce a desconfiar de la capacidad referencial del lenguaje” (2011, 248). Swiderski explica que se inscriben en este conjunto las biografías, las autobiografías ficcionales y las alusiones autobiográficas, entre otros tipos textuales. En el segundo caso se encubre la atribución autoral y se problematiza el estatus del sujeto. En este grupo se distinguen los apócrifos, heteró-

nimos, anónimos, pseudónimos, “manuscritos encontrados” y otros ejemplos.

III. Sinonimia, heteronimia y alteronimia como máscaras del yo

En más de una oportunidad, en la obra de exilio, la voz de Juan Gelman se ‘enmascara’ para dar lugar a una multiplicidad de otras voces. El poeta ha convertido su escritura en una galería de personajes que se asocian a menciones, alusiones y citas de otros textos y otros autores. Un gran número de protagonistas citados son reales, otros, ficticios. Entre estos últimos se destacan los nombres de José Galván y de Julio Grecco, creados por Juan Gelman en su poética de exilio.

En “Exilio y Literatura” Saer reflexiona:

El exilio político de tipo coyuntural no es exclusivo de los escritores; que un escritor sea desterrado de su propio país porque no corresponde a las consignas ideológicas de los que gobiernan es un hecho que no refleja más que un aspecto del problema y que, cuanto más, hace solidario al escritor con los otros sectores de la sociedad que sufren la misma suerte. (2010: 268)

Saer apela a la solidaridad de los escritores porque considera que esta condición de respaldo mutuo es imprescindible en el complejo contexto del éxodo. La adaptación al destierro conlleva una crisis interna, propia del sujeto que no opta voluntariamente por el distanciamiento. Sin embargo tanto los que quedan en el país como los expulsados son convocados a contribuir en la lucha por la resistencia, pues “Ninguna dicta-

dura cae si no la empujan; y los golpes decisivos no se asestan desde el extranjero” (Galeano, 1979: 7). Con igual tono reflexivo continúa la reflexión del escritor uruguayo: “Pero de mil y una maneras podemos ayudar, desde nuestro oficio solitario y solidario, a denunciar lo que ocurre, a rescatar lo que ocurrió y a estimular lo que ocurrirá cuando cambien estos malos vientos”.

Como Saer y Galeano, Gelman contribuye a la lucha con su herramienta más certera: la escritura. En algunas oportunidades su voz se deja oír en primera persona y denuncia las injusticias a través de transparentes marcas referenciales. En otras, el escritor cede la voz a sus compatriotas para que describan sus propios infortunios. Así, encubiertamente, se construyen los relatos de los compañeros José Galván y Julio Grecco.

Sillato (1996), Boccanera (1994) y Montanaro-Turé (2006), estudiosos de Gelman, coinciden en que José Galván y Julio Grecco son desdoblamientos del escritor, quien finge ser transmisor de los textos escritos por los combatientes argentinos y nos invita a recorrer sus historias. Al respecto, destaca Boccanera:

Gelman utiliza sus iniciales (José Galván y Julio Grecco), al igual que Vicente Huidobro (Víctor Haldan) para firmar el documento *Finis Britannia*²¹. Más que un recurso literario, en esos nombres se inscriben los rostros de otros escritores asesinados o secuestrados por la dictadura militar, entre ellos, Haroldo Conti, Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro, Rodolfo Walsh, Francis-

21 Boccanera se refiere a un ensayo publicado por Vicente Huidobro en 1923. El trabajo representa una crítica al imperialismo inglés.

co Urondo, Dardo Dorronzoro. (1994: 211)

Como bien subraya Boccanera, el escritor argentino nos ubica al frente de sus “otros yo”. La denominación de este procedimiento de enmascaramiento constituye un verdadero punto de discusión dentro del amplio campo de estudio de la *poiesis* del escritor. Por un lado, esta forma de opacidad es definida como ‘heterónimo’ por Montanaro-Turé (2006: 58) y Sillato (1996: 20). Esta última dedica un apartado de su investigación al análisis de las estrategias que utiliza Gelman para “desplazar su autoría”. En el estudio revisa detalladamente los conceptos de heteronimia, heterónimo y escritura apócrifa.

Bossi (2016), como Sillato, considera que “el poeta argentino Juan Gelman presenta poemas de dos de sus *heterónimos*: José Galván y Julio Grecco”. “Los tres comparten iniciales y una relación que hace que cada uno rescate los versos de otro”, señala Bossi, y justifica la elección del procedimiento de esta manera:

El uso mismo de un heterónimo provoca la crisis enunciativa en dos sentidos: por un lado, aleja la instancia de la enunciación aún más del sujeto que en sí mismo es siempre inalcanzable; por otro, crea la ilusión de que al tener allí a un personaje, podría ser más fácil atribuirle la voz del yo poético, crea una falsa ilusión de proximidad. El doble engaño se refuerza con el hecho terrible de que Galván y Grecco están ausentes. (122)

Por otra parte, Boccanera (1994) asegura que los otros yo creados por Gelman son ‘seudónimos’ del escritor. Pues manifiesta que en Gelman la transformación del sujeto poético

no alcanza a borrar la marca del original; de esta manera, los sujetos inventados se integran a esa voz ampliada que el poeta despliega, echando mano a la intertextualidad, a una traducción que se torna reescritura, al montaje (79).

En “Yo poeta, el Otro” Leyva contribuye al estudio de este aspecto de la poética del escritor argentino destacando que, como Pessoa, Gelman abre las ventanas de su intimidad para entablar diálogos con seres que toman cuerpo en su palabra. Señala que los suyos son personajes autores que mudan o transitan de lo real a lo diegético, de lo mundano a lo místico (2016: 74). Leyva devela un aspecto importante de esta cuestión, ya que sostiene que el tema ha sido punto de discusión directamente con el autor:

Gelman no reconoce a sus poetas como heterónimos, no les otorga del todo el valor de autores e independencia existencial, como aparecen los heterónimos de Fernando Pessoa, miembros de una generación y de una sociedad intelectual sofisticada, animada por las ideas que cada uno de estos sostiene y argumenta, escribe. (2016: 75)

En el artículo citado el crítico continúa revelando la opinión del escritor respecto de sus creaciones:

A menudo discutíamos este asunto con Juan, hasta que un día, cansado de argumentarle que no me parecía justo reducir el tema a la seudonimia, se me ocurrió proponerle que los analizáramos entonces desde la alteridad, desde su naturaleza alteronímica. Gelman quedó complacido y satisfecho, y desde entonces

no hablamos de heterónimos, ni de seudónimos; en su obra, los otros son alterónimos. (75)

Las diferentes opiniones acerca de la creación de voces en las obras de Gelman no hacen más que reafirmar el destacado trabajo del poeta en relación con la construcción de la categoría autoral. En nuestra investigación sinonimia, heteronimia y alteronimia se reúnen en la condición de ‘máscaras del yo’, comprendidas en un complejo proceso creativo que hace hincapié en la despersonalización del autor.

Sinonimia, heteronimia y alteronimia constituyen el ser y el parecer de la máscara del creador y como tal guardan un doble propósito. Por un lado ocultan la identidad de Juan Gelman y dejan fluir las historias y las denuncias de otros militantes, otros compatriotas, otras víctimas. Por otra parte, repiten temas y modos de escritura que posibilitan al lector reunir, consciente o inconscientemente, en una sola voz a Gelman y a sus máscaras.

IV. La voz de Juan en Gelman en las máscaras de José Galván y Julio Grecco

De los dieciocho poemas²² compuestos por José Galván nueve están dedicados a compañeros y amigos. Algunos textos representan verdaderos homenajes a quienes constituyen modelos de escritura y de lucha: Walt Whitman, Oscar Wilde, Rodolfo Walsh, Baudelaire, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Francisco de Quevedo y Villegas, César Vallejo, John

22 “Más preguntas”, “Latitud sur”, “Rodolfo dijo que”, “El infierno verdadero”, “Milonga”, “Vamos”, “Despertar”, “Respiraciones”, “Ahora”, “No me estoy equivocando”, “13”, “Ruiseñores de nuevo”, “Yo también escribo cuentos”, “Nidos”, “Otras escrituras”, “Otro tango”, “Reinos”, “Vos”.

Donne, Mallarmé, Garcilaso de la Vega, Fernando Pessoa, entre otros.

Como Juan Gelman en *Hacia el sur* (1982) José Galván urde en su poética sucesiones de imágenes y símbolos reunidos en la dualidad duelo/denuncia. En este espacio de reflexión el poeta deja traslucir el afecto, la admiración y el padecimiento por las ausencias reiteradas.

Con “Homenajes”²³ (41) Gelman abre el poemario *Hacia el sur*. El eje central del discurso gira en torno de la denuncia de la muerte de “el Ronco”. En la tercera estrofa el yo poético desnuda ante el lector la crítica situación del país a causa de la dictadura militar:

Verso 11	al Ronco lo apresaron los militares/
Verso 12	al Ronco lo torturaron los militares de mi país/
Verso 13	al Ronco lo mataron los militares de huevos de fuego
Verso 14	donde llevan el infierno podrido de su vez/
Verso 15	allí arden helados matando todo lo que se mueve por
Verso 16	amor/

En este conjunto de versos destacan las anáforas que intensifican el objetivo de ubicar en el centro del texto el valor afectivo: “Ronco”, por oposición a “los militares”, quienes se mueven vertiginosa y letalmente: “apresaron” + “torturaron” + “mataron”. El oxímoron “arden helados”, acompaña el sentido de violencia, exponiendo ante el lector una inquietante imagen contradictoria.

23 Trabajaremos con la edición de Editorial La Página S.A. de 2011.

Dando continuidad al “Homenaje” de Gelman, el último texto de *Los poemas de José Galván* también está dedicado al “Ronco”. El poema se titula “Vos” (99) y, en una actitud de mayor cercanía, el yo poético dialoga directamente con su interlocutor:

Verso 1	agarraste a la muerte y te la llevaste a la cama/
Verso 2	la sacudiste hasta el huesito/
Verso 3	la muerte andaba con un calor en el pecho por vos/
Verso 4	se le empezó a cubrir la calavera de caras/

En *Hacia el sur* Gelman le da forma a su “Homenaje” a través de sencillas pero sentidas expresiones poéticas: “mundo/ girás con fantasmas como el Ronco/ visitaciones como el Ronco/representado por su compañera o mujer/”. El emisor nos comunica su angustia recordando situaciones compartidas en el sur: “su cabeza llena de cielo/llena del Ronco en la pizzería del Sur/ donde nos conocimos por haber soñado cada cual un mundo mejor/”.

El duelo que Gelman inicia en *Hacia el sur*, se extiende a “Vos” el texto de José Galván en el que se prolongan la evocación y el desconsuelo por la pérdida del compatriota:

Verso 13	pero yo estaba hablando de las caras que le hiciste
Verso 14	a la muerte para obligarla a amar/
Verso 15	para que tenga un beso en la boca/
Verso 16	para que sea bella con vos/
Verso 17	para que se quiera así misma/

Otra vez las anáforas ocupan el centro de una estrofa. Siguiendo a Ducrot (2005: 323) “un segmento del discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación es preciso remitirse a otro fragmento del mismo discurso”. En esta estrofa el ‘interpretante’ -en términos de Ducrot- es la “muerte”. En el poema, la intención repetitiva de la anáfora se relaciona con la necesidad de encontrar consuelo a fin de atenuar el dolor insostenible. La imagen de la “muerte” se presenta disminuida, vencida -o solidaria- en virtud de tanto coraje, de tanta vitalidad, de tanto amor.

Explica Bossi (2016) que en Gelman y Galván la estructura discursiva conduce hacia la pesadilla que testimonia la realidad circundante. Los poemas de Julio Grecco, en cambio, pertenecen a un mundo anterior a la dictadura militar.

Mientras que la voz de Gelman en *Los poemas de José de Galván* se filtra a través de reveladoras representaciones que enfatizan la angustia, en *Los poemas de Julio Grecco*²⁴ los ecos del poeta resuenan en las marcas referenciales que reconstruyen su historia y, fundamentalmente, su identidad. En el poema “Verdades” (117) nos informa acerca de su origen familiar:

Verso 19	como papá y otros ejemplares de mi delicada familia
Verso 20	no sé qué haría el ucraniano de papá en inglaterra
Verso 56	está cerrándole los ojos al poeta ruso que se llamaba pushkin/

24 “Verdades”, “Mujeres”, “Sobre la poesía”, “Se dice”, “Literaturas”, “Siempre la poesía”, “Dichos”, “La economía de una ciencia”, “La poesía otra vez”, “Los buñuelos de la tía Francisca”, “Ciertos vuelos”, “Humedades”, “Farmacias”, “Mareas”, “Exposición de unos cuadros”, “La belleza de todo lo creado”.

Verso 57 está en la casa de madera de moscú de donde
va a
Verso 58 escapar porque es el año 1905/

Boccanera (1994) explica que los progenitores de Gelman, José Gelman y Paulina Burichson, eran rusos. “Él había participado en la revuelta de 1905 y escapó hacia Italia con la policía zarista en los talones” (15) señala el biógrafo del poeta.

En el poema “Se dice” (125) Julio Grecco continúa acercándonos a Juan Gelman:

Verso 6 siempre me pareció que Dios bailaba el tango
como los
Verso 7 dioses/
Verso 8 (en el club atlanta de mi querida ciudad)

Si accedemos a la página oficial del Club Atlético Atlanta²⁵, leeremos:

BIBLIOTECA JUAN GELMAN: La biblioteca se encuentra en el Centro Cultural y lleva el nombre de uno de los máximos hinchas de Atlanta representativos a nivel mundial, como el poeta Juan Gelman. Declarado socio ilustre de Atlanta en el 2006, Gelman no solo le da el nombre a la biblioteca sino que además, la apadrina. Uno de nuestros orgullos villacrespenses.

De los dieciséis textos escritos por Julio Grecco, tres poemas reflexionan sobre un tema ineludible para Gelman, la

25 Atlanta es un club argentino de fútbol autoproclamado Los Bohemios. Visto en línea 21/06/2020: <http://www.caatlanta.com.ar/biblioteca-juan-gelman>

poesía: “Sobre la poesía” (123), “Siempre la poesía”, dedicado a Juan Carlos Onetti (129) y “La poesía otra vez” (137). La preocupación por la situación política y social de los escritores, así como el interés por desarticular la división entre “poesía pura” y “poesía social o de compromiso”, reúne, en conferencias y entrevistas, varias páginas de reflexión por parte del poeta. En una nota periodística de 1996 expresa respecto de su posición:

Creo que hoy no habría que caer en las consideraciones sociológicas de mi poesía, examinando mis libros veo que la gran mayoría de mis poemas no eran combativos, eran de amor. Yo sé cuáles fueron las implicancias sociales y políticas de la generación del '60, pero allí se partió de una falacia, ya que los que escribían poesía social eran los menos. Había gente espléndida que producía una poesía de primer orden sin tocar nunca el tema político social, como Alejandra Pizarnik, Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Madariaga. Con esos poetas formamos parte de lo que, con cierto abuso de lenguaje, se llamó la misma generación. (Montanaro-Turé, 1998: 60)

Del breve análisis de los discursos de José Galván y Julio Grecco podemos interpretar que el poeta argentino crea una impostura, disfraza su nombre y su voz, pero sin llegar a desaparecer. Las máscaras admiten la fragmentación, la multiplicación de las voces y de los nombres con el objetivo de acrecentar, también, las voces y los nombres que denuncian y reclaman justicia. En ese marco de segmentación las repeticiones y las anáforas, como recursos expresivos, acentúan la falta

de coherencia y de homogeneidad de un sujeto extraviado que contempla los acontecimientos con una mirada discontinua y caótica.

V. El manuscrito hallado, la otra máscara presente

En párrafos anteriores sostuvimos que los heterónimos, seudónimos y alterónimos en las obras de Gelman constituyen máscaras que encubren el nombre del autor. En *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco* se hace evidente una estrategia de disgregación del sujeto poético, posibilidad que surge a partir de la condición de transfiguración de la máscara, de la posibilidad de “cobijar fenómenos heterogéneos” (Swiderski, 2002: 149). En los textos en análisis, el discurso gelmaneano se presenta como indagación de la capacidad articuladora de ese disfraz, pues cada nueva voz produce en el receptor nuevas resonancias de los hechos presentados por los autores. Entonces el discurso se traduce en una interminable cadena sonora, cuyo objetivo es extender ininterrumpidamente las denuncias.

En el intrincado universo de sus máscaras, Gelman explora otro modo de opacidad, relacionado con la forma de presentación del discurso ante el lector. En esta oportunidad el poeta recurre a la técnica del ‘manuscrito hallado’, un clásico recurso de revelación del texto creado mediante el cual el emisor se exhibe como mero transmisor del poemario.

Albaladejo en el artículo “Poética de la ficción en El Quijote” explica respecto del fenómeno literario en la obra de Cervantes:

La literatura ofrece la posibilidad de la ficcionalización, en la literatura se representa la ficción del

mundo y, en tanto y en cuanto la escritura forma parte del mundo, también se ficcionaliza la escritura, lo cual implica ficcionalizar la instancia autora y la instancia lectora. Autores y lectores, como participantes en la escritura ficcionalizada, se incorporan así como seres ficcionales a la propia obra literaria. (2005: 67)

Como Cervantes, Gelman se introduce en el complejo espacio de la metaficción -explicado sucintamente por Albala- de- dando lugar en su escritura a un inacabado juego de cajas chinas. En *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco* se ficcionalizan los autores, los lectores y también los orígenes de los textos. Sillato explica respecto de las obras de interés:

Esta vez Gelman se presenta como difusor de dos poemarios que se contienen uno al otro: los poemas de Julio Grecco fueron conservados por José Galván y los de este último, que incluyen los primeros, han llegado “por casualidad o milagro” a manos de Gelman, quien los da a publicidad. (1996: 52)

Efectivamente, en la primera página de *Los poemas de José Galván*, bajo el título “Noticias”, leemos:

Es mi deber difundir estos poemas que me llegaron por casualidad o milagro. Su autor desapareció a fines de 1978 en la Argentina, asesinado o secuestrado por la dictadura militar. Se le conocían cárceles y exilios bajo otras dictaduras, y un puñado de poemas que publicó en remotas revistas literarias de la ciudad de Buenos Aires.

Respetando la estructura, en la primera página de *Los poemas de Julio Grecco*, José Galván nos comunica a través de una “Noticia”: “Julio Grecco cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976. Le conservé estos poemas”.

Las dos “noticias”, firmada la primera por Juan Gelman y la segunda por José Galván, se convierten en una suerte de prólogos de los poemarios con el propósito de presentarle al lector un escenario conocido y repetido, el de los hechos ocurridos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Al mismo tiempo, los breves textos revelan un modo de escribir. Advertimos así que Gelman utiliza la técnica del manuscrito hallado para dar vida a sus creaciones.

En los poemarios en análisis el procedimiento provoca ambigüedad desde la primera página, ya que Gelman atribuye el origen de las obras a otros autores. Siguiendo la estrategia mencionada, quien da a conocer la historia “declara haber encontrado un manuscrito que contiene total o parcialmente el relato en cuestión” (Carrero-Eras, 2009: 126). Según Ripoll Sintes “la técnica del manuscrito hallado “[...] consiste en fingir que el texto ofrecido por el autor es “verídico”, un hallazgo normalmente misterioso y no una invención del escritor” (2015: 19). Por ejemplo, explica en el Estudio Preliminar de *El Quijote*, cuando Cervantes nos indica que ha encontrado en el mercado de Alcalá de Toledo un manuscrito, está siguiendo esta técnica (I, IX).

Sabemos que Cervantes no fue el único escritor que utilizó la práctica del manuscrito hallado para gestar a sus criaturas. Podemos recordar otros nombres también clásicos, como Miguel de Unamuno en *San Manuel Bueno Mártir* o, Umberto Eco en *El Nombre de la Rosa*. Un escritor latinoamericano que

ha utilizado con éxito esta técnica es José Eustasio Rivera en *La vorágine*.

La escritura enmascarada de Gelman ubica al lector frente a un emisor de identidad plural. Sus múltiples otros repiten *ad infinitum* temas y problemas inherentes al sujeto desterrado. Nos parecen oportunas las palabras de Morán sobre las máscaras en la literatura:

[...] el texto mismo, la palabra en general, no es más que la máscara, la interfaz, la mediación entre el deseo del sujeto y la cosa, entre la necesidad de integrar el mundo exterior en el interior de la persona y la distancia irreparable del mundo respecto del sujeto deseante. (2009: 115).

En el contexto de las obras que analizamos el sujeto deseante es el propio autor que se acerca a las estrategias de la ficción para invocar a sus *álter ego* con el propósito de alcanzar su objeto de deseo: la restitución de un pasado feliz arrebatado por los militares:

he visto al sur parecerse a la mujer/
cuando se retiraba fosforescían en la arena las conciencias
muy humildes/
se ponían a tejer/amasar/hacían fueguitos que abrigaban
la patria/
daban noticias de amor/
Julio Grecco en “Mareas” (148)

Tanto Grecco como Galván son combatientes caídos en el campo de batalla. Siguiendo a Bossi:

Gelman presenta poemas de Galván, desaparecido en el 78, y más adelante Galván ofrece los poemas de Grecco, muerto en combate en el 76. Deberemos suponer siempre otro poeta que rescate los versos del caído; vamos de atrás hacia delante, devolviendo la vida, devolviendo la memoria. El libro tiene la cronología de la memoria que recupera desde el presente espacios cada vez más lejanos. (2016: 123)

El escritor argentino despersonaliza su escritura, pone distancia y presta su voz a estos compañeros a fin de que sus historias se narren en primera persona. El desdoblamiento le consiente una doble participación, por un lado es lector de los textos que le llegaron por “casualidad o milagro”; por otro, debido a su compromiso y su solidaridad, debe dar a conocer los testimonios de sus compatriotas.

VI. El diálogo autor- lector a partir de las máscaras

“El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable” (Bajtín: 2003, 36). Gelman simula que los poemarios fueron redactados por otros escritores. Las razones literarias e ideológicas que motivan estos juegos nos conducen directamente a los lectores, reales y ficticios. El primer lector (ficticio) es Gelman, pues él ha encontrado los textos (o los textos lo encontraron a él) y, a partir de la lectura, avala su difusión. El juego se torna más complejo porque Galván es lector (ficticio) de los textos de Grecco: “Julio Grecco cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1976. Le conservé estos poemas”.

Los segundos lectores (reales) aceptan el pacto propuesto por Gelman y reconocen a Galván y a Grecco como sujetos autónomos, creadores de sus discursos. El hecho de que

Gelman presente estos textos como “manuscritos hallados” lo libera, de alguna manera, de la responsabilidad del contenido, pues solo es un intermediario entre los emisores (ficticios) y los receptores.

El lector de las obras de Gelman desempeña un papel productivo dentro del proceso creativo de José Galván y de Julio Grecco, ya que acepta desde un primer momento el confuso traspaso de los manuscritos que llegan a manos de Gelman. La construcción clásica de esta técnica dialógica resulta para el destinatario tan atractiva como las historias que despliegan los autores (reales y ficticios) a través de los discursos.

Por otro lado, Gelman ofrece mediante un “hallazgo objetivo” información relacionada con la dictadura militar: fechas, lugares y situaciones específicas que el lector interpreta como “comunes” a los “tres” escritores.

Bossi explica que en “la sintaxis de los versos de Gelman y Galván se advierte una suerte de barroquismo que tiende hacia la disolución: unos versos que podrían redondear una frase vuelven a empezar dibujando una espiral que no termina” (2016: 123). Añadimos que también la construcción de los “autores y lectores ficticios” es un recurso barroco. El autor (real) informa que presentará textos de otros autores y afirma la veracidad de la situación; el lector se deja persuadir por las palabras del primer emisor (Gelman) y entra en contacto con los autores de papel y con sus discursos (Julio Grecco y José Galván).

El recurso que articula el ser y el parecer del autor real y de los autores ficticios, el juego de mostrar los mismos hechos desde diferentes perspectivas -como espejos que se multiplican- y la posibilidad de superponer una pluralidad de voces que fusionen las mismas intenciones, son artificios barrocos.

Al final del camino el lector recupera la diversidad de ecos que emanan de la misma fuente y puede apreciar que detrás de las máscaras en el sistema enunciativo de los textos se vehiculizan intenciones estéticas e ideológicas por parte autor.

VII. A modo de reflexión

A partir del simbolismo innato de la máscara y de su idea de transformación en la literatura hemos analizado dos aspectos de la construcción autoral de Juan Gelman en *Los poemas de José Galván* y en *Los poemas de Julio Grecco*: la “técnica del manuscrito hallado” y el “juego de enmascaramiento del yo autoral” a través de seudónimos, heterónimos y alterónimos.

Seudonimia, heteronimia y alteronimia constituyen el ser y el parecer de las máscaras del escritor y como tal guardan un doble propósito. Por un lado ocultan la identidad de Juan Gelman y dejan fluir las historias y las denuncias de otros militantes, otros compatriotas, otras víctimas. Por otra parte, repiten temas y modos de escritura que posibilitan al lector reunir, consciente o inconscientemente, en una sola voz a Gelman y sus máscaras.

Una vez concluido el recorrido, el lector recupera la diversidad de ecos que emanan de la misma fuente y puede advertir que detrás de las máscaras encubiertas en el sistema enunciativo de los textos el autor vehiculiza una intención estética e ideológica.

Las “noticias” de las primeras páginas de cada poemario y los datos concretos y reales que se diseminan en los discursos hacen creíbles las historias de José Galván y Julio Grecco y, por extensión, la voz de Gelman que se escucha ensamblada con la de ellos.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo, T. (2008). "Poética de la ficción en El Quijote". En Garrido Gallardo, M. A. y Alburquerque García, L. (Coord.). *El Quijote y el Pensamiento Teórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bossi, E. (2016). "El yo lleno de gente". En Semilla Durán, M. A. y Boccanera, J. (Editores) (2016). *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. Buenos Aires: UNSAM EDITA.
- Carrero Eras, P. (2009). *El arte de narrar. Taller de escritura narrativa*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2005). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México DF: Siglo XXI.
- Galeano, E. (1979). "El exilio: entre la nostalgia y la creación". En *Revista de la Universidad de México* - N° 11- pp. 6-9.
- Gelman, J. (2011). *Hacia el sur*. En Gelman, J. *Interrupciones 2*. Buenos Aires: La Página.
- (2011). *Los poemas de José Galván y Los poemas de Julio Grecco*. En Gelman, J. *Interrupciones 2*. Buenos Aires: La Página.
- Martín Morán, J. M. (2009). "Las máscaras del autor" en *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- Montanaro – Turé, P. (1998). *Palabras de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*. Buenos Aires: El corregidor.
- Leyva, J. Á. (2016). "Yo poeta, el otro". En Semilla Durán, M. A. y Boccanera, J. (Editores) *Palabra Calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. Buenos Aires: UNSAM

EDITA.

- Ripoll Sintes, B. (2015). "Estudio Preliminar". En *El Quijote de Miguel de Cervantes. Selección*. Barcelona: Austral Educación.
- Saer, J. J. (2010). "Exilio y Literatura". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sillato, Ma. del C. (1996). *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Swiderski, L. (2011). "Autorrepresentación autoral y máscaras del yo". *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispano-americanas*. Año 20 - Nro. 22 -pp. 241 – 256. Mar del Plata, Argentina.

***Diario de Quito* de Manuela Sáenz: construcción del *ethos* sentimental-novelesco**

**Milagros Herrera
Mónica Vece**

I. Introducción

Lo que hace tan atractivos los diarios es el impulso novelesco que los recorre secretamente, el movimiento de una escritura que, a fuerza de querer registrar algo propio cada día, se abre a la revelación de lo que la vida, la de cualquiera, tiene de extraño e impersonal.

Alberto Giordano (2006)

En el trabajo titulado “Entre artificio y vida: perspectivas del diario íntimo” (2020) exponemos -siguiendo a Luque Amo (2016) y este a Pozuelo Yvancos (2004)- que el texto diarístico es susceptible de ser leído desde la literatura por dos motivos: uno, puramente textual, dado que involucra la capacidad de construir y articular un mundo narrativo, y otro de índole pragmática, ya que contempla la circunstancia autobiográfica. En suma, el ‘yo’ es leído como entidad referencial y al mismo tiempo ficcional. Esto, sin dudas, le confiere al diario íntimo un

doble estatuto: referencial-mimético, por un lado, y performativo-*poiético*, por otro. En este último sentido, el diario personal, al ser interpretado como un relato, puede leerse al modo de una historia novelesca que reproduce la experiencia de un 'yo' protagonista. En este tipo de lectura dejamos en suspenso los componentes factuales del texto diarístico y asistimos a la construcción de una vida, a través de una trama que envuelve una intriga. Así se desarrolla el *Diario de Quito* de Manuela Sáenz, cuya interpretación crítica permite reconstruir un *ethos* de impulso novelesco –literario. Pretendemos demostrar que en el estilo verbal de la autora subyace una equivalencia entre vida, Romanticismo y causa revolucionaria hispanoamericana.

II. El diario íntimo como experiencia vital femenina

Las escrituras del yo se caracterizan porque su fuente es la vida misma, es decir que capturan la realidad individual y/o colectiva por medio de la palabra volcada en un papel. El diario surge en la confidencialidad y enfoca la subjetividad. Según González Otero (2017) esta escritura históricamente fue considerada marginal y por lo general ha sido asociada a la intimidad femenina. Quizás esto explique el que estas huellas hayan sido borradas o silenciadas. Sin embargo, esta potencialidad autobiográfica define a hombres y mujeres, pues es innato en el género humano autonarrarse y autoexplorarse tanto en la intimidad -en sus alegrías y conflictos- como en la cotidianidad -en el mundo social, histórico y cultural-.

El diario transmite y resguarda la experiencia vital. En este sentido, permite la exploración psicológica a través de la escritura que se concibe como una necesidad para quien escribe. Por otra parte, se convierte en el registro de la memoria histórica, cultural y social. Permite, además, determinar los

imaginarios, las concepciones de mundo, los cambios sociales y culturales “a pesar de pensarse individual y subjetiva [la escritura íntima], deja translucir los diversos modos de ser y de manifestarse del mundo colectivo.” (González Otero, 2017: 156). La escritura diarística no solo aporta al conocimiento de una individualidad sino también al de la historia de una sociedad: “El diario íntimo es, sin duda, una fuente de registro escritural de procesos culturales y sociales de una nación. Lo íntimo es espejo de lo colectivo y refleja sus aspiraciones y necesidades” (González Otero, 2017: 153).

Por otra parte, el diario se caracteriza por su índole diversa, no se ajusta a convenciones escriturales y presenta una escritura heterogénea, por esto no se puede clasificar o incluir en una tipología. La escritura es cambiante porque se adapta al sujeto que escribe, a su estado anímico y a su interés por relatar situaciones interiores, cotidianas o reflexivas. Esta escritura flexible puede abarcar las características de cualquier otro género: desde la expresión de una emoción hasta un poema o una reflexión metafísica, entre otras, pueden coexistir en un diario. Esto configura a su vez una escritura fragmentada, un mosaico de expresiones que generan un texto híbrido y complejo. Hégéle (2018) sostiene que el diario íntimo femenino es de naturaleza compleja y polimorfa como todas las escrituras del yo, además es el producto de una voluntad que registra en la intimidad los hechos cotidianos, a través de relatos. La escritura diarística es dúctil porque surge de la subjetividad, por otra parte, encuentra la capacidad de nombrarlo todo con detalle y precisión, hasta lo que aparentemente pasa desapercibido, pero a los ojos del yo está cargado de significado.

La mujer siente la necesidad de comunicar de

forma precisa todo lo que pasa por su mente, convirtiendo el diario en una especie de espejo de su pensamiento que, según Wladimir Granoff, contiene la clave para la comprensión de lo [...] femenino. (Hégéle, 2018: 281)

Según la autora la escritura diarística puede tener dos funcionalidades, por un lado, el yo puede recurrir a la escritura para sanar situaciones inquietantes y, por otro, para dar forma o concretizar las situaciones cotidianas. Toma el concepto *pharmakon* de Derrida -aunque el filósofo no se refería a los diarios íntimos- y explica que la escritura le sirve a la mujer para sobrevivir, para dejar grabados los sucesos diarios y cotidianos y así sentirse completa.

Escribirse, encontrar los vocablos para decirse como mujer, como escritora, como un ser que está a punto de perderse, esa es una de las funciones del diario íntimo. Liberarse a través de la palabra de aquello que amenaza, encuentra sentido en la escritura de todos los días. (Hégéle, 2018: 282)

En algunos casos la escritura es la posibilidad de salir de sus crisis para la mujer, el diario se convierte en una terapia que expande el pensamiento. Es una manera de enfrentar las angustias, los temores y todo sentimiento negativo. Pero a la vez esto encierra una paradoja -la comunicación se hace efectiva si hay otro con quien compartir esas palabras-, puesto que este tipo de escritura se guarda en la intimidad y en el secreto. Pese a esto, expresarse a través de la escritura íntima también permite sobrevivir a los momentos inquietantes o angustiosos,

dado que esta práctica traduce y da cuerpo a la cotidianeidad. Así, la escritura habilita al yo femenino a observarse a sí mismo y describirse. En este sentido “la página es un espejo, la relación con el ver juega un papel muy importante puesto que es ella misma quien se da a ver y quien es vista” (Hégéle, 2018: 283). Es decir que el diario es un experimento con la interioridad, a través del cual la mujer pone en evidencia todo aquello que quizás no puede decir abiertamente. Es una manera de no guardar silencio.

III. *Ethos* discursivo y autofiguración

La presentación de sí, de un “yo” -sujeto de la enunciaci3n- pone a funcionar el mecanismo de la lengua. Así emerge el sujeto en el discurso y revela dos aspectos estrechamente implicados entre sí: el de la identidad y el de la subjetividad. En otras palabras, el locutor, al construirse discursivamente, da una imagen de sí y simultáneamente se constituye en un sujeto específico y contextualizado. Esto bien lo expresa Amossy cuando dice: “A través de esta imagen [el sujeto] se identifica, se muestra de una cierta manera que permite situarlo socialmente y diferenciarlo como individuo, en virtud de sus características particulares” (Amossy, 2010: 2). No obstante esto, la imagen de sí mismo proyectada por el sujeto no obedece exclusivamente a una premeditada programación, ya que se sostiene indefectiblemente en las interpretaciones sociales, a través de las cuales puede pensarse el yo que enuncia. Esto se relaciona con lo señalado por Bajtín (1929) cuando considera que la imagen de sí es dialógica al estar atravesada por la palabra del otro. De este modo, se evidencia un ‘yo’ limitado por la relación entre los lugares de inscripci3n de la lengua y las vinculaciones de poder implícitas en todo intercambio sim-

bólico: “[...] es necesario reconocer que el sujeto hablante no es dueño de las significaciones, está necesariamente condicionado por los códigos de la lengua, por el discurso ambiente y por las controversias ideológicas, institucionales y culturales” (Amossy, 2010: 4). A pesar de los condicionamientos lingüísticos y sociales, Amossy reconoce la responsabilidad enunciativa del ‘yo’ cuando expresa que: “[...] el hecho de que el sujeto sea hablado por los códigos de la lengua y modelado por el discurso social no significa que no participe plenamente en la dinámica del intercambio” (Amossy, 2010: 4).

El doble estatuto del ‘yo’ -es el agente que habla y es ‘hablado’ por otros- se manifiesta con mayor claridad en los lenguajes altamente codificados²⁶. Desde este punto de vista Amossy declara que “[...] el *ethos* es sumamente contradictorio y plenamente compatible con la noción de “agentividad” y de responsabilidad en el sentido moral de asumir y aceptar las consecuencias y en el sentido práctico de rendir cuentas” (Amossy, 2010: 4).

Ahora bien ¿dónde se inscribe la subjetividad en el discurso que resulta de la instancia enunciativa y qué debe tenerse en cuenta en el análisis? En este punto, la Lingüística de la Enunciación desarrollada a partir de Benveniste (1966) plantea el retorno a las categorías discursivas que dan cuenta de la subjetividad, como las personas gramaticales, en primer lugar el ‘yo’, las formas pronominales que se relacionan con este y los procedimientos lingüísticos: *shifters*²⁷, modalizado-

26 Para ejemplificar este aspecto Amossy toma el ejemplo de un enamorado que expresa sus sentimientos a través de frases hechas. Su declaración amorosa puede resultar sincera pero el lenguaje prefabricado que utiliza proyecta la imagen de un pretendiente convencional.

27 *Shifter* es un término usado en Lingüística introducido por Otto Jespersen, suele traducirse como “conmutador”, “embrague”, “deíctico”,

res y términos evaluativos. Kerbrat-Orecchioni (1980) por su parte propone para el abordaje reparar en las unidades lingüísticas denominadas ‘subjektivemas’. Estos son sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios que transportan la marca de la subjetividad y pueden ser ‘afectivos’(exponen una reacción emotiva), ‘evaluativos’(muestran una competencia cultural) o ‘axiológicos’(exhiben un juicio de valor). Todas estas marcas inscriptas en el discurso se articulan en la construcción de un *ethos* que proyecta “[...] una imagen de la personalidad, de las competencias y del sistema de valores del locutor” (Amossy, 2010: 5).

Según Benveniste (1982) el ‘yo’ tiene una doble naturaleza: es sujeto de la enunciación y del enunciado. Por este motivo la imagen de sí puede construirse a partir de lo dicho -lo que el locutor expresa directamente sobre sí mismo-, y al mismo tiempo es siempre el resultado del decir -el locutor se revela a través de los modos lingüísticos que utiliza en su discurso, aunque no hable de sí mismo-. De esta diferencia conceptual se valió Maingueneau (2002) para distinguir el *ethos* dicho del *ethos* mostrado respectivamente.

Toda presentación de sí es constitutiva dentro del marco de la relación de un sujeto con un otro. Incluso los escritos íntimos son dialógicos ya que están atravesados por las valoraciones de un auditorio potencial, aunque su representación no esté claramente definida para el enunciador.

“encabalgamiento”, “palanca de cambios”, “desplazador”. Roman Jakobson desarrolla este concepto en 1957 y determina que los *shifters* son símbolos. Para Barthes (1967) los *shifters* son “seres lingüísticos” determinantes en la producción de sentido. El *shifter* también es una noción relevante para Lacan, a quien le sirve para mostrar la naturaleza problemática e indecible del ‘yo’ del sujeto y del inconsciente. El *shifter* designa –denota- al sujeto de la enunciación, pero no lo significa –no lo connota-.

En el caso específico del diario íntimo cabe preguntar ¿a qué interlocutor se dirige el diarista? Al respecto, Giordano formula la siguiente respuesta:

En quién o en quiénes piensa el diarista mientras registra el transcurrir de sus días, es una cuestión siempre difícil de dilucidar porque la ficción de desdoblamiento que presupone su acto parece responder simultáneamente al deseo de encontrar un interlocutor con el que escapar a la soledad y al de profundizar el ensimismamiento al margen de cualquier diálogo. (2006: 85)

Trapiello, en su rol de autor diarístico, con relación al destinatario de estos escritos personales -para quién escribimos- reflexiona lo siguiente:

En principio lo hacemos para nosotros mismos, pero nadie que lleve un diario ha renunciado a que pueda ser leído alguna vez por otro. A veces alguien concreto de quien se habla en sus páginas, a veces alguien abstracto, suma de todos esos lectores, o mejor, suma de todos esos seres a quien se ama de modo secreto mientras se escribe. (1998: 28)

Por su parte Giordano toma el término “autofiguración” de Molloy (1996). Con esta categoría la escritora designa la modalidad utilizada por los autores en las autorrepresentaciones privadas que responden a las expectativas de lo público. En otras palabras, la autofiguración remite a las codificaciones y estrategias retóricas a las que apelan los que escriben para ins-

taurar imágenes literarias, intelectuales, políticas y sentimentales de sí mismos. En este sentido, el investigador santafesino expresa:

Las estrategias autofigurativas son al mismo tiempo inter y transubjetivas: los escritores se autorrepresentan para otros, desde Otros, es decir, según las posibilidades de cada época, conforme a los imaginarios sociales que definen en cada momento lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad. (Giordano, 2013: 3)

A partir de esta propuesta teórica intentaremos realizar el análisis del *Diario de Quito* de Manuela Sáenz.

IV. Manuela Sáenz: vida y contexto romántico

La patriota quiteña Manuela Sáenz Aizpuru nació en diciembre de 1795. Al morir su madre en 1796 su padre la entregó a un convento donde pasó sus primeros años de vida. Luego vuelve a la casa paterna donde se destaca por su interés por la lectura y las artes. El 2 de agosto de 1810 Manuelita presenció el brutal asesinato de los primeros patriotas quiteños que se habían rebelado ante el gobierno realista. Este hecho dejó una huella imborrable en su vida y, a partir de ese momento, lejos de escarmentarse, comenzó su militancia junto a otros patriotas que buscaban la libertad de las tierras americanas. En 1817, cuando ella tenía 21 años, su padre concreta un arreglo matrimonial y la joven se casa con James Thorne, un inglés que la doblaba en edad. Desde ese momento Manuela se radica en Lima donde ejerce una importante influencia y aviva el credo revolucionario. Por esto, el General San Martín la condecora con la “Orden de Caballeresa del Sol”. En 1822 se separó de

su esposo y marchó a Quito. En este periodo -marcado por las batallas que buscaban la liberación del yugo español- Manuela fue una de las protagonistas, colaboró voluntariamente con el Ejército Independentista, ganó la amistad del General Antonio José de Sucre y el amor del Libertador Simón Bolívar. A su lado trató temas políticos, militares, estratégicos y diplomáticos. También obtuvo el grado de húsar en el Ejército Patriota y el de Coronel del Ejército Colombiano. Fue llamada “Libertadora del Libertador” por el mismo Bolívar cuando ella le salvó la vida.

Al morir Bolívar la situación de Manuela cambió -desprotegida, odiada por muchos y pobre- fue despojada de su grado militar y expulsada de Colombia. Vivió sus últimos días en soledad y desterrada en Paita, Perú, donde murió de difteria en noviembre de 1856. Para evitar que el contagio se propagara incineraron su casa. El General Antonio de la Guerra rescató del fuego objetos y documentos personales como el *Diario de Quito*, objeto de este análisis, que fueron entregados al General Briceño, quien a su vez los entregó al Congreso Nacional de Colombia en 1860. Sin embargo en 1985 aparecieron en Quito y quedaron en poder del historiador Carlos Álvarez Saá quien los publicó²⁸ en 2005.

La vida de Manuela puede leerse en el marco de las coordenadas políticas, sociales y culturales atravesadas por el Romanticismo. Este se constituyó, a principios del siglo XIX, como una nueva sensibilidad que provocó una gran eclosión en todo orden. En Hispanoamérica se tradujo en las guerras

28 En 1993 la historiadora colombiana Pilar Moreno de Ángel puso en duda la autenticidad de los escritos de Manuela, pero en la publicación de los diarios que tomamos como objeto de estudio, realizada en 2005, el historiador Carlos Álvarez Saá y el crítico de arte y literatura Rodrigo Villacís Molinas defienden la validez de estos documentos.

independentistas y en el anhelo libertario frente a la corona española. El fervor americanista y la beligerancia de los criollos se reflejaron en la literatura y en casi toda manifestación escrita que -como el *Diario de Quito*- exalta el fuego emancipador.

Los ideales románticos dan preeminencia a la emoción por la naturaleza americana, al interés sentimental por el indio, al patriotismo libertario y al enaltecimiento de las figuras heroicas, entre otros valores. De este modo, los rasgos emocionales de la experiencia espiritual empiezan a acentuarse y a perfilar un desplazamiento estético en el que cobra relevancia un estilo de sesgo confesional e íntimo cuya expresión introduce el elemento subjetivista que define al período romántico. Otra faceta de esta visión subjetiva e intimista es la preocupación por los fenómenos sociales y la realidad política.

La esfera privada y la pública se conectan sin dificultad a través de una concepción heroica y grandiosa de la vida, según la cual el poeta o artista es también un hombre cívico, un soñador y un ciudadano responsable. Así, la obra escrita y la acción política, militar y social se corresponden con el plano moral y estético.

V. Manuela Sáenz y su autfiguración discursiva en *Diario de Quito*

El *Diario de Quito* está fechado desde el 19 de mayo de 1822 hasta el 23, presumiblemente de julio, del mismo año. Contiene el registro de 15 días²⁹ en el lapso de mayo a julio. El texto respeta la estructura del género. Además del desarrollo cronológico observamos que el yo discursivo se construye en

29 Los quince días fechados en el diario son: 19/05, 20/05, 22/05, 23/05, 24/05, 25/05, 4/06, 6/06, 10/06, 13/06, 15/06, 16/06, 19/06, 22/06, 23/¿07? El mes de julio no se encuentra consignado explícitamente en el texto.

relación con un otro. Esta escritura dialógica está presentada desde la ficción, puesto que el yo configura -a partir de la escritura- un ente imaginario que podría ser el receptor de sus escritos. La firma, la postdata y el uso del vocativo dan cuenta de este rasgo. Las entradas del 25 de mayo, 15, 16, 19 y 22 de junio están firmadas. Además, la del 25 de mayo, por medio de la postdata, comunica un dato importante que no se dijo en el texto principal de esa fecha: “P.D. Se dice que S.E. el Libertador Simón Bolívar llega en el mes de junio, tal vez a finales.” (Álvarez Saá, 2005: 60). Estas características permiten inferir que el yo configura un receptor de sus escritos.

El vocativo es otro rasgo dialógico: “¡De verdad mi querido diario!!!” (Álvarez Saá, 2005: 75). El yo presenta esta estrategia justo en el momento cumbre de felicidad, el 22 de junio, cuando goza del amor del Libertador. La alusión explícita a un otro, en este caso su diario, parece buscar la complicidad de un receptor ficticio que puede comprender el momento trascendental que atraviesa en su vida íntima y, por otro lado, le permite sentirse acompañada ante la desaprobación social que generaba su romance, aunque esto no fuera un impedimento para su regocijo.

Otro aspecto interesante del diario es la escritura interrumpida, que aparece en las entradas del 19 y el 22 de junio. En la primera Manuelita narra los sucesos ocurridos el 16 de junio, día en el que Simón Bolívar arribó por primera vez a Quito, después de la victoria del Ejército Independentista en la batalla de Pichincha (24-05-1822). Manuela narra cómo se organizó la recepción al Libertador y parece concluir el relato con su firma. Sin embargo, advertimos que tuvo que interrumpir la escritura porque después de su firma continúa el relato de los acontecimientos del mismo día. Incluso el 22 sigue rememorando ese

día:

Yo no sé qué me pasó, pero me sentí liberada de James, y en cambio retribuida por la gloria de este señor, S.E. Simón Bolívar, que se ha fijado en mí y que me hace sentir la vida intensamente.

(Prosigo el relato del 16). (Álvarez Saá, 2005: 71)

El análisis discursivo aplicado al *Diario de Quito* de Manuela Sáenz nos revela una imagen de sí misma codificada al modo de una ficción romántica, más próxima a la ‘novela rosa’. En esta oportunidad nos centraremos en este aspecto que descubre la subjetividad del yo frente al amor. El clímax de la escritura se percibe justamente en el momento de mayor felicidad para Manuelita, cuando vive intensamente el amor con su Libertador.

La referencia a Simón Bolívar data del 25 de mayo de 1822. A partir de esta mención podemos considerar -si pensamos en la superestructura narrativa- la situación inicial que muestra al yo protagonista -Manuela Sáenz- interesada en la fama de valiente del general Bolívar transmitida por Sucre en sus pláticas con la joven, de 27 años por entonces.

Su excelencia General A. de Sucre me ha hablado mucho de S. E. el Libertador Bolívar, y me tiene encantada con sus pláticas sobre el arrojo de nuestro Libertador. (Álvarez Saá, 2005: 60)³⁰

El adjetivo afectivo “encantada” pone de manifiesto la admiración -aún sin conocerlo personalmente- de la quiteña,

30 Mantenemos este formato en todas las citas del texto analizado, aunque sean menores de lo estipulado formalmente.

por un hombre loado y célebre en su momento a causa de su desempeño militar en el contexto de las guerras de emancipación de la corona española. Esta circunstancia puede interpretarse en el marco del relato como una anticipación —o prolepsis— del apasionado romance desarrollado líneas más adelante. Asimismo, debemos tener en cuenta que “encantada” etimológicamente proviene de ‘encanta’, voz nacida alrededor de 1330 y derivada del latín *cantare* que significa cantar. Este término se aplicaba a las fórmulas cantadas o recitadas que usaban los hechiceros. Manuela está ‘hechizada’ por Bolívar a través de las palabras de Sucre, que construyen su imagen varonil idealizada. El militar venezolano es como el ‘príncipe azul’ estereotipado de los cuentos maravillosos. Ese mismo 25 de mayo de 1822 Manuela registra:

Aunque mi padre se opone, y mi marido, a que ande en roce con el ejército. No queda más que hacer mi voluntad, que es más fuerte que yo. Además, espero le den buenas referencias mías a S. E. Simón Bolívar. ¡Cómo anhelo conocerlo y tratarlo!, pues me dicen que es muy culto. (Álvarez Saá, 2005: 60)

En este pasaje del diario se advierte el desasosiego principal por la doble dependencia social que impedía a Manuela ser del todo libre: su condición de hija y de mujer casada. El yo tiene necesidad de registrar su contexto condicionante, a pesar de que posee el carácter para oponerse a sus restricciones de género y de clase. Así, por medio de un *ethos* dicho construye la imagen de su naturaleza transgresora —para la época—, pues la fuerza de su “voluntad” es más poderosa que ella misma. No obstante esto, a Manuela le preocupa su reputación ante

Simón Bolívar, cuya fama de “culto” es otro atributo del general que la deslumbra. El comportamiento transgresor de la joven es consecuente con las rupturas propiciadas por influencia del movimiento romántico.

El 13 de junio de 1822, a propósito de los preparativos de bienvenida en homenaje a Bolívar, Manuela escribe:

Estoy muy preocupada en estos días, pues hago parte del comité de recepción a S. E. Simón Bolívar. Me encuentro muy nerviosa y por este motivo escribo como tarada. (Álvarez Saá, 2005: 61)

Nótese en el fragmento el uso exclusivo de adjetivos afectivos: “preocupada”, “nerviosa”, “tarada”, que dan cuenta del ánimo de turbación ante la posibilidad inminente de conocer en persona al hombre que ya la tiene fascinada. También, inferimos la preocupación de Manuela por su mala escritura -“escribo como tarada”- y apela a una suerte de *captatio benevolentiae* para excusarse por esta circunstancia -¿ante quién se disculpa, si se trata de escritos personales? ¿El adjetivo “tarada” hace referencia a su repetición temática como el efecto de su ansiedad amorosa o a otros aspectos formales de la escritura? ¿Le interesa a Manuela construir la imagen de una buena escritora? Más allá de las preguntas retóricas precedentes, la acción de escribir constituye por sí misma un símbolo de la libertad frente a las convenciones de ese tiempo: Manuela es mujer y, además, escribe, es decir que se apropia de un territorio exclusivamente masculino.

El 16 de junio de 1822 Manuela insiste en registrar su ánimo de expectación:

Qué emocionante conocer a este señor, a quien lo llaman el “Mesías Americano”, y del que tanto he oído hablar. (Álvarez Saá, 2005: 63)

El 19 de junio de 1822 enfatiza su ansiedad y su esencia de “patriota”:

El corazón me palpitaba hasta el delirio, creo que esto de ser patriota me viene más por dentro de mí misma que por simpatía. (Álvarez Saá, 2005: 65)

Hasta acá los fragmentos analizados muestran el preámbulo del romance, tal y como lo vivenció la joven. Advertimos que, como postula Hégéle, para Manuela la escritura es un medio que le permite transcurrir ese período de espera e inquietud antes de la llegada del Libertador. Por medio de la escritura describe sus pensamientos y acciones para dar cuerpo a sus planteos interiores. Por otra parte, en las citas subyace el espíritu libertario romántico que impregna todos los aspectos de la vida de Manuela. Creemos que este espíritu es el impulso que guía todas sus acciones: desobedecer el mandato paterno, desvincularse de su matrimonio, abrazar la causa patriota, amar a Bolívar, en fin, convertirse en artífice de su propio destino. Así, Manuela Sáenz encarna el Romanticismo porque provoca la ruptura de un orden vertical establecido y logra liberarse de los moldes sociales de la época.

A partir de ahora puntualizamos los eventos concretos que tuvieron como protagonistas a la pareja y las reflexiones que estos hechos suscitaron en la joven. El 19 de junio Manuela cuenta, entre otras cosas, cómo se produjo el primer cruce de miradas entre los futuros amantes. El relato, codificado en tono novelado, dice:

Cuando se acercaba al paso de nuestro balcón, tomé la corona de rosas y ramitas de laureles y la arrojé para que cayera al frente del caballo de S.E.; pero con tal suerte que fue a parar con toda la fuerza de la caída, a la casaca, justo en el pecho de S.E. Me ruboricé de la vergüenza, pues el Libertador alzó su mirada y me descubrió aún con los brazos estirados de tal acto: pero S.E. se sonrió y me hizo un saludo con el sombrero pavoronado que traía en la mano, y justo esto fue la envidia de todos, familiares y amigos, y para mí el delirio y la alegría de que S.E. me distinguiera de entre todas, casi me desmayo. (Álvarez Saá, 2005: 66)

El fragmento es digno de cualquier historia romántica: el hecho fortuito -la corona de rosas y laureles que impacta en el pecho de Bolívar- provoca que el general pose su mirada en la joven -descubierta “con los brazos estirados”- a quien con una sonrisa le dedica un gesto galante, que Manuela juzga como “la envidia de todos”. La joven quiteña se presenta en la escritura como cualquier muchacha de su tiempo: se ruboriza ante su torpeza, delira de gusto ante el gesto masculino de semejante varón, que la distingue entre las otras mujeres que asistieron al desfile del Ejército Independentista, victorioso en Pichincha. El flechazo entre Manuela y Bolívar, finalmente queda sellado. Luego, la joven escribe sobre la emoción que le provoca la presentación oficial -el 16 de junio- ante el Libertador, hecha por Juan Larrea, anfitrión de la fiesta celebrada en honor al patriota venezolano:

Mi corazón palpitaba al estallarme cuando de don Juan Larrea escuché: “S.E., es para mí halagador

presentarle a la señora Manuela Sáenz de Thorne.” S.E. Bolívar me miró fijamente con sus ojos negros, que querían descubrirlo todo, y sonrió. (Álvarez Saá, 2005: 68)

Advertimos en este segmento que el estilo escriturario de Manuela recurre al uso de una frase hecha perteneciente al discurso amoroso: “Mi corazón palpitaba”. Por otro lado, incorpora el recurso del estilo directo y, además, confiere al narrador protagonista -ella misma- cierto rasgo de omnisciencia cuando expresa: “Bolívar me miró fijamente con sus ojos negros, que querían descubrirlo todo”. La cita refleja la inteligente percepción de la joven ante la inquietud -que ella cree descifrar en la mirada de Bolívar- generada por la mención de su apellido de casada: Thorne. La historia continúa con las disculpas de Manuela por el incidente del desfile, una alabanza del Libertador -dirigida a su “bella dama”- y una serie de bailes que le confirieron al encuentro nocturno el carácter romántico:

Le presenté mis disculpas por lo de mañana, y él me replicó diciéndome: “Mi estimada señora, ¡si es usted la bella dama que ha incendiado mi corazón al tocar mi pecho con su corona! Si todos mis soldados tuvieran esa puntería, yo habría ganado todas las batallas”. Me avergoncé un poco, cosa que S.E. notó al instante y, disculpándose, me tomó de la mano invitándome a bailar una contradanza, luego un minué que, aunque aborrezco, acepté encantada; para luego seguir con otra contradanza que nos dio la oportunidad de hablar. Luego un valse muy suave que nos hizo muy románticos.(Álvarez Saá, 2005: 68)

Manuela vive con total libertad el inicio del romance, disfruta sin prejuicios el cortejo amoroso, pese a su condición de casada, despliega acciones estratégicas para lograr la atención de Bolívar y se distancia del régimen de comportamiento femenino de la época: aborrece el minué y le place la conversación con el amado sobre temas de dominio masculino. La siguiente cita evidencia el rasgo de una personalidad desplazada -por voluntad propia- de las estructuras convencionales para la mujer:

Entonces me cortó y empezó a recitarme en perfecto latín a Virgilio y Horacio. Hablaba de los clásicos como si los hubiera conocido. Yo lo miraba y escuchaba entusiasmada, y cuando tuve por fin la oportunidad, le respondí dándole citas de Tácito y Plutarco, cosa que le llamó mucho la atención, quedándose casi como mudo y asintiendo de mis pobres conocimientos, con la cabeza, y diciendo «Sí, sí, sí eso es; sí, sí, sí», repetía. (Álvarez Saá, 2005: 71, 72)

No obstante lo expresado anteriormente, la enunciadora remarca su timidez -“Me avergoncé”- ante los halagos -codificados convencionalmente- de Simón Bolívar, proyectando así la imagen de una mujer pudorosa, atributo femenino construido socialmente al que paradójicamente se apegaba.

Luego llega el discurso directo de Bolívar que da cuenta de su enamoramiento por la joven:

Señora —me dijo-, insisto en que usted ha tocado hoy justo en mi corazón. Su belleza es mejor regalo que un héroe puede recibir, pues su encantamiento se

halla en su agradable vivacidad. Es forzoso entonces que yo manifieste a usted el motivo real de mi alegría. Me encuentro fascinado de usted por no decir enamorado. (Álvarez Saá, 2005: 69)

La cita revela los rasgos del ethos femenino que enfatiza el Libertador: “belleza” y “vivacidad”, sobre los que funda su enamoramiento. La declaración amorosa de Bolívar suscita una respuesta favorable de parte de Manuela:

Aunque muchos hombres me han lisonjeado, nunca hubo uno con tal osadía; pero en sus palabras no salían sino fragancias de una caja de música. ¡Yo acepté encantada! Y descubrí desde aquel mismo momento que el hombre venía solo, pero traía consigo mi felicidad, esa que yo no conocía hasta ahora. (Álvarez Saá, 2005: 69)

La osadía de Bolívar que deslumbra a Manuela es el hecho de que a él parece no importarle su condición de casada y todo lo que dice -“fragancias de una caja de música”- es grato a los oídos de la joven que, al fin, conoce la felicidad. La audacia del Libertador no queda en privado, pues sutilmente, en medio de la fiesta él da a entender, ante los presentes, su inclinación amorosa por Manuela, quien lo cuenta a través del discurso narrativizado:

En el intermesso se [...] dio lugar a que S.E. agradeciera tal distinción de honores, sintiéndose, como lo expresó, “quiteño de corazón”, y comprometiéndose a dejar un sucesor cuyo [sic] en

estas tierras. Al concluir esto, por supuesto, arrancó los más vivos aplausos, que me ruborizaron al máximo, puesto [sic] todos conocen mi condición civil (aunque no conviva con James). (Álvarez Saá, 2005: 70)

Manuela vuelve a autorrepresentarse como una mujer pudorosa -“los [...] aplausos, [...] me ruborizaron al máximo”- y deja bien en claro que, a pesar de estar casada con James Thorne, no convive con su esposo. En este punto, el yo crea una imagen ética de la mujer más cercana a la posmodernidad: no ama a quien le impusieron como marido, por eso no convive con él, en consecuencia, no se considera una esposa infiel sino una mujer fiel a sí misma. La actitud de Manuela en relación con el matrimonio se opone a las convenciones de su época -de raigambre aún medieval- y se corresponde con el espíritu romántico de libertad. A propósito de su situación civil -mujer casada- el 22 de junio ella escribe la siguiente reflexión:

Yo no sé qué me pasó, pero me sentí liberada de James, y en cambio retribuida por la gloria de este señor, S.E. Simón Bolívar, que se ha fijado en mí y que me hace sentir la vida intensamente. (Álvarez Saá, 2005: 71)

En este fragmento Manuela muestra su autodeterminación como sujeto, con el pleno derecho de elegir su vínculo amoroso y no quedarse en un matrimonio arreglado por su padre. Por otro lado, establece una correlación entre su emancipación y su amor por Bolívar. Él representa ese espacio de libertad y gloria, vedado por las convenciones sociales para ella

y para las mujeres de su tiempo, en general.

A Manuela le interesa dejar un registro pormenorizado de lo que sucedió el día que conoció a Bolívar. A continuación transcribimos el fragmento en el que él le pide la concreción de un encuentro íntimo -“apasionado”- con la promesa de que ella se convertirá en “el símbolo para sus conquistas”. Asimismo, Manuela señala que el Libertador admira no solo su belleza sino también su inteligencia, atributo este último del cual la joven se enorgullece especialmente. Por otro lado, la cita enfatiza nuevamente la idea de un amor vivido con plenitud y sin prejuicios.

[...] sonriendo me pidió él que era urgente le proporcionara todos los medios a fin de tener una entrevista conmigo (y muy al oído dijo: “encuentro apasionado”), que sería yo en adelante el símbolo para sus conquistas y que no sólo admiraba mi belleza sino también mi inteligencia. (Álvarez Saá, 2005: 72)

Su inteligencia -sobre todo emocional- lleva a Manuela a interpretar, en términos románticos, la personalidad de su amado. En este sentido, la diarista devela la fragilidad del hombre que se enmascara detrás de una armadura de valentía y coraje:

Me di perfecta cuenta que en este señor hay una gran necesidad de cariño, es fuerte, pero débil en su interior de él, de su alma, donde anida un deseo incontenible de amor. S.E. trata de demostrar su ánimo siempre vivo, pero en su mirada y su rostro se adivina una tragedia. (Álvarez Saá, 2005: 72)

Asimismo, encontramos otra prolepsis o anticipación -“en su mirada y su rostro se adivina una tragedia”- alusiva al destino aciago del amado, que Manuela profetiza como consecuencia de los reveses y traiciones políticos, que ella conoce bien.

La inteligencia de Manuela -que ella insiste en señalar- se muestra en la siguiente cita como “intuición”, término con el que socialmente se aminoraba la capacidad intelectual de la mujer. El *ethos* femenino que asoma en la cita concibe el equilibrio entre belleza e inteligencia en la mujer para el éxito amoroso.

Pienso que una mujer no sólo debe trastornar a un hombre con su belleza, sino dedicarle toda su atención, en vista de tal vez una intuición más fina, que procura ver todo con la realidad de los aconteceres, y el tino de poder seducir con mejores armas al enemigo, con sólo un guiño. (Álvarez Saá, 2005: 73)

La cita anterior se corresponde con el siguiente pensamiento de la joven:

Siendo caprichosa como en efecto lo soy, no me limito a tal conducta; por el contrario, advierto la necesidad de sacrificio y hago méritos por imponerme una actitud de atención a toda prueba. (Álvarez Saá, 2005: 73)

El comportamiento que Manuela atribuye al “capricho” es, en realidad, producto de lo que en los hombres se llama ‘convicción’. La diferencia semántica es social y encubre, tam-

bién, la sexual -la mujer autodeterminada es “caprichosa”-. Aunque Manuela se autoconfigure como pertinaz, no tiene reparo en autodefinirse como “ambiciosa” y comprometida con la “libertad”. Por otro lado, recurre al artificio retórico de la metáfora para establecer una correspondencia literaria entre la situación social desfavorecida de la mujer con animales como el “pajarrillo”, el “zorrillo” y el “venado”:

Soy ambiciosa y me comprometo la libertad. ¿A
qué un pajarrillo enjaulado? ¿Un zorrillo encadenado?
El venado corre cual saeta veloz por los prados y des-
confiado vaga por los montes atento al ataque del ti-
gre. (Álvarez Saá, 2005: 74)

La elección de estos animales no es azarosa ni antojadiza, Manuela conoce los códigos simbólicos de su época, por eso representa la subordinación femenina en seres a los que biológica y culturalmente se les ha asignado el rasgo de debilidad y de pequeñez -atributos preestablecidos consuetudinariamente a la mujer-. Ahora bien, ¿qué animal supone Manuela refleja mejor su personalidad?: ¿el “pajarrillo enjaulado” -la mujer aprisionada en un matrimonio convenido-?, ¿el “zorrillo encadenado” -la mujer ingobernable, frenada con violencia-? El uso del diminutivo -“pajarrillo”, “zorrillo”- enfatiza la existencia de un espacio social no hegemónico destinado a la mujer. Sin dudas, Manuela es como el “venado”, “veloz” y “desconfiado”, que sabe moverse con astucia en los montes -la sociedad- y está siempre prevenido ante el “ataque del tigre”: los peligros que acechan al que no goza de derechos y privilegios sociales.

Manuela decide consagrar su vida a Simón Bolívar porque con él alcanzará la gloria que no le está permitida por ser

mujer. En esta empresa comprometerá su inteligencia: “mis conocimientos (escasos)”, la fuerza de su personalidad: “mi vigor y mi carácter”, su amor y con él todo su ser: “mis sentimientos, mi existencia si fuera necesaria”:

Sé que con este señor llegaré a la cima. Daré mis conocimientos (escasos), mi vigor y mi carácter, así como mis sentimientos, mi existencia si fuera necesaria. Mi vida será arrastrada por su gloria y suyos serán en sus días aciagos mis consuelos. (Álvarez Saá, 2005: 74)

La “cima” representa para Manuela su máxima aspiración y deseo de libertad confeso. Sus palabras la delinean como una mujer con ambiciones que escribe como elige vivir y vive como elige escribir. Es decir que su vida es tan revolucionaria como el contexto histórico en el que le toca vivir. Su fuerza y su personalidad están puestas totalmente al servicio del amor y de la causa independentista. De esta manera, el *ethos* erige una mujer cuya personalidad, competencia y valores están en consonancia con los principios políticos y sociales de la época.

Efectivamente Manuela será arrastrada por la gloria de Bolívar, la cual motivó conspiraciones ejecutadas por los enemigos políticos del Libertador. Son conocidas las ocasiones en que este -gracias a la intervención de Manuela Sáenz- salvó su vida. Por el complot frustrado en la denominada ‘noche septembrina’ la joven quiteña se ganó el título de ‘Libertadora del Libertador’. ¿Habría sentido Manuela que no solo la gloria, sino también la caída política de Bolívar serían las causas que la empujarían hasta su exilio en Paita, Perú?

La consumación del amor entre Manuela y Bolívar se

concreta y con relación a este encuentro la joven registra lo siguiente:

[...] nos hicimos cita clandestina, que no lo fue para nadie. Esto a los dos no nos preocupa, pues sólo se trata de la carcoma que impide a los débiles el enlace de dos almas correspondidas. (Álvarez Saá, 2005: 74)

Se advierte en la primera oración el tono irónico y humorístico al mencionar que la “cita clandestina” fue conocida por todos. Luego, sobreviene el descrédito a los que no comprenden el amor “de dos almas correspondidas”, pues no son más que “débiles” a quienes mortifica la felicidad ajena. Pese a la constante e insidiosa murmuración de la gente, los amantes no muestran, aparentemente, preocupación por esta circunstancia.

A la consumación amorosa le sigue un período de dicha al que Manuela se refiere de la siguiente manera:

Las reuniones y fiestas por doquier. ¡Qué derroche de alegría y de júbilo! Soy mujer y joven; apasionada, con mucho abandono del miramiento social que a mí no me incumbe; mi ingenio es mi intuición y me siento muy, pero muy enamorada. ¡De verdad mi querido diario!!! (Álvarez Saá, 2005: 74-75)

El autorretrato de Manuela sintetiza la verdadera esencia de su personalidad en los días del inicio y de plenitud del controvertido romance. Su *ethos* dicho se articula a partir de la enumeración de sus caracteres fundamentales: “mujer”, “joven”, “apasionada”, “enamorada”, desprejuiciada: “con mucho

abandono del miramiento social que a mí no me incumbe” e inteligente: “mi ingenio es mi intuición”.

Manuela es invitada, a través de unos amigos de Bolívar, a pasar la temporada de verano en la hacienda El Garzal, en Babahoyo. El 23 de julio de 1822 –aunque Manuela no precisa el mes exacto- la joven escribe que ya se encuentra instalada en la hacienda, a la que había llegado el 19 de julio. Una historia de amor como la que protagonizaron estos amantes es merecedora de un marco espacial idílico -digno de una novela romántica-, tal como lo describe literariamente Manuela en el siguiente fragmento:

[...] La hacienda está repleta de mangos, naranjales, plataneros que parecen manos gigantescas; palmeras, cocoteros y caimitos dulces y palaciegos. Todo aquí es llamativo los colores de las flores y de las mariposas, el canto de madrugada de las aves, el estrépito de los caballos cuando entran en la cuadra y el roncar de “Ruperto”, un inmenso caimán criado desde pequeño y dócil. Todo entonces invita al regocijo del amor y de la aventura. (Álvarez Saá, 2005: 75)

La cita despliega hipérboles, comparaciones, enumeraciones, imágenes sensoriales en la recreación de una naturaleza exuberante -característica del continente americano- que es marco de la historia de amor. Este rasgo de la escritura en el *Diario de Quito* se corresponde con la estética romántica que exalta el paisaje regional en consonancia con los estados anímicos de los enamorados.

La historia de amor y de aventura durante su primera época se cierra así:

[...] Qué felices fuimos. Yo me regresé a Quito y S.E. partió a Cuenca. (Álvarez Saá, 2005: 76)

La lectura del *Diario de Quito* desde el Análisis Crítico del Discurso evidencia la correspondencia inseparable entre la intimidad de Manuela Sáenz y su escritura literaria, articulada a través de mecanismos propios de la novela romántica. En efecto, la presentación de sí misma, del yo protagonista, construye un *ethos* de tono novelesco que proyecta la imagen de la personalidad, de las competencias y del sistema de valores de la joven quiteña.

En el corpus diarístico estudiado se complementan un *ethos* dicho y un *ethos* mostrado a través de subjetivemas que podemos agrupar por su contenido semántico en tres rangos:

- a) Subjetivemas referidos al yo protagonista: “encantada”, “patriota”, “liberada”, “caprichosa”, “mujer y joven”, “apasionada”, “con [...] abandono del miramiento social que a mí no me incumbe”, “me siento [...] muy enamorada”, “mi ingenio es mi intuición”, “Me ruboricé de la vergüenza”, “Me avergoncé”.
- b) Subjetivemas vinculados con Simón Bolívar: “Cómo anheló conocerlo y tratarlo”, “Qué emocionante conocer a este señor”, “El corazón me palpitaba hasta el delirio”, “casi me desmayo”, “Mi corazón palpitaba”, “mi felicidad”, “Mi vida será arrastrada por su gloria”.
- c) Subjetivemas alusivos a la pareja: “muy románticos”, “dos almas correspondidas”, “felices”, “¡Qué derroche de alegría y de júbilo!”.

A partir de esta pincelada discursiva podemos concluir

que el yo protagonista se presenta a sí mismo como una mujer -heroína y patriota- liberada por propia convicción de su matrimonio convenido; inteligente, despreocupada del escrutinio social malicioso y modesta ante la insinuación amorosa de Bolívar. Está entregada al amor y lo vive de forma apasionada y jubilosa. Asimismo, el narrador construye la imagen del amado -héroe, príncipe- a partir de la devoción, la lealtad y la felicidad que le inspira. Así, el corolario de la unión de estas personalidades es un amor entre dos almas -más que cuerpos- que se corresponden mutuamente y fundan para sí la felicidad en el otro -aspiración suprema de los amantes románticos-.

Para Manuela Sáenz, la escritura diarística parece ser un recurso que le permite exaltar su yo romántico en todas sus dimensiones. La subjetividad aflora para evidenciar el *ethos* de una mujer con una marcada personalidad; dueña de competencias y valores que la distinguen, como una adelantada en su tiempo, dentro del imaginario social y cultural. Su diario es la huella de la autonarración y la autoexploración íntima que registra su acontecer privado y cotidiano como así también el mundo social, histórico y cultural de la época en la que vive esta heroína.

Por todo lo expresado, consideramos que la escritura del *Diario de Quito* configura una protagonista que encarna con su vida los ideales románticos de libertad.

VI. Conclusiones

Manuela Sáenz codifica en *Diario de Quito* su historia de amor con Simón Bolívar en términos literarios, pues apela a varios de los artificios retóricos tradicionales de la novela romántica autobiográfica: narrador en primera persona, personajes -Bolívar, Larrea, Sucre-, distintas modalidades discursivas como

el estilo directo, el discurso contado, reflexiones, descripciones y anticipaciones, entre otras. Asimismo, la escritura evidencia los ideales del Romanticismo: la concepción heroica y grandiosa de la vida, el patriotismo libertario de la causa americanista, la conciencia cívica y social y la exaltación del yo. En este artículo mostramos cómo el *Diario de Quito* cristaliza una subjetividad individual que encarna el sentir político, militar y social de todo un continente.

La patriota quiteña construye un mundo narrativo autobiográfico a través de una escritura flexible y heterogénea que se presenta según su estado anímico. Por esta razón, la escritura -en correspondencia con su autora- es cambiante y por momentos se manifiesta ansiosa, reflexiva, reiterativa, emocional. Estos cambios son producto del discurrir diario y crean un todo discursivo conformado por los fragmentos de la existencia. Percibimos que el yo tiene la necesidad de autoexplorarse por medio de la escritura. Esta práctica es concebida como una necesidad vital que le permite indagar su intimidad, expresar sus momentos más inquietantes y felices y, de esta manera, concretizar la realidad íntima, social, cultural e histórica. Así, asistimos a la exaltación del yo que reivindica la estética romántica.

Manuela 'habla' en su diario y al mismo tiempo es 'hablada' por los códigos de la lengua literaria y por los del discurso social de su época, los cuales evidencian las relaciones de poder que subyacen en tales simbolizaciones. No obstante esto, en la presentación de sí misma se configura como una joven con profundas convicciones, una heroína, una patriota, una precursora. Por otra parte, Manuela insiste en autoconfigurarse como una mujer virtuosa, pese a que está condenada a la 'clandestinidad' por haberse corrido de un matrimonio

-imposición social- que no satisfacía sus expectativas -deseo individual-. Esta es la tensión vital que se refleja en el *Diario de Quito*; su autora no está socialmente donde quiere estar, sino donde la ubican las costumbres, la idiosincrasia y la ideología de su época: “ser para siempre la amante del Libertador”. A esta ingrata etiqueta social se resiste Manuela mediante su escritura diarística, con la cual se reivindica al construir -para sí ¿y los demás?- una imagen de sí misma, de Simón Bolívar y del romance que los tuvo como protagonistas, al modo de una gran novela de amor romántica. La escritura, sin lugar a dudas, la rescata del silencio y del escarnio a los que la confiaron las convenciones sociales de su tiempo. De esta manera la “Libertadora del Libertador” concreta ¿a pesar de sí misma? su venganza poética y se ubica en el ámbito de la escritura literaria -espacio de libertad- donde nos revela su versión íntima, subjetiva, verdadera y novelada a la vez del evento amoroso que selló su existencia.

Si bien el tema amoroso predomina en los fragmentos analizados, la guerra, el Ejército Independentista y el sueño por la búsqueda de la libertad tienen gran importancia para la joven patriota. La construcción subjetiva de su vida es una revolución individual y a la vez es una proyección de la revolución política y social. El *Diario de Quito* fusiona discursivamente vida, Romanticismo y causa revolucionaria.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Saá, C. (recopilador) (2005). *Los diarios perdidos de Manuela Sáenz y otros papeles*. Bogotá: Fica.
- Amossy, R. (2010). "Images de soi, images de l'autre. "Je" – "Tu", chapitre 4. Dans *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France, Collection L'interrogation philosophique. (Traducción del capítulo realizada por M. M. López para uso exclusivo de los alumnos del Seminario Introducción al Análisis del Discurso/2011 de la Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA).
- Bellini, G. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- Benveniste, É. (1982). "El aparato formal de la enunciación", capítulo 5. En *Problemas de lingüística general*. Tomo II. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1978 [1967]). *El sistema de la moda*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, A. (2013). "Autoficción: entre literatura y vida". BOLETÍN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, p. 1-20. Rosario.
- González Otero, A. (2017). "El diario: La escritura autobiográfica en su dimensión sociocultural y sus posibilidades cognitivas y creativas". *La Palabra*, (30) 151 – 167. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6961>
- Hégéle, S. (2018). "Diario íntimo, ¿una escritura del silencio? Laboratorio en femenino". *Travessias, Cascavel*, Vol. 12,

- Nº. 1, pp. 277-288.
- Kerbrat – Orecchioni, C. (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion.
- Luque Amo, Á. (2016). “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. Castilla. *Estudios de Literatura*. Vol. 7, pp. 273-306.
- Maingueneau D. (2002). “Problème d’ ethos”. En *Pratiques*. Nº 113/114, junio, pp. 56-67. (Traducido y seleccionado por M. E. Contursi).
- Oviedo, J. M. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana. 1 De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza.
- Trapiello, A. (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Ediciones Península.

El carácter autobiográfico en la narrativa visual del libro arte

Patricia Navarro

I. Introducción

Sin lugar a dudas los cambios que durante el transcurso del siglo XX se produjeron en torno de las artes visuales fueron en extremo significativos por los replanteos y cuestionamientos teóricos y prácticos que impulsaron al arte, a riesgo de perderse a sí mismo con su propia desaparición, a redefinir el existir cósmico de la propia obra, dejando la idea y su fundamentación como sustento de su presencia. Estos cambios también estuvieron determinados por las nuevas tecnologías, los nuevos comportamientos sociales con sus formas de disfrute y goce, y la celeridad de la vida misma.

Ante el panorama de propuestas que fueron sucediéndose y ensamblando unas con otras en la escena artística, nos detendremos en las singulares obras que a mediados del siglo pasado surgieron como un lenguaje artístico en torno de la utilización del libro, por su potencial morfológico como también simbólico y semántico. Se trata del inicio del libro del artista o libro-arte, denominación esta última que sería la más con-

veniente por la gran cantidad de variantes que asumió dicha propuesta (Crespo Martin, 2011).

II. Desarrollo

II.1 Consideraciones generales sobre la narrativa del libro arte

El libro-arte es una obra de arte cuya estructura se conforma a partir de la apariencia tradicional del libro, tanto desde su formato como desde el propio concepto de libro en relación con la secuencialidad, el texto y la forma. A esta estructura tradicional de libro se le suma todo el componente plástico visual con la incorporación de diversos materiales como ser fotografías, gráficos y dibujos, objetos, etc., que a su vez van reinventando y ampliando, en suma redefiniendo, el concepto de libro, hasta llevarlo a situaciones que trascienden su materialidad como las experiencias en las acciones de la performance, *happening*, Fluxus, entre otros.

Desde un formato convencional de libro, esta narrativa no queda exenta de las controversias teóricas y prácticas que las estéticas, en su mayoría, cuestionaban por aquel entonces sobre un alcance masivo del arte, esto se funda en la idea de una democratización del arte que cada vez será más pretendida y sostenida como una cualidad *sine qua non* en la producción artística. Otra legendaria discusión la han constituido el circuito institucional de exposición y legitimación y el accionar del mercado artístico.

En otras palabras, el libro arte, como otras estéticas, señalaba algunas de las problemáticas que ofrecían debate y que el arte moderno reivindicaba con vehemencia en torno de determinados valores estéticos, pero que hoy si se presentan carecen de fuerza o de sentido. En la actualidad el arte no intenta romper binomios históricos, los planteos que se propone de-

vienen de los acontecimientos culturales actuales, no anticipa grandes discursos como en otros tiempos de la historia, quizás esta situación se deba responder con una pregunta acerca de si al arte, después de haber transmutado la obra estética con la experiencia de la vida misma, le quedan otros debates reveladores como en su pasado moderno. En este sentido vemos cómo la estética del libro en la actualidad sigue brindando el espacio estético, el cual recoge vinculaciones propias que vi- ran de manera directa sobre la idea de libro como objeto de comunicación, de conocimiento, de reflexión, de creación y de autorreferencialidad por explorar y descubrir.

Es justamente esta autorreferencia lo que origina nues- tro principal interés de análisis en la estética del libro-arte. Para ello hemos seleccionado tres casos de obras que exploran de manera diferente la interioridad e intimidad como lengua- je, idea y mensaje a tratar en este formato de obra. Antes es necesario mencionar brevemente el trayecto histórico que ha tenido esta propuesta y sus principales y más importantes an- tecedentes en el discurso estético de otros artistas.

En la actualidad en el campo de las artes visuales las pro- puestas artísticas cada vez más se presentan en su realización con un fuerte sentido de impersonalidad. Es común en este paradigma del arte contemporáneo ver fastuosos proyectos artísticos en los que se quita todo elemento que hable de la interioridad del artista, de su intimidad expresiva, ya no existe en la obra una proyección del cuerpo y el sentir del artista, y por ende sobre el espectador. Se rompieron los lazos que los unen, pues hoy en las producciones de arte contemporáneo la tendencia es la del artista como hacedor de ideas-proyectos en los cuales supervisa la ejecución de la obra y su posterior puesta en escena, la exhibición (Heinich, 2017).

Contrariamente, todavía vemos las pervivencias modernas relacionadas con la capacidad palpable y sensible en las obras de libro-arte, que resultan sustanciales y transversales a través del tiempo, estilos y artistas, potenciando un contenido subjetivo y autorreferencial, la idea de transparentar en la obra pensamiento e ideología, apelar a sensibilidades y considerar componentes expresivos e intimistas en el discurso de las diferentes propuestas estéticas.

Como sucede con numerosas narrativas artísticas, la del libro-arte, por su soporte material, su anexión de diversos lenguajes, la promoción de reflexiones y el tratamiento experiencial provocado con las instalaciones, performances, videos y digitalización, ubicaría a esta narrativa en un límite, por momentos vago, entre ambos modelos artísticos moderno – contemporáneo (Heinich, 2017).

La propia dinámica del libro-arte trasciende la simple utilidad tradicional del libro y posibilita aún ese diálogo directo con la expresión interna del artista, por ello es fácil ver en estos trabajos las referencias, de manera implícita o explícita, de una autobiografía o autorretrato, o bien claras referencias a historias personales.

Por otro lado, el libro-arte también quiebra determinadas estructuras representacionales de obra y juega con algunas ambivalencias entre lo meramente objetual y lo puramente conceptual. Por ello es que encontramos en el inicio de la historia de esta estética a los artistas conceptuales, quienes supieron sacar un provechoso rédito al explorar las capacidades estético-comunicativas, investigando posibilidades lingüísticas y literarias, tanto desde los aspectos formales y expresivos de las palabras como de sus significaciones. Todo ello, junto a la imagen, construirá una complementariedad única o, como pre-

sentamos más adelante, la palabra se torna en imagen.

II.2 El libro arte, sus formas y formatos

Gracias a los estudios e investigaciones de numerosos teóricos, como también de artistas, pudimos comprender las amplias posibilidades expresivas y la variedad de formatos con la que se fue construyendo esta estética y su evolución con el paso de los años. Enmarcamos en ella algunas tipologías que presentan variantes de estas obras en torno del libro, como son los llamados libros ilustrados, libros de artista, *livres de Peintre*, revistas y manifiestos artísticos, libros-Instalación, libros Performances, libros-Electrónicos. En este formato de obra libro es importante atender tanto a su producción como a su reproducción. Existe una forma manual con la intervención del artista que crea un ejemplar único bajo el concepto aureático³¹ de obra, libros únicos y originales con montaje o reciclado que en sustancia no difieren por ello de cualquier otro tipo de obra realizada en el pasado de la historia del arte, bajo el mismo criterio.

Por otro lado están los libros que se orientan a una reproducción en serie, aquí se evidencia el sentido de democratización mencionado anteriormente, ligado a la reapropiación y el alcance masivo de la posesión de la obra, para ello se suelen realizar tiradas desde 100 hasta 1.000 libros aproximadamente (Szlifman, 2018). Mientras que por otra parte existe la posibilidad de transitar y vivir la experiencia *in situ* e instantánea que ofrecen la instalación o la *performance* entre otros formatos provenientes de las acciones como formato artístico.

31 Aureático, referido al carácter de obra de arte en cuanto valor único, irrepetible, irreproducible, que se conservó hasta los inicios del arte moderno.

Lo cierto es que en todas las variantes citadas predomina una comunicación peculiar con el lector-espectador, lo que verdaderamente convierte a esta propuesta en algo diferente y un tanto más perceptiva que en otras estéticas, porque lo expone a una experiencia sensorial particular en que participan otros sentidos además del visual, podemos oler, escuchar y tocar. En referencia al texto aquí se propone romper con las formas de lectura habituales y realizar otros recorridos no tradicionales y no lineales:

[...] pero sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo de la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir. (Antón y Gómez, 2010, citado en Polo Pujadas 2011: 7)

A su vez esta amplitud de posibilidades para realizar el abordaje perceptivo de la obra otorga más oportunidades de inferencias o significaciones en sus mensajes, dependiendo de las competencias lectoras y asociativas del espectador.

La escritura como elemento constitutivo y originario de un libro, cuando es incorporada en la dinámica del libro-arte,

despliega otro rol no menos especial. El formato en que se presenta lo textual se amalgama con la imagen a través de recursos como la caligrafía, la escritura a mano, plantillas, tampones de goma, tipografía, ya sea de computadora o fotográfica, entre los más utilizados.

En todo esto es clave la articulación con los demás elementos en la obra, que se realiza en un doble sentido respecto del propio lenguaje escrito, por un lado llega a incorporarse de modo consciente, convencional, prosaico, carente de implicaciones poéticas; mientras que por otra parte busca lucir aspectos melódicos como el ritmo, los ictus, el cronometraje, junto al componente plástico de forma (de las letras o palabras) como el tamaño, el color o la textura, desplegando todo su potencial estético en el plano de la hoja. La amplitud de posibilidades textuales, como nos advierte Crespo Martín (2011), conduce a la utilización de la poesía concreta, poesía *trouvée*, poesía visual, textos inventados, uso de libros preexistentes e hipertextos.

Otro de los aspectos fundamentales para la lectura lo establece la secuencia determinada por el artista, en la que un componente como el tiempo llega a someterse al propósito de una ralentización o aceleración, salvo en las obras conceptuales o electrónicas en que el tiempo puede ser suspendido.

Asimismo, el espacio es otro elemento indispensable, gracias a su participación y su distribución se jerarquizan los demás lenguajes intervinientes, sean de carácter textual y/o plásticos, hasta el mismo plano vacío de la página, a ello debemos agregar el espacio que rodea la obra o espacio de montaje. De esta forma la condición témporo-espacial dentro y fuera de la obra propone otros procesos creativos, de percepción y lectura.

La presentación de estas obras puede realizarse en diferentes formatos que, en su gran mayoría, transgreden las tradicionales formas convenidas del libro, difuminando la delgada línea de distinción entre el libro-arte y el objeto o la escultura. Se clasifican como codex, en forma de acordeón o de rollo, en forma compuesta, de manera gemela, en cajas, solo por citar las más utilizadas, pues son abundantes las variables y las dinámicas que se aplican, que están en constantes transformaciones estilísticas.

II.3 Principales antecedentes de la narrativa del libro arte

Si bien las primeras obras de libro-arte se produjeron a comienzos de la década de 1960, debemos señalar que esta narrativa posee una vinculación directa con las formas de innovación experimental y conceptual que iniciaron las estéticas vanguardistas de comienzos del siglo pasado, las que continúan signando el camino a muchas prácticas artísticas desarrolladas en la actualidad y constituyen el impulso de las obras que se crean bajo el concepto de libro.

Un antecedente mencionado por varios autores es la obra titulada *“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”* traducida como *“Un golpe de dados jamás abolirá el azar”* (1897) de Mallarmé, de carácter fuertemente rupturista, cuya influencia más importante fue la función estética del espacio junto a la palabra. En esta obra se conciben el libro y sus páginas como un escenario visual y lúdico, en el que se distribuyen en el papel de un modo original las palabras del poema, en diferentes tipologías y tamaños de letras, rompiendo el modelo clásico de la lectura lineal, innovando las formas de lectura (Szlifman, 2018: 17).

Esta nueva manera de exploración y apropiación espacial

por parte de Mallarmé constituyó la semilla germinal dentro de la génesis de los manifiestos futuristas, de las obras dadaístas y surrealistas que explotaron la versatilidad de la palabra tanto en su carácter tipográfico como en su valor sígnico-simbólico.

Completando las contribuciones mencionadas debemos destacar la obra de uno de los artistas más paradigmáticos del siglo XX: Marcel Duchamp. Hacedor de los grandes quiebres en cuanto a concepciones y convenciones sobre el arte del siglo XX con respecto a la propia obra, el protagonismo del público de arte y el rol de las instituciones museísticas, por citar los grandes núcleos sobre los que problematizó y que marcaron fuertemente el escenario de nuestro arte actual.

En relación con lo objetual del libro, en uno de sus grandes trabajos desarrolla una serie de obras entre 1936 y 1941 que titula "*Boîte en valise*", traducida como "caja en una maleta", realizada, como su nombre lo indica, en una maleta o valija como caja contenedora de reproducciones en miniatura de obras de arte, algunas de ellas intervenidas manualmente por el artista. Estas implican la idea de obra original y copia, y a su vez dan lugar a otra significación: la de un museo o galería de arte ambulante, discusión reiterada en aquel entonces sobre el rol que debería ocupar la institucionalidad artística.

Otra obra duchampiana que constituye un antecedente fundamental en el despliegue actual sobre la narrativa que aquí nos compete, es la titulada "*La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*" traducido como "La caja verde", esta obra se presenta en el mismo formato de caja, pero esta vez contiene elementos de su legendaria obra *Le gran verre* (1915-1923), con fotografías, láminas, apuntes y notas visuales y textuales del proceso de obra. Exhibidos de manera suelta, casual, sin un ordenamiento determinado y con una reproduc-

ción de 300 ejemplares, algunos autores lo consideran como la primera creación de libro de artista.



Marcel Duchamp, *Boite en Valise* 1936 - 1941

Sin embargo las que le otorgan una identidad propia y autónoma a este género son las creaciones del artista norteamericano Edward Ruscha y del suizo Dieter Roth, cuyas producciones de libros comenzaron entre las décadas de 1950 y 1960, con sustanciales aportes a esta estética. También es necesario destacar los artistas que pertenecieron al colectivo Fluxus (artes visuales, electrónicas, música, literatura) integrado por George Maciunas, John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, Ben Vautier, entre otros, quienes exploraron los diferentes formatos del libro y pudieron imprimir su visión estética de lo cotidiano mediante la obra libro, resuelta en el formato de caja, en la que los diferentes elementos aguardaban al público interviniente. Asimismo es necesario mencionar los aportes conceptuales de Marcel Broodthaers y la figura de Ulises Carrión, destacado por su poesía visual, que exploró las múltiples posibilidades del libro desde el trabajo con el *mail art* hasta el video-arte.

La estética del libro sigue siendo cursada en la actuali-

dad por numerosos artistas, que desarrollan diferentes líneas de investigación y de trabajo. Frente a ello nuestro interés se circunscribe particularmente en las creaciones que conectan con la vida privada del autor, acentuando el carácter autobiográfico de la obra, o bien sobre un asunto que muestra un claro posicionamiento personal en relación con el pensar y el sentir del autor. Seguidamente presentamos algunos casos de artistas y obras que tocan de diferentes maneras esa fibra introspectiva e íntima.

II.4 Tres representaciones, un acercamiento a la autobiografía

La propuesta del norteamericano Sol LeWitt en su libro *Autobiography* (1980) presenta con cualidad intimista un registro fotográfico de todos los objetos personales de su departamento en Nueva York antes de mudarse a Italia, como si se tratase de un inventario en forma de catálogo. En este registro de lo privado podemos ver libros, utensilios de cocina, zapatos, relojes, fotos familiares, botellas, sillas, parte del espacio de la vivienda, como ventanas. Las fotografías se presentan de a tres por tres por cada página del libro, en un total de 1.101 fotografías en blanco y negro en un mismo tamaño.

Bajo un claro concepto de seriación y repetición de sus objetos personales y cotidianos, busca hablar de sí mismo y contar quién es él a través de ellos. En sus propias palabras nos dice “la mejor imagen de mí mismo no es tanto la de un retrato ordinario sino las fotografías de todos los objetos con los que he vivido”, un autorretrato que no se realiza por medio de su propia imagen sino a través de la imagen de su entorno inmediato (Szlifman, 2018).

En esta obra LeWitt (1980) conforma al protagonista y al narrador a un mismo tiempo, pues intenta que la imagen de

sus objetos hable de él. Las fotografías no son de una buena calidad, demuestran una despreocupación intencional por el encuadre o enfoque de las imágenes que se presentan como en secuencias temáticas, lo cual deja entrever que el interés del artista era dejar bien establecido el concepto de la obra, manifestando de esta manera fielmente su propio carácter de artista conceptual y minimalista. Evidentemente LeWitt juega con su propia ausencia en la obra, mientras invita a que el espectador realice una reconstrucción subjetiva de ella, dejándole entrar en su mundo privado y cotidiano, haciéndolo recorrer la intimidad de sus cosas y de su espacio, mostrándole sus preciados objetos y que se construya imaginariamente la vida del artista o el recuerdo de su vida en ese determinado lugar.

En el caso de esta obra, podemos decir que la acción de registro también juega con una idea parecida a la de las casas-museos de importantes personalidades, que continuamente son visitadas por públicos curiosos que fisgonean sobre cada objeto expuesto, intentando reconstruir escenas de la vida glamorosa del dueño o dueña de la residencia, una reconstrucción que ya se presenta mediada por los formatos de exhibición. LeWitt nos indica cómo o de qué manera veremos su intimidad neoyorkina.





Siguiendo en esta línea hemos encontrado una amplia producción de obras que se han desarrollado de esta manera en los ámbitos latinoamericano y local. Pudimos recoger la siguiente información de dos grandes artistas argentinas como ejemplos para analizar.

Es el caso de la artista argentina Mariela Sancari, nacida en 1976, radicada en México desde 1997, lugar en el que lleva adelante su trabajo en torno de la temática de la identidad, la memoria y sus vinculaciones con las relaciones personales. Nos detendremos en su trabajo de fotolibro titulado “Moisés”, publicado por La Fábrica en Madrid, España, en 2015.

“Moisés” está integrado por una serie de retratos fotográficos masculinos, es una obra de 64 páginas de tapa dura, con dos cuadernillos de 32 páginas intercalados, en impresión en *offset*, con un tiraje de 1.000 copias. En palabras de la autora “La fotografía es memoria porque fotografiamos el momento presente y queda ya congelado para siempre” (Publicado en *La Razón*, 2015).

El proyecto surgió a partir de una necesidad de la artista, como forma de aceptación de la muerte de su padre, fallecido cuando ella tenía 14 años y que, ante la imposibilidad de ver su cuerpo no pudo asumir su pérdida.

La manera que halló para confrontar tal situación resultó

en este proyecto para lo cual viajó a Buenos Aires y colocó un anuncio en la prensa con la fotografía de su padre, explicando que buscaba hombres que se parecieran al de la imagen del anuncio para ser fotografiados. Así la artista buscaba componer un posible retrato de su padre como si aún viviera, y al respecto decía lo siguiente:

Retratando señores que tienen la edad que tendría mi padre hoy si estuviera vivo buscaba reflexionar sobre la idea de imagen como evidencia de verdad: ¿si lo veo, lo creo? O más bien: ¿lo creo porque lo veo? Mi idea era confrontar una fantasía, la de encontrar a mi padre, y así calmar un anhelo [...] Desde la ficción, entendida ésta como herramienta para representar nuestro imaginario, nuestras fantasías, para relacionarnos con la otredad. (Publicado en *La Razón*, 2015)

Con estos retratos ella buscó reflejar el efecto de quien se mira en un espejo y con ello inducir a que el espectador se replantee la identidad y la necesidad de autodefinición de sí mismo.

En este proyecto con visos catárticos queda en claro la gran capacidad de este medio para trabajar, explorar y conectar con el universo del yo subjetivo, documentando y reflexionando sobre el pasado como memoria, como es el caso de esta obra de fotolibro.



Finalmente citamos la obra de otra argentina: Mirtha Dermisache, quien también encontró en la narrativa del libro-arte un medio de expresión y de investigación, en un momento en que surgían dentro del campo de las Ciencias Humanas nuevas revoluciones en el ámbito de la Lingüística con la expansión y consolidación de los medios de comunicación. Esta situación se evidencia en la obra de la artista mediante la producción de numerosos libros-arte y también en la experimentación de otros formatos como cartas, postales, diarios y textos que caracterizaron su creación como un punto medio entre la plástica y la escritura, reflexionando sobre la expresión de trazos personales y el sentido de la comunicación en sí.

Dermisache, quien vivió y desarrolló su obra en el exterior, también se vinculó con importantes personalidades del espacio artístico nacional en los años 70, como el Instituto Di Tella y el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). A nivel internacional tuvo el reconocimiento de Roland Barthes, quien a propósito de su obra le escribió en una carta:

Quedé impresionado, no solamente por la gran calidad plástica de sus trazados (y esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, por la extrema comprensión de problemas teóricos en relación con la escritura que supone su trabajo. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de “escrituras ilegibles”, lo que significa proponer a sus lectores no mensajes o siquiera formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura. (Carta de Roland Barthes, 1971)³²

Por otro lado Barthes en su obra *Variaciones sobre la escritura*, en el apartado sobre la escritura ‘ilegible’, cita el caso de Dermisache como ejemplo para discutir sobre algunas escrituras y su capacidad para presentarse sin otra excusa que exponer calidad imaginativa y plástica o, como él las denomina, escrituras ficticias:

Existen también escrituras que no podemos comprender y de las que, sin embargo, no se puede decir que sean indescifrables, porque están simplemente fuera del desciframiento: son las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores o ciertos sujetos (se puede tratar de una práctica de “aficionado”, situada lejos de toda carrera artística, como los cuadernos de grafismos de Mirtha Dermisache) [...] Una escritura no necesita ser “legible” para ser plenamente una escritura. Podemos decir incluso que precisamente en el momento en

32 Carta mencionada en el catálogo de la muestra “Porque ¡yo escribo!” de la artista, <https://www.malba.org.ar/evento/mirtha-dermisache/>

que el significante (los falsos ideogramas de Mason, las misivas impenetrables de Réquichot) se desprenden de todo significado y sueltan vigorosamente toda la coartada referencial, el texto (en el sentido actual de la palabra) aparece. (Barthes, 1973: 105)

Como bien se ha señalado, el trabajo de esta artista consistió en una exploración sobre las posibilidades plásticas de una escritura inventada, ilegible y abstracta, en la que experimenta con la caligrafía en cuanto a su forma, al ritmo, al color, al espacio y al tiempo, la significación y la tipografía.

En esta obra la escritura se presenta en el típico formato de un libro pero no posee nombre o título y ningún dato del autor. En su interior el libro se encuentra desprovisto de indicaciones como índice, capítulos, fotografías o dibujos, solo una primera hoja en blanco seguida por la obra propiamente dicha. En las páginas los grafismos personales de la artista se estructuran algunas veces como si respetasen las formas convencionales de los renglones y los espaciados y en otras ocasiones estos signos abstractos o figuras se esparcen en diferentes direcciones, en diagonales, en forma circular, jugando con el espacio del plano contrayéndose o expandiéndose de manera irregular con toda libertad expresiva y arbitraria.

Situada entre lo lingüístico y lo asémico o semánticamente interpretable la obra pareciera cuestionar los dispositivos tradicionales de la comunicación, lo indescifrable también puede significar, simbolizar y tener contenido, de esta manera Dermisache crea su propio lenguaje. Su obra se pudo apreciar en 2017 en la primera muestra retrospectiva llamada “Porque ¡yo escribo!” que se llevó a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

La obra de esta artista es la contrapartida del hacer personal, manual y tangible que, en las décadas de 1960 y 1970 anticipaban las experiencias artísticas como nuevos horizontes para el arte, hacia una desaparición o desmaterialización objetual de la obra, en la que todo es reducido a una cualidad volátil de acciones y experiencias artísticas, como metáfora de los cambios operados en otros escenarios de la vida misma.



La selección de artistas y obras citadas constituye solo un reducido ejemplo de casos en los que se trasluce el mundo interior del autor, implícita o explícitamente, una autobiografía familiar, una posición ideológica, una indagación con la que el artista luego nos propone una reflexión, de tal manera que la obra oficia su traducción para el espectador.

III. Consideraciones finales

Luego de realizar una descripción de los aspectos principales que construyen la narrativa del libro-arte, de hacer una breve mención histórica sobre su aparición y desarrollo y de citar el trabajo de algunas artistas, podemos destacar al menos

tres aspectos fundamentales de la estética del libro-arte.

El primero de ellos es que esta estética facilita un ámbito ideal para construir metadiscursos, visibilizar la propia voz del artista, su yo interno. El libro brinda con toda su capacidad estética el lugar para que el artista o autor explye su individualidad e identidad, también en calidad de testimonio, como hemos visto en las obras citadas, un testimonio que juega con la presencia por medio de la ausencia física del artista-autor. Esto todavía se evidencia aún más frente a las prácticas estéticas contemporáneas, en las que la obra se transforma en un proyecto hermético e impersonal y cuya comunicación es un tanto dificultosa, hasta podríamos afirmar que se vuelve opaca.

En segundo lugar resalta su carácter aún vanguardista, de afrenta contra toda convención, proveniente del ámbito institucional o editorial, o hacia las mediciones de los mercados artísticos, aunque en este último caso solo lo fue por un breve tiempo, pues hoy tal rebeldía ha sido capitalizada por el mismo mercado del arte. Pero aún permanece su génesis creadora, disipando el sentido de exclusividad y creando la posibilidad de acceder a una obra de arte y de vivir la experiencia estética por medio del recurso editorial y de las tiradas de libros, debido a que una de las características constitutivas de estas obras ha sido su bajo costo de producción y de venta, lo que permite continuar en la actualidad con la idea de su alcance masivo.

Por último, el tercer aspecto es el referente a la permanente experimentación, a través de la integración de lenguajes que propician 'la intermedialidad', concepto que nos acercan Masgrau-Juanola y Kunde (2018) a propósito de la utilización de otros lenguajes, géneros y disciplinas, con la idea de explotar la mayor carga expresiva de sus componentes, cuya consecuencia es el desarrollo de una interdiscursividad en la conver-

gencia de los diferentes elementos visuales y semánticos en la obra. Esto ha significado a su vez una de las dificultades al momento de intentar definirla, puesto que es una de las prácticas artísticas que se presenta con mayor ambigüedad para su clasificación.

Podemos concluir señalando que la narrativa del libro arte, como una de las estéticas que mejor transparenta un discurso individual, personal y vivencial del artista-autor, plantea recorridos alternativos de lecturas, por fuera de los márgenes tradicionales pero dentro del universo perceptivo artístico que enlaza de manera especial en las propuestas de corte intimista o autobiográfico porque permite realizar inferencias y análisis de la imagen que construye de sí el propio artista.

Además se establecen otros canales de comunicación y de interpretación, obligando a detenerse, experimentar y traducir sentidos connotados, tanto desde la manipulación de lo tangible del libro como de los que invitan a vivir solo el momento fútil de un tiempo y espacio (instalaciones, performances), aunque no por ello dejan de interpelar al espectador a través de la huella discursiva del artista.

Referencias bibliográficas

- Barthes R.(1973). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- (1992). “Retórica de la imagen”. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Heinich, N.(2017).*Un nuevo paradigma. El paradigma del arte contemporáneo, estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.
- Michaud, Y.(2007).*El Arte en Estado Gaseoso Ensayo sobre el Triunfo de la Estética*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Olivera, E.(2013).“Lo extremo minimalista: vacío, oscuridad, vapor. Estéticas de lo extremo”. En *Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*.Buenos Aires: Emecé.
- Szlifman, M. (Comp.).(2018). *El nuevo arte de diseñar libros. Sobre el libro de artista y otras formas editoriales expandidas*. Buenos Aires: Wolkowicz.
- Vilches, L.(1964). *La lectura de la imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Webgrafía

- Crespo Martín, B. (2012).“El libro-arte / Libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras”. *Anales de Documentación*, 2012, vol.15, nº 1, 25 págs.
<http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.
<https://www.larazon.es/cultura/fotolibros-el-arte-contrael-olvido-IE10415409/>
- Dermisache, M. y Chejfec, S. (1970).Libro N° 8 y “El mes de las moscas” <https://www.diariodesanjuan.com/>

dermisache-y- chejfec-grafismos-y- garabatos/
Editorial N Direcciones.

- Masgrau-Juanola, M. y Kunde, K. (2018).“La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*. ISSN: 1131-5598. Ed. Complutense
file:///C:/Users/Ptricia/Downloads/59812-Texto%20del%20art%C3%ADculo- 4 5 6 4 4 5 6 5 5 5 0 0 4 - 1 - 1 0 - 20180905%20(1).pdf
<https://www.malba.org.ar/evento/mirtha-dermisache/>
https://post.at.moma.org/content_items/1182-sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache
- Polo Pujadas, M.(2011).“El libro como obra de arte y como documento especial”. *Anales de Documentación*, vol. 14, N°1, pp. 1-26. Universidad de Murcia, Espinardo.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63517100006>
- Vilchis Esquivel, L.(2009). “Las lecturas ajenas: el libro de artista”. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, vol.11, N°2, julio-diciembre, pp91-100. Universidad Intercontinental, D.F., México. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80212414006>

La revalorización del territorio como construcción social de la identidad en *Como un león*, de Haroldo Conti

Carlos Romero

I. Introducción

En las llamadas ‘Escrituras del yo’, la subjetividad se presenta como eje de muchos textos que construyen identidades a partir del mundo afectivo y privado de los protagonistas. Esto no solo es observable en los tradicionales géneros auto representativos, tales como las memorias, autobiografías y diarios personales, sino también en relatos literarios en primera persona que configuran un escenario en el que el sujeto asume un rol principal. En este marco, no es inusual que la temática de la pobreza y sus consecuencias vuelva a la literatura en busca de abarcarla en sus dimensiones esencial y existencial, encarnando la identidad de los actores sociales.

Centramos el análisis en el texto de Haroldo Conti (1925-1976) *Como un león* (1967), primer relato de la compilación *Con otra gente*, publicado por el Centro Editor de América Latina. Una infancia atravesada por conflictos identitarios genera, en este texto y otros, cuestionamientos de orden político

y social. Este trabajo se propone describir el proceso de construcción social de la identidad del protagonista, marcada por el territorio que habita. Desde un punto de vista sociológico, un lugar (Bourdieu, 2000) es un espacio de lucha entre actores que puede ser descripto y explicado desde una perspectiva multidimensional. Algunas de esas dimensiones son la social, cultural, espacial y, en este sentido, el territorio es un concepto que importa.

Para llevar a cabo dicho propósito se aplican algunos conceptos de la Sociocrítica en temas como pobreza, marginalidad, identidad individual y colectiva, espacio individual y social. También, ligado al tema de la identidad, creemos necesario incluir el concepto de *habitus*, tomado de Bourdieu, para dar cuenta de la violencia del espacio-territorio en contextos de alta vulnerabilidad social.

Con este trabajo pretendemos, en primer lugar, mostrar cómo el protagonista construye su identidad en la pertenencia a un territorio fuertemente estigmatizado y lo asume como ‘su lugar’, ‘su estar en el mundo’, y finalmente confirmar que la literatura visibiliza y pone en discurso historias conflictivas, violencias y resistencias que ocurren en la sociedad.

II. Desarrollo

Los textos literarios contienen, por lo general, referencias a la realidad social, política, geográfica y cultural de la sociedad que les es contemporánea. La literatura, por lo mismo, se constituye en un documento social, cultural e ideológico que pauta u orienta las direcciones de su lectura en uno o varios sentidos.

Todo texto produce efectos en el sentido de que

él mismo es efecto de causas materiales, en un circuito de consumo y en el marco de una práctica cultural que lo reconocen como literario, pero también porque se convierte en un operador de una reproducción de la ideología en su conjunto. (Cros, 1986: 44)

La Sociocrítica realiza una lectura de la obra literaria ubicándola en el marco de un tiempo y un espacio determinados, pues la obra de arte es una práctica social que no se puede desligar de los imaginarios, de las mentalidades e ideologías de una época, porque evalúa los discursos de un período específico por medio de las axiologías personales, de las temáticas abordadas y de las formas de escritura utilizadas.

Para Bajtín (1982) toda producción verbal interviene en los diferentes contextos culturales, sociales, históricos, políticos y psicológicos. Él conecta y relaciona el texto con la sociedad, pues cada elemento de la obra está inmerso en valoraciones sociales, ya que se necesita de una comunidad que le dé sentido a los enunciados. De esta manera, el material que integra la literatura expresa realidades y visiones de mundo. Por ello, el discurso literario no representa la realidad sino los discursos que manifiestan esa realidad, de modo que dentro de la literatura se cruzan los diferentes discursos sociales.

Las visiones de mundo no son construcciones o representaciones de un sujeto individual; constituyen una realidad social producto de todo un sistema de imaginarios de un sujeto colectivo que en sus luchas económicas, ideológicas y religiosas ha construido mentalidades precisas para entender y pensar en la realidad objetiva y sus maneras de idealizarla, imaginaria y evadirla.

Finalmente, y para pasar al análisis del texto, la Sociocrí-

tica se fundamenta en el estudio de los contextos de las diferentes épocas en las que los autores escribieron las obras y nos quieren transmitir con ellas las condiciones sociales, políticas o religiosas en que se establece un sujeto social y textual para dar cuenta de las estructuras discursivas y su relación con los diferentes actores de la sociedad.

Haroldo Conti, escritor nacido en 1925 en Chacabuco, Provincia de Buenos Aires, fue secuestrado de su domicilio en 1976, a 2 meses de haberse producido el golpe militar y aún continúa desaparecido. Entre sus principales producciones podemos mencionar *Sudeste*, Primer premio del Concurso Fabril de 1962, y sus novelas posteriores *Alrededor de la jaula*, 1966; *En vida*, 1971; *Mascaró el cazador americano*, Primer premio del Concurso Casa de las Américas de 1975, los volúmenes de cuentos: *Todos los veranos* (1964); *Con otra gente*, 1967 y *La balada del álamo carolina* (1975).

Como un león cuenta en primera persona un día en la vida de un pibe de una villa. El cuento, plagado de voces, imágenes y recuerdos, como mucha de la narrativa de la época, experimenta con la forma tomando recursos o técnicas de otros géneros y soportes (como el cine) y desplaza algunas de las normas o patrones de escritura tradicionales de la literatura. En ese sentido, podemos destacar la construcción de un punto de vista, encarnado en la voz del narrador niño (Lito), que ofrece una perspectiva que confronta voces y valores sobre la clase, el territorio y la pobreza. El tono y la articulación de la voz de Lito enfrentan el desprecio o el rechazo, pero también desafían un discurso hegemónico que contiene una visión negativa y prejuiciosa de la villa. El narrador-niño decide mirar y contar desde otro lugar, desde su lugar, rearmando la trama de vidas y palabras que se cruzan en los márgenes, confrontando una visión valorizante de la villa. La villa es su espacio, su *habitus*.

Yo no sé qué pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida, la mía por lo menos. [...] Y cuando me trepo en el techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o los potreros pelados o las calles resacas me parece que contemplo una fiesta. (Conti, 1994:108)

Históricamente, el origen de los asentamientos también conocidos como ‘villas de emergencia’ o ‘villas miseria’ en la Capital Federal está asociado con el proceso de industrialización del país, desencadenado en la década de 1930. En esos años aparecen las primeras villas en la zona portuaria de Buenos Aires, integradas por migrantes del interior del país que llegaron a la ciudad en busca de trabajo. Después se sumaron al barrio las casillas prefabricadas donde vivían los obreros del ferrocarril. Luego, en los años 50, se multiplicaron estos asentamientos alterando notablemente la fisonomía de algunos barrios del sur. Lo podemos apreciar al comienzo del cuento:

Todas las mañanas me despierta la sirena de la Ítalo. Ahí empieza mi día. El sonido atraviesa la villa envuelta en las sombras, rebota en los galpones del ferrocarril y por fin se pierde en la ciudad. (Conti, 1994:106)³³

33 Las citas del texto se transcriben siempre en este formato aunque su extensión sea menor de lo estipulado.

El eje de tensiones que produce el relato se distribuye entre dos territorialidades que se encuentran en el límite o la frontera que dibuja el mapa urbano y define sus escenas y ritmos:

Las villas cambian y se renuevan continuamente. Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo, quiero decir. Como un animal, como un árbol, como el río, ese viejo y taciturno león... Lo siento en mi cuerpo que crece y se dilata en las sombras y de pronto es toda la gente de las villas, toda esa gente que empieza a moverse en este mismo momento y no se pregunta qué será de ella el resto del día y menos el día de mañana sino que simplemente comienza a tirar para adelante. (Conti, 1994:110)

La frontera marca claramente dos territorios, uno habitado por aquellos que ocupan una posición dominante, poderosa; son los que se arrojan el poder de otorgar reconocimientos 'legítimos' desde esa posición dominante. Y el otro, ocupado por los habitantes de la villa, obreros y sus familias, generalmente venidos del interior de la Argentina o de países limítrofes. Resulta interesante observar cómo esos 'otros' nos definen: 'negros', 'indios', 'bolitas', 'paraguas', 'chilotes', 'sudacas', etc., y cómo ellos son mirados desde este lado del territorio, del de los villeros.

Estas representaciones sociales se condensan en distintas clasificaciones socio-étnicas que se usan con frecuencia en Buenos Aires, como 'migrantes internos' o 'negros villeros', son términos para nombrar lugares de habitación y espacialización sociales de los grupos de menores recursos, tanto económicos como socio-culturales.

Las categorías antes mencionadas remiten a una geopolítica nacional y a la evidente gravitación que tiene Buenos Aires como epicentro diferenciador de esa sociedad de rasgos y fisonomía indiscutiblemente europeos, que marca una sobrevalorización jerárquica de Buenos Aires en relación con el resto del país y que representa al imaginario de una ‘Argentina blanca’. Son todas formas racializadas de diferentes tipos de subalternidad (de clase, étnicas, espaciales, políticas). Manifiestan la racialización del interior argentino.

En este análisis surge con fuerte protagonismo un sujeto político subalterno, que es vivido como amenazante por la clase media y los sectores de poder. El protagonista es un sujeto político y social, que se instala en el texto y se define a sí mismo, pero sin renegar de su condición o identidad; al contrario, la asume, se siente orgulloso de pertenecer a la “villa”, y define a los otros:

Si un día se decidieran a quedarse en la villa así
suenen todas las sirenas del mundo a un mismo tiempo
no sé qué sería de esos tipos. Tendrían que limpiar,
acarrear, perforar, construir, destruir, armar, desarmar
o tirar la manga y por fin robar con sus tiernas manitas
de maricas. Pero la pobre gente no lo entiende. Todo lo
que piden de la vida es un pedazo de pan, una botella
de vino y que no se les cruce un botón en el camino.
(Conti, 1994:112)

La identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Esto nos lleva a establecer comparaciones

para descubrir semejanzas y diferencias. Si encontramos semejanzas deducimos que comparten una misma identidad que las distingue de otras personas que no nos parecen similares. No se trata de cualquier identidad, sino de la identidad sentida, vivida y exteriormente reconocida de los actores sociales que interactúan entre sí en los más diversos campos. Entendemos que pueden ser actores sociales los individuos o grupos que integran comunidades. Las identidades colectivas subsumen a las individuales por medio de los vínculos de pertenencia a diferentes grupos.

El Pascualito lustra zapatos en Retiro, el Tulio vende diarios en una parada de Alem y el Negro junta trapos y botellas en las quemas y cuando llega el verano vende melones y sandías en la Costanera. A veces lo acompaño a las quemas y me gano unos pesos [...]. (Conti, 1994: 112)

La identidad puede definirse como un proceso subjetivo y frecuentemente autorreflexivo, por el cual los sujetos manifiestan su diferencia de otros (y de su *habitus* social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y estables en el tiempo.

Esta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. [...] un chico remonta un barrilete, una bandada de pájaros planea en el filo del viento y en medio del polvo y la miseria un árbol se yergue solitario. Ahí está mi padre. En todo eso. (Conti, 1994: 108-109)

También la identidad contiene elementos de lo ‘socialmente compartido’, que resulta de la pertenencia a grupos y a otros colectivos, y de lo ‘individualmente único’. El primero destaca las coincidencias, las similitudes, los segundos enfatizan la diferencia, pero ambos se relacionan para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual. Este se define principalmente por el conjunto de sus pertenencias sociales. Según los sociólogos las categorías de pertenencia serían la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (localidad, región, nación), los grupos etarios y el género. Esas serían las principales fuentes que constituyen la identidad personal.

Hay otros tipos que caminan en la misma dirección. Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio hacia el portón de entrada. Mientras tanto los grandes tipos duermen allá lejos en su lecho de rosas. ¿Dónde oí eso? (Conti, 1994: 112)

También los sujetos sociales se identifican y distinguen de los demás por atributos ‘caracteriológicos’, por su red personal de relaciones íntimas, por su biografía personal. Estos atributos se refieren a un conjunto de características como disposiciones, *habitus*, tendencias, actitudes y capacidades, a las que se añade lo relacionado con la propia imagen.

Es importante la red personal de relaciones íntimas (parientes cercanos, amigos, la comunidad) como operador de diferenciación. Efectivamente cada quien tiende a formar alrededor un círculo reducido de personas entrañables, cada una de las cuales funciona como *alter ego* (otro yo) es decir, como extensión y ‘doble’ de uno mismo, y cuya desaparición

(por alejamiento o muerte) se sentiría como una herida, como una mutilación, como una incompletud dolorosa. La ausencia de este círculo íntimo generaría en las personas el sentimiento de una soledad insoportable.

En correlación, las identidades colectivas tienen la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un territorio y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación “ya que no son organismos ni individuos colectivos, sino a través de los sujetos que la representan o administran invocando una real o supuesta delegación o representación” (Bourdieu, 1984:49).

La identidad colectiva implica una definición común y compartida de las orientaciones de la acción del grupo en cuestión, es decir, los fines, los medios y el cambio de la acción. Implica vivir esa definición compartida como modelo cultural susceptible de adhesión colectiva, para ello se incorpora a un conjunto determinado de rituales, prácticas y artefactos culturales. Supone construirse una historia y una memoria colectiva.

Además define la capacidad de un grupo o de un colectivo para la acción autónoma, así como su diferenciación de otros colectivos. Pero también la autoidentificación debe lograr el reconocimiento social si quiere servir de base a la identidad. La capacidad del actor para distinguirse de los otros debe ser reconocida por esos ‘otros’. Resulta imposible hablar de identidad colectiva sin referirse a su dimensión relacional y al conflicto y las tensiones que genera.

Recuerdo al Tito porque era mi amigo y además lo vi cuando lo levantaba por el aire un Fiat 1500, pero revientan uno por mes, cuanto menos. Los tipos se ponen nerviosos, hasta lloriquean, los que paran, pero

entretanto los coches siguen corriendo como si tal cosa y al rato nadie se acuerda. Otros pasan tan despacio que uno puede seguirlos al paso. Llevan la radio encendida y generalmente alguna fulana con las polleras arremangadas [...] pero de cualquier forma todos los tipos parecen enfermos. Algunos nos miran con curiosidad y otros sonríen con tristeza. Nos tienen lástima, se ve, pero los que merecen toda la lástima del mundo son ellos y no creo que les alcance. No les envidio nada. Mal o bien nosotros estamos vivos. Eso es algo que ellos no saben y mejor así porque si no se nos echarían encima. (Conti, 1994: 116)

Aquí introducimos un concepto desarrollado por Bourdieu que creemos se liga con el concepto social de 'identidad'. Para Bourdieu (2003) el *habitus* es un conjunto de disposiciones socialmente adquiridas que mueve a los individuos a vivir de manera similar a la de otros miembros de su grupo social. Se construye a partir de la interacción del individuo, la cultura del grupo y las instituciones sociales de la familia y la escuela. Se reproduce y evoluciona con el tiempo mediante la interacción del subconsciente del individuo con las construcciones sociales con que entra en contacto.

El *habitus* es la sociedad inscrita en el cuerpo, en el individuo biológico, conforma y limita su manera de pensar, de actuar y de interactuar con el mundo que lo rodea. Su construcción no se debe al individuo ni al entorno, sino a la interacción de la mente subjetiva con las estructuras y las instituciones que rodean a la persona. Es la conciencia de un *habitus* común lo que le confiere una noción clara de su posición social, de su percepción de 'encajar' en una clase, en este caso, la villa; no

en la otra, como lo vimos en la cita anterior.

Los individuos nacen en un grupo social particular, determinado por un modo de vida específico, al que Bourdieu llama *habitus de grupo*. Cada fracción de clase tiene un *habitus* que lo define y a la vez lo diferencia de todos los demás; también se halla inscrito en las actitudes y gestos del individuo: se puede descubrir la clase social de una persona por su forma de caminar, hablar, reír o llorar, y por todo lo que hace, piensa y dice. En general, al haber nacido y crecido en un *habitus* de grupo particular, la villa, los individuos no suelen ser conscientes del modo en que este conforma y limita su manera de pensar, actuar e interactuar con el mundo que los rodea. En el caso del personaje del cuento su grupo social de pertenencia está constituido por su madre, padre (muerto ya) y su hermano (muerto también) que constituyen su *habitus* familiar.

Pero a la vieja no le gusta que haga nada de eso.
A cada rato me da una lata bárbara sobre el asunto.
Quiere que termine la escuela, lo mismo que mi hermano, y aunque no entiendo muy bien el motivo no tengo más remedio que darles el gusto. La pobre vieja entretanto se rompe el lomo limpiando casas por hora. Eso me envenena las tripas porque mientras ella deja el alma yo estoy en la escuela calentando un banco.
(Conti, 1994: 112)

Podríamos conjeturar cierta orfandad paterna, pues en el sujeto social se opera una especie de sustitución. La imagen del hermano es tan poderosa que opaca o desdibuja a la del padre. Su hermano representa todo lo que este sujeto social quisiera ser. Y acá está la marca del *habitus* social, impresa en

la construcción de un sujeto que reniega de la representación social que ofrecen “esos tipos”, y adhiere a la imagen fuerte, protectora, varonil, que para él significa su hermano.

Pienso en mi hermano, por ejemplo. Hace un par de meses que lo mataron. El botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos, que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos [...] En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él. (Conti, 1994: 107)

Otro rasgo en la construcción del *habitus* es el apego afectivo a cierto conjunto de objetos materiales que forman parte de las posesiones que ambicionamos: la casa, un automóvil, trabajo, bienestar, salud o una vida saludable. Ambiciones que contrastan con lo que el *habitus* social de pertenencia social, la villa, les ofrece:

Mi hermano apareció un día con un bote impresionante y nos llevó a dar una vuelta. Al Tulio, al Negro, al Tito, [...] al Beto. Yo iba al lado de mi hermano, con la radio a todo lo que daba. En la Costanera lo puso a cien y después no quise mirar más. Los tipos de los coches nos amenazaban con los puños y gritaban cosas que no alcanzábamos a oír, aunque no hacía falta. Mi hermano no los miraba siquiera [...] Me prometí entonces tener algún día un bote como ese. Es lo único que les envidio a los tipos, pero ni con eso me cambiaría por ellos. (Conti, 1994: 117)

También pienso en el viejo pero con menos frecuencia. También él está muerto. Mejor dicho, él sí que está muerto [...] Mi padre fue un vago, no cabe duda, pero sabía tomar las cosas y creo que éstas andarían mucho mejor si la gente las entendiera a su manera. (Conti, 1994: 108)

También está el núcleo social extra-familiar, con quien comparte las relaciones sociales que lo vinculan y terminan por constituir ese mundo, ese territorio suburbano, es el grupo etario de sus amigos:

Otras veces pienso en los muchachos, Tulio, el Negro, Pascualito [...] El hermano de Tulio era amigo de mi hermano y aquella noche se salvó por un pelo... El Tulio le llevó un paquete con comida y los pantalones que había dejado en la casilla. Él preguntó por mi hermano y dijo un par de cosas sobre la puta vida [...] Después desapareció de la villa. Hace unos meses de esto... Bueno, es así como se marchan todos. Un día u otro. De cualquier manera, por uno que va hay otro que llega. (Conti, 1994: 110)

El *habitus*, como interiorización de las disposiciones del grupo al que pertenece, aporta a cada uno una noción precisa del tipo de persona que es, de lo que deben pensar y sentir, y del modo en que deben comportarse los que son como él. El *habitus* proporciona a los individuos la sensación de ‘estar en su lugar’, de que su estructura interna corresponde perfectamente a la de su mundo externo. Si saliera de este para aventurarse en los ‘campos’ (instituciones o estructuras) de una clase

diferente, se sentirían como pez fuera del agua, desplazados y rechazados con violencia.

La gorda es la maestra. El primero o segundo día puso su manito sonrosada sobre mi cabeza de estopa y dijo que haría de mí un hombre de bien [...] Al mes ya no estaba tan segura y a la vieja se le volvieron a saltar las lágrimas, claro que por otro motivo. Esta vez le dijo, con otras preciosas palabras, se entiende, que yo era un degenerado. Eso quiso decir en resumen. (Conti, 1994:113)

Su resistencia incluye la negación a asistir a la escuela, frente a la insistencia tanto de su madre como de su hermano, pues en ese espacio se siente preso, siente que está perdiendo el tiempo. Siente que la vida está afuera, tiene ansias de libertad. Pero este sujeto es producto de una serie de descuidos u omisiones sociales que han construido un ser socialmente refractario a lo que él piensa y siente como una opresión social:

Trato de aprender lo que puedo pero la mayor parte del tiempo la cabeza se me vuela como un pájaro. Vuela y vuela, cada vez más alto, cada vez más lejos [...] La vida zumba y se sacude ahí afuera y yo estoy metido aquí dentro esperando el día que salga y salte sobre ella como mi hermano, es decir, como un león [...] La maestra golpea con el puntero en el pizarrón y vuelvo a la jaula. Pero al rato estoy pensando en otra cosa. Cuando llega el verano me parece que voy a estallar. (Conti, 1994: 115-116)

III. Conclusiones

Para concluir, como hemos podido apreciar, el texto está claramente inscripto entre dos espacios, dos territorios desde la mirada de un sujeto atravesado por experiencias hostiles y por un *habitus* estigmatizado como un lugar de violencia, instalada desde el mismo momento del asentamiento precario y precarizado. Cualquier intento por ‘mejorar’ ese espacio y a esos sujetos es percibido como una intrusión, una irrupción violenta en una identidad asumida como propia, y por lo tanto se percibe como un castigo, por ejemplo, la obligación de asistir a la escuela. El otro territorio está visto por el mismo sujeto como un espacio agresivo, rutinario, con sujetos que se mueven pero sin vida, de los que destaca solo sus bienes materiales. La vida está en la villa, en la gente que se mueve. El texto resulta tan interesante que se puede advertir una valoración exactamente opuesta a la instaurada por una visión de la hegemonía dominante: si un día los obreros decidiesen no trabajar ¿qué harían los patrones?

La pobreza está mostrada a través de una descripción recortada, reducida, mediada por un sujeto social que representa muchos otros, sus infortunios, sus tristezas, su percepción de haber sido abandonados, marginados, discriminados o estar olvidados. En este *habitus* socio-cultural-económico, la pobreza se ha instalado como una condición estable, ineludible para unos y ajena a otros caracterizados por las habilidades, las disposiciones, los conocimientos que la sociedad occidental moderna valora; lo que produce una negación de la identidad de un sector importante de la sociedad. Esas acciones de borramiento se suman al conjunto de relaciones de privación que someten a las personas pobres. Esta omisión social produce sujetos permeables a internalizar visiones subjetivas muy par-

ticulares, que valoran el lugar y su modo de vivir y desprecian los de otros. Pero ellos, los villeros, desde esa mirada desarrollan la capacidad para generar procesos 're', de resistencia, de reivindicación, de redefinición de la propia identidad y de su *habitus* frente a aquella construida negativamente por otros respecto de ellos.

Referencias bibliográficas

- Angenot, M. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y de lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1984). "Espacio social y génesis de clases". En *Actas de Investigación en Ciencias Sociales*, Nº 52-52, p. 4.
- (1994). "Estrategias de reproducción y Modos de dominación". En *Actas de Investigación en Ciencias Sociales*, Nº 105.
- (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- (2003). *Capital cultural, Escuela y Espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Conti, H (1994). *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Emecé.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gre-dos.
- (2003). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Martínez García, J. (2017). "El hábitus. Una revisión analítica". *Revista Internacional de Sociología* 75 (3). Recuperado de Suarez Conejero, J. (s. f.): "Apuntes sobre sociología de Pierre Bourdieu. La teoría del espacio social y los campos de Pierre Bourdieu". Recuperado de <https://trabajosocialunam.files.wordpress.com/2014/02/la-teor3ada-del-espacio-social-y-los-campos-de-pierre-bourdieu.pdf>

El deporte de equipo, ¿componente clave en la construcción de la masculinidad patriarcal?

Karina del Valle Tapia

I. Introducción

El presente artículo se inscribe en el estudio de las ‘Escrituras del Yo’, en el marco de las letras nacionales, se aboca al análisis de la obra *Rugby*, de Manuel Soriano (2010), en la que se relata el antes, durante y después de una violación en grupo por parte de integrantes de un equipo de rugby, en perjuicio de Roxy, una joven económicamente pobre con respecto a sus atacantes. Esta pieza corresponde al género narrativo novela, con formato de diario íntimo, lo que da por resultado un híbrido genérico propio de las escrituras postautónomas.

A su vez, la obra es un diario de ejecución transgresora en el sentido de que lo conforman dos líneas históricas simultáneas, una que cuenta la construcción de la propia identidad sexogenérica masculina patriarcal hegemónica³⁴ del ‘yo’ que

34 Según Fernández Domingo la noción de ‘Patriarcado’ es una de las más firmes y al mismo tiempo versátiles en la teoría feminista, ya que refleja “la situación de inferioridad de las mujeres en todas las sociedades humanas conocidas” (2013: 7). Asimismo, aclara que en cuanto a la política feminista “es el único concepto que se refiere específicamente a la sujeción de las mujeres y que singulariza la forma del derecho político que los varones ejercen en tanto que varones” (*Ibidem.*). De modo que es “un concepto con fuerte carga crítica, creado por el entorno feminista como instrumento de lucha contra un orden injusto” (2013: 9).

escribe, Mocho. Y otra que define el desarrollo temporal de un suceso violento contra una representante del género femenino en cuyo cuerpo decanta dicha edificación hegemónica, pasando de ser una circunstancia individual a una contingencia colectiva. Cabe aclarar que en la segunda línea histórica la presencia de Mocho pivotea discursivamente entre un 'yo' protagonista y un 'yo' testigo que focaliza en primera o en tercera persona alternativamente.

Esta propuesta pretende la decodificación y caracterización discursiva de representaciones sociales y culturales que se observan en la literatura, cuyo yo enunciador se debate entre 'lo que es' y 'lo que debería ser'. Para ello se instrumenta la aplicación analítica de nociones sociocríticas, tales como *incipit*³⁵ de Duchet (1971) buscando regularidades que mapeen una cartografía en la escritura del yo y que a su vez den cuenta del hacer cultural. La hipótesis es que esta obra literaria reproduce formas hegemónicas socioculturales del poder masculino, tomando como motivo el deporte en equipo.

II. Marco teórico/conceptual

Para la sociocrítica de Duchet el *incipit* es un protocolo fundamental de análisis literario, se entiende como una teoría de los comienzos, porque "el principio del texto no es su inicio único: un texto no comienza nunca; [una historia] siempre ha comenzado antes" (Duchet, 1971, citado en Guzmán Díaz, 1992: 39). De aquí que constituya un desafío para los escritores, ya que una obra puede estar comenzando incluso cuando llega a su final. La cuestión es para el escritor que esos comienzos contengan un sentido, una intención, y es sumamente delicado ya que constituye el paso del pre-texto al socio-texto.

35 El significado de la palabra *incipit* en lengua latina es "los comienzos".

El pre-texto es el sistema sociocultural que preexiste al texto y que es requerido para su comprensión, es decir el discurso social previo a la escritura; a su vez, el co-texto es el recorte de esa totalidad discursiva que se inscribe efectivamente en el texto; mientras que el socio-texto es lo que convencionalmente denominamos texto, pues para la sociocrítica lo textual está habitado por un discurso que habla de la sociedad que le preexiste y remite a su sustento axiológico y a sus referencias y objetos.

A su vez, en todo socio-texto cualquiera de sus elementos constituyentes puede tener tres niveles de lectura: información, connotación y valor. La información está dada por la presencia de datos objetivos, unívocos, específicos; mientras que la connotación supone un esfuerzo interpretativo a través de una operación de sentido sobre los indicios que ofrece el texto; y el valor se constituye por sistemas relacionales de correspondencia, oposiciones, semejanzas y diferencias, es decir opera en sentido saussureano. También en el valor se puede definir la literariedad, es decir, la intención estética y literaria del autor.

Retomando la noción de *incipit*, vemos que lo constituyen dos grupos de conceptos básicos. El primero es el de los *textos* 'prefaciales', es decir operadores de lectura que pueden estar fuera del texto, en el umbral o inclusive en su interior, y que en la novela actual exceden el prefacio propiamente dicho, constituyendo los títulos y subtítulos, las presentaciones editoriales, las síntesis, es decir el paratexto de la obra; es importante destacar que los paratextos son portadores de ideología directamente dirigidos al lector. En cuanto a las 'figuras del umbral' se dan cuando la narración irrumpe en la historia -que ya había sido previamente comenzada-. Para la sociocrítica es

donde el pre-texto comienza a filtrarse en el socio-texto, es decir, la realidad comienza a adentrarse en el texto. Con ello, la obra misma abre la puerta de la significación social que recorta el texto.

El otro grupo del *incipit* presenta en el texto los personajes (también llamados ‘identidades’ por la sociocrítica), los espacios y los tiempos, que invariablemente operan desde el interior de la historia y son productores de sentido por un efecto de realidad. Pueden figurar en la primera parte, en el desarrollo o al final del texto. Sin embargo, la ‘cláusula de apertura’ es fundamental debido a que anuncia -o denuncia- su co-texto. En este sentido, es importante rescatar la noción de ‘hegemonía’ de Angenot (1993) ya que permite dilucidar el estado de sociedad que refiere una obra literaria:

La hegemonía es aquello que produce lo social como discurso, es decir, establece entre las clases la dominación de un orden de lo decible que mantiene un estrecho contacto con la clase dominante [...]. La hegemonía forma un dispositivo favorable a la clase dominante, a la imposición de su dominación [...] y las formas de “derroche ostentador” se producen en armonía con los modos de vida y el *ethos* de las clases privilegiadas. (Angenot, 1993: 36-37)

Los personajes se construyen por sistemas en una novela. Un mismo personaje puede ser interpretado en los tres niveles de lectura referidos más arriba. Además, la noción de *discurso social* es una de las categorías de análisis sociocrítico que Angenot define como:

Todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad. Todo lo narrable y argumentable. No la totalidad empírica, abigarrada y heterogénea de los discursos sino las reglas tópicas y discursivas que la organizan [...] Es el conjunto de lo que puede ser dicho, de las gramáticas discursivas instituidas, de los temas provistos de aceptabilidad. (Angenot, 1993: 2)

Por otra parte, en la presente propuesta también es de interés la definición del género literario en que se expresa el escritor, en este caso una novela mixturada con formato de diario íntimo. Según Rodríguez Suárez (2011) el diario íntimo

[...] se ha convertido en característico del quehacer intelectual contemporáneo. Podríamos decir que son *textos subterráneos* ya que constituyen la base sobre la que se han formado obras de carácter literario y filosófico que han resultado fundamentales para interpretar los fenómenos culturales de nuestro presente. (Rodríguez Suárez, 2011: 7)

La autora agrega que “los diarios permiten formar imágenes y símbolos de lo social” (2011: 7) y aclara que tanto es así que durante el siglo XX, en el período de las dos guerras mundiales y entreguerra, varios son los pensadores que han utilizado el diario como forma expresiva. Ocurre que en ellos el personaje protagonista, con su escritura en primera persona, va más allá de una lógica personal, ya que echa luz sobre la lógica de una época. Con ello el diario íntimo representa la verdad de su redactor y en ese movimiento excede lo íntimo para proyectar también el contexto, la forma de ser y pensar de la

sociedad de un tiempo en particular.

A su vez, por el contenido de la obra en análisis, es necesario un estudio teórico acerca de la construcción psicológica de la masculinidad en un sistema hegemónico patriarcal. Sambade (2010) realiza una investigación bibliográfica que explora históricamente las nociones de masculinidad en el inconsciente colectivo occidental y sostiene que la pragmática del control y el autocontrol masculinos representa al varón como plenitud de la humanidad y el mundo, a partir de la inspección de la naturaleza, tanto en sentido interno -mediante la vigilancia de sí mismo-, como externo -a través del gobierno de los recursos terrestres y los demás seres vivos, entre ellos las mujeres-. Además, la lógica dualista de la sociedad occidental se apoya en la conceptualización de la naturaleza como inerte, mecánica y pasiva, y en la identificación de la mujer con esa concepción, mientras que el varón es considerado social, racional y activo.

En el proceso de revisión teórica Sambade (2008) había propuesto la noción de pragmática del control como síntesis conceptual de las matrices ideológicas históricas, desde las que se constituye la masculinidad hegemónica a partir de dos modelos: la 'autosuficiencia triunfante' y la 'belicosidad heroica' (Bonino, 2000). El primero conjuga el ideal clásico grecolatino de la construcción de sí mismo como sujeto independiente por el uso de la razón. El segundo se resuelve en el ideal también clásico del 'héroe guerrero' (Bonino, 2000), agresivo defensor de lo propio y conquistador de lo ajeno, que genera simultáneamente la sujeción al código de honor patrio vigente y la subordinación jerárquica del ejército, esto conlleva la idea -de ser necesaria- de eliminación del dominado a través del uso de la violencia.

Por su parte, sobre la masculinidad en la Modernidad,

Sambade señala la inteligencia y la fuerza como atributos masculinos de primer orden, mientras que la competitividad y la autoridad se constituían como de segundo orden. De ellos, la competitividad era la exigencia a todo varón para su acceso a la esfera pública; esto derivaba en una importante presión ya que era el precio a pagar por sus privilegios de género. A su vez, la autoridad no era un atributo de todos los varones, sino solo de los denominados dirigentes, es decir quienes ejercían el gobierno en un sistema de circulación social. Sin embargo, más allá de que lograra o no ser un dirigente en la esfera pública, todo varón tenía un espacio donde indefectiblemente ejercía la autoridad: su propio hogar, donde la mujer era una subordinada y él tenía el poder del patriarca o cabeza de familia (Bourdieu, 2005) y dominaba por sus atributos de fortaleza y razón. He aquí un componente nutricional del concepto de patriarcado, ya que la sociedad constituía una red de patriarcas y jerarquías.

Luego, estas características de la socialización de la masculinidad, asumidas de manera inconsciente por occidente, decantaron en el capitalismo cuando se acentuaron sumándose un nuevo ideal a seguir: el éxito (Stearns, 1990).

En la actualidad, según Sambade (2010) la competitividad deportiva reedita el mito de la belicosidad heroica y todo su decurso histórico. En los deportes de equipo se posibilita la doble identificación de los varones como iguales, es decir, sujetos de poder por el género, y como desiguales jerarquizados, en tanto que poseedores efectivos o no del poder dentro del grupo. Es decir que, en el equipo, los jóvenes se perciben iguales entre sí frente a los otros-oponentes que han de vencer y a su vez en el propio equipo existe un liderazgo jerárquico que deben respetar. Correlativamente, la posición elevada y el respeto de los compañeros constituyen la última instancia del

valor de virilidad, entendida como los atributos que hacen de un varón un hombre.

A su vez, las características constitutivas de una masculinidad hegemónica obligan al hombre a contener su sensibilidad y magnificar su fuerza natural, definiendo en sí mismo la figura del hombre-máquina (Badinter, 1993) insensible, fuerte, destructivo, efectivo, para quien el coste de su eficacia es la instrumentalización del propio cuerpo, promoviendo la auto-represión de una parte importante de su potencialidad humana como es la sensibilidad, y el desarrollo exuberante de otra parte de su humanidad como la agresividad, con consecuencias flagrantes en la desigualdad entre los géneros y con el arrastre de problemáticas como la violencia de género que requiere el control del otro como mujer dominada y el autocontrol de sí mismo como hombre dominador.

Siguiendo a diferentes autores Sambade (2010) sistematiza características de la subjetividad masculina como consecuencias de la socialización del varón en la pragmática del control:

- 1- Represión de la emotividad, generando el arquetipo del hombre duro (Segal, citado en Badinter, 1993: 165).
- 2- Supremacía en su hogar donde todo suele estar organizado por su pareja sentimental, convirtiéndose esta en una *superwoman* (Molina Petit, 1993).
- 3- Superficialidad en las relaciones entre varones. La camaradería masculina en bares, clubes deportivos o el trabajo, que sirve para comentar sus 'machadas' (Clare, 2002).
- 4- Superficialidad en las relaciones entre varones por miedo a la sospecha de homosexualidad, ya que la heterosexualidad deviene obligatoria (Badinter, 1993).

- 5- La sexualidad masculina entendida como autocontrol sobre la funcionalidad eréctil. Narcisismo fálico que reduce la sexualidad a la genitalidad (Badinter, 1993).
- 6- Frustración en la sexualidad masculina. Disfunción eréctil (Marqués y Osborn, 1991).
- 7- Mujeres víctimas de la sexualidad masculina: violación, flagelación, prostitución (Badinter, 1993).
- 8- Misoginia (Badinter, 1993).
- 9- Homofobia (Badinter, 1993).
- 10- Posibilidad de violencia de género, asesinato de la mujer -generalmente su compañera sentimental- y/o suicido, como etapas de una escalada violenta por la pérdida del control y el autocontrol (Clare, 2002).

III. Metodología

Al aplicar las categorías del método sociocrítico en el análisis de la novela *Rugby* de Manuel Soriano (2010), en primer lugar observamos el funcionamiento del grupo de textos prefaciales del *incipit* que involucra el funcionamiento del paratexto.

En la tapa de la edición 2010 destaca la imagen en plano detalle de una toma de la guinda, pelota de rugby, en plena jugada en la cancha. Así lo denotan las manos embarradas que sostienen la pelota y el pecho masculino sobre ella arremetiendo en el campo de juego. Teniendo en cuenta que para la sociocrítica los textos prefaciales son portadores directos de ideologías, podemos decir que la imagen habla del poder masculino que sustenta la fuerza deportiva competitiva en la embestida contra el oponente que ha de vencer.

A su vez, la estructura del relato presenta un híbrido genérico, ya que manifiesta una doble línea de capítulos, la pri-

mera designada con números romanos al estilo de la novela tradicional -del I al X- que sirve para contextualizar el entorno del narrador protagonista, llamado Mocho y definir su socialización en un patrón masculino hegemónico; en simultáneo el mismo protagonista desarrolla otra línea narrativa con formato de diario íntimo que se intercala con los capítulos tradicionales, titulándolos con las horas de la tarde de un sábado dramático: 13.50, 15.30, 17.15, 18.15, 20.30, 22.30 y 23.40, día en que presencié una violación en grupo a Roxy, una chica de un barrio pobre, durante el tercer tiempo de un partido de rugby, en el que los agresores fueron sus compañeros de equipo.

El recorte social o co-texto que propone la obra se perfila desde el capítulo I de la novela en las figuras del umbral, cuando la narración irrumpe en la historia, es decir donde el pre-texto comienza a filtrarse en el socio-texto. Así, Mocho inicia su relato afirmando críticamente: “Buenos Aires es un circo. Un desfile de pintorescas desigualdades” (Soriano, 2010: 6) y continúa ejemplificando su tesis:

[...] sobre la calle Florida [...] Andamos entre banqueros, empleados, abogados, secretarias, rugbiers, prestamistas, cadetes y empresarios. [...] Estén atentos a la gente que pide. [...] Los mendigos se instalan sobre las márgenes. Se manejan a ras del piso. [...] A su izquierda, ladies and gents, no se lo pierdan: una auténtica familia de coyas vendiendo artesanías. [...] No son bolivianos. Son indios autóctonos del norte argentino. Miren qué ropa tan colorida. [...] Tienen ese toque folclórico, esa cosita *National Geographic*. (6-7)

En el ejemplo se observa cómo Mocho describe con acia-

ga ironía la dicotomía social extrema que caracteriza a Buenos Aires en 2010. Ese es el pre-texto de la obra. Luego Mocho irá recortando más esa realidad sobre su propia experiencia como jugador de rugby, y con ello terminará de definir su cosmovisión de mundo, es decir el co-texto que se actualiza en la obra.

III.1 Íncipit textual: los personajes

Entre los personajes o identidades de la obra destaca Mocho, que es narrador protagonista en ambas líneas de desarrollo de la historia. Otros personajes que lo acompañan son los integrantes de su equipo de rugby: Ariel -su mejor amigo-, Lucas, Facundo Acevedo, el Chino Antúnez, Sergio Canetti, el Gordo Paoleri, Federico (Fefo) Arzuaga, Enrique -el entrenador- y Hernán Perdomo -el preparador físico-. En la historia de su vida también se cuentan Ana -mamá de Ariel-, su padre, Paula -una prostituta amiga-, sus compañeros y profesores universitarios, los abogados del estudio donde trabajaba y Cholita -su mucama-.

A continuación analizaremos al personaje Mocho. A partir de él también podremos observar el funcionamiento de otras identidades.

III.2 Información

En la categoría analítica de la información recogemos datos concretos del personaje. En este caso, Mocho es el apodo de un joven llamado José Ignacio Sánchez de la Puente, 22 años, DNI 39.786.934. Nació en Lima, Perú, pero en la actualidad del relato vive en Barrio Parque, Buenos Aires, Argentina. Procede de una familia estanciera muy adinerada de Perú; tiene piel cobriza, su papá le dice “no eres negro” (Soriano, 2010: 12), pero tampoco es rubio; su mamá falleció cuando era niño.

Su padre está ausente muchas horas al día; lo cuida su empleada doméstica llamada Cholita; fue al Colegio católico bilingüe Christian School; habla muy bien inglés; entrena en el Christian Old Boys & Hockey Club; en la formación de su equipo es *forward*, o sea segunda línea, ya que es “bastante alto” (17); se autodefine como “un cobarde” (17). Estuvo de novio con la hija menor del entrenador, María Emilia. Participó de una marcha en la Plaza del Congreso para reclamar seguridad. Cuando falleció su abuelo Alfredo en Perú viajó al velatorio y descubrió el poderío de su familia: “Todo lo que ve es del señor Alfredo [...] ladrillos, bichos y hembras” (Soriano, 2010: 74). Descubrió que tiene una medio-hermana, hija de la misma madre: “– Tu madre ha muerto [...] Mamá ha muerto. Recién en ese momento la miré [...] Se me parecía de manera inquietante” (75).

La primera relación sexual de Mocho fue en Tucumán en un viaje -de iniciación- de su equipo, con una prostituta que se hacía llamar Ginger; él tenía catorce años. En la actualidad tiene problemas de disfunción eréctil; solo puede tener relaciones sexuales con prostitutas: “A Paula le conté mi problema” (89). En la noche del infortunado tercer tiempo le tocaba servir tanto a los de su equipo como a los visitantes; tuvo que ir a buscar bebida en un negocio de un barrio cercano al club; allí conoció a Carolina y a Roxy. Él, Ariel y el Chino llevaron a las chicas al club. Mocho tuvo “un momento de amor” (86) con Carolina antes de la violación de Roxy. El protagonista no pudo defender a Roxy; en esa situación, le dispararon un tiro con un arma calibre 22; la bala se le alojó en el abdomen; lo internaron y operaron en el Hospital San Cristóbal. Luego no puede continuar siendo *rugbier*, situación que aprovecha para escapar de ese entorno y empezar la escritura de esta novela que él llama: “confesión” (97).

Estos datos concretos y objetivos van apareciendo a lo largo del relato, desde el principio hasta el final. Permiten reconstruir la identidad del narrador protagonista de forma unívoca.

III.3 Connotación

En el análisis de la categoría ‘connotación’ nos detenemos en los indicios que aparecen a lo largo del relato con respecto a la figura de Mocho; con ello podremos nutrir el estudio de la construcción de su personalidad.

En general los varones que conforman la historia responden a la actualización del ideal clásico de belicosidad heroica. Esto, sumado a los ideales modernos de fuerza y competitividad, y al atributo capitalista del éxito, decanta en la construcción de masculinidades agresivas que se destacan en la competencia deportiva.

La descripción de las acciones del grupo está marcada por el empleo de lexemas provenientes del campo semántico bélico, que a su vez rige el código de honor vigente. Esto se observa, por ejemplo, en las arengas al equipo antes de cada juego. Allí aparece un haz de conceptos entendidos como valores que organiza el comportamiento en la socialización deportiva de estos varones. Esas nociones de carácter axiológico son:

- Equipo: “El equipo tiene que estar unido cueste lo que cueste. [...] Somos hermanos. Si cada uno deja el alma en cada jugada, el equipo va a salir adelante. [...] El que se corta solo está cagándose en el equipo” (Soriano, 2010: 32).
- Sacrificio: “Todo el sacrificio que hacemos (en los entrenamientos) tenemos que mostrarlo hoy” (32).

- Valor: “vamos a salir con los dientes apretados y vamos a comernos la cancha. Cada uno tiene que volver a su casa orgulloso porque dejó todo” (32).
- Estrategia y subordinación jerárquica: “Escuchen al medio y al apertura [...] ellos van a ordenar al equipo” [...].
- Ideal del héroe guerrero, que defiende lo propio y conquista lo ajeno: “Si recibimos un golpe [...] golpeamos nosotros tres veces más fuerte. [...] Quiero takle, takle y takle. [...] ¡Vamos a romperle el culo a esos putos!” (32), donde se deslizan las ideas de violencia y de violencia extrema en caso de ser necesarias.

La arenga en sí misma es un motivador del soldado, una instancia en la que se le insufla el valor necesario para la contienda. Mocho la describe así en relación con el plano deportivo: “Es costumbre que [...] el capitán junte al equipo [...] para su arenga. Estos discursos a la William Wallace, de volumen ascendente, [...] apuntan más a inflar el espíritu que a cuestiones tácticas. Muchas veces lo logran” (Soriano, 2010: 31).

En el ejemplo se observan lexemas y figuras del terreno bélico que en lo discursivo devienen como préstamos al campo semántico del deporte, por ejemplo: “capitán”, “arenga”, “volumen ascendente”, “inflar el espíritu”, “cuestiones tácticas” y la alusión a William Wallace³⁶ que refuerza ese posicionamiento.

A la descripción que venimos haciendo se suma otra característica de la competitividad deportiva: el ser poseedor efectivo de la autoridad por presentar una posición jerárquica dominante entre sus iguales genéricos. Mocho efectivamente

36 William Wallace fue un soldado escocés famoso por sus arengas contra la ocupación inglesa de Eduardo I en la primera guerra de independencia de Escocia, desarrollada entre los años 1296 y 1328.

es un dirigente en su equipo, lo cual fortalece su autoestima viril:

Ese partido, el de mi debut, la rompí. Metí dos tries y ganamos [...] A la vuelta, los más grandes me invitaron a viajar en el fondo del micro, donde se sienta la aristocracia del equipo. [...] Había tocado el cielo con las manos. (16)

Además, Mocho responde a la idea del hombre máquina: “soy una máquina de correr. Puedo correr durante horas sin cansarme, ayudado por una zancada larga y pareja, mucho más veloz de lo que parece. Por eso a mí no me molestan los entrenamientos” (18).

En el mismo sentido se refiere a la exhibición de las heridas en su puesto de juego (combate): “De tanto roce y presión, los forwards más aplicados tienden a perder las vueltas de sus orejas [...] exhiben con orgullo sus orejas de coliflor, como cicatrices de guerra. Una deforme evidencia de su coraje” (19).

En los dos últimos ejemplos se observa el valor de la insensibilidad masculina al dolor. Con esto queda manifiesta la capacidad de autocontrol al devenir el hombre en un instrumento fuerte, eficaz, letal y destructivo, que no sufre. La construcción de esa armazón de máquina insensible lleva al varón a la superficialidad en sus relaciones con otros hombres, ante quienes debe mostrar su capacidad de dominio incluso discursivamente. En *Rugby*, se da en la inclusión de relatos de ‘machadas’ de los compañeros más ‘letales’ de Mocho, por ejemplo cuando el protagonista recuerda:

El Chino empezó una de sus historias y una ronda escuchaba sus hazañas con atención: Ese domingo

andaba con una calentura [...] suena el teléfono. Una mina me quería vender un servicio de llamadas telefónicas. [...] Noté ganas. [...] Me hice el pobrecito. Y fui. [...] Ella sabía que era fea. [...] Me pidió perdón por ser fea [...] ¡me pidió, por favor, si podíamos ir a un telo! (50-52)

En este caso se observa el papel de ‘ganador’ que ejerce el Chino como representante del género masculino sobre la -según él- debilidad de una mujer por ser fea. Al mismo tiempo se da una lógica de demostración-reconocimiento frente a otros hombres, con respecto a su supremacía en el terreno sexual: “me pidió por favor”.

Por su parte, las anécdotas de rituales de iniciación profundizan el empleo del componente sexual como medio de dominación. Esto contribuye al progresivo vaciamiento de la sensibilidad masculina, ya que pone a prueba la potencia fálica con la idea de conquista, posesión y triunfo. Estas parejas sexuales no tienen que ver con lo afectivo/amoroso. Es el caso del racconto del “debut sexual” de Mocho en una gira del equipo a Tucumán.

Al norte del país y lejos de los padres de los chicos del grupo, luego del último partido, el entrenador los llevó a un burdel. Allí el protagonista tuvo su primera experiencia sexual con una prostituta, él contaba con solo “catorce o quince años” (28). En el relato de esa situación se pone en evidencia que los jóvenes seguían la premisa-mandato de su instructor: “muchos van a ir como niños y van a volver como hombres [...] -aclaró que no era obligatorio-, pero los que rompían la fila eran despedidos entre gritos de ‘puto’ y ‘cagón’” (28-29).

En el ejemplo se observa cómo la construcción de la

masculinidad en el equipo de *rugbiers* adolescentes está condicionada a la superación de retos físicos incluso en el terreno sexual. El triunfo en esas pruebas les asegura el reconocimiento de sus pares y, más aún, de sus superiores; por el contrario, su incumplimiento les significa el escarnio público por la comparación con el varón homosexual, afeminado y débil, asimilado a la mujer.

En esta línea también se ubica el ritual del ‘bautismo’ por el ‘debut en la cancha’. En el caso de Mocho, él mismo cuenta: “la saqué barata. Fue en un tercer tiempo, cuando ya estábamos bastante en pedo. Me sujetaron entre varios y un gordito asqueroso de otro club me dio unos besos en la boca. Después vomité cerveza en el patio.” (42). Pero el bautismo de Fefo llegó a mayores, ya que le produjeron penetración anal con un desodorante “con tapa anatómica [...]. Perdomo (el preparador físico) había supervisado todo subido a un banquito. [...] ‘El bautismo une al grupo, endurece el espíritu’, le aseguró” (41-42).

Estos dos últimos casos ubican en las pruebas de sodomía y dominación sexual el poder sobre el otro, aunque pertenezca al mismo género. Además, vemos que en ambos ejemplos está presente un entrenador o un preparador físico, es decir aquellos hombres adultos a los que se les encomienda la misión de educar deportivamente a los jóvenes, salvo que el patrón de formación que manejan es de dominación patriarcal, con el ejercicio de la fuerza y la irrupción violenta sobre la sexualidad.

Luego de observar esta progresión retorcida en la socialización de los jóvenes varones, ya no es difícil ver que pretendan la conquista absoluta y humillante de su equipo sobre otros. Han sido entrenados continuamente para ello. Esto lo

observamos en los capítulos finales cuando se describe la violación en grupo -o manada- contra una mujer joven, así como la amenaza sexual contra el novio de ella, que pretendía salvarla de ese acto aberrante.

En este punto observamos la victimización sexual de la mujer con dominación en grupo, donde cada participante masculino tiene un rol asignado: “Sergio Canetti y el Duce le aprietan las muñecas contra el piso, el Gordo Paoleri y otro del San Roque la sujetan por los tobillos, separándole las piernas” (91).

Los puestos que ocupan en la agresión los atacantes se corresponden con el rol jerárquico obtenido en el grupo de iguales. El Chino es el que da las órdenes: “Cuando se aburre de las tetas pasa a la entrepierna. Se arrodilla y ordena que separen” (92). A su vez, los que someten físicamente a Roxy por ser mujer, subyugan a los varones más débiles: “Ariel, Fefo y los otros atestiguan todo con miedo y silencio” (92). Sin embargo, los hombres menos fuertes, al final del hecho también se preparan para acceder carnalmente a la víctima femenina: “hacen fila con la verga hinchada entre las manos” (93). Con esto se pone en evidencia el estricto escalafón vulgarmente conocido como “la ley del gallinero” entre congéneres masculinos y simultáneamente del varón sobre la mujer.

La acción de violación va acompañada de un atropello verbal sexual objetualizante. Por ejemplo le atribuyen a la mujer la responsabilidad del hecho: “No le vamos a hacer nada que ella no quiera” (91). Van sobre su cuerpo, pero también sobre su condición de ser humano, atacando por ejemplo su estatus social, la llaman varias veces “putita”; menosprecian su sexualidad deslizándose que es sucia por ser pobre: “Echale un chorrito de whisky antiséptico (en la vagina)” (93) y manifiestan el prejuicio normalizado que vincula lo sexual con la clase:

“a estas negritas les gusta más la pija que el dulce de leche” (93). En los ejemplos citados, aparece claramente el narcisismo fálico de este grupo de varones y la misoginia, que es su correlato, en el proceso de deshumanización e infravaloración de la mujer.

Al mismo tiempo recrudescen la imagen del varón que en su proceso de construcción del hombre duro ha perdido su capacidad de manifestación sensible. Así lo confiesa Mocho que no puede llorar, aun frente a lo descarnado de la agresión sexual que presencia: “me gustaría llorar, pero no. No sé llorar [...]. Estoy seguro que siento lo mismo que alguien que llora, pero no puedo sacar agua por los ojos” (92). Esto, a la par de la insensibilidad masculina que señala la ficción literaria, recuerda al discurso social “los hombres no lloran”. Simultáneamente sale a la luz un retorcido proceso de homofobia que hace blanco en Joel, el novio de Roxy: “Dice el Duce: El pendejo es mío. Vení putito. Vas a salir hecho una mariposa cuando terminés conmigo” (93), en el que se confunde el dominio sexual con el dominio de clase, por edad (pendejo) y por jerarquía: el Duce es el entrenador del equipo visitante; todos estos dominios sintetizados en el escarnio público de las denominaciones “putito” y “mariposa”.

III.4 Valor

Al estudiar la categoría de valor en el análisis del sistema axiológico de Mocho vemos que en sí mismo es una identidad contradictoria, ya que su masculinidad está construida socialmente con los atributos propios de la belicosidad heroica, pero en su individualidad es crítico con esa formación que secretamente lo condiciona y avergüenza.

En cuanto a sus características de héroe guerrero, se ha-

bía enumerado previamente que Mocho responde al ideal del hombre máquina ya que es eficaz en la carrera por su velocidad y altura; asimismo a los catorce años superó el mandato normalizado de la iniciación heterosexual dominante con una prostituta, demostrando que es capaz del dominio fálico sobre una mujer: “Antes de irme le pedí que si alguno preguntaba, le dijera que todo había salido bien. [...] Sí, papito, me hiciste ver las estrellas” (30); el personaje también vivió o atestiguó denigrantes bautismos deportivos.

Sin embargo, reconoce la contradicción en él mismo cuando se refiere a su posición de *forward* en la cancha: “Mi puesto es el de un obrero raso, obediente y de una valentía estúpida. Pero ese no es mi caso. Muy temprano en mi vida me di cuenta de que era un cobarde” (17). Mocho confirma esta característica en situaciones violentas dentro y fuera de la cancha, por ejemplo: “Lo supe cuando frente a mis narices le pegaron a un compañero entre dos. Yo no hice nada [...] mentí y dije que no había visto” (17), y en la misma violación de Roxy: “Quiero hacer algo, sé exactamente lo que tengo que hacer, pero simplemente no puedo” (92), episodios en los que, aunque quiere, no logra intervenir, porque el miedo lo paraliza y supera su razón; son situaciones en las que su sensibilidad le gana, haciendo aparecer su debilidad y su capacidad de traición al concepto axiológico de equipo.

Asimismo, Mocho sufre disfunción eréctil, y su falo solo se yergue con prostitutas. Paula es la trabajadora sexual a quien acude con frecuencia; ella vincula el problema del protagonista con cuestiones psicológicas: “Paula dice que yo estoy perdido [...], que tengo que volver a Perú para aclarar mis cosas. No se puede vivir desmadrado” (89).

Sumado a las contradicciones que somatiza Mocho, se

reconoce sensible y no sabe qué hacer con ello: “Quizá tenga la profundidad que requiere la tragedia, después de todo [...]. Bien por mí. ¿Y ahora qué hago con tanta profundidad? (89). En este sentido, a lo largo de la novela aparecen indicios de sus intereses humanistas en relación con la lectura literaria: “A mí siempre me gustó leer. [...] A Ana también le gusta leer [...] intercambiamos y discutimos libros; ella prefiere Poirot y yo a Marlow, ella ama a Flaubert y yo a Wilde” (35-36), y con sus estudios universitarios de Derecho en la Universidad de Buenos Aires (UBA): “escribo para una revista de derecho universitario [...] Se lo debo a una profesora [...] soy el más joven del grupo [...] hablamos de derechos y garantías, de Arlt, de hábeas corpus, de Rodolfo Walsh, del Eternauta, de Homero Manzi” (60).

Evidentemente, la personalidad de Mocho completa su desarrollo físico con sensibilidad e intelectualismo y llega a un punto en el que no soporta la oquedad que le representa el rugby; entonces evalúa:

[...] les mentí con lo del rugby [a sus compañeros universitarios][...] por vaya uno a saber qué íntima vergüenza. [...] Hay demasiada pertenencia en la palabra ‘rugbier’; más que la práctica de un deporte, implica un modo de vida, un acto político, como ser evangelista o lesbiana. (Soriano, 2010: 60-61)

Finalmente Mocho presenta una última contradicción con su formación masculina: siente amor. “Es un instante de solemne alegría. La risa y la felicidad han quedado entreveradas. No hay nada más serio que un momento de amor” (86).

En definitiva, Mocho se manifiesta escindido, dividido: con el cuerpo separado de la mente y el espíritu. En él no se

cumple el adagio clásico de *mens sana in corpore sano* (Juvenal); más bien tiene un cuerpo entrenado, atlético, preparado para vencer a todo ser que se le represente inferior: contrincente, mujer, homosexual u hombre de menor jerarquía, pero al mismo tiempo su mente y su corazón vibran en otra sintonía, de gran sensibilidad y reflexión crítica sobre la vida y sobre sí mismo.

IV. Conclusiones

Una vez finalizado el análisis de *Rugby* de Manuel Soriaño (2010) de acuerdo con las categorías sociocríticas del *incipit* según Duchet, el discurso social de Angenot, el diario íntimo de Rodríguez Suárez y el aporte de la Psicología sobre la masculinidad en la pragmática del control y el autocontrol, de Samba-de, se puede arribar a las siguientes conclusiones.

Mocho es la identidad que tiene la palabra desde una primera persona singular protagonista que por momentos se diluye en un juego entre la primera y la tercera persona testigo, pero siempre está presente en las situaciones que relata, es decir que el foco le pertenece. Desde su discurso literario que expone llamándolo “confesión”, reproduce el discurso social del co-texto que recorta en la obra, es decir el mundo del rugby en la Buenos Aires de 2010. Esta muestra le permite presentar un pre-texto en el que las características oposiciones de clase definen una sociedad patriarcal, cuyas masculinidades se forman en el control de sí mismos y de los más débiles, entre estos las individualidades que se identifican con el género femenino.

Se destaca la habilidad del escritor para construir un híbrido postautónomo que combina rasgos característicos de la novela tradicional con particularidades del diario íntimo.

La singularidad de la obra se da en la construcción de dos hilos históricos cuyos progresos decantan simultáneamente en la descripción de un hecho aberrante como es la violación en grupo a una mujer y la amenaza homofóbica de violación a un muchacho. A lo largo de ambas líneas históricas el discurso literario se va entramando con una gradual mordacidad verbal, por la presentación de un lenguaje obsceno, procaz, violento y de explícito componente sexual, que llega a la violencia extrema en el momento de la agresión final.

Los jóvenes varones quedan desnudados en el desequilibrio de su personalidad: por un lado, presentan un crecimiento exacerbado del valor del hombre-máquina y la instrumentalización del cuerpo y del falo como elementos de dominio. Y por otro, al mismo tiempo pero en sentido inverso, van sintiendo la presión para reducir al mínimo su emotividad. El resultado de este proceso es un vaciamiento de su interioridad. Crecen los músculos y el falo pero se achican los sentimientos y la afectividad. Son efectivos y letales pero vacíos e insensibles. Inclusive pierden la capacidad de pensar y decidir por sí mismos: hacen lo que se les ordena, responden al mandato de un superior según un orden jerárquico. Además actúan en escuadra, no hay individualismo, porque la posibilidad de que uno de ellos decida algo por sí solo es altamente peligrosa para el grupo. Es lo que ocurre con Mocho que, al ser crítico con su formación masculina, traiciona la noción de equipo.

Resuenan aquí las preguntas: ¿estos muchachos no pueden simplemente jugar? ¿No pueden solamente ser amigos? Dentro del socio-texto que presenta la novela *Rugby*, la respuesta se torna negativa porque en la construcción de sus masculinidades los retos físicos y sexuales son exigidos en un momento de la experiencia vital, cuando el desarrollo psico-

sexual requiere el reconocimiento y la aceptación del grupo como elementos fundantes de la personalidad.

A su vez en la novela los adultos a cargo se manifiestan como formadores cuasi bélicos en el campo del deporte, por lo que, contrariamente, resultan deformadores del costado sensible de los jóvenes que educan. Ocurre que con las prácticas que proponen los entrenadores y preparadores físicos originan generaciones con músculos bastamente adiestrados pero con poca o nula preparación sobre la empatía con el otro.

En este sentido, la obra hace pensar que los varones también tienen derecho a una formación física, mental, espiritual y sexual más flexible, que pudiera originar otro tipo de masculinidad, más blanda y capaz de generar vínculos equitativos con la diversidad de seres que los rodean.

Referencias bibliográficas

- Angenot, M. y otros (1993). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- Badinter, E. (1993). *XY. La identidad masculina*. Trad. M. Casals, Madrid: Alianza.
- Bonino, L. (2000). "Varones, género y salud mental: deconstruyendo la 'normalidad' masculina". En Segarra, M. y Carabí, A. *Nuevas masculinidades*. Pp. 41-44. Barcelona: Icaria.
- Bourdieu, P. (2005). *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá, Barcelona: Anagrama.
- Clare, A. (2002). *La masculinidad en crisis*. Trad. I. Cifuentes. Madrid: Taurus.
- Fernández Domingo, C. (2013). *Sobre el concepto de patriarcado*, Facultad de Ciencias Sociales y del trabajo, Universidad de Zaragoza.
- Guzmán Díaz, J. (1992). "El método de Claude Duchet". En *Sociocrítica del luto humano* (Pp. 32-46), Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marqués, J. y Osborn R. (1991). *Sexualidad y sexismo*. Madrid: UNED, Fundación Universidad-Empresa.
- Molina Petit, C. (1991). *Dialéctica feminista de la ilustración*. Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez Suárez, L. (2011). "Prólogo". En *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Institución "Fernando el católico", Zaragoza. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/_ebook.pdf
- Sambade, I. (2008). "Medios de comunicación, democracia y subjetividad masculina". En Puleo, A. *El reto de la igualdad de género*. Pp. 344-360. Madrid: Biblioteca Nueva,
- (2010). "La pragmática masculina del control: del gobierno de sí mismo hacia la violencia con-

tra las mujeres". *Nomadías*, (11). doi:10.5354/0719-0905.2010.15154. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15154>

Stearns, P. (1990) *Be a man. Males in modern society*. 2da. Ed. Nueva York: Holms&Meier.

Entre artificio y vida, perspectivas del diario íntimo

**Mónica Vece
Milagros Herrera**

I. Introducción

“Es bastante evidente que la creación de intimidad se parece mucho a la creación de literatura”

César Aira (2008)

Los géneros clasificados comúnmente bajo la denominación global de ‘no ficción’: autobiografía, ensayo personal, memorias, diarios y autorretratos, al trabajar con la intimidad ponen en juego ciertos mecanismos lingüísticos que alcanzan muchas veces carácter artístico. Esta circunstancia inscribe los escritos de ‘no ficción’ en lo que Genette (1991) ha denominado “literariedad constitutiva”, es decir, aquella que se instaura a partir de ciertas características formales y del gusto de una época.

En esta oportunidad exponemos sucintamente una re-

flexión teórica sobre el diario íntimo cuyo rasgo de ‘literariedad’ la crítica literaria analiza en dos direcciones diferentes: por un lado, desde la perspectiva mimética, propuesta por Lejeune (1975) y por el otro desde la perspectiva *poiética* postulada por de Man (1884). Previamente al tema central del artículo, agregamos una breve referencia diacrónica en torno de la evolución literaria del diario íntimo, considerado en su constitución primigenia un tipo textual no literario por su contenido referencial o mimético.

II. Marco teórico

II.1 Un poco de historia

Luque Amo (2018a) reflexiona acerca de la ‘intimidad’, un rasgo del diario personal que es tenido en cuenta a partir del surgimiento de la ‘privacidad’. El tratamiento de lo privado está vinculado con la nueva categoría que el sujeto adquiere a lo largo de los siglos XVIII y XIX con el arribo de la burguesía y la paulatina influencia del individualismo de sesgo romántico en Europa. En este contexto, el objetivo principal de la Revolución francesa (1789 – 1799) se circunscribió a convertir a los que carecían de participación política, en *civis* (ciudadanos). El ciudadano adquiere con el tiempo hábitos burgueses, es decir, se interesa solo por los asuntos de su vida personal, familiar y económica. Este estilo de vida contribuye al desarrollo del ámbito privado y con ello a la democratización de lo íntimo. De este modo se populariza la práctica del diario personal que, gradualmente, ingresa al sistema literario cuando se divulgan los textos diarísticos durante los siglos XIX y XX.

Según Dorta (1963) Inglaterra es el país que acredita una tradición diarística asentada principalmente en los diarios del

rey Eduardo VI³⁷, Henry Machyn³⁸ y el doctor John Dee³⁹. En Francia, según Didier (1976), los antecedentes del diario se remontan al siglo XV y para Corrado (2000) el origen del diario íntimo se encuentra al final de la Edad Media. En este sentido, la conquista de América fue fructífera en una gran cantidad de escritos tales como relatos de viaje, diarios de navegación, estudios etnológicos, cartas y crónicas.

El diario de viaje y las cartas de Colón, sin ser textos de la intimidad, contribuyeron a afirmar la práctica de la escritura vinculada con un calendario, una cronología. La circunstancia temporal llevó a expresar a Trapiello (1998) que así como el diario de a bordo es la reconstrucción de una obra, el diario íntimo es la reconstrucción del sentimiento del diarista.

Para Cedena Gallardo (2004) la evolución del diario personal en Francia reconoce tres períodos: de 1800 a 1860; de 1860 a 1910 y el tercero de 1910 a 1920.

Según Picard (1981) la transición de la modalidad privada del diario a su carácter público se produjo en dos etapas. La primera se concretó en los iniciales cincuenta años del siglo XIX cuando se publicaron los diarios de viajeros y personas fa-

37 Eduardo VI (1537-1553) fue rey de Inglaterra e Irlanda desde el 28 de enero de 1547 hasta el día de su muerte en 1553, a la edad de 15 años. Fue el tercer monarca de la dinastía Tudor y el primer gobernante inglés protestante, aunque fue su padre Enrique VIII el que rompió las relaciones con la Iglesia católica. Durante el reinado de Eduardo VI la Iglesia de Inglaterra inició su proceso de transformación hacia una forma moderada de protestantismo que se conocería en adelante como anglicanismo.

38 Henry Machyn (1496/1498-1563) fue un inglés fabricante de paños y diarista en el siglo XVI en Londres.

39 John Dee (1527-1608/1609) fue un matemático, astrónomo, astrólogo, ocultista, navegante y consultor de la reina Isabel I. Dedicó gran parte de su vida al estudio de la alquimia, la adivinación y la filosofía hermética.

mosas como Lord Byron⁴⁰, B. Constant⁴¹ o A. de Vigny⁴². El público se acostumbró a este tipo de obras y como consecuencia sobrevino una segunda etapa en la que aparecieron diarios con la intención de publicación. La expresión *journal intime* -diario íntimo- apareció en 1882 a propósito de la publicación de parte del diario de Henri Frédéric Amiel⁴³ -*Fragments d' un journal intime*-. En 1890 se editó la primera versión completa de los diarios del escritor suizo.

En el siguiente cuadro especificamos por país o región, solo a modo ilustrativo, algunos de los diarios íntimos que ya forman parte del canon diarístico tradicional. Aclaramos que la referencia no es exhaustiva y por esta razón, arbitraria.

País o región	Producción diarística, autor/a
Inglaterra	- <i>Journal of Stella</i> de J. Swift (1766)
	- <i>El Anticuario</i> de W. Scott (1816)
	- <i>Diario de viaje de un naturalista alrededor del mundo</i> de Ch. Darwin (1921)
	- <i>Diario de una escritora</i> de V. Woolf (1953)
Francia	- <i>Diario de un burgués en París</i> , anónimo (siglo XV)
	- <i>Diario de Delacroix</i> (1945)
	- <i>Diarios íntimos</i> de Ch. Baudelaire (1887)
	- <i>Diario íntimo</i> de G. Sand ⁴⁴ (1996)
	- <i>Diario de fin de siglo</i> de J. F. Revel ⁴⁵ (2002)

40 George Gordon Byron (1788-1824), conocido como lord Byron, fue un poeta del movimiento del romanticismo británico, considerado uno de los mayores poetas en la lengua inglesa y antecedente de la figura del poeta maldito. Debido a su talento poético, su personalidad, su atractivo físico y su vida de escándalos fue una celebridad de su época.

41 Henri-Benjamin Constant de Rebecque (1767-1830) fue un filósofo, escritor y político francés de origen suizo.

42 Alfred Victor de Vigny (1797-1863) fue un poeta, dramaturgo y novelista francés.

43 Henri Frédéric Amiel (1821-1881) fue un filósofo, moralista y escritor suizo, autor de un célebre diario íntimo.

44 George Sand, seudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant (1804-1876), fue una destacada escritora, periodista y revolucionaria francesa.

45 Jean-François Revel (1924-2006) fue un filósofo, escritor, periodista, gastrónomo, miembro de la Academia francesa y polemista político.

España	- <i>Libro de la Vida</i> de Santa Teresa de Jesús (1588)
	- <i>Diario de a bordo</i> de C. Colón (1530 ⁴⁶) - <i>Vida: ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de Diego de Torres Villarroel</i> (1743) - <i>Diario de un testigo de la Guerra de África</i> de P. A. de Alarcón (1860)
Italia	- <i>Cuadernos de Notas</i> de L. da Vinci (1888) - <i>El oficio de vivir</i> de C. Pavese (1996)
Portugal	- <i>Cuadernos de Lanzarote</i> de J. Saramago (1997)
Alemania	- <i>Diarios de Novalis</i> ⁴⁷ - <i>Diarios y anales y Viaje a Italia</i> de W. Goethe (1817) - <i>Notas autobiográficas 1920-1954</i> de B. Brecht (1980) - <i>Diarios</i> de F. Kafka (1948)
Rusia	- <i>Diarios</i> de L. Tolstoi - <i>Diario de un escritor</i> de F. Dostoievski (1873) - <i>Diario íntimo</i> de Nicolás II (1944)
Estados Unidos	- <i>Diarios</i> (1914 y 1918) de R. W. Emerson ⁴⁸ - <i>Diario</i> de Walt Whitman - <i>Cuaderno de notas (1878-1911)</i> de Henry James

En algunos países de Latinoamérica la tradición diarística puede graficarse, con solo algunas muestras, de la siguiente manera:

País	Producción diarística, autor/a
México	- <i>El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato</i> (1994)
Cuba	- <i>Diarios</i> de J. Martí (1997)
Colombia	- <i>Diario íntimo y otros escritos</i> de Soledad Acosta de Samper 1853-1855 (2004) - <i>Diario de José María Samper Agudelo 1855</i> ⁴⁹
Perú	- <i>La tentación del fracaso 1950-1978</i> de Julio Ramón Ribeyro (2008)
Chile	- <i>Trozos del diario íntimo</i> de Jorge Lagarrigue ⁵⁰ (1944) - <i>Bendita mi lengua sea</i> de Gabriela Mistral (2002) - <i>Diario íntimo</i> de Luis Oyarzún ⁵¹ (1995)
Bolivia	- <i>Diarios de Bolivia</i> de E. Che Guevara (1968)
Argentina	- <i>Delfina Bunge. Diarios íntimos de una época brillante</i> ⁵² de Lucía Gálvez (2001)

46 Al regreso de su expedición, Colón entregó el original de este manuscrito a los Reyes Católicos y exigió una copia de este -copia Barcelona-. Fray Bartolomé de Las Casas tuvo acceso a este documento y en 1530 realizó la transcripción y reescritura del manuscrito colombino. Esta es la versión que se conoce en la actualidad y cuya primera edición se debe a Fernández de

II.2 La poética autobiográfica

Es problemático definir el relato autobiográfico por la relación que se establece entre este género, la biografía y la novela, pues todos tienen un rasgo en común: cuentan la vida de alguien. Lejeune propone una definición que parte de la situación del lector a través de una serie de oposiciones entre los textos mencionados anteriormente. Define la autobiografía como un: “[...] relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). Esta conceptualización pone de relieve cuatro categorías: 1 la forma del lenguaje -es una narración en prosa-; 2 el tema -la existencia individual de una personalidad-; 3 la situación del autor -identidad entre la persona real y el narrador-; 4 la posición del narrador -identidad entre el narrador y el personaje y la perspectiva retrospectiva de la narración-.

El diario personal o íntimo es un texto próximo al género autobiográfico en el que no se cumple la perspectiva retrospectiva precisamente, dado que se somete a lo que Blanchot denomina la “cláusula del calendario” y su escritura, por lo

Navarrete, en 1825.

47 Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, más conocido por su seudónimo como Novalis (1772-1801), fue un escritor y filósofo alemán representante del Romanticismo alemán temprano.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) fue un escritor, filósofo y poeta estadounidense.

48 Este manuscrito es inédito, pertenece a la colección de la Biblioteca Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo de Colombia. Soledad Acosta y José María Samper escribieron sus diarios durante su noviazgo hasta la noche víspera de su matrimonio.

50 Jorge Lagarrigue (1854-1894) fue un médico y filósofo positivista chileno.

51 Luis Oyarzún (1920-1972) fue un escritor chileno.

52 Delfina Bunge escribió su diario desde 1897 hasta 1920. Su nieta, la historiadora Lucía Gálvez, seleccionó y transcribió el material para publicarlo en 2001.

tanto, se realiza en el presente contemporáneo a la redacción. Afirmo respecto del escritor de un diario personal:

El calendario es su demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia. Escribir su diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esa misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener. Lo que se escribe se arraiga entonces, quierase o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo cotidiano delimita. (Blanchot, 1959: 207)

La literatura íntima exige la coincidencia entre las identidades del autor, el narrador y el personaje. Esto se evidencia en el uso de la primera persona gramatical en la narración, es decir en la narración autodiegética, según Genette (1975). Sin embargo, Lejeune demuestra que en muchos casos el relato autobiográfico puede designar al personaje principal en tercera persona, es decir, presentar un relato heterodiegético. La primera persona que enuncia en un relato autobiográfico se manifiesta con un nombre propio que aparece en la portada de un libro y que da sentido y valor a la obra. El nombre del autor que remite a una persona real está unido a una convención social. Su existencia no se pone en duda porque el lector realiza un pacto y da credibilidad al relato:

El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector que no conoce a la persona real pero cree en su existencia, el autor se define

como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. (Lejeune, 1994: 61)

Para Lejeune el autor se convierte en tal a partir de lo que denomina “el espacio autobiográfico” que él mismo construye con la producción de otros textos no autobiográficos. Esto constituye el signo de realidad que necesita el lector para dar validez al pacto autobiográfico o contrato social que supone la escritura referencial. De este modo opera el criterio que define a los géneros que ingresan en la literatura íntima como la autobiografía, el diario, el autorretrato y el ensayo.

II.3 La ‘literariedad’ diarística: entre *poiesis* y *mímesis*

Cierta parte de la crítica literaria discute el rasgo de ‘literariedad’ de los diarios personales. Otro sector le atribuye tal característica a este género. El debate se asienta, entre otros aspectos, sobre la intención del autor de publicar o no el texto diarístico. En este sentido, debe tenerse en cuenta que, más allá de la voluntad de publicación, cada vez que alguien traslada su pensamiento al código escrito se somete al pacto implícito según el cual su texto puede ser leído por cualquier persona que comprenda el idioma en que está expresado.

Desde los años setenta se desarrollaron, alrededor de la teoría de la autobiografía, dos posturas. Una, propuesta por Lejeune desde un posicionamiento pragmático, que plantea la existencia de un pacto entre el autor y el lector al momento de interpretar la verdad de los hechos narrados. La otra postura, representada por De Man⁵³ (1984), entiende que el componen-

53 De la perspectiva desarrollada por este autor en torno de la poética autobiográfica, en este artículo insistimos en este aspecto fundamental para el planteo de nuestro punto de vista sobre el estatuto literario del diario íntimo.

te autobiográfico se configura como un texto ficcional, toda vez que el 'yo' pasa a la página. En este último sentido, el diario adquiere el carácter de artificio retórico.

Picard (1981) rechaza con dos argumentos la idea de que el diario personal goce de carácter literario. Para este autor el diario auténtico, en primer lugar no está escrito para ser comunicado a otros receptores distintos del diarista y, en segundo lugar, su fragmentarismo y la inexistencia de cuidados formales evidencian la falta de un proyecto para construir una obra literaria cerrada.

Luque Amo (2016) objeta la postura de Picard, pues reconoce en el diario íntimo una visible función comunicativa, dado que el texto es susceptible de ser leído por otros. Asimismo, la ausencia de procedimientos elaborados del lenguaje no es índice de menor literariedad de la obra diarística.

Pozuelo Yvancos (2004) concibe el discurso autobiográfico como un texto en el que coexisten el estatuto referencial –mimético– y el performativo –*poiético*– dado que aquel mantiene una correspondencia con el mundo real y, al mismo tiempo, construye un 'yo' puramente textual y ficticio que se somete a las leyes específicas de la escritura.

Para Ricoeur (2001) la mimesis o imitación adquiere una cualidad *poiética*, en el sentido aristotélico de creación; esta circunstancia, por lo tanto, impugna la antinomia aplicada al análisis del estatuto del diario íntimo. Para el teórico francés lo mimético o referencial del género autobiográfico y de textos de análoga naturaleza es creación literaria. Desde la perspectiva de Ricoeur, el texto diarístico trasciende la visión de Lejeune acerca de la escritura autobiográfica, si se tiene en cuenta que la verdad del contenido referencial que emerge a través de las páginas del diario íntimo es relativa, en la medida en

que es susceptible de ser ficcionalizada. No obstante lo dicho anteriormente, no se puede negar que la escritura diarística mantiene una relación de correspondencia con la realidad que no suele darse en la novela o en los textos configurados sobre la base del pacto ficcional.

Siguiendo a Luque Amo (2016) entendemos que la escritura diarística fluctúa entre las dos perspectivas y se articula como una estructura ambivalente, ya que por un lado se circunscribe al pacto autobiográfico de Lejeune, al ser leído como verdadero por parte del lector y, por otro, suscita un espacio de autoconstrucción del 'yo' al servirse de los modos de la ficción.

Una parte de la crítica contrapone la literatura testimonial a la de ficción. La primera se realiza en la confesión y la segunda, en la fabulación. Forest (2012), al examinar el estatuto del texto autobiográfico, objeta dicha distinción con el siguiente argumento: “‘lo vivido’ no se distingue en absoluto de ‘lo ficticio’ cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo” (citado en Luque Amo, 2016: 287). Asimismo, Luque Amo sostiene que:

[...] el texto autobiográfico, aunque verificable en ocasiones, no busca tal cosa; si bien convenimos con la escuela pragmática de Lejeune en que el autor tiene una intención de verdad, esta no puede ser verificable en tanto que parte de una subjetividad y no tiene una pretensión de cientificidad [...]. (2016: 287)

El diario íntimo no exige una indagación de verificabilidad; esto lo sitúa entonces en un espacio fluctuante en donde lo leído no es ni verdadero ni falso. Esta propiedad del diario personal admite en su elaboración dos modelos de escri-
tu-

ra: la escritura referencial y la performativa, en esta última se emplean procedimientos retórico-formales. Así, se comprende que en un texto con un alto contenido mimético, como el diario íntimo, también haya *poiesis* en la autoconstrucción del 'yo'. En este sentido, la cita de Giordano, a propósito del *Diario 1974-1983* del escritor uruguayo Ángel Rama, refuerza su propiedad literaria, en virtud de que lo subjetivo alcanza el rango de elemento trascendente que habilita una lectura diferente de la meramente referencial:

Lo que hace tan atractivos los diarios es el impulso novelesco que los recorre secretamente, el movimiento de una escritura que, a fuerza de querer registrar algo propio cada día, se abre a la revelación de lo que la vida, la de cualquiera, tiene de extraño e impersonal. (Giordano, 2006: 88)

Por lectura diferente del texto diarístico se entiende aquella que compatibiliza lo referencial o mimético con lo ficcional o *poiético*. Esta es la razón por la que una gran cantidad de textos autobiográficos ingresan en el canon actual de lo literario y no pueden ser catalogados, en un sentido estricto, de ficcionales. En la búsqueda de soluciones para la cuestión designativa de este tipo de material —obras autobiográficas— encontramos, por un lado, el concepto de 'autoficción' propuesto por Alberca (1996) y por el otro la denominación 'literatura de no ficción' -etiqueta anglosajona aplicada a la escritura literaria periodística- o 'antificción'⁵⁴ en términos de Lejeune. A su vez,

54 González Álvarez (2015) refiere que en 1977 Doubrovsky acuñó el neologismo "autoficción" en la contraportada de su relato *Fils* por tratarse de una ficción de sucesos reales protagonizada por el mismo autor. A partir de entonces comenzó a emplearse el término por igual en aulas universitarias y en ámbitos no académicos.

Pozuelo Yvancos (2004) y Villanueva (1993) hablan de ‘poética autobiográfica’ para referirse a la que comprende la lectura ficcional del texto y respeta el pacto autobiográfico.

II.4 El yo diarístico

El ‘yo’ del diario se corresponde indefectiblemente con el sujeto de carne y hueso, no obstante esto, la identidad narrativa autobiográfica adquiere autonomía respecto del autor empírico -objetivación del sujeto, en términos de Bajtín-. Esto es lo que no tuvo en cuenta Lejeune. El autor francés no advirtió la posibilidad de desarrollo del ‘yo’ autobiográfico para arribar a una instancia en la que determinar los componentes verdaderos o falsos de la autonarración pierde sentido.

El ‘yo’ diarístico se constituye como una deriva –transformación- del autor que se desenvuelve en un contexto textual. Esto, sin dudas, inhabilita la identificación exacta entre el ‘yo’ del texto y el sujeto autor. Este último recurre a la memoria evocativa al instaurar su ‘yo’ textual, el cual resulta una rememoración de la experiencia –actuación- del sujeto empírico. En efecto, el ‘yo’ evocado –textual- se configura como un componente ficcional en el diario personal que, aunque mantenga una indiscutible correspondencia con el sujeto que escribe, alcanza cierta independencia al desplegarse en la escritura autobiográfica por la confluencia de pensamiento y emoción, tal como concluye Giordano en la siguiente cita a propósito de su análisis de *Íntima*⁵⁵:

El pasaje continuo, sin sobresaltos, de las imágenes o las anécdotas a la reflexión sobre lo recordado

55 *Íntima* es una novela autobiográfica corta del escritor uruguayo Roberto Apprato de 1993. En esta obra el autor aborda el vínculo complejo con su padre.

o sobre el proceso de recordar y escribir, es obra de la enunciación de esta voz intransferible en la que se da una coexistencia compleja, pero sin fricciones ni disonancias, del pensamiento con la emoción. (2006: 67).

En la poética autobiográfica las imágenes y las anécdotas, componente mimético, se trasladan a la escritura a través de la articulación compleja de emoción y pensamiento, componente poético. De este modo, lo referencial y lo ficcional convergen y se confunden en la construcción discursiva de la experiencia de lo vivido.

III. Conclusiones

Los diarios privados publicados a partir del siglo XIX instauran una nueva categoría dentro del sistema literario: el diario íntimo, que adquiere gran importancia en la literatura contemporánea porque implica la construcción del espacio o “cronotopo de lo íntimo” según Castilla del Pino (1989). El desarrollo de este espacio de naturaleza subjetiva vigoriza el carácter ficcional del texto, en la medida en que desenvuelve el mundo interior del yo protagonista.

El ‘yo diarístico’ se construye como un *alter ego* literario y admite, por lo tanto, una lectura en ese sentido, dado que el texto trasciende la subjetividad del autor y se convierte en un elemento universal. El diario personal es susceptible de ser leído desde la literatura, por dos motivos: uno, puramente textual, que involucra la capacidad de construir y articular un mundo narrativo, y otro de índole pragmática, que contempla la circunstancia autobiográfica. En suma, el ‘yo’ es leído como construcción referencial y también como literatura. Esto, sin dudas, le confiere al diario íntimo un doble estatuto: referen-

cial-mimético, por un lado, y performativo-poético por otro.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2008). "La intimidad". En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* BOLETÍN 13/14. Páginas 1-8. Rosario: UNR.
- Alzate, C. (2006). "El diario epistolar de dos amantes del siglo XIX. Soledad Acosta y José María Samper". *Revista de Estudios Sociales*. N° 24, pp. 33-37 Recuperado de: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/res24.2006.04>
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Borello, R. (2018). "Los diarios de Colón y el padre Las Casas". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: [file:///C:/Users/B&B/Downloads/los-diarios-de-colon-el-padre-de-las-casas-923608%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/B&B/Downloads/los-diarios-de-colon-el-padre-de-las-casas-923608%20(1).pdf)
- Cedena Gallardo, E. (2004). *El diario y su aplicación en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Corrado, D. (2000). *Le journal intime en Espagne*. Provence: Université de Provence.
- De Man, P. (2007 [1984]). *La retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal
- Didier, B. (1976). *Le journal intime*. París: PUF.
- Forest, Philippe (2012). "Ego-literatura, autoficción, heterografía". En Ana Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Pp. 211-236. Madrid: Arco-Libros.
- Genette, G. (1989 [1975]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1993 [1991]). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

- Gonzalez Álvarez, J. M. (2015). "Presentación". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. III, Nº 1, pp. 9-14, ISSN: 2255-4505.
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2013). "Autoficción: entre literatura y vida". *BOLETÍN/17* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario: UNR.
- Granell, M. y Dorta, A. (1963). "Breve biografía del diario íntimo". En *Antología de diarios íntimos*. Barcelona: Labor.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion.
- Luque Amo, Á. (2016). "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario". *Castilla. Estudios de Literatura*. Vol. 7, pp. 273-306.
- (2018a). "La construcción del espacio íntimo en el diario literario". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Vol. 27. pp. 745-768.
- (2018b). "El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica". *Imposibilitia. Revista Internacional de Estudios Literarios* (España). Nº 16. pp. 93-114.
- Picard, H. R. (1981). "El diario como género entre lo íntimo y lo público". 1616, *Anuario IV*, 115-122.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2004). "Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje". En Hermosilla Álvarez, M. A. y Fernández Prieto, C. *Autobiografía en España, un balance* (Actas). Pp. 173-182. Madrid: Visor.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta. Trad. de A. Neira.

Trapiello, A. (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Ediciones Península.

II

Temas aplicados en situaciones de clases

Propuesta didáctica de literatura regional argentina en la clase de ELE

Laura Carsillo

I. Introducción

La presente comunicación forma parte del proyecto de investigación “Identidad, memoria e infancia en textos de Levene, Quiroga, Marasso y González”. Nuestro objetivo ha sido estudiar cómo el discurso literario recupera la infancia a través de la memoria de los protagonistas. En este trabajo exponemos una experiencia didáctica destinada a alumnos de ELE cuyo nivel, de acuerdo con el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas (MCERL) es de A2/A2+.

El trabajo tuvo su génesis en la lectura del primer capítulo titulado “Pórtico patagónico” de la novela autobiográfica *Los deiterranos* (1957) del autor catamarqueño Carlos Buena-ventura Quiroga. Abogado de profesión, nuestro autor se había graduado en la Universidad Nacional de La Plata y, de regreso a Catamarca, ocupó los cargos de Prof. de Literatura en el Colegio Nacional, Juez de Primera Instancia y miembro de la Suprema Corte de Justicia.

La lectura suscita expectativas y es el lector quien relle-

na los huecos tomando decisiones a medida que lee un texto, por ello se puso el foco en la teoría de Jauss en el sentido de que los lectores –a pesar de que pertenezcan a tiempos y contextos diferentes de los que habla el texto– son capaces de “establecer un vínculo entre el pasado y el presente, entre el sentido canónico del texto y el sentido que tiene “para nosotros” (Jauss, 1990: 54). En este contexto de diálogo la cultura del aprendiente se enriquece con la lectura de la cultura del ‘otro’ promoviendo la interculturalidad, es decir la diferencia, la alteridad y el pluralismo.

Aplicamos la metodología denominada ‘perspectiva accional’ que considera ‘agentes sociales’ a los usuarios y alumnos que aprenden una lengua extranjera. Desde este punto de vista cualquier hablante aplica como agente social pues es “miembro de una sociedad que tiene tareas que llevar a cabo en una serie determinada de circunstancias, en un entorno específico y dentro de un campo de acción concreto” (MCERL, 2002: 23) y también se tienen en cuenta los recursos cognitivos, emocionales y volitivos. Esta metodología tiene como objetivo reconstruir la organización de lo explícito y descubrir lo implícito en el texto.

El capítulo objeto de esta secuencia didáctica narra la vida de Carlos, un niño de trece años, quien viaja junto a su padre a la Patagonia argentina, en particular a la ciudad de Bariloche, en 1900. El pequeño describe los paisajes, los lagos, la flora y la fauna del lugar. También se detiene a documentar los encuentros con extranjeros y los detalles de la gastronomía.

Alumnos de ELE de Francia, Bélgica, Brasil y la India cuyo nivel, de acuerdo con el MCERL es de A2/A2+, han participado en esta propuesta.

II. Desarrollo

II.1 El texto como autobiografía

El primer paso ha sido clasificar a *Los deiterranos* dentro de un tipo genérico. Para Lejeune, –autor de *El pacto autobiográfico*, texto emblemático acerca de la autobiografía –el lector es el punto de partida en toda consideración autobiográfica, ya que puede “captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), y puede hacerlos andar al leerlos” (Lejeune, 1996: 50). Desde esta óptica esboza la siguiente definición de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (*Ibidem*). Por otra parte, Lejeune subraya que, para que haya autobiografía, tienen que darse ciertas condiciones:

- 1) Debe presentarse bajo forma de narración, propender a la retrospectión y el tema debe estar centrado en la vida individual. En este sentido, *Los Deiterranos* se adecua a la condición autobiográfica. Es un relato retrospectivo, se focaliza en la infancia de una vida concreta y el matiz reflexivo no deja de presentarse. El mismo autor habla en un párrafo: “Muchos años después volví a ver el lago, ¡ay!, sin la compañía de mi padre, endiosado ya en el recuerdo” (Quiroga, 1957: 23).
- 2) La identidad del autor, narrador y personaje deben coincidir en un nombre propio lo que produce que el lector, en algún momento, confunda la figura del autor con el yo del discurso. En el 1° capítulo: “Pórtico patagónico”, el narrador comienza diciendo “Yo, que estaba rojo cuando la elección, me puse pálido por causa de la objeción de

mi madre” (Quiroga, 1957: 7). Cuando lee esto el lector tiende a unir el yo del discurso con el autor. Pero una cosa es el yo deíctico, el propio de la lengua y otra es el autor en tanto figura social. Una cosa es lo externo al lenguaje y otra lo interior. La autobiografía parece explotar *ex profeso* este recurso para que el lector conecte una entidad interna con otra externa.

- 3) Mientras la autobiografía “suponga que existe una identidad de nombre entre el autor, el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (Lejeune, 1996: 61), el pacto es posible pues dicho acuerdo es la afirmación en el texto de esa identidad. Precisamente, la identidad del nombre y el espacio que crea la atribución (libro) es lo que gravita en la credibilidad del lector y nos reenvía, en última instancia, al autor de la portada. El lector podrá poner en entredicho el parecido pero jamás la identidad autoral.

II.2 El lector y la recepción lectora

Después de determinar el texto como una autobiografía, hemos buscado un marco teórico que pueda ser relacionado con la propuesta metodológica del MCERL.

Iser considera el texto como un “potencial de acción” y el proceso de recepción de los lectores como una actualización performativa y creativa de ese potencial. Las acciones, interrogantes y/o relaciones que el lector pueda establecer cobran relevancia pues las referencias extra e intratextuales trazan una condición de legibilidad, entendida como corte o grieta entre el presente y el pasado. A pesar de que, según Iser, todo acto de comunicación “tiene necesidad de una cierta dosis de indeterminación para poder establecerse” (1976: 110), los lectores pueden reconstruir comportamientos y situaciones inducidos

por el texto a partir de la interacción dialógica con este. Así pues, la distancia que existe entre un texto y las expectativas del lector funciona como un impulso a la proyección creativa.

De la misma manera, Jauss subraya que el encuentro entre un individuo y un objeto artístico se construye según un proceso que está relacionado con diferentes registros y que se inscribe en un contexto determinado. Este encuentro es a la vez singular y original, colectivo y compartible. Establecer la relación entre lo que atañe a la obra y al ámbito de la creación (en su actualidad y en su historicidad) es lo que corresponde al lector, a sus expectativas personales y a su experiencia subjetiva, sin olvidar que debe tener en cuenta el fondo social y contemporáneo en el cual se produce el encuentro, por ello:

Un análisis de la experiencia estética del lector o de una colectividad de lectores, presente o pasado, debe considerar los dos elementos constitutivos de la creación del sentido —*el efecto producido* por la obra, y la *recepción*, que es determinada por el destinatario de la obra— y comprender la relación entre el texto y el lector como un proceso estableciendo una relación entre dos horizontes u operando su fusión. (Jauss, 1990: 259)

Basándonos en esto tendremos en cuenta los vínculos que los estudiantes hilvanan con el texto y luego se subrayará la recepción concreta a partir de una producción individual.

II.3 Metodología

Proponemos el empleo del MCERL que presenta un modelo ‘accional’ en el que el aprendiente realiza acciones lingüísticas (en el sentido de actos de habla) en la lengua meta. Uno

de los principios metodológicos descriptos en el MCERL reconoce que lo descubierto por la reflexión y la comparación con la lengua materna es más útil que lo aprendido de memoria.

Este enfoque comunicativo ‘accional’ agrega la idea de ‘tareas’ a cumplir en múltiples contextos con los cuales el aprendiente va a ser confrontado en la vida social. Esta perspectiva lo considera como un ‘actor’ que sabe movilizar el conjunto de sus competencias y de sus recursos (estratégicos, cognitivos, verbales y no verbales) para alcanzar el resultado esperado: lograr la comunicación lingüística. En nuestra propuesta, las competencias comunicativas de comprensión escrita, expresión escrita e interacción posibilitan actuar al aprendiente utilizando específicamente medios lingüísticos y sociolingüísticos. Los alumnos abordarán el aprendizaje de la lectura en lengua extranjera con herramientas sólidas y una importante motivación puesto que alcanzaron ‘competencias remarcables’ en la comprensión lectora. De esta manera nuestros objetivos principales son reconstruir la organización de lo explícito y descubrir lo implícito en el texto.

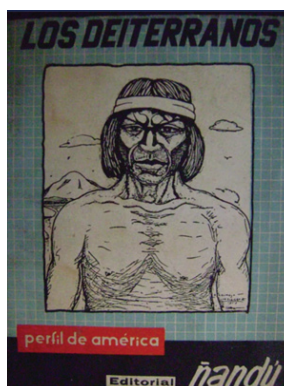
Ficha de actividad de lectura en clase⁵⁶

La presente ficha intenta hacer que el lector tenga un rol activo, implicado en el acto de la interpretación.

- Soporte: el 1° relato de la obra de Carlos B. Quiroga titulado “Pórtico patagónico”.
- Público meta: alumnos de ELE de nivel A2/A2+ (adolescentes de 16 y 17 años de Francia, Bélgica, Brasil y la India).

⁵⁶ Seguimos el modelo propuesto por Tagliante *La classe de langue*, Clé International (2006), París.

- Pre-lectura: siguiendo lo propuesto por Jauss comenzamos el trabajo con una breve presentación del autor y de los aspectos históricos y culturales de la época en que fue escrita la obra. Luego realizamos una clasificación genérica. Después abordamos el texto como un libro objeto, el paratexto editorial y autoral⁵⁷ examinando la tapa: el título, la editorial, la colección y la ilustración. A partir de todos estos elementos los alumnos infieren hipótesis sobre el contenido de la novela.



Tapa del libro editado en 1957

- Lectura: Comprensión de la situación inicial: en el *incipit* los alumnos encuentran las respuestas a las preguntas: ¿quién/quienes? (un adulto y un padre), ¿qué cosa? (el adulto recuerda a su padre en un momento de su vida). Las primeras líneas del relato son los más importantes, empujan al lector a aventurarse en la historia que va a leer.

57 Según la obra *Seuils* de Gérard Genette, Ediciones du Seuil, colección Poétique (1987) Paris.

- **Formulación de hipótesis:** se realiza a medida que la lectura avanza y su verificación es permanente. Se preguntó sobre lo que el padre le dijo al hijo y luego cuál fue su justificación. Siguiendo con la lectura sabemos que el padre anuncia a la familia que va a viajar a la Patagonia con uno de sus hijos y elige a Carlos —el narrador— quien era el más pequeño. Incluso la madre estaba en desacuerdo hasta que el padre justificó su decisión: “Él se desvive por ver, admira los paisajes. Cuando vamos a la estancia, ¿quién es el que absorbe por los ojos los cerros, las aves, el vuelo del cóndor, los árboles y los pastizales?” (Quiroga, 1957: 8). Más tarde sabemos que el destino era Bariloche, a partir de esa palabra los alumnos debían, a la manera de una lluvia de ideas, decir palabras que asociaran al lugar y ellos respondieron: “frío, montañas, pueblo, mucha naturaleza, lejanía, nieve, esquiar, discotecas, safaris y lagos”.
- **Búsqueda de indicios formales del relato:** a partir de una primera lectura silenciosa, los alumnos buscaron indicios de la enunciación que en este caso son el pronombre personal en la 1° persona del singular que cuenta la historia, el tiempo verbal predominante, el pretérito imperfecto (tenía, pasaba, éramos, sentía), los adverbios temporales (después, antiguamente) y las características del relato de viaje.
- **Etapas de la comprensión:**
En una segunda lectura los aprendientes responden preguntas de comprensión sobre el tiempo, el espacio, los personajes, las actividades de Carlos y su padre, la visión del futuro de Bariloche desde el punto de vista del papá de Carlos, los sentimientos del niño al conocer la isla Vic-

toria, el lago Nahuel Huapi y la península Llao-Llao.

- Post-lectura:

- 1- A la manera de Carlos, el narrador, los aprendientes escriben un relato corto de un diario de viaje personal de un lugar que hayan visitado. Por ejemplo escribieron sobre la India, Grecia e incluso Bariloche.
- 2- Les preguntamos si escriben un diario de viaje y si recomiendan tener uno. Todos los alumnos respondieron que lo hacen y aconsejan tenerlo porque eso les permite recordar lo vivido y hacer comentarios a sus familias una vez que regresan a sus hogares. Uno de ellos agregó que también pega fotos y adhesivos de los lugares que visita (por ejemplo pegó el adhesivo de “Wika” una discoteca y pub en Catamarca donde los adolescentes son asiduos clientes).
- 3.- Para terminar, les preguntamos a los jóvenes qué leen cuando van de viaje ya que el narrador cuenta que leyó *El Quijote* mientras recorrió largas distancias hasta llegar a la Patagonia. En esta ocasión sólo dos de los jóvenes comentaron que leen libros, entre ellos los de Amélie Nothomb y Guillaume Musso mientras que los otros prefieren escuchar música y ver videos.

III. Conclusión

Según Karin Littau, “Cuando Wolfgang Iser [...] encara el problema del significado, queda muy claro que, precisamente porque el texto es inagotable, el lector se ve obligado a tomar decisiones con respecto a su significado” (Littau, 2008: 171). El lector es el agente responsable de la (re)construcción del significado del texto, de su interpretación. Ante el texto, el lector actúa como un descubridor de las opciones significativas que

el texto garantiza o permite. Por ello, el grupo de alumnos que participó de la propuesta de lectura supo completar y reformular los 'espacios vacíos' a través de los actos de comprensión dejando lugar al ejercicio de la imaginación. Así, el lector reconstruye el significado de la obra literaria.

Para finalizar, en el universo de la novela de Carlos B. Quiroga las vivencias y peripecias del niño junto a su padre en el viaje se entienden por el relato pero más que un sentido, producen una experiencia de lectura. En su obra *El último lector* Ricardo Piglia dice: "...no se trata de interpretar... sino de revivir" (Piglia, 2005: 23) es decir que leemos estas páginas, nos sentimos niños y recorremos esas tierras, esos paisajes, como si estuviésemos tomados de la mano de nuestro padre.

Referencias bibliográficas

- Iser, W. (1974). *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1976). *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [El Acto de lectura. Teoría del efecto estético]. (Trad. por E. Sznycer). Bruxelles: P. Mardaga, 1985.
- Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception* [Porunaestética de la recepción]. Gallimard, Collection «Tel», París.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique* [El pacto autobiográfico] –nouvelle édition augmentée-. Éditions du Seuil, París.
- Littau, K. (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.
- Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas. (2002). Instituto Cervantes, Subdirección General de Cooperación Internacional, Madrid.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama, Narrativas hispánicas.
- Quiroga, C. B. (1957). *Los deiterranos*. Buenos Aires: Ediciones Ñandú, Biblioteca Perfil de América.

Anexo:

algunas producciones de alumnos que participaron de la experiencia:

Pauline	Mi viaje a Grecia	Hoja: Fecha:
---------	-------------------	-----------------

En el año 2018, estaba en mi último año de la secundaria. Con mis compañeros de clase, decidimos ir de viaje de egresados a Grecia. Nos fuimos en colectivo hasta el puerto de Venecia en Italia. Este cruzado de Europa desde Bélgica hasta el norte de Italia duró un día entero. De ahí, en el puerto de Venecia, tomamos un bote para Grecia. Llegamos la mañana siguiente.

Nuestra primera visita fue en la ciudad de Olympia. Fuimos a un sitio arqueológico donde vimos ruinas de templos muy antiguos. La temperatura era perfecta para visitar en exterior. Nos quedamos una noche en una hostelería. El día bien temprano en la mañana siguiente, nos fuimos hasta otro lugar.

Paramos en un monasterio hermoso, perdido en las curvas de las montañas. Su arquitectura era preciosa y los monjes nos ofrecieron la hospitalidad. Sacamos muchas fotos y seguimos el camino, hasta el divino pueblo de Palea Epidauros.

Palea Epidauros es el pueblo más bonito que vi en toda mi vida; quedó entre las montañas y el mar, encerrado por plantaciones de naranjas y limones. Nuestro hotel estaba a cinco minutos del mar y de la playa. Que agua transparente y caliente! En el hotel, comimos una excelente musaka y un pastel, un bizcochuelo con naranja hecho el mismo día.

Vistamos otras ruinas, otros museos de estatuas griegas como el Augusto y sacamos un montón de fotos, pero lo único que esperábamos era volver al hotel para disfrutar de este lugar paradisíaco. Después de tres días, subimos de nuevo en el colectivo en dirección de Atenas.

Atenas resultó ser una pequeña decepción: es una ciudad muy grande, sucia y ruidosa. Tuvimos que cuidar nuestras mochilas cada minuto de miedo que algún ladrón nos lo robaría. Aunque no me gustó la ciudad, la zona alta de la ciudad, la más antigua, vale la pena. Parece un lugar de películas: los templos están todavía ahí.

Después de otros tres días, volvimos en bote hasta Venecia. Allí, como el chofer necesitaba descanso, los profes nos permitieron visitar Venecia solos. Con mis mejores amigas, pasamos por las calles chiquitas y los hermosos canales. Compramos un cadavero para colgarlo en un puente y tiramos la llave en el canal. Espero que todavía sigue ahí. Este viaje fue increíble y me encantó, llevo muchos recuerdos y fotos.

Base
Guillaume

con mi familia

En 2015, hemos hecho un largo viaje: ^{la} ~~India~~ ^{India} ~~India~~ ^{India} de Brus para llegar a New Delhi la capital ~~de India~~ ^{de India}. Hicimos un ~~trip~~ Road trip desde New Delhi pagando 3 días a Agra, ahí se puede encontrar el Taj Mahal un monumento más que increíble, todo con piedras blancas (Mármol). Vimos el sol bajar y parece que se cae ^{hacia} arriba de Taj Mahal, ~~es precioso~~. Después de Agra fuimos hasta Jaipur, otra ciudad muy importante, con su fuerte de Amber, sus casas típicas, que solo allí puedes encontrar. Seguimos nuestro Road trip en dirección de ~~India~~ ^{Jaipur}. Con lago inmenso y sus calles estrechas, los taxis circulando como locos en estas calles fuimos hasta nuestro hotel en Varanasi, el hotel está ~~en el~~ ^{en el} medio del lago. Jodhpur: ciudad más grande que la de las últimas, Jodhpur tiene como apodo "la ciudad azul" hemos ido al fuerte de Jodhpur y vimos la ciudad de fuerte que estaba arriba de una montaña. Jaisalmer la ciudad del camello, hicimos una caminata ~~con~~ ^{con} sobre la espalda de un ~~desierto~~ ^{camello} el el desierto Indiano, con miedo que estuvimos a

15 km de la parte del Pakistán un país que está de guerra con India. dimos una vuelta de 2 días en Bikanor la ciudad nacional de laboratorio medicinal del Camello. Por fin hemos visto a Nueva Delhi, la Capital. Con todas sus negocios, Rolex, Hermes, Dior y encima petroleros durante el 15 de agosto, el día de la Independencia India que hubo en 1947. Con hotel lindísimo hemos pasado lindo tiempo en Nueva Delhi. Después de 3 semanas de viaje volvimos por Saint-Etienne con recuerdos en la baliza y paisajes hermosos.

~~Próximos libros en la colección:~~

Próximos libros en la colección: fui → Estado-Unis
Argentina, Bahamas, Mauricio, Madagascar, Japón.

Los que quiero en África del Sur

DOM	LUN	MAR	MIÉ	JUE	VIÉ	SAB

Chiriquí, Panamá

Voy a contar sobre una viaje que hice para Panguin en Abril de 2019. Un viaje increíble con mi familia.

En 24 de Abril mi familia y yo salimos de Colón hacia a Panguin, donde estuvimos por un día. Minutos pagos y fuimos al punto a visitar los lindos. A las 20:30 volví al aeropuerto para irnos a Panguin.

Segundo a Panguin. Lo demand de mi papa a quien nos llevó para irnos a su casa. Segundo en su casa, comimos y fuimos a dormir.

Todos los días nos despertamos y salimos para conocer la ciudad. Descargamos una mapa con pan y un mapa de frutas y dulces.

Fuimos a un cumpleaños de una prima de ellos, una fiesta muy linda y buena. Después lo día que tenía la ciudad los repuso, lo museo Paleontológico Centro Bachmann, un museo muy lindo y grande, un bar de cerveza artesanal y mucho más.

Comimos arroz, pollo, chachalota, tacos mexicanos, pizzas y sin dudar, estaban re buenas y muy ricas. Todos los días jugábamos muchos juegos con todos los primos que estaban ahí.

Por fin, después de lo días conociendo la ciudad, volvímos a Colón para una experiencia increíble. Fui muy feliz en el viaje, quisiera volver algún día.

El yo femenino a partir de representaciones publicitarias y de *Chicas muertas* de Selva Almada

**María Emilia Di Gionantonio
Claudia del Valle Zurita**

I. Introducción

La representación del ‘yo femenino’ se ha modificado en las últimas décadas del siglo XX debido a los cambios radicales producidos en la sociedad caracterizada por ser misógina y machista. Las mujeres, mediante la constante búsqueda de un posicionamiento diferente en su entorno han sido capaces de manifestar tanto sus luchas interiores como sociales. En este sentido, es necesario aclarar que el ‘yo femenino’ no es el ‘yo feminista’. El primero es inclusivo, se relaciona con la evolución de la identidad femenina y también con los roles que desempeña la mujer, como por ejemplo el de trabajadora, esposa y madre. En tanto que el segundo aboga planes de igualdad con campañas militantes sobre la dominación patriarcal.

Para observar cómo funcionan estos conceptos a nivel didáctico, este trabajo se propone reflexionar sobre las prácticas de enseñanza literaria llevadas a cabo en una secuencia di-

dáctica realizada con alumnos de entre 17 y 18 años, inscriptos en el 6º año de la Modalidad Ciencias Naturales en la Escuela Secundaria N° 21 de Andalgalá. La observación se ejecutó durante mayo y junio de 2019.

La secuencia didáctica se pensó desde la perspectiva de la ‘enseñanza situada’, proceso educativo que permite a los estudiantes analizar diversas situaciones desde su propio contexto vital, en el que los caminos de aprender y hacer van a la par. Es decir, aprender haciendo, dentro del contexto pertinente para que los aprendizajes sean significativos dentro y fuera del ámbito académico. Tuvimos como punto de partida la lectura del instructivo *Guía de la buena esposa y Chicas muertas* de Selva Almada, luego se efectuó una investigación sobre la idea de familia en el siglo XXI, el rol de la mujer, sus prioridades y elecciones, las nociones de sexo, sexualidad, género y femicidio. Finalmente se realizaron diferentes producciones discursivas que tuvieron como objetivo principal la construcción de lo femenino, aunque también se consideraron lo masculino, el autoconocimiento y el desarrollo del pensamiento crítico, reflexivo e inclusivo, a partir de las ‘escrituras del yo’.

II. La construcción de lo femenino

Lagarde (1990) propone un concepto sobre la feminidad que nos permite tener en cuenta aspectos que constituyen la identidad de las mujeres en relación con los otros y con las condiciones particulares de vida de cada una:

La feminidad es la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculini-

nidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género de cada mujer. (2)

A su vez, la representación de lo femenino en las obras literarias implica una visión en la que puedan contemplarse tanto el contexto social como el cultural, incluyendo distintos aspectos de la condición de las mujeres, como por ejemplo las relaciones interpersonales de parejas, entre madre e hijas o entre mujeres, sus dificultades para afirmarse en el mundo laboral, su difícil relación con el acto de la escritura y temas como la soledad y los miedos a la vejez o la muerte (Russo, 2019: 138).

Es por ello que, teniendo en cuenta estas consideraciones teóricas, la secuencia didáctica “La construcción de lo femenino” fue pensada desde la perspectiva de la enseñanza situada, con un entramado de actividades centrado en los estudiantes, en el que se tuvieron en cuenta no tan sólo las condiciones históricas de las mujeres, sino también las diferentes situaciones particulares de cada alumno –varón o mujer, indistintamente– con los que se decidió llevar a cabo la propuesta.

En un primer momento, los diálogos dirigidos e interrogaciones didácticas prepararon el escenario para generar inquietudes que promovieran situaciones de investigación, reflexión y construcción de los aprendizajes. Esto implicó a su vez una instancia de planificación por parte del docente en función de los siguientes contenidos seleccionados:

Contenidos de Lengua y Literatura:

- Lectura y comprensión de distintos discursos sociales.
- Texto. Coherencia y cohesión: recursos cohesivos.
- Texto instructivo.
- Texto expositivo.
- La novela.
- La noticia.

Y, consecuentemente, los propósitos que se pretendía alcanzar eran:

Objetivos:

- Interpretar mensajes con diversos propósitos comunicativos.
- Exponer ideas, conocimientos y puntos de vista sobre temáticas actuales en su dimensión social, cultural e histórica.
- Planificar textos con diferentes tramas y propósitos a partir de consignas dadas para la producción de textos.
- Implementar el conocimiento tecnológico para elaborar y dar a conocer sus conclusiones.
- Fundamentar y socializar las propuestas escritas resultantes de las actividades de la secuencia.

En la clase inicial se introdujo a los alumnos en la temática sobre la construcción de lo femenino. Para ello se utilizó la estrategia del análisis de caso al presentarles en soporte papel un instructivo publicado en 1953: “Guía de la buena esposa”. Se pidió a los estudiantes que observaran las imágenes y realizaran la lectura completa del texto.

Guía de la buena esposa

11 reglas para mantener a tu marido feliz

Se lo esposa que él siempre sonó



1 Ten lista la cena

Planea con tiempo una deliciosa cena para su llegada.

Esta es una forma de dejarle saber que has estado pensando en él y que te preocupan sus necesidades. La mayoría de los hombres están hambrientos cuando llegan a casa.

Prepara su plato favorito



2 ¡Luce hermosa!

Descansa 5 minutos antes de su llegada para que te encuentre fresca y reluciente.

Retoca tu maquillaje, ponte un lastón en el cabello y luce lo mejor posible para él. Recuerda que ha tenido un día duro y solo ha tratado con compañeros de trabajo.



3 Se dulce e interesante

Su aburrido día de trabajo quizá necesite mejorar. Tú debes hacer todo lo posible por hacerlo.

Una de tus obligaciones es distraerlo.



Arregla tu casa

Debe lucir impecable

Haz una última ronda por las principales áreas de la casa, justo antes de que tu marido llegue. Levanta libros de escuela, juguetes, etc. Y limpia con un plumero las mes-
cuatro



5 Hazlo sentir en el paraíso

Durante los meses más fríos del año debes preparar la chimenea antes de su llegada. Tu marido sentirá que ha llegado a un paraíso de descanso y orden, esto te levantará el ánimo a ti también.

Después de todo, cuidar de su comodidad te brindará una enorme satisfacción personal.



6 Prepara a los niños

Cepíllales el cabello, lava sus manos y cámbiales la ropa en caso de ser necesario. Son sus pequeños tesoros y él los querrá ver relucientes.

tómate unos minutos para arreglar a los niños



7 Minimiza el ruido

A la hora de su llegada apaga lavadora, secadora y aspiradora e intenta que los niños estén callados.

Pienso en todo el ruido que él ha tenido que soportar durante su pesado día de oficina.



8 Procura verte feliz

Regálale una gran sonrisa y muestra sinceridad en tu deseo de complacerlo.

Tu felicidad es la recompensa por su esfuerzo diario.



9 Escúchalo

Puede que tengas una docena de cosas importantes que decirle, pero a su llegada no es el mejor momento para hablarlas.

Dejalo hablar antes, recuerda que sus temas son más importantes que los tuyos.





Los alumnos inmediatamente expresaron opiniones como: “están locos”, “ahora no es así”, “esto está desactualizado”, “la mujer ha conquistado muchos derechos”. Estas intervenciones permitieron plantear y comparar el contexto de producción del texto y las concepciones actuales sobre la temática a través de un debate oral en el que cada estudiante socializó su postura. Seguidamente se les preguntó si podían indicar qué tipo de texto es el que estaban trabajando y determinar qué características les permitieron reconocerlo. Los alumnos expresaron que era un texto instructivo por el uso de los verbos y porque establece un orden, un paso a paso, como una receta.

Luego, en grupos de tres integrantes elaboraron un afiche a partir de la información e interpretación que se desprende del texto trabajado en clase. Para el diseño del afiche se los orientó con las siguientes preguntas:

1. ¿Qué aspectos eran vistos como “virtudes femeninas” y “virtudes masculinas”?

2. ¿Por qué creen que solo se escribió una guía para las esposas y no para los esposos?
3. ¿Consideran que las esposas de hoy podrían cumplir con los pasos de esta guía?

Se les pidió que escribieran en aproximadamente cuatro renglones el significado de ‘mujer’ que se desprende de la “Guía de la buena esposa”. En la elaboración del afiche los alumnos organizaron la información a partir de un borrador en el que fueron realizando modificaciones hasta que presentaron la versión final. Un alumno elegido por cada grupo compartió de manera oral con la clase las conclusiones a las que arribaron.

A continuación, en la pizarra se escribió la siguiente pregunta:

¿Podríamos escribir un instructivo de ese tipo en esta época, pensando en el modelo de esposa del siglo XXI?

Ante esta pregunta surgió una situación inesperada por parte de la docente ya que los alumnos evidenciaron que en el contexto actual existen mujeres que no quieren ocupar el rol de esposas y sí el de madres, mujeres que privilegian su proyecto profesional; mujeres que eligen no ser madres, nuevas concepciones acerca de familia, cuestiones de género como heterosexualidad y homosexualidad. Por lo tanto la consigna de la actividad pensada como cierre de esta clase debió ser modificada; no escribirían una guía de cómo ser una buena esposa en el siglo XXI sino:

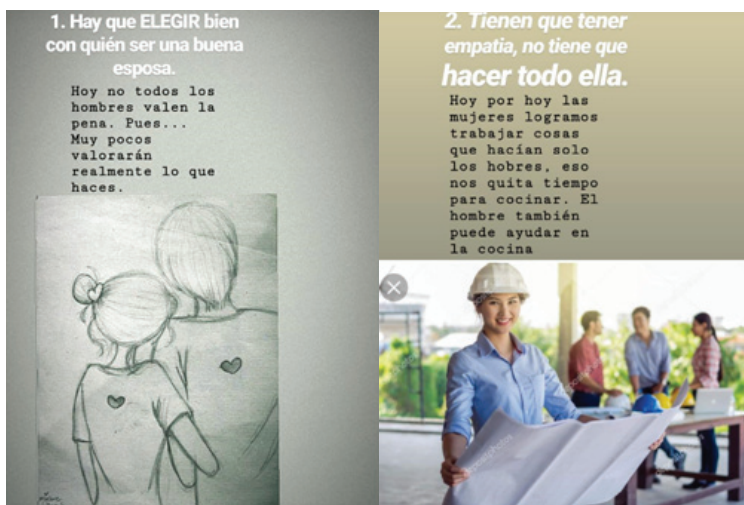
¿Cómo ser una buena mujer o un buen hombre en este siglo?

Respecto de la propuesta de escritura se les encomendó a los alumnos que la entregaran en forma digital y, a modo de

guía, se les dieron estas indicaciones:

- Construir el texto instructivo en cinco pasos secuenciados.
- Titular cada uno de los pasos antes de explicarlos.
- Proponer un nombre para la guía.
- Escribir oraciones claras y directas.
- Utilizar verbos en infinitivo, imperativo o en 3° persona.
- Utilizar fotos, videos o imágenes.
- Publicar en Facebook, Instagram u otros medios sociales.

Luego los grupos compartieron sus producciones respetando cada idea y postura expresada, así como también el porqué de sus elecciones. Estas producciones fueron visualizadas con un proyector para una mejor apreciación del material. A continuación se muestran algunas de ellas:





3. Compartan sus pensamientos

ASÍ SE CONOCERÁN MÁS Y HABRÁ MÁS COMUNICACIÓN. AL FINALIZAR EL DÍA CUANDO SE ESTÉN COMENTANDO SUS COSAS, CUÉNTALE TAMBIÉN LAS TUYAS; SON IGUAL DE IMPORTANTES QUE LAS DE ÉL.

4. COMPARTAN COSAS EN COMÚN EN SU TIEMPO LIBRE

Ser compañeros de vida y convivir no es para nada fácil, compartir algo en común los mantendrá más unidos y felices.



Cómo ser esposa
el día de hoy!

BIENESTAR FAMILIAR



- Incentivar al respeto.
- Garantizar la libre expresión.
- Valorar logros.

PORTADORA DE DERECHOS



- No permitir la discriminación.
- Vivir libre de violencia.
- Tener voz y voto.

ESPARCIMIENTO Y RECREACIÓN



- Dar tiempo necesario a la pareja.
- Disfrutar de la familia.
- Respetar el esparcimiento individual.

INGRESOS MONETARIOS



- Elegir fuente laboral.
- Respetar formación profesional.
- Invertir equitativamente.

COMPARTIR TAREAS



- Cuidar los hijos.
- Trabajar en el hogar.
- Ser auténtica.

Al finalizar la clase se les transmitió una idea que serviría como disparador para la próxima:

Para seguir pensando:

¿Se necesita seguir los pasos de una guía para ser “mejor mujer” o “mejor hombre”?

La clase siguiente tuvo como objetivo hacer que los alumnos reflexionaran y pusieran en contraste los roles de las mujeres, sus prioridades y elecciones, así como también promover la investigación acerca de las diversas concepciones de familia del siglo XXI. Para ello se les mostraron textos breves sobre mujeres: escritoras, científicas, madres y esposas.



A continuación se les pidió que investigaran sobre las nociones de sexo, sexualidad y género en forma grupal y que elaboraran un texto expositivo que explicitara la temática. Los más representativos se compartieron en el mural de la escuela y en el blog del curso. A continuación se presentan ejemplos de las investigaciones:



“Para opinar de manera personal acerca del tema “sexo y género”, yo desde mi punto de vista adolescente, creo que la mayoría de nosotros comprende el término sexo, mientras que el término

género es más dificultoso de entender, ya que a muchos les cuesta comprender la idea de la orientación sexual, es decir, no aceptan la idea de que existan homosexuales, bisexuales, etc. Todo esto ocurre por el machismo y prejuicios mal intencionados. Pero a medida que pase el tiempo y se hable de este tema, comenzarán a normalizar las identidades de género.” (Grupo 1)

Ejemplo de un texto expositivo:

A CONCIENCIA DE LOS FEMICIDIOS

Los femicidios ocurren por el machismo. Su ignorancia y cultura patriarcal nos está matando. Ya que en la actualidad no solo hay hombres machistas, sino también mujeres. La violencia machista en Argentina se agrava y en lo que va del año ya hubo 12 femicidios en 2019: un caso cada 36 horas.

[...] Establecemos cierta analogía entre el machismo y el femicidio, porque es una relación de causa y efecto, muchas veces ignoramos o dejamos pasar ciertas actitudes machistas que como hombres ya de por sí las tiene, y/o también ciertas mujeres de igual modo. En general, todos tendríamos que bajar un cambio y preocuparnos más por tantas muertes, desde el punto de vista de una mujer o de un hombre [...].

Luego de haber cerrado esta segunda etapa la clase posterior se inició con una selección de noticias nacionales y provinciales sobre violencia de género y femicidio, para propiciar el diálogo y el debate.

Posteriormente se les presentó la novela *Chicas muertas* de Selva Almada. Esta novela, publicada en 2014, puede leerse

como una crónica sobre tres femicidios de adolescentes perpetrados durante la década del 80 y que aún siguen impunes: Andrea Danne, una joven ultimada de una puñalada en el corazón en su casa de San José, Entre Ríos, en 1986; María Luisa Quevedo, violada y estrangulada en un pueblo de la provincia de Chaco en 1988 y Sarita Mundín, desaparecida en Villa María, Córdoba, en 1983. En once capítulos y un epílogo, Selva Almada reconstruye sus vidas con “la superposición de elementos reales y ficticios, pasados y presentes, recuerdos personales, testimonios y entrevistas a familiares, transcripciones de expedientes, reportes policiales y extractos periodísticos; a lo que se le suman los encuentros con una vidente–tarotista” (Peón, 2014:1). En esta interdiscursividad en la que se propician multiplicidad de voces, la presencia del ‘yo’ no tan solo posibilita la legitimidad del discurso sino que también da lugar a una construcción autobiográfica, como es la inclusión de una anécdota personal:

Yo tenía trece años y esa mañana la noticia de la chica muerta me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo. (Almada, 2016: 16).

Antes de que los alumnos llevaran a cabo la lectura de algunos fragmentos de la obra se les solicitó que hicieran un apunte de las impresiones subjetivas y de los elementos literarios paratextuales que permitirían luego resignificar sus saberes. A continuación se refieren fragmentos de un análisis de los paratextos verbales de la novela *Chicas muertas*:

En el título encontramos a “chicas” que es un sustantivo y está acompañado del adjetivo “muertas” ... “chicas” puede tener un significado preciso en el diccionario que tal vez muchos conocen, al igual que “muertas”, pero eso sería el significado literal, que todos usamos. Y el significado connotativo que es una percepción subjetiva de lo que nosotros podemos pensar de esa palabra, por ejemplo, “chica” puede ser *joven*, puede ser *feliz, alegre...* y “muerta” puede ser *tristeza*, puede ser un *vacío*, puede ser una *pérdida*... La autora a través de la dedicatoria quiere mantener viva la memoria de las tres mujeres y a la vez creo que da un mensaje de justicia para las otras mujeres y que luchemos por algo mejor... La intención o el propósito que tiene el epígrafe es que no dejemos que algo así ocurra nunca más... La autora incluye el epílogo para dejar una mirada más extensa de la historia y contar más casos de mujeres. (Florencia)

Después de la lectura, a partir de un diálogo dirigido vinculado con la comprensión lectora de la obra, se les pidió que investigaran sobre el femicidio y organizaran el resultado en una exposición oral destinada a alumnos de 4° año de la escuela. Esta actividad se efectivizó aproximadamente en 3 clases. Con esta obra de Almada los estudiantes pudieron establecer la distancia entre quien escribió y quienes padecieron, entre la representación literaria y sus propias vidas, debido a que esta escritura que nace a partir de la figura del ‘yo’ posibilita la confluencia de distintas voces y formas discursivas así como también permite plasmar diversas experiencias individuales y colectivas en las que lo testimoniado es íntimo y público a la vez.

El discurso ficcional asimilado de este modo adquirió para ellos un sentido muy particular ya que les permitió vincularse con un mundo en el que el tratamiento de la verdad (Saer, 2014:11) ostentaba rasgos biográficos y autobiográficos, y esto, según ellos no entra en discusión o se pone en duda:

[...] creo que es verdad, porque en realidad eso está pasando, ficcionalidad le puede poner la autora, pero de ahí a mentir no, porque es la verdad, cuenta la historia de su tía, cuenta sus historias y ella va investigando con mucha ayuda. Y tal vez, creo que ayuda mucho a la sociedad lo que mujeres como ella hacen al escribir historias de mujeres maltratadas, escribir historias de mujeres asesinadas y la verdad está bien porque eso es lo que hace ella buscar la verdad y de alguna manera dejar marca en eso... quiere que la gente sepa la verdad, que vea lo que en realidad sí está sucediendo. (Florencia)

Reflexionar acerca del destino trágico que tuvieron las mujeres de la novela llevó a los alumnos a situarse en pasajes concretos del texto. Por ejemplo, las protagonistas salían de sus casas para ir a estudiar o trabajar y las alumnas de 6° año expresaban que se veían reflejadas en esos escenarios, ya que al año siguiente muchas de ellas emigrarían a otras ciudades para dar continuidad a sus estudios.

Luego de esta charla se consideró pertinente proponerles que a continuación escribieran acerca de mujeres de su vida, incluso de ellas mismas. Albana, por ejemplo, dijo de su madre: “ella es la mujer ejemplo a la que quiero seguir. Mi madre es todo. Estoy orgullosa de todo lo que ha logrado...

”También Fernanda rememoró a su gran amiga: “...tenías tantos sueños. Teníamos planes de por vida. Todavía te extraño y no puedo entender por qué te fuiste para siempre. La muerte nos deja heridas abiertas más cuando no hay explicación...” Macarena, por su parte, se proyectó a futuro: “... ¡voy a extrañarlos tanto! Los asados del domingo, el calor de la familia...” También Luciana: “Mamá, sé que ya no estarás como cuando era niña y trenzabas mi cabello, o cuando me caía y estabas ahí para levantarme y decirme que nada pasaba. Ahora tendré que aprender a cuidarme sola”.

En fin, la perspectiva del ‘yo femenino’ posibilitó a los alumnos transitar un camino de autoconocimiento que inclusive promovió la reflexión de parte del alumnado masculino, como Juan, quien escribió de sí las siguientes palabras: “soy una buena persona, aunque a veces otros piensen lo contrario. Tengo sentimientos...” Esta construcción de identidad le permitió a este joven no tan solo reconocerse sino proyectarse de forma personal y subjetiva frente a sus pares sin temor a ser excluido o malinterpretado.

III. Conclusiones

Poner en práctica esta propuesta a partir de los aportes teóricos y prácticos referidos permitió revisar, repensar y resignificar las clases. Clarificar y delimitar en qué consisten algunas estrategias de enseñanza posibilitó, a su vez, una mayor efectividad al momento de revisar las producciones de los alumnos. Algunos vacíos conceptuales se completaron y otros adquirieron nuevos sentidos.

Consideramos que lo positivo de haber implementado esta propuesta se sostiene en la idea y la importancia de planificar la enseñanza situada en el contexto propio del aula, teniendo

do en cuenta las construcciones individuales de cada alumno, debido a que solo en ese lugar se puede visibilizar y repensar la convivencia de construcciones sociales y culturales que nos atraviesan. A partir de estas prácticas vamos otorgando sentido a lo que hacemos en el aula y resignificamos nuestro rol y el de nuestros alumnos, en un proceso que implica tomar diversas decisiones y analizar todo constantemente, para replantear o ajustar lo que fuese necesario, y así promover la libertad de expresión de pensamientos, ideas y saberes, así como también su adquisición de manera significativa y provechosa.

El entramado de las actividades se centró en los alumnos. El desarrollo del pensamiento crítico tuvo como recurso básico la lluvia de ideas que nos permitió acercarnos a sus conocimientos previos para sumar a ellos la construcción de conocimientos nuevos. En las instancias iniciales se preparó el escenario para abrir interrogantes que promovieran la investigación, la reflexión y la construcción de aprendizajes. Por lo tanto, la idea de tramar la enseñanza conlleva democratizar, comunicar y hacer públicos nuestros propósitos y objetivos con anterioridad. Es decir, ser claros y precisos al explicitar el sentido de cada actividad para generar espacios de construcción individual y colectiva, así como también de socialización y discusión.

El trabajo en equipo les permitió acordar los roles y las tareas a desarrollar. Realizaron bosquejos y buscaron imágenes cuando fue necesario; compararon la concepción de mujer enmarcada en contextos pasados y presentes y también expusieron sus propios puntos de vista.

En la actividad que los estudiantes debían realizar, la guía sobre cómo ser una buena esposa en el siglo XXI, se presentó un imprevisto que no se había anticipado, debido a que

se propuso una consigna de escritura cerrada, perdiendo de vista las diversas concepciones acerca de ser mujer y ser hombre. Fueron los alumnos quienes entraron en discusión sobre ello. A partir de allí se analizaron sus aportes y se redireccionó la actividad en función de lo que implica ser 'yo' en este siglo: adolescente, joven, mujer/hombre, novia/novio, esposa/esposo, profesional, madre/padre.

Las actividades desarrolladas con mayor intensidad en la propuesta se centraron en las tareas de comprensión y de opinión. Se les facilitaron diversos textos que implicaron un análisis acerca de la problemática actual sobre la cuestión de género, que llevó a la necesidad de contrastar los contextos en los que se produjeron esas concepciones. En consecuencia, surgieron preguntas que debieron ser trabajadas de acuerdo con los conocimientos previos y las ideologías de los estudiantes, propiciando la oralización de las ideas propias, la escucha atenta y el respeto por las ajenas.

Adentrar a los alumnos en las 'escrituras del yo', es decir, aquellas que dan cuenta de la propia vida, del modo en el que la transitan a partir de las experiencias, pero desde una mirada recortada, personal y subjetiva, les permitió escribir o hablar presentando imágenes genuinas de sí mismos. Instancia que, a su vez, reflejó sus trayectos de vida, los caminos y las huellas del recorrido en una continua construcción de sus propias identidades culturales.

Referencias bibliográficas

- Almada, S. (2016) *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- Lagarde M. (1990). "Identidad femenina". *Revista de Coordinación de Estudios de Posgrado. La mujer en la investigación y el posgrado*. 20. Recuperada de: http://poseidon.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/20/04.pdf
- Peón, M. L. (2016). "*Chicas muertas*, entre crónica y autobiografía: El ejercicio del yo como estrategia narrativa borrosa". (Artículo inédito)
- Russo, L. (2019). "El yo femenino y su entorno en la literatura española e italiana a finales del siglo XX y el siglo XXI". Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística General. Lenguas Modernas. Lógica y Filosofía de la Ciencia. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Recuperada de: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690288/russo_lucia.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Saer, J. J. (2014, 4ª ed.) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix barral.

III

**Una sección dedicada a la escritura
biográfica**

La figura de José Cubas y su trascendencia histórico-literaria

Agustina Barrionuevo

Francisco Dorado

Nicolás Núñez

I. Introducción

En la Provincia de Catamarca hay calles, escuelas e institutos con el nombre de José Cubas y Salas, Gobernador durante el período 1836-1841. Caminar por el centro de la ciudad o por la Plaza 25 de mayo implica pisar sus marcas y las de tantos otros que, junto a él, se reunieron para defender las acciones que creyeron justas y luchar ante un poder que decidió perseguirlos y erradicarlos por oponerse a sus ideales. Por ello es importante recordar que su figura tuvo un gran impacto en la política local, como así también que su desenlace supuso uno de los hechos más sangrientos y macabros de la historia argentina.

Partiendo de documentación y textos históricos, este trabajo tiene como objetivo generar un aporte acerca de la figura, la imagen y los ideales de José Cubas, de Juan Manuel de Rosas como su antagonista y de los acontecimientos alrededor

del trágico desenlace, desde el área de Letras y a partir de una reconstrucción literaria, más que histórica.

II. Desarrollo

En un tiempo en que Argentina se formaba a partir de tratados diplomáticos, acuerdos, alianzas y, por otro lado de guerras civiles, asesinatos, traiciones y puñales en la espalda, la relación entre Cubas y Rosas no difería mucho, en esencia, de todo lo nombrado.

La tradición histórica presenta a Cubas como un hombre noble, probo, honesto y admirado por su pueblo. Hijo de Juan Nicolás de Cubas y Felipa de Salas, nació en 1798 en San Fernando del Valle de Catamarca, en una familia antigua y respetada. Se dice que si bien su familia ya poseía reconocimiento como noble y digna de respeto en el ámbito político, José Cubas y Salas hizo mérito propio entre la gente de Catamarca, quienes le tenían afecto y respeto. Más aspectos de su personalidad se desconocen, pero se dejan ver a través de sus acciones, cómo se enfrentó a lo que consideró injusto y cómo defendió a su pueblo.

II.1 Inicios de su carrera política: conviviendo con el conflicto

A comienzos del mandato de Cubas como Gobernador de Catamarca, reemplazando a Villafañe en 1836, se pronunció como federal y a favor de Rosas, quien era el Gobernador de Buenos Aires con la suma del poder público y las facultades extraordinarias⁵⁸. El 19 de agosto Cubas promulgó una ley dic-

58 Las facultades extraordinarias y la suma del poder público permiten al Poder Ejecutivo legislar. Con el tiempo, las medidas que Rosas tomaba fueron generando descontento en las provincias del interior, y lo que antes era apoyo incondicional a favor del tirano se fue convirtiendo en ferviente oposición.

tada por la Sala de Representantes, por la cual “se reconoce a Rosas en el grado de Brigadier que inviste en la Provincia de su mando” y como “ilustre restaurador de las leyes”, con esto dejaba en claro su sincero apoyo al plan de gobierno que mostraba Rosas. Cabe destacar que este pronunciamiento era una formalidad que debían realizar sí o sí cada año todos los gobernadores de la Confederación Argentina para demostrar la adhesión a los ideales y modos que Rosas ejercía.

Una prueba contundente del apoyo que poseía Cubas de su gente es que, cuando el 4 de noviembre de ese mismo año Villafañe regresó a Catamarca para recuperar el gobierno, una contra-revolución del pueblo le devolvió el poder a Cubas, arrojando a Villafañe fuera de la Provincia, lo cual muestra el afecto que los lugareños tenían hacia su gobernante.

En respuesta al apoyo recibido Cubas defendió su territorio y sus intereses en cada oportunidad que tuvo y con mucho éxito al inicio. Luchó contra las montoneras y otras violentas agrupaciones de sublevados, pero su enemigo más notable fue el coronel Juan Eusebio Balboa, un tenaz y violento caudillo de Belén que desde el principio se pronunció contrario a su mandato.

En 1837 Catamarca sufre la insurrección por parte del departamento Pomán que se incorpora a La Rioja. Además, el protector de las Provincias del Norte, el Gobernador de Tucumán, Alejandro Heredia, con la excusa de la falta de recursos para la guerra que en ese entonces se mantenía con Bolivia, decidió incorporar a su Provincia los Departamentos Tinogasta, Belén y Santa María. Al ver esta situación y conociendo que el coronel Balboa tenía influencias con el Gobernador de Tucumán, Cubas apeló a que su enemigo dejara de lado el enfrentamiento en miras de proteger los intereses de la Provincia que

ambos defendían desde sus distintas posturas. Demostrando ser un gran diplomático que sabe poner el bien general por encima de los intereses propios, redactó una carta a Balboa en la que pretendió disuadirlo y lograr una alianza temporal.

[...] a veces el hombre público se halla en la triste necesidad de luchar con los sentimientos del hombre privado; este es el caso en el que me hallé, cuando me decidí por la medida de su prisión [...] pero ya que como personas públicas lamentamos los males que se han derivado, como hijos de Catamarca [...] debemos empeñarnos en no dilacerar más las heridas que le han abierto equivocadamente a nuestra patria [...] yo protesto ante Ud. el más intenso deseo de restituir a la provincia la paz y las garantías que necesiten nuestros vecinos [...] Estamos convenidos por el señor protector a tener una entrevista: y el primer objetivo que en ella me propongo es el de arbitrar los medios para reintegrar la provincia con los departamentos sustraídos; para su consecución no omitiré sacrificios por costosos que sean; supongo que Ud. debe hallarse penetrado de los mismos sentimientos y que cooperará eficazmente la realización de mis deseos, haciendo valer su amistad con el señor protector [...]. (22/VI/37; citado en Olmos, 1957: 154)

Este registro muestra claramente el altruismo de Cubas, además de su notorio criterio político a la hora de intentar resolver un problema de la Provincia, sin tener reparo en las medidas que sea necesario tomar. Desgraciadamente Balboa no entró en razón y decidió mantener la enemistad personal por

sobre el interés común.

Hasta finalizar el primer período de su gobierno Cubas no tuvo descanso y se vio forzado a estar siempre alerta ante los constantes ataques de las montoneras, las que logró repeler. Cuando su mandato terminó fue reelecto por la Sala de Representantes el 21 de julio de 1838, haciendo caso omiso a su resistencia a reasumir ese cargo público.

Al tiempo, con la muerte del gobernador de Tucumán Alejandro Heredia, el 12 de noviembre de 1838, Cubas resuelve reintegrar los Departamentos que le habían sustraído a Catamarca y, al ver que Balboa continuaba con una actitud hostil hacía él, que incitaba a otros dirigentes y caudillos a la insurrección, decidió juntar una fuerza de 800 hombres para escarmentarlo. Balboa terminó siendo sometido y se restituyeron a la Provincia los Departamentos quitados, fue obligado a entregar todas sus armas, municiones y pertrechos. Aun en una clara posición de ventaja, Cubas decidió no someter a juicio al caudillo y a sus seguidores y tampoco atentó contra sus propiedades y sus vidas, con la condición de que delegaran el control de sus fuerzas a personas de confianza de Cubas. Con esto demostró la piedad que poseía para con sus enemigos y el hecho de que daba prioridad a la paz y la unión de su Provincia por sobre cualquier afrenta personal.

II.2 El antagonista: Juan Manuel de Rosas

Bien se conoce que Rosas poseía cero tolerancia ante cualquier tipo de oposición y no escatimaba recursos ni tenía pudor al tomar medidas extremas para eliminar a sus opositores. Al mismo tiempo pretendía dar un espectáculo ejemplar para disuadir a futuros contrincantes. Un fragmento del discurso que pronunció Rosas en el Fuerte, sede del gobierno

provincial, al momento de la asunción de su segundo mandato como gobernador, muestra claramente su postura al respecto: “¡Que de esa raza de monstruos no quede uno entre nosotros y que su persecución sea tan tenaz y vigorosa que sirva de terror y de espanto a los demás que puedan venir en adelante!” (Romero y otros, 1993: 164-165). Para llevar a cabo esta persecución, Rosas había conformado La Mazorca (una de las dos instituciones que su gobierno había constituido a través del método del terror, junto con la Sociedad Popular Restauradora), un grupo parapolicial que recibía órdenes únicamente de él y se encargaban de rastrear y asesinar a cualquier presunto opositor. Nunca sabremos a ciencia cierta si era el odio o la paranoia lo que motivaban al tirano a perseguir a cualquiera que no estuviera del todo de acuerdo con él, además se sabe que no tan solo hostigaba a los que claramente se pronunciaban en su contra, sino que cualquiera que mínimamente dudara de su criterio o autoridad recibía una visita de la mazorca a partir de la cual podría ser ejecutado y en muchos casos también su familia y amistades más cercanas.

Las etiquetas ideológicas que utilizaba Rosas para señalar a sus aliados y enemigos eran las de ‘federales’ y ‘unitarios’ respectivamente. Pero para ser llamado federal por Rosas no bastaba con coincidir ideológicamente, se debía tener una obediencia incondicional y absoluta ante cualquier medida que él impartiera, sin ningún tipo de duda, reclamo o disconformidad. En el momento en que Rosas detectaba un mínimo ápice de vacilación o rechazo ante alguna de sus políticas el que hasta hace momentos era un aliado federal pasaba a ser un salvaje unitario que ponía en riesgo el futuro del país y que debía ser eliminado inmediatamente. Era tanto el control político que Rosas pretendía imponer que sobran testimonios y registros

de la propaganda y las atrocidades que difundía para mantener su poder.

Se podría decir que Rosas, sin saber la teoría ya que él era anterior al teórico, conocía muy bien y hacía uso de los “11 Principios de la Propaganda” de Joseph Goebbels, las estrategias que utilizaba para controlar ideológicamente a sus aliados y poder señalar a sus enemigos con facilidad. Fundamentalmente hacía uso del primer principio, llamado “Principio de simplificación y del enemigo único” que consiste en generar un reduccionismo de los conflictos, quitar detalles y matices para que el enfrentamiento se manifieste como una grieta con extremos blancos y negros, sin ningún gris en el medio. De esta forma, cualquiera que dudara era llamado unitario para marcarlo, y todos los que se consideraban federales, para demostrar su lealtad a la etiqueta y a su tirano, no tenían otra opción que perseguir al nuevo enemigo y eliminarlo, aun sabiendo que probablemente no era un unitario, sino simplemente alguien que no estaba de acuerdo con Rosas al 100%, sino que un 90 %, pero para el tirano ya era razón suficiente.

Asimismo se reconoce el “Principio de contagio” según el cual toda diferencia ideológica era marcada como proveniente del unitarismo, de esta forma Rosas agrupaba a sus enemigos en una masa única y reconocible, muy fácil de señalar y perseguir. Y por otro lado está el “Principio de la exageración y desfiguración” que consiste en convertir cualquier anécdota en una grave afrenta o amenaza, como el hecho de que un simple desacuerdo o reclamo ante alguna medida de Rosas fuera tomada por él como un ataque a su autoridad y a los ideales federales. El uso de estas estrategias lograba que todos los seguidores fanáticos de Rosas hirvieran de furia ante cualquiera que se atreviera a desengañarse del tirano y no dudaban un

segundo en darle caza y muerte. Tal era la fuerza y el control del tirano que, con el tiempo, Cubas no solo se preocuparía por enfrentamientos internos o ataques de las montoneras, sino que poco a poco se iba distanciando del pensamiento de Rosas. Las políticas impartidas por el tirano le parecían injustas y perjudiciales para Catamarca y todo el interior argentino.

II.3 El conflicto: la Liga del Norte

La Liga del Norte⁵⁹ fue una alianza entre las Provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, La Rioja y Catamarca de lo que entonces se conocía como Confederación Argentina. Si bien los motivos para llevar a cabo la insurrección eran más que justificados (criticaban el abuso de autoridad, exigían una constitución e insistían en una administración económica más equilibrada entre el interior y Buenos Aires) el recelo y el miedo entre los dirigentes de las provincias estaba latente, puesto que sabían cuáles serían las consecuencias si caían en manos del enemigo. El panorama se presentaba desolador, máximo si tenemos en cuenta la asimetría de poderes entre los bandos, por un lado unas cuantas provincias del norte empobrecidas y domesticadas por el miedo, y por otro el poderío y los recursos de Rosas.

José Cubas fue el primero en expresar de forma explícita el descontento que sentía ante la forma en que Rosas hacía uso de su autoridad como líder. Esta voluntad manifiesta de Cubas podía advertirse en documentos que datan ya desde 1839, en los que se insinúan fuertes sentimientos anti porteños junto a la convicción de que los dirigentes del norte no podían esperar

59 A principio de 1839 es cuando se comienzan a notar con mayor fuerza los movimientos de oposición a Rosas en las provincias. Corrientes por ejemplo, estaba aliada a Fructuoso Rivera y a los unitarios de Montevideo en contra de Rosas.

nada de Rosas para solucionar la grave situación de las provincias.

En principio el Gobernador de Catamarca se mostraba moderado ante la propuesta de unirse a la Liga del Norte, pero no temía aclarar que se encontraba en profundo descontento con la política del Gobernador de Buenos Aires, así lo expresa en una carta destinada al Gobernador de La Rioja D. Tomás Brizuela:

[...]con respecto a lo que me dices sobre extender nuestra alianza con los demás pueblos, conviene en mi concepto a principiar a promoverla de un modo no directo, y mantener a la capa hasta ver resultados de abajo, pero resuelto a no dejar que los porteños formen por más tiempo su juguete de nosotros. (Olmos, 1957:156)

Seguramente, Cubas sabía a lo que se enfrentaba y era consciente de que, si su oposición era evidente, sin dudas Rosas mandaría a alguien para detenerlo y ejecutarlo de una forma ejemplar, por lo que es entendible que en un primer momento se lo haya tomado con cautela. Gracias a Cubas y a su correspondencia con Juan Felipe Ibarra (Gobernador de Santiago del Estero) y con Brizuela es posible saber en la actualidad que la idea germinativa de la Liga del Norte ya existía en los dirigentes. Cubas había enviado a Tomás Brizuela una carta en la que expresaba su voluntad de crear la alianza y el imperativo de promover esta idea en secreto, de forma no directa; pues sabía que expresar ideas tan claras y al mismo tiempo tan riesgosas podía costarles la vida. Sin embargo dicho acto de rebeldía y coraje no nació de un repentino estallido emocional ingenuo, correspondía a un genuino sentimiento de unidad regional que

estaba más que justificado.

El 16 de enero de 1839 José Cubas envió una carta a Ibarra en la que mostraba su voluntad de invitar a las demás provincias para formar una alianza y designar una nueva figura que se encargara de las relaciones exteriores, también hacía hincapié en la necesidad de alejar a las provincias de las manos ambiciosas de los porteños. Tal propósito no partía de un interés personal o egoísta, el objetivo de formar un nuevo gobierno nacional más justo y equitativo nacía de la realidad empírica: el crecimiento porteño a costa del empobrecimiento de las provincias del interior, sumado a los abusos del poder de Rosas.

En vista de lo que iba sucediendo, la Sala de Representantes de Tucumán decidió pronunciarse contra Rosas y alentó a las demás provincias a imitar su acción. Cubas tenía muchos problemas que resolver antes de exponerse. Siguió manteniendo una postura moderada, pero las afrentas y la persecución de los dirigentes que estaban en contra del gobierno eran cada vez más crueles y notorias. Lejos de infundirle temor esta situación le dio coraje y decidió manifestarse definitivamente como opositor, ignorando las advertencias de sus vecinos. El 14 de mayo de 1840, en una carta a Bernabé Piedrabuena (Gobernador de Tucumán) escribió relatando el revuelo y la preocupación que había en la ciudad:

No puede figurarse el murmullo que había en estos días en este pueblo. Llenos todos de temores [...] y aconsejándome que de ningún modo me pronuncie si Brizuela (Gobernador de La Rioja) no lo hacía [...] Son las dos de la tarde y me ocupo de campear los diputados, que ni a lazo los he podido reunir estos días. Ahora creo que ya no tendrán embarazo en pronunciarse. (Olmos, 1957: 158)

Finalmente, el 7 de mayo se reúne la Sala de Representantes y emite una ley que consta de tres partes. 1: Se desconoce a Rosas su carácter de gobernador de Buenos Aires; 2: se le retira el poder de representar a la Provincia en asuntos internacionales; 3: se formulan votos para estrechar relaciones con las demás provincias del norte. Al día siguiente, Cubas redacta una circular a las demás provincias donde dice al respecto de Rosas:

Su política fraudulenta y antisocial ha desmentido sus promesas; y la confianza que ha merecido, no ha servido sino para dar más amplitud a sus pérfidas maquinaciones: no se registra un solo paso en su vida pública que no importe una traición; él ha atentado contra las instituciones liberales, ha fomentado la guerra civil, ha destruido la moral, ha aniquilado el comercio y ha envilecido a los ciudadanos [...] y por fin, ha impuesto una ignominiosa dictadura sobre los gobiernos confederados, y muy particularmente sobre aquellos que no se le prosternaban a rendirle adoración; él ha ultrajado con desprecios brutales a estos mismos, como prácticamente lo ha sentido el gobierno de esta provincia; y él por fin, ha mirado como un crimen el deseo de que la república se constituya, bajo cualquier forma de gobierno. (Olmos, 1957: 158)⁶⁰

60 Bazán califica el documento de Cubas como una verdadera catilinaria que expone con gran sentimiento, pero con propiedad los agravios sufridos por las provincias del interior. Este sería el punto de inflexión tanto para Catamarca como para las otras provincias que componían la alianza. Una vez hecho el pronunciamiento la guerra debía comenzar y podemos deducir fácilmente que Rosas guardaba un especial resentimiento hacia Cubas por tal atrevimiento. Explicaría el porqué de la barbarie en su asesinato y posterior humillación.

Con este manifiesto la postura de Cubas se puso en evidencia. No había vuelta atrás y todo se resolvería por las armas.

El 24 de julio de 1840 Cubas había finalizado su mandato como gobernador de la provincia, dejando el poder ejecutivo a cargo de D. José Luis Cano. Él secundaba al gobierno como Comandante de las fuerzas, inmediatamente estos dos dirigentes organizaron a sus aliados para que reunieran a sus hombres y se fueran posicionando en distintas zonas estratégicas.

El 24 de septiembre de 1840 se había aprobado el tratado de la Liga, estableciendo alianza defensiva y ofensiva, quedando obligadas las provincias que firmaron el acuerdo a concurrir con sus fuerzas y recursos para repeler cualquier invasión, afianzar su independencia y sostener los pronunciamientos contra la tiranía de Rosas. Se nombró al brigadier Tomás Brizuela como director de la Liga del Norte con facultades para dirigir la guerra, hacer la paz y negociar empréstitos dentro o fuera de la Provincia.

En cuanto a la participación de Catamarca, que tiene como protagonista a José Cubas, se pueden mencionar dos batallas importantes de las cuales la segunda sería la decisiva para la Coalición del Norte y su fin trágico.

La primera sucedió en septiembre de 1840: la fuerza opositora de Ibarra supuso una grave molestia para Catamarca y Tucumán, enviando rápidas incursiones mediante la táctica de guerra de partidas. La invasión fue conducida por su sobrino Cruz Ibarra y el comandante Ramón Antonio Pintos.

Luego la ciudad de Catamarca fue tomada el 1º de abril de 1841 por una división rosista al mando del Coronel Mariano Maza, obligando a retirarse al gobernador delegado Francisco Augier, ya que sus fuerzas eran muy inferiores. Maza sancionó

la caducidad de las autoridades provinciales y designó Gobernador provisorio a Eusebio Balboa, luego inició una gran persecución de los antirrosistas. El 23 de abril de 1841 Lamadrid ocupó sin lucha la capital y antes de partir hacia Cuyo para continuar con su estrategia designó Gobernador provisorio a José Cubas el 12 de julio, para defender a la Provincia de los tenientes de Oribe: Mariano Maza y Eusebio Balboa. Maza fue asignado al mando de una división dirigida a liquidar la resistencia opositora en Catamarca.

El 28 de octubre de 1841 Cubas es anoticiado de que las fuerzas de Balboa están cercanas al centro de la ciudad y que el combate sería inminente. Se dice que Cubas de inmediato se pertrechó y salió de su casa ubicada en la esquina de Esquiú y Rivadavia. Dirigiéndose hacia la plaza principal al grito de “¿Quiénes me van a acompañar?” consolidó una resistencia con 400 jinetes y 200 infantes.

Las fuerzas de Balboa y de Maza contaban con más hombres, mejor instruidos, bien armados y con la ferviente determinación de aniquilar a los unitarios que ponían en riesgo el gobierno de su ídolo, mientras que las fuerzas de Cubas consistían, en su mayoría, de civiles sin mucha formación militar y con escaso armamento que, aun así, lucharon con toda la fiereza posible. De todas maneras, el combate conocido como “La batalla de Catamarca” duró poco y la resistencia catamarqueña fue derrotada, obligando a José Cubas a huir a sus propiedades en el Departamento Ambato, donde viviría su exilio por un tiempo.

II.4 Calvario y muerte de José Cubas

La madrugada del 28 de octubre de 1841 amaneció llena de temor y de sangre sobre la ciudad de San Fernando del Valle

de Catamarca.⁶¹ Luego de tres intensas horas, la plaza había cedido ante las tropas rosistas. En las calles y veredas corría la sangre de todas las personas del bando de Cubas capturadas. Mientras, José Cubas junto a sus compañeros funcionarios, huían a los cerros de Ambato, con la idea de salvarse de sus casi inevitables muertes.

Ya marchaba el señor Cubas, / Ya marchaba sin
recelo, / Huyendo se va a la Cumbre / Por la Cuesta del
Rodeo. / Ya marchaba el señor Cubas, / Al compás de
la mañana, / El destino ya le llega, / ya le han rodeado la
quebrada. (Carrizo, 1926: 39)

No sabemos con certeza cuáles fueron sus pensamientos o sensaciones durante la huida y escondite pero podemos deducir que su cabeza estaba llena de pensamientos invasivos: ¿Cómo seguir después de esta derrota? ¿Qué hacer con su familia, con su pueblo?

Al llorar Valentín Castro, / La traición en triste
día, / Lo ayudaba en sentimientos, / Un don Doroteo
Díaz. / Indar Tolosa decía, / Al ver llorar sus amigos: /
No le teman a la muerte, / Que para morir nacimos. /
No lo dejaremos solo / Que juramento le hicimos. (Carrizo, 1926: 39)

61 Año 1915. Suena la canción “Ya marchaba el señor Cubas”. Es cantada por Ramón Ibáñez. Se la canta a Juan Alfonso Carrizo. Comenta que la aprendió en el Departamento La Paz, allá por los años 1870, ya que circulaba entre los troperos en las largas jornadas hacia Tucumán y Córdoba. Ya había pasado mucho tiempo desde los acontecimientos mencionados, pero la historia de José Cubas y su cruel deceso se mantuvo en la tradición oral: ¿Qué mejor que recordar los hechos en torno de su muerte a través de la lírica de esta canción?

Los nombres de Valentín Castro, Doroteo Díaz e Indar Tolosa no aparecen en los registros históricos sobre los hechos alrededor de la muerte de Cubas, pero se deduce que fueron ellos quienes guiaron al Gobernador hasta la cueva. Dado que se requería un conocimiento acabado de la zona ambateña por parte de quienes lo acompañaban se cree que habrían solicitado el servicio de baqueanos. El segmento también evidencia la lealtad de los paisanos hacia Cubas, tal vez por su liderazgo, su buena gestión como Gobernador, su persona, o quizás todo eso junto. Incluso un fragmento del poema menciona que le hicieron juramento.

Ya lo prenden, ya lo llevan, / A Cubas van a matar, / Sus compañeros valientes / No lo han podido quitar. / La sogá que mató a Judas / Al traidor le debían dar, / Esta muerte tan injusta / Ante Dios la va a pagar. / Los bárbaros asesinos / Lo lastiman sin piedad. / Y atado de pies y manos / Lo traen a la ciudad. / Llorá todo Catamarca, / Llorá, llorá, sin cesar / Porque al gobernador Cubas / Un traidor lo fue a entregar. (Carrizo, 1926: 39)

Luego de cinco penosos días, Cubas fue capturado junto a sus compañeros y los llevaron a la ciudad. Según la tradición, delatado por un paisano de nombre Manuel Antonio Aguilar, su destino se iba aclarando y definiendo a cada paso que daba de regreso a la plaza principal.

En el texto citado aparecen las menciones religiosas: la idea de que, ante la injusticia de la muerte del gobernador, hay una justicia divina que se encargará de castigar a “los bárbaros asesinos” (Carrizo, 1926: 39). La imagen de Cubas atado de

pies y manos, siendo lastimado dura y cruelmente, recuerda a la imagen de Jesús en su camino a ser crucificado. El pueblo llora, el pueblo lamenta, el pueblo se entristece, ya que su lealtad y apoyo siguen con él. Ya lo bajaron a Cubas / En un silencio profundo, / Pide tintero y papel, / Va a despedirse del mundo. / No le dan tinta ni pluma / Ya lo van a degollar (Carrizo, 1926: 39).

A pesar de que en el canto, se señala que no le permitieron dejar una última voluntad escrita, en realidad, encerrado en el Cabildo, a punto de enfrentarse cara a cara con la muerte, Cubas le escribe una carta a su esposa Genoveva:

Amada esposa:

Por disposición de Dios, voy a morir dentro de una hora. Confórmate, pues mi conciencia nada me arguye y creo seré feliz en la vida eterna.

Aunque nada tengo para prevenirte en orden a mis hijos, mi voluntad es que si puedes los tengas en el convento, donde podrán continuar sus estudios y ser buenos religiosos y ciudadanos.

No me acuerdo deber más que al Sr. Coronel Lezana tres onzas, por tres mulas que me fió, y una o dos yuntas de bueyes, te verás con él, y pagarás cuando puedas.

Procura vender las estancias para sostenerte. Que Dios te ayude y que lleves con resignación los trabajitos de este mundo hasta que nos veamos en el cielo, donde te espera tu desgraciado compañero.

Cubas. (Olmos, 1957: 164-165)

En esta misiva se pueden observar las huellas de la épo-

ca, los principios que el Gobernador valoraba y respetaba: sus creencias religiosas y la idea de un destino pautado por la voluntad de Dios, de una vida más allá de la muerte ganada por las buenas acciones terrenales, la importancia de una educación que forme a sus hijos como buenos religiosos y ciudadanos, la preocupación por el futuro de su familia, así como también el valor y el cumplimiento de la palabra.

Llora por sus tiernos hijos / Y su alma quiere entregar. / Ya lo llevan a la puerta / Sin dejarlo confesar, / Un Padre reza por Cubas / Y por todos los demás. (Carrizo, 1926: 39)

Por órdenes superiores no se permitió que Cubas recibiera los sacramentos religiosos, lo cual demuestra la crueldad y rigurosidad de las fuerzas rosistas y especialmente la figura de Mariano Maza:

Sale doña Genoveva, / En un llanto muy sentido / Y le dice a sus niñitos: /

—Hijos, ya somos perdidos. / Entonces los dos niñitos / Salen llorando a la plaza / Y se paran en la puerta / Del cruel asesino Maza. / Entonces Maza les dice: /

—Ríen se pueden retirar, / Que sólo entrego a su padre / Sí finco mil reales dan. / Entonces los dos niñitos / Le dicen esta razón: /

—Haga por Dios, señor Maza, / Por la Virgen, por favor... / Libre la vida a tatita / Y mátenos a los dos. / Responde ño Maza y dice: /

—Aquí los tengo presentes, / ¿Qué saco con degollar / Criaturas inocentes? (Carrizo, 1926: 39)

Incluso la anécdota que narra el canto refuerza las actitudes ambiguas de las palabras y acciones del Coronel Maza.

Por una parte, pide a la familia una cierta cantidad de dinero para liberar a Cubas; al entregarse el monto, no cumple con su palabra y termina degollando al Gobernador; por otra parte, cuando los niños ofrecen sacrificarse por su padre, Maza no tiene en cuenta esas palabras porque son “criaturas inocentes” (Carrizo, 1926: 39).

Al cuerpo del señor Cubas / La cabeza le cortaron. / Y en la punta de una lanza / En la plaza la clavaron. / Ese día por la tarde / Al toque de la oración / Al cuerpo del señor Cubas / Una nube lo roció. / Aquí se acabó este verso / De Cubas gobernador / La culpa la tuvo Maza / Y el traidor que lo vendió. (Carrizo, 1926: 39)

José Cubas fue degollado el 4 de noviembre de 1841. Su verdugo salió del Cabildo directo a la plaza, llevando en la mano la cabeza de Cubas, junto con un peine y un jabón (ya habían sido asesinados el resto de sus compañeros). Una imagen muy fuerte presenciada por muchos de los residentes de la ciudad, sangrienta y triste a la vez: su Gobernador había sido derrotado, encarcelado y asesinado. Luego de lavar y peinar la cabeza, el verdugo la colocó en la punta de una lanza. En esa tarde oscura, la cabeza de Cubas y la de sus funcionarios fueron exhibidas en el centro de la plaza principal, como ejemplo de lo que les sucedería a los que se consideraran unitarios (o, en otras palabras y más directamente, quienes decidieran ir en contra de Juan Manuel de Rosas).

III. Conclusión

A modo de cierre, se podría afirmar que la Coalición del

Norte —a pesar de la muerte de Cubas— fue un proyecto geopolítico importante por cuanto las provincias acercaron vínculos y dirimieron sus conflictos no solo entre facciones unitarias y federales sino bajo el abrigo de objetivos y necesidades comunes. Sin embargo, la guerra desatada entre Rosas y los gobernadores estuvo plagada de sucesos en los cuales salieron a flote los instintos más bajos del ser humano. Esto es especialmente lamentable teniendo en cuenta que la batalla era entre hermanos, compatriotas de una misma nación. Mientras que años anteriores debieron unirse para expulsar a los colonizadores, ahora tenían que matarse unos a otros, desavenidos, como si fueran extraños. En una contienda ordinaria cada bando tiene sus justificaciones morales y los soldados de cada grupo son héroes derrotando al terrible enemigo pero aquí los protagonistas no podían dialogar ni discrepar o tomarse tiempo: se mataban unos a otros sin compasión.

En este contexto, convulsionado por la puja de poderes, ideas y tensiones, Cubas, simplemente, defendió con valentía lo que creía justo. Su vida se fue en ese afán.

Referencias bibliográficas

- Bazán, R. A. (1996). *Historia de Catamarca*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Canal encuentro (2016). *Filosofía aquí y ahora: Los 11 principios de Joseph Goebbels*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=g_hG38sguSI
- Canal 7 de Catamarca (2018). *Hoy por la tarde: La historia en su lugar: José Cubas, parte 1, 2 y 3*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=laC70tHFosA&t=188s> (parte 1), <https://www.youtube.com/watch?v=F0LC64TUaZo> (Parte 2), <https://www.youtube.com/watch?v=FdeYKXg6YJo> (Parte 3)
- Carrizo, J. A. (1926). *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- Olmos, R. R. (1993 [1957]). *Historia de Catamarca*. Catamarca: La Unión.
- Navarro Santana, L. (2009). *Cubas, José*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20110103233636/http://www.catamarcaguia.com.ar/Historia/GobernadoresF/CubasJose.php>. Consultado el 03 de febrero de 2020.
- Romero Carranza, A.; Rodríguez Varela, A. y Ventura, E. (1993). *Historia política y constitucional de la Argentina*. Buenos Aires: A-Z Editores.

ÍNDICE

Sobre las/os autoras/es	3
Prólogo	7

I Estudios relacionados con la literatura y la teoría literaria

Figuraciones del yo en la literatura catamarqueña del Siglo XXI - Marilina Aibar	19
La escritura del yo enmascarado de Gelman en <i>Los poemas de José Galván</i> y <i>Los poemas de Julio Grecco</i> - Lilia Exeni	41
<i>Diario de Quito</i> de Manuela Sáenz: construcción del ethos sentimental-novelesco - Milagros Herrera y Mónica Vece	65
El carácter autobiográfico en la narrativa visual del libro arte - Patricia Navarro	99
La revalorización del territorio como construcción social de la identidad en <i>Como un león</i> , de Haroldo Conti - Carlos Romero	121
El deporte de equipo, ¿componente clave en la construcción de la masculinidad patriarcal? - Karina del Valle Tapia	139

Entre artificio y vida, perspectivas del diario íntimo - Mónica Vece y Milagros Herrera	165
---	-----

II Temas aplicados en situaciones de clases

Propuesta didáctica de literatura regional argentina en la clase de ELE - Laura Carsillo	183
El yo femenino a partir de representaciones publicitarias y de <i>Chicas muertas</i> de Selva Almada - María E. Di Giannantonio y Claudia Zurita	199

III Una sección dedicada a la escritura biográfica

La figura de José Cubas y su trascendencia histórico-literaria - Agustina Barrionuevo, Francisco Dorado y Nicolás Núñez	221
---	-----

Agradecemos a quienes, una vez más, nos enseñaron con la revisión minuciosa de los trabajos y sus observaciones:

Luis Alvero
Cecilia Broilo
Raquel Guzmán
María Elena Hauy
María de los Ángeles Moreno
Silvia Ruibal

Editorial Científica Universitaria
Secretaría de Investigación y Posgrado
Universidad Nacional de Catamarca
Julio de 2021



REUN
RED DE EDITORIALES
DE UNIVERSIDADES
NACIONALES



Libro
Universitario
Argentino



 **ECUUNCA**
EDITORIAL EDITORA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA

ISBN: 978-987-661-387-3
Universidad Nacional de Catamarca
Secretaría de Investigación y Posgrado
Avda. Belgrano 300
Pab. Variante I - Planta Alta
Predio Universitario
Tel: 00 54 383 - 4437997
www.editorial.unca.edu.ar
San Fernando del Valle de Catamarca
Catamarca - República Argentina