Literatura y Cultura Latinoamericanas

continuidad y ruptura, siglos XX y XXI

Graciela de Medina
(Compiladora)

APLU Ediciones

LITERATURA Y CULTURA LATINOAMERICANAS:
continuidad y ruptura, siglos XX y XXI

Graciela de Medina
(Compiladora)

APLU Ediciones

© APLU ediciones
Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay
Av. 18 de Julio 1825 ap. 401 - C.P. 11.200
Montevideo - Uruguay
Telefax: (+598) 2403 6506
Correo electrónico: aplu1992@gmail.com

ISBN electrónico: 978-9915-9479-0-7

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita de los titulares de los derechos patrimoniales. Colección coordinada por Álvaro Lema Mosca y Elvira Blanco Blanco.
Imagen de portada: Adobe Stock.
Primera edición: julio de 2022.
Impreso en Uruguay.

Contenidos

Literatura y cultura latinoamericanas: continuidad y ruptura, siglos XX y XXI
Graciela de Medina 7

Narradores

Manifiestos ficcionales contra la banalización de la violencia en *Estão matando os meninos*, de Raimundo Carrero, y la colección de cuentos *Artemísias: vozes de libertação*
Iaranda Barbosa 13

Los detectives salvajes: en busca de la vanguardia perdida
Oscar Brando 26

«De objeto a sujeto»: representación y autoría *trans* en la literatura brasileña
Anselmo Peres Alós 42

Migraciones artísticas: los escritores latinoamericanos frente al cine 1900-1940
Álvaro Lema Mosca 68

Teatro

Claves de la dramaturgia de Gabriel Calderón: disgusto, disenso e irrepresentabilidad en escena
Juan Estrades 90

El teatro político (uruguayo) ya no es lo que era o las trampas de Fukuyama
Charles Ricciardi 111

El juego espacial y lingüístico en *Lítost* de Jimena Márquez
Silvia Viroga 138

Archivos

El archivo latinoamericano en transición: Rubén Darío y las Humanidades digitales
Rodrigo Caresani 152

Plataforma Felisberto: inicios de un proyecto
Carina Blixen, Paula Cameto y Néstor Sanguinetti 169

Homenaje

Cristina Peri Rossi: Premio Cervantes 2021
Néstor Sanguineti 190

Los autores 200

Literatura y cultura latinoamericanas: continuidad y ruptura, siglos XX y XXI

El 13 de marzo del año 2020 nos sorprendió con dos anuncios: la llegada de la Covid-19 a Uruguay y las rápidas medidas de aislamiento social como forma de mitigar la entonces innegable pandemia. Nuestras rutinas más sencillas —como ir a trabajar o a estudiar— fueron sustituidas por otras que no habíamos escuchado y mucho menos practicado: realizar *home office* o dar clases por *zoom*. También los proyectos fueron pospuestos hasta nuevo aviso. En nuestro caso, el deseado Congreso Nacional de Literatura organizado por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, planeado para el mes de setiembre de ese año, quedaba cancelado. Pensamos que el trabajo realizado por las distintas comisiones (organización, académica, comunicación, finanzas) había sido en vano o, en el mejor de los casos, esperaríamos hasta que la pesadilla pasara.

El año 2021 nos encontró aún con pandemia aunque fortalecidos y pensamos nuevamente el congreso no ya desde lo presencial, sino desde otro lugar: la virtualidad. De ahí su condición de *excepcional*. Sabemos que nada suple el encuentro interpersonal, pero dado el contexto en el que nos encontrábamos, las herramientas tecnológicas de comunicación nos permitían compartir fácilmente las investigaciones de los colegas.

Este libro recoge algunas de las ponencias presentadas en ese congreso virtual llevado a cabo en noviembre de 2021, en el que participaron colegas de diversos países e instituciones académicas, para discutir sobre literatura latinoamericana a partir de dos ejes

centrales: la *continuidad* y la *ruptura* de modelos, estilos, escuelas e influencias entre el siglo XX y el XXI.

En ese sentido, este libro propone un abordaje que parte de la literatura hacia un espacio más amplio de reflexión, con el objetivo de continuar ahondando en un pensamiento cultural latinoamericano. El par de opuestos «continuidad» y «ruptura» nos remite a una dimensión temporal de la que se tiene conciencia a partir de la entrada del hombre a la modernidad. Es ella la que nos hace tomar conciencia que la literatura no es una categoría eterna, por lo tanto, el concepto de canon no es rígido sino que se adapta a los movimientos sociales y a las teorías sociales y antropológicas. Carlos Rincón introduce el concepto *cambio en la noción de literatura* que permite incorporar a la literatura testimonios, autobiografías y los textos vinculadores a la recuperación de la memoria.[1] Estas últimas incorporaciones fueron fundamentales para reconstruir el pasaje entre el siglo XX y XXI. Si los últimos treinta años del siglo XX caracterizaron a América Latina por los regímenes totalitarios y/o dictaduras, el XXI se abre con el gran esfuerzo de recuperar la memoria y las libertades individuales. En este sentido, el impulso de los movimientos feministas y LGBTQ+ se integran a la literatura planteando interesantes temas teóricos, mediante la denuncia de derechos cancelados. Se da lugar entonces a la discusión y a la puesta en común de perspectivas teóricas, críticas y didácticas, proponiendo enfoques interdisciplinarios con cruces dialécticos entre globalidad e identidades localistas.

[1] Rincón, Carlos (1978) *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Debatir escuchando, exponer compartiendo, investigar preguntándose. Enrique Dussel piensa que una generación lega a la siguiente cierta continuidad cultural y ciertas rupturas que permiten el conocimiento y la progresión de nuevos paradigmas. En las articulaciones entre tradiciones y experimentaciones, en la frontera de nuevos paradigmas, es donde las prácticas artísticas y los sujetos culturales del siglo XXI desafían el presente.

El libro está estructurado en tres partes según la temática de los trabajos que aquí se reúnen. En una primera parte, se agrupan reflexiones en torno a las narrativas y los narradores latinoamericanos de diversos momentos y espacios. Iaranda Barbosa presenta dos textos: «Están matando a los niños», relato-manifiesto que denuncia la violencia del estado contra los más débiles y la colección de cuentos *Artemísias: vozes de libertação*, antología conformada por quince voces femeninas testimoniales, unidas para denunciar la violencia contra las mujeres de todas las edades, etnias y clases sociales, dentro del propio hogar o en lugares donde debiera cuidárselas. Oscar Brando reflexiona en torno a las deficiones de vanguardias, a la luz de novísimos textos críticos, para vincularlas luego con la clásica novela *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. Por su parte, Anselmo Peres Alós repasa y teoriza el significado de lo *trans* en la literatura para luego estudiarlo con ejemplos de narradores brasileños contemporáneos desde una perspectiva de género. Con un enfoque transnacional, Álvaro Lema Mosca analiza las polémicas divergencias existentes entre los intelectuales a principios del siglo XX y el cine, primero visto como un discutido medio artístico y más tarde, como un consolidado medio de comunicación masivo.

En una segunda parte, se agrupan trabajos sobre la escena y el acto teatral, con tres artículos sobre dramaturgia uruguaya contempo-

ránea. Juan Estrades, Charles Ricciardi y Silvia Viroga proponen críticas lecturas que abordan la dramaturgia de Santiago Sanguinetti, Gabriel Calderón y Jimena Márquez. Tres dramaturgos que juegan a romper con la tradición y, al mismo tiempo, constituyen ejemplos de pertenencia a un género en constante renovación.

La tercera parte del libro se centra en las discusiones sobre el enorme trabajo de digitalización de archivos que se está haciendo en Latinoamérica, un aspecto de actual relevancia en los estudios humanísticos. Desde Argentina, Rodrigo Caresani presenta el trabajo de digitalización de la obra de Rubén Darío que implicó la reunión de todo su trabajo fragmentario y disperso por distintas naciones y distintos medios, con la intención de reunirlos y organizarlos para un abordaje totalizador de la obra del poeta nicaragüense. Desde Uruguay, un equipo de investigación de la Biblioteca Nacional introduce (pues está en una etapa inicial) los archivos, ahora digitalizados, de manuscritos y otros documentos del narrador Felisberto Hernández.

El Congreso tuvo también otros momentos destacados, llenos de emoción. Estuvo con nosotros el escritor y crítico pernambucano Raimundo Carrero, cuya presencia y participación avaló la seriedad y el profesionalismo de la expositora Iaranda Barbosa, además de jerarquizar el Congreso con tan ilustre escritor de reconocimiento internacional.

El homenaje a la escritora Cristina Peri Rossi, galardonada días antes con el Premio Cervantes, y que aquí se añade en la parte final del libro, trajo la presencia de Lil Castagnet, representante y compañera de Peri Rossi, que dio detalles sobre el otorgamiento del galardón y "puso en voz" un poema inédito de la poeta. En dicho homenaje también estuvo presente nuestro colega y poeta Luis Bravo,

quien compartió un poema inédito de su autoría que transcribimos aquí:

El amor o la poesía

Atraviesa años la aguja de la memoria
en un segundo como si nada
como un hilo sutil que todo lo sostiene
como paseos largamente conversados
atravesando Madrid a tu lado
como un verso en el que brillan simples las palabras
—las que como bien decís en tu poema, Cristina, "impiden naufragar"—
como una magia que pone a flote lo invisible
como el bello instante detenido
con el que el amor o la poesía derrotan
en un segundo, mil años de indiferencia.

(por y desde Cristina Peri Rossi antes del Cervantes)

Efectivamente, podemos afirmar que fue un congreso extraordinario. Las pantallas de la virtualidad nos dieron el privilegio de estar en muchos lugares al mismo tiempo.

Finalmente, debo agradecer a la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay por haber confiado en este proyecto, a todos los expositores y especialmente a los asistentes que generosamente dieron su tiempo para reunirnos, escucharnos y dialogar durante esas cuatro jornadas.

Graciela de Medina

Narradores

Manifiestos ficcionales contra la banalización de la violencia en: *Estão matando os meninos*, de Raimundo Carrero, y la colección de cuentos *Artemísias: vozes de libertação*

Iaranda Barbosa

La violencia es una actitud exclusivamente humana. Generalmente la asociamos a bandidos, enemigos, invasores o personas que perdieron o nunca tuvieron la capacidad de dialogar. Salvajes... bárbaros... solemos decir. Pero, ¿y cuándo la violencia adviene de aquellos que deberían protegernos, amarnos, defendernos?

Es probable que parezca absurdo el hecho del aporte teórico de este análisis de literatura comparada estar anclado en obras que discutan la violencia a partir del tema de la guerra, como las de Arendt y Freud. Sin embargo, lo que vivenciamos en Brasil hace muchos siglos son escenarios y estadísticas de guerra. El *Anuario Brasileño de Seguridad Pública* revela que en 2020 más de 50 mil brasileños murieron víctimas de homicidios, latrocinios, lesión corporal seguida de muerte o uso de la fuerza de la policía. El perfil mayoritario de las ocurrencias fue de hombres (91,3%), personas negras (76,2%) y jóvenes (54,3%).[1] Con relación a los crímenes relacionados a la mujer, fueron registrados 449 casos de feminicidios,[2] prácticamente 5 casos por día. Presentamos

[1] Disponible en: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/mortes-violentas-crescem-4-em-2020-e-vitimam-mais-de-50-mil-brasileiros/.
[2] Disponible en: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/por-dia-cinco-mulheres-foram-vitimas-de-feminicidio-em-2020-aponta-estudo/.

estos datos sin considerar los asesinatos contra las poblaciones indígenas y los LGBTQIA+.

En Brasil hay una guerra silenciosa, enmascarada, maquillada, disfrazada, sobre todo, como afirma Paviani, en el:

> [...] proceso de democracia racial y en la ideia, mal interpretada, del concepto de cordialidad del brasileño, en el mito de la no violencia brasileña. Ese discurso oculta una sutil modalidad de violencia presentada como un presupuesto positivo de convivio social cuando, de hecho, ello da origen a formas de violencia reales (Paviani, 2016, p. 10, traducción propia)[3].

En ese sentido traemos a discusión las obras *Estão matando os meninos*, de Raimundo Carrero (2020), y la colección de cuentos *Artemísias: vozes de libertação* (2021). En la primera obra, el autor produce narrativas que son verdaderos manifiestos contra los diversos tipos de muerte, principalmente de niños, provocadas por representantes del Estado brasileño, sea a través de balas perdidas, sea por medio de negligencia social que desemboca en el hambre y en la miseria. La segunda trae al orden del día los gritos de quince voces femeninas que se unieron para denunciar la violencia contra las mujeres de todas las edades, etnias y clases sociales que, muchas veces, sucede dentro del propio hogar o en lugares donde deberían estar protegidas.

[3] «processo de democracia racial e na ideia, mal-interpretada, do conceito de cordialidade do brasileiro, no mito da não violência brasileira. Esse discurso esconde uma sutil modalidade de violência apresentada como um pressuposto positivo de convívio social quando, de fato, isso da origem a formas de violência reais» (Paviani, 2016, p. 10).

Ambas obras traen una crítica severa al Estado, a la sociedad, a sus mecanismos de represión y a las instituciones (religiosas y educativas, por ejemplo) que se aprovechan del poder para subyugar a los más débiles. En ese sentido, el abordaje comparativo desde el punto de vista de la ficción versó sobre cómo esas violencias hieren los derechos humanos y dejan marcas profundas y eternas en el alma de las víctimas. Los libros y las reflexiones fomentadas por las voces narrativas nos dirigen al hecho de que no podemos banalizar la violencia, sino enfrentarla.

Carrero, en *Estão matando os meninos*, da continuidad a lo que él llama «Cartas al mundo». Estas, iniciadas en *As sombrias ruínas da alma*, sirven, como dice el propio autor, para denunciar las crecientes injusticias y agresiones sociales en Brasil. La cuarta carta al mundo está compuesta por los cuentos «O artesão», «Meninos ao alvo, atirar!», «Tortura em dia de fome» y «O país do ódio»; en la quinta carta están: «A mula Torta» y «Dossiê Salatiel»; y la sexta carta presenta: «O mausoléu dos nossos amores», «Vidas repartidas», «Vidas negras importam», «As meninas lideram o mundo (bom)», «Paixão e rejeição», «Céu de balas», «Judá, a história», e «Índia noturna».

Como ejemplo de crítica social y de manifiesto contra la violencia podemos leer los siguientes fragmentos de «O artesão»:

> —Mataron a los niños.
> —¿Y qué?
> —Solamente los niños.
> —¿Matar a los niños es solamente? ¿Es solamente?

—¿Y qué? (Carrero, 2020, p. 13).[4]

Este inicio muestra una relación directa con la realidad y la crítica del autor a la declaración del presidente de Brasil cuando el país alcanzó más de 5 mil víctimas de la Covid-19. Durante una rueda de prensa, una periodista le dijo al presidente: «sobrepasamos el número de muertos de China por Covid-19». Y él le contestó: «¿Y qué? Lo siento. ¿Qué quieres que haga yo? Soy Mesías, pero no hago milagros». Aunque el contexto de la declaración sea la pandemia, la falta de empatía, liderazgo e interés por la vida de la población por parte del jefe de estado está asociada a la problemática del cuento: la muerte de los niños por balas "perdidas" en las favelas y barrios periféricos durante acciones policiales. En la gran mayoría de los casos, aunque la prensa y la sociedad intenten relacionar a esos niños al tráfico de drogas, muchos de ellos no están involucrados con el crimen y son asesinados dentro de lugares donde deberían estar protegidos:

> —No es de extrañar… ellos solo matan a los niños… ¿Solo los niños mueren?
> —Es lo que dicen. Solo necesita ser un niño. Y lo matan. No más: niño. Es decir, si va a la escuela muere más rápido. Si estudia muere más rápido Increíble, ¿verdad, compadre Beu…?
> —En la escuela matan rapidísimo…
> —No más empujar la puerta de la escuela y los matan.
> […]

[4] Todos los fragmentos de *Estão matando os meninos* y de *Artemísias: Vozes de libertação* fueron traducidos por la autora.

> —La escuela es como si fuera una bandera ripiada y con jirones, flameando en la entrada con la frase en el centro: "Es una escuela, hay niño, pueden matarlo".
> —La escuela es una especie de pase libre para el crimen de esos bandidos milicianos. Sin buenos días ni buenas tardes y los matan.
> —Matrícula es sentencia de muerte.
> —¿Cómo?
> —Cuando firmas la matrícula firmas la sentencia de muerte del hijo (Carrero, 2020, pp. 13-14).

En «O artesão» está la denuncia de muchos crímenes asociados a la muerte de los niños pobres, periféricos y negros. Entre ellos están, por ejemplo, las excusas gubernamentales para justificar los resultados de la violencia: «Fueron allí para enfrentar a los bandidos y por ello dispararon». Actitud esta que Carrero critica, a continuación: «Los bandidos no estaban allí, llegaron». Otro crimen es el intento de ocultar el cadáver:

> Mataron al niño y ocultaron el cuerpo. ¿El cuerpo desapareció? El cuerpo de un niño asesinado puede ser secuestrado. No sé cómo se dice. Fue asesinado, así. Sencillo, ¿verdad? Lo desaparecieron para que el padre no lo viera. El padre no tiene derecho de ver a su hijo ni muerto, ¿verdad? Ser padre es inútil. No sirve de nada (Carrero, 2020, p. 21).

La crítica también se hace presente con relación a la ley:

> —Mueren y los entierran, **cuando los entierran**, después la ley se va de paseo por los bares, a beber whisky en los bares, vodka. Pero la ley cumple su destino. Es eso, la ley duerme en los libros y en las investigaciones. La ley tiene mucho sueño […] En realidad no quiero saber de la ley. Solo se preocupa con la ley quien pierde a un hijo. Ley es después. Están matando a los niños. Muchos, demasiados. Ahora quieren hasta construir cementerios con urnas de cajones solo para niños asesinados. En la vertical. Dos, tres pisos. La exposición macabra de los hijos muertos (Carrero, 2020, p. 18-19).

Las reflexiones filosóficas frente a la muerte, a los crímenes y a la negligencia gubernamental se deslizan a lo largo de toda la narrativa:

> Lo que quiero decir es que un padre nada puede contra la muerte con arma y bala. ¿Y contra sus emisarios? Si la muerte llegara sola, andando por la acera con la guadaña en la mano, así despreocupada silbando, silbando, distraída, todavía nos restaría una esperanza. Pero no, manda a los hombres. Y contra ellos nada puede. ¿No es crueldad? Si llegara sola, quizá pudiera tratarnos mejor, cara a cara con ella, nosotros charlaríamos, acostado en el regazo, la cabeza descansando en un brazo, sé que puede, sé que puede ser así, ¿verdad, mi hijo? Pidiéndole que lo deje para después, ¿No ves que es mi hijo? Pero ella mandó a esos

> hombres, que llegaron disparando. Esos hombres llegan siempre disparando, matando a los niños (Carrero, 2020, p. 21).

En otras narrativas el autor sigue con los manifiestos, las críticas y las denuncias: niñas que llevan un balazo al salir de la clase de ballet, niños que piden limosna, el trabajo infantil, la negligencia de un adulto que permite que niños se caigan desde lo alto de los predios, el hambre (que genera la pérdida de la cordura), el prejuicio racial e, incluso, el abuso sexual, que se relaciona, directamente con los cuentos de *Artemísias: vozes de libertação*. El diálogo también se establece cuando nos damos cuenta de cómo los tipos de violencia abrevian y/o destruyen sueños y vidas. Así que, podemos hacer un juego de palabras y decirnos: están matando a las niñas.

La colección de cuentos, pensada, desarrollada, escrita y publicada por mujeres, también es un manifiesto contra los diversos tipos de violencia sufridos por las mujeres y rinde un homenaje a la pintora italiana de la época barroca Artemisia Gentileschi.

Empezamos esta investigación discutiendo sobre los números de guerra. Con relación a las cuestiones de género, ellos no son diferentes. Los crímenes con mayor número de registros entre las tipificaciones existentes son agresión/intento de feminicidio (753). Como dicho anteriormente, en 2020 hubo 449 feminicidios; los homicidios —considerados cuando no es posible constatar que la motivación era el género de la víctima— sumaron 298; violencia sexual/estupro fueron 217; agresión verbal/amenaza llegaron a 98;

tortura/secuestro/cárcel privada alcanzaron 81; intentos de homicidio, 43; otros, 37; y balas perdidas, 31.[5]

Es válido resaltar que los números de guerra no son solamente números, sino representan sueños interrumpidos, heridas que no se cierran, cicatrices que les duelen a las víctimas. La violencia de género ultrapasa las esferas de lo público y de lo privado. Es decir, suceden dentro de los hogares y en las calles. Hannah Arendt nos ofrece reflexiones importantes sobre la violencia, tales como su arbitrariedad, es decir, no hay justificativas, explicaciones, sentido, y que ella «[…] no es sino la más flagrante manifestación de poder» (Arendt, 1970, p. 48). Sin embargo:

> El poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está «en el poder» nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre. En el momento en que el grupo, del que el poder se ha originado […], desaparece, «su poder» también desaparece (p. 60).

Nos apropiamos de las palabras de Arendt para ir directo al grano: la unión de un grupo invade, sexualiza y mutila el cuerpo femenino. De acuerdo con la teórica, la conclusión del documento oficial *Report on Violence in America* dice que*:* «La fuerza y la violencia

[5] Disponible en: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/por-dia-cinco-mulheres-foram-vitimas-de-feminicidio-em-2020-aponta-estudo/. Recuperado el: 17 nov. 2021.

son probablemente técnicas eficaces de control social y de persuasión cuando disfrutan de un completo apoyo popular» (Arendt, 1970, p. 32). Así que no hay un grupo sino varios: la sociedad, el sector mediático, las instituciones religiosas, las escuelas, las familias:

> Y mientras él me puso entre sus piernas
> Esperando que la empleada secara a sus hijas
> Sentí un líquido pegajoso
> Empapar la toalla y embadurnar mi pompis
> Le pregunté lo que era aquella suciedad
>
> Él me miró y me llamó niña sucia
> Que se embadurna y ensucia a los otros
> Todavía me ordenó olerlo
> Me dio asco aquel olor
> Hasta hoy no se me olvidó
>
> Se lo conté a mi madre
> Ella sonrió y me ordenó que yo fuera cuidadosa
> Para que no ensuciara a nadie
> Para no avergonzarla
> Niñas son torpes (Bispo, 2021, pp. 16-17).

En otro texto tenemos:

> Cierto día, decidí contarle a mi madre que no quería más acostarme con tío Aldo. Ella casi me pega:

> —¡No seas desagradecida! Él es muy bueno contigo, con tus hermanos, y ayuda con los gastos en nuestra casa. Deberías darle las gracias por tener un hombre como él (Melo, 2021, p. 52).

La violencia contra la mujer no es solamente doméstica, sino, sobre todo, es social y se desliza por las esferas sicológicas, culturales, jurídicas, médicas (violencia obstétrica), subjetiva, política. Alcanza todas las clases sociales, todas las etnias, todas las orientaciones sexuales. Si el poder necesita de *quorum*, como afirmó Arendt, a la vez, la violencia necesita de instrumentos. Y uno de esos instrumentos es echarle la culpa a la víctima:

> Una vez […] un tipo se sacó el pene al lado mío dentro del autobús. Me dio mucho asco, vergüenza, odio de mi misma por no haber gritado, por no llamar a alguien, al chófer, o empujar al sinvergüenza. Pero tuve mucho miedo, me paralicé (Medeiros, 2021, p. 75). […]
> Cuando se quedó sola pensó como jamás tuvo apoyo o comprensión de la familia. La propia hermana prefería defender a un mal carácter a preocuparse con ella o con sus sentimientos. Se imaginó como sería si hubiera relatado las intenciones de Lima. La llamarían mentirosa y creerían en el canalla… ¡Una vez más se quedó callada! (Christt, 2021, p. 66).

El silencio es muchas veces el único refugio que las mujeres encuentran en una sociedad que les acusa, juzga, condena y ejecuta, porque su cuerpo es un objeto y es legítimo sexualizarlo. Lo que

queda prohibido es respetarlo. Él pertenece a todos, menos a la mujer. Silenciarse es alimentar odios internos y externos, es vivir en un eterno conflicto con un enemigo invisible, es guerrear contra un fantasma que se infiltró en la piel.

Las guerras en Brasil son muchas. Bajo la falacia de una nación que nunca estuvo involucrada en conflictos bélicos, nos indignamos con las noticias venidas del Medio Oriente o de África, pero no nos damos cuenta de que nos toca la guerra. En realidad, siempre nos tocó. Tenemos nuestros propios campos de concentración y de exterminio, nuestro propio genocidio y tortura. Vivenciamos matanzas de paisanos. Freud (1915, p. 12) nos dice:

> [...] Por cierto, se ha dicho que las guerras no podrán cesar mientras los pueblos vivan en condiciones de existencia tan diversas, mientras difiera tanto el valor que cada uno de ellos atribuye a la vida del individuo y mientras los odios que los dividen sigan siendo unas fuerzas con tanto imperio en lo anímico.

La realidad de Brasil es de extrema desigualdad social y uno tiene el valor de su vida mensurado a partir del color de su piel. Así que estamos lejos de llegar al fin de las guerras internas. «La maquinaria del estado y de los partidos políticos son los predicadores de la violencia», afirma Arendt, pero las herramientas de la violencia solamente tienen función y hacen que la maquinaria funcione si alguien las maneja. Esclavitud, políticas de emblanquecimiento, dificultades de acceso a la educación, esterilización forzada de mujeres pobres, acciones "pacificadoras" en las periferias, muerte en las escuelas, hambre, balas perdidas. Brasil sigue manteniendo su necropolítica

(Mbembe, 2018), es decir, su proyecto de exterminio de la población pobre y negra (casi una redundancia) y la explotación, en todos los sentidos, de la mujer. Les invito, ahora, a imaginarse bajo la piel de una mujer, negra y pobre. Y para finalizar esta breve explanación de esos dos manifiestos literarios contra la violencia, utilizo las palabras de una mujer, negra e intelectual, la escritora Conceição Evaristo: «Ellos acordaron matarnos, pero nosotros acordamos no morir».

Referencias bibliográficas

Arendt, Hannah. (1970). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Bispo, Claudete. (2021). Vergonha Infantil. En: Barbosa, Iaranda; Medeiros, Amira Rose; Sintani, Denise (et al, orgs.). *Artemísias: Vozes de libertação*, Recife: Mirada, pp. 15-17.

Carrero, Raimundo. (2020). *Estão matando os meninos*. São Paulo: Iluminuras.

Christt, Sephora (2021). Inocência Violada. En: Barbosa, Iaranda; Medeiros, Amira Rose; Sintani, Denise (et al, orgs). *Artemísias: Vozes de libertação*, Recife: Mirada, pp. 63-66.

Evaristo, Conceição. (2016). *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional.

Freud, Sigmund. (1915). *Sobre la guerra y la muerte. Temas de actualidad*. Asunción: Asociación Ágape Psicoanalítico Paraguayo.

Mbembe, Achille. (2018). *Necropolítica*. Recife: n-1 edições.

Medeiros, Amira Rose de. (2021) Falo mesmo. En: Barbosa, Iaranda; Medeiros, Amira Rose; Sintani, Denise (et al, org). *Artemísias: Vozes de libertação*, Recife: Mirada, pp. 72-77.

Melo, Marta Lúcia Silva de (2021). Foi o boto rosa. En: Barbosa, Iaranda; Medeiros, Amira Rose; Sintani, Denise (et al, org). *Artemísias: Vozes de libertação*, Recife: Mirada, pp. 51-53.

Paviani, Jayme (2016). Conceitos e formas de violência. En: Modena, Maura Regina (org). *Conceitos e formas de violência*, Caxias do Sul, RS: Educs, pp. 8-20. Disponible en: https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/ebook-conceitos-formas_2.pdf.

Los detectives salvajes: en busca de la vanguardia perdida

Oscar Brando

Se sabe: Ulises Lima y Arturo Belano fundan, en los años 70 del siglo XX, un movimiento neovanguardista para reencontrarse con las vanguardias históricas perdidas. Al mismo tiempo inician un viaje en busca de los residuos de Cesárea Tinajero, una figura extraviada de aquellas novedosas radicalidades. Tal vez no haya neovanguardias y los detectives de Bolaño intenten, como el mismo Bolaño en su obra, refundar las vanguardias desde cero; dar por fracasadas, derrotadas, abolidas las vanguardias históricas y recomenzar el movimiento de resistencia con otros procedimientos. En un breve ensayo, «La nueva escritura», escrito por César Aira el mismo año en que aparecen *Los detectives salvajes* (1998), el escritor argentino entiende a las vanguardias como la recuperación del gesto de aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Hoy, dos libros aparecidos simultáneamente en Argentina, nos proponen revisitar el concepto de vanguardia en la literatura actual, como la construcción de la utopía y la esperanza futuras a partir del pasado (*¿Qué será la vanguardia?* (2021), de Julio Premat, contiene la fusión temporal); o como la necesaria, inevitable pelea interior de una revolución que no puede detenerse: *La vanguardia permanente* (2021), de Martín Kohan. Presumimos que la novela de Bolaño, a fines del siglo pasado, ya presagiaba esta poética.

1.

El motivo fundamental para aceptar esta generosa invitación fue tener la excusa de volver a leer *Los detectives salvajes*.[1] Uno cree que a cierta altura de la vida y con el auxilio de la jubilación, va a leer lo que se le antoja, todo lo que le quedó pendiente, y a releer aquello que le movió el piso en su momento, pero no es lo que me pasó, lo que me está pasando. Con esfuerzo me voy dando algunos gustos, pero cuidado, que ya la vida y la cabeza no son las mismas… Hace unos meses atrás me propuse volver a leer *Los siete locos* de Roberto Arlt y lo conseguí, pero ¿volveré a leer *La educación sentimental, Crimen y castigo, El canto del mundo*, que me sacudieron hace tantos años? ¿No me decepcionarían ahora? ¿podría leerlos en horas interminables, como cuando leía *Los miserables* o *Todas las sangres*? En fin, no es ese, ni soy yo, el motivo de este ensayo, aunque como decía Montaigne…

Leí *Los detectives salvajes* en 1999, cuando le dieron el premio Rómulo Gallegos. Recuerdo la impresión que me causó, aunque ahora, releyendo la reseña que hice en ese momento para el semanario *Brecha* (27-8-1999), veo que no me animé a expresar con sinceridad el entusiasmo. No conocía a Bolaño, era lo primero que leía de él y temía equivocarme. Un razonamiento simple me hubiera despejado de toda posible equivocación. Así la obra de Bolaño comenzara y terminara con esa novela, ¿había riesgo de error? Uno tiende a pensar que si el *Quijote* o *En busca del tiempo perdido* fueran las únicas obras de sus

[1] También pudo ser el asombro de no encontrar nada sobre Bolaño en el nº 28 de la revista *[sic],* dedicada a la literatura y el arte iberoamericano de los años 90, excepto la sombra que podía proyectarle la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo.

autores eso no rebajaría su altísimo valor. Pero hay algo de la acumulación de obras, de la formación de la Obra, que pesa a la hora del ejercicio del criterio. Este es un lindo tema, aunque me temo que me desvíe del mío. ¿Y cuál es el mío? Tratar de explicar por qué, cómo, una novela latinoamericana de fines de los años 90, parida en el posboom, entre las movidas del *Crack* y *McOndo* y la sobremercantilización del libro, pone en abismo una doble o triple temporalidad de las vanguardias y la ejecuta como una aventura con la que va redactando la partida de defunción de la literatura. Esa doble o triple temporalidad, alude a un movimiento vanguardista epigonal, fuera de tiempo, aparecido en los años 70 del siglo XX, que resulta una anacronía de las vanguardias históricas (de la que busca vampirizar su espíritu rebelde) y un destiempo de las neovanguardias de los 60, con las que mantiene algunas relaciones evidentes y otras no tanto.

2.

Cuando empecé a estudiar literatura, las vanguardias eran para mí un tema circunscrito a lo que algunos libros de referencia me enseñaban: Mario de Micheli (1985), con su enfoque histórico, me proveía de los antecedentes de las vanguardias europeas. Tenía que pelear con la pésima traducción al español del clásico *Teoría de la Vanguardia* (1997) de Peter Burger, que explicaba algunas cosas históricas y filosóficas, pero reducía la cuestión a unos pocos movimientos de principios del siglo XX que atendían a la reunión del arte con la vida. Su intervención sobre las neovanguardias era precaria y habría que esperar la lectura de Hal Foster, *El retorno de lo real* (2001), para remediarla. Luego estaban los libros que trataban las vanguardias

en Hispanoamérica con manifiestos y comentarios. Verani, Osorio, Collazos y el de Jorge Schwartz que ha ido creciendo con las reediciones. Andreas Huyssen me explicó en *Después de la gran división* (2006) cómo las vanguardias habían actuado frente al artepurismo francés del siglo XIX, aquel que había recluido el arte en su campana de cristal atemorizado por la sociedad de masas. Bourdieu me daría algunas explicaciones sobre ese fenómeno. Debería agregar, para no ser injusto, las clases domiciliarias que el profesor Juan Fló nos perpetraba cuando generosamente nos invitaba a comer en su casa: el menú era completo, y allí, con su forma destemplada habitual, me enseñó el papel de Baudelaire en todo eso y a entender las vanguardias tanto en su vertiente antiartística como en su deriva artepurista. Siempre repetíamos que esa actitud de las vanguardias no hacía otra cosa que prolongar un espíritu romántico, una antropología que privilegiaba el individualismo anticanónico frente a las reglamentaciones del arte clásico. El breve ensayo de Habermas acerca del proyecto frustrado de la Ilustración, el libro de Marshall Berman y su polémica con Perry Anderson, me fueron aportando nuevas explicaciones hasta que el encuentro con *El absoluto literario* (2012) y el círculo de Jena, en el gran libro de J.L. Nancy y P. Lacoue-Labarthe, dejó claro cuál podía ser el origen de esa autonomía del arte que hacía posible lo que hacía posible. Sin embargo, cuando ya me sentía conforme, el reciente libro de la colega y amiga Inés Moreno, *La autonomía de la experiencia estética y su problemática aplicación al arte* (2021), remontó casi un siglo más atrás algunos de los rasgos que reconocíamos como rupturales del modelo clásico. A principios del siglo XVIII aparecían Addison, Shaftesbury y Baumgarten de los que teníamos alguna idea, pero también un tal Hutcheson (para mí

desconocido) que, anidando junto al empirismo, había dado un giro subjetivo al complicado asunto de la apreciación de la belleza.

Cuento esto para sacar algunas rápidas conclusiones: la primera, de Perogrullo, es que nunca nos confiemos en nuestros escasos conocimientos; la segunda es que, apenas se investiga un poco, nos vamos dando cuenta de que la pulseada entre las formas asentadas y las sacudidas de cambio se produce una y otra vez, aunque seguramente una no repita la anterior; lo tercero es que, por lo menos en estos tres últimos siglos en los que el arte abandonó, cuanto pudo, sus tareas heterónomas, la lucha por el cambio siempre dejó la impresión de un proceso final; esto es, que la autonomía y su liberación de las normas convivió inevitablemente con el sentimiento de que todo terminaba allí, como en el «Puerto Montt» de Los Iracundos.

3.

La aparición reciente de dos libros sobre vanguardias, de dos argentinos a quienes vale la pena prestar atención (Julio Premat y Martín Kohan), me ponía de nuevo a reflexionar sobre el tema. Premat había sido uno de los faros para escribir mi tesis sobre la obra de Juan José Saer. Venía siguiendo su preocupación por las vanguardias desde el ya lejano 2010, en un seminario que había organizado bajo el título de «Rupturas» y en el que había hablado sobre «Vanguardias hoy». El libro reciente se titula *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021). Toda una promesa. Kohan, creador y ensayista, había hecho algunas incursiones en el pensamiento de Benjamin, y este libro nuevo reunía,

bajo el incitante título de *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina* (2021), sus agudas reflexiones sobre el tema.

Para ambos, el antecedente inmediato era la publicación en el 2016 del curso que sobre *Las tres vanguardias* Ricardo Piglia había desarrollado en la Universidad de Buenos Aires en el año 1990. Kohan había asistido a ese curso siendo todavía alumno de la Facultad de Letras de la UBA y es probable que Premat haya tenido noticias lejanas del mismo, ya que estaba en Francia preparando su tesis de doctorado. Que Piglia definiera tres vanguardias encarnadas en las figuras de Walsh, Saer y Puig daba la medida de la flexibilidad con que ese término podía ser usado.

Piglia afirmaba que vanguardistas eran los que con seriedad rompían las convenciones en el sentido de que integraban a su campo de trabajo áreas ajenas, hasta entonces, a los procedimientos literarios. Por ejemplo, señalaba la importancia que pudo tener el grabador para darle forma al género testimonial. De manera que la decisión vanguardista de Walsh habría estado asentada en la inclusión de la voz del testigo, tomada gracias al grabador: así se modificaba el régimen de la ficción mediante la intrusión del documento. No perdamos de vista esto porque será muy productivo para la ficción de Bolaño, no solo en *Los detectives salvajes* sino sobre todo en *2666*. Y no estaría lejos de inspirar, cincuenta años después, la idea de la posautonomía de la literatura, según la cual el relato entra y sale de la realidad creando una realidad-ficción.[2] Para el caso de Puig, la inclusión del cine en sus

[2] Para un desarrollo del tema, ver: Estrada Sánchez, Raúl (2021) "¿Quién le teme a la posautonomía? Cuatro claves para entender el cambio de régimen de sentido y el punto de quiebre".

novelas sería esa decisión desarticuladora que lo promovería como una línea de vanguardia. El caso Saer resulta más difícil porque Saer, en sentido contrario, parecería tomar sus procedimientos de las entrañas mismas del lenguaje, de la matriz misma de la literatura. Su vanguardismo corría por el otro andarivel, aquel que, al contrario de salirse a buscar afuera, buscaba en el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo. La búsqueda proustiana en «La mayor» o el régimen de recomienzos en *El limonero real* (1974) eran restricciones, modelos que Saer se imponía para ejecutar sus narraciones. Esas operaciones *sous contrainte* serían pilares de la creación artística siempre: el soneto, la décima… La pregunta, que también recojo de mis cenas en lo del profesor Fló, es cómo se genera la novedad (si es que la hay) en literatura. Cómo se compagina la libertad del artista, su lógica poética, con imposiciones lógicas exteriores como puede serlo, sin ir más lejos, los usos habituales del lenguaje. Fló estudió, a partir de originales de los poemas de París de Vallejo, las reglas que se imponía para construir sus poemas y la forma en que las vulneraba. Creo que el *Oulipo* fue el modelo extremo de estos procederes y Saer, con su devoción por el *Nouveau roman*, no estuvo tan lejos de esas experimentaciones.

Doy un salto: en el mismo 2007 en que Josefina Ludmer teorizaba sobre la posautonomía, el escritor argentino Pablo Katchadjian escribía *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007). La posautonomía suponía la existencia de una "realidadficción" (Ludmer, 2010 p. 153) que colocaba el texto dentro y fuera de la literatura (lamentablemente el punto de partida era una novela premiada en la que luego se descubrirían 30 páginas de plagio de otra novela. ¿La novela copiada era parte de la realidad que entraba en la novela premiada o era existencia previa de un texto literario sobre el

que se escribía?). Katchadjian tomaba el *Martín Fierro* sin cambiarle una sola palabra, solo reordenando sus versos en orden alfabético. ¿*Ready made*, ejercicio de estilo, demostración del artilugio literario que combina distintas lógicas? Adelantemos que Aira avanzará un paso más y dirá que, agotado el arte por la profesionalización de los artistas, lo que queda es el procedimiento, sin garantía del resultado: así, con esa mala escritura, se recupera la radicalidad constitutiva del arte.

De allí que, entre asombrado y ganancioso con la tesis de Piglia, Premat asumiera la tendencia trilógica y siguiera adelante determinando que su divina trinidad estaría formada por el propio Piglia, Libertella y Aira. Aira formaría su propio trío con Copi, Lamboghini y Pizarnik y luego vendrían Tabaroski, Katchadjian y Cabezón Cámara, etc.. Que ambos libros fueran de argentinos y hasta podría decirse *argentinos* (aunque Premat estuviese radicado en Francia hace ya tantos años), me decía algunas cosas sobre la literatura argentina o, mejor, sobre la forma en que los argentinos procesaban la crítica de su literatura.

Por un lado, me hacía pensar la predisposición argentina a encontrar zonas de ruptura, zonas ciegas que se iluminaban e ilustraban con escritores marginales cuya suerte futura era siempre una incógnita. Si Aira editaba la obra de Lamborghini, no estaba claro si era para sacarlo del limbo de la literatura y del aura de la mítica revista *Literal* o con la intención de sumergir a toda la literatura en ese limbo que había habitado Lamborghini. Es un caso, pero hay muchos: desde hace años he visto empujes por rescatar obras como la del vizconde de Lascano Tegui sin gran suceso, no se sabe si porque su obra vale por el ostracismo o no vale de ninguna manera. Esos rescates y esfuerzos de algunos ponen una y otra vez la noción de

literatura en juego y sacuden todo el andamiaje del campo literario y de la valoración.

El otro asunto muy argentino es el del complot, una sospecha que nunca está ajena a la configuración de los distritos literarios. Todos recordamos la imputación que se ha hecho tradicionalmente a Borges de reivindicar a Chesterton o Stevenson para no tener que confrontarse con Tolstoi o Dostoievski. Un razonamiento de complot se podría hacer en la elección que hacía Piglia de su trilogía vanguardista (si es que él aspiraba a ser el D´Artagnan de esos mosqueteros) y hasta se podía aducir que, bajo su influencia, se había elegido a Macedonio Fernández y no a Borges para uno de los tomos de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (doce volúmenes). ¿Era Piglia un escritor macedoniano? ¿cómo funcionaba ese complot? No importa, lo que importaba era instalar la crítica en una trama policial.

Se puede entonces sospechar con Blanchot que la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o que incluso la realice: la literatura nunca está ahí, siempre está por encontrar o reinventar. El movimiento de fuga postula un futuro imposible de alcanzar, inminente pero inalcanzado; y, en la medida en que el inevitable fracaso de alcanzar un futuro se consolida, solo queda buscar respuestas en el pasado. Así se llena el presente de nostalgias por los valores perdidos y de un tenor melancólico que podría anclar en la añoranza por aquel tiempo en el que el futuro era posible; se corría el riesgo de abandonar la radicalidad de la experiencia estética. La radicalidad estética que podía llenarse de novedad, subversión, hermetismo, negatividad y desencanto, resultaba la forma de resistencia al mercado y a la

comunicación masiva. Aquí entra Adorno pero, para esta oportunidad, como entra sale.

Sin futuro anhelado y sin pasado denostado el modernismo pierde su dinamismo temporal y ancla en el presente. Francois Hartog lo llamó «presentismo» y lo definió en los siguientes caracteres:

- Imposibilidad de proyección al futuro
- Inoperancia de pensamientos proféticos o mesiánicos
- Pérdida del pasado como autoridad y escala de valores
- Transformación de ese pasado en un espacio anhelado
- Pasión de archivos y ansias de preservación
- Tiranía omnívora del presente
- Pesimismo
- Incredulidad en la novedad o en la revolución
- Fugacidad

Todo esto sin grandes aparatos epistemológicos —como el marxismo o el psicoanálisis—, capaces de reordenar el pasado y proyectarlo como utopía.

4.

Para mirar el tema planeado a través de la novela de Bolaño no solo volví a leer *Los detectives salvajes* (1998), sino a ocuparme de manera un poco superficial de los aspectos referenciales de los que la novela se aprovechaba: ver en qué se inspiraba ese movimiento real visceralista del que hablaba la novela en sus dos momentos. Recordemos entonces unos pocos datos externos de la novela. Roberto Bolaño (1953-2003) emigra de Chile en 1968, a los quince

años, a vivir a México con sus padres. En 1973 vuelve a Chile en los últimos momentos del gobierno de Allende, presencia el golpe de Estado, es detenido por un corto período y vuelve a México. A partir de ese regreso se irá aproximando a los poetas de la vanguardia setentista, que tienen como modelos los grupos poéticos que habían aparecido en otros países americanos: el venezolano El techo de la ballena, los nadaístas colombianos y el grupo Hora Zero de Perú. Parra, los beatniks, la poesía nicaragüense y centroamericana de influencia norteamericana son otras de las fuentes. Con ese bagaje forman el grupo infrarrealista que dejará su huella en algunos manifiestos entre 1975 y 1977, en unos pocos libros y algunas antologías. Cabe destacar que en esos años los viejos estridentistas, una de las vanguardias históricas de los años 20, estaban vivos y Bolaño los entrevista en 1976 para el número 62 de la revista *Plural*, ya cuando Paz había emigrado a su nueva revista *Vuelta*. Bolaño conoce bien el pasado del estridentismo y mira hacia él para formar el nuevo infrarrealismo. En su novela este se transformará en real visceralismo y postulará un grupo homónimo que convivió con las vanguardias históricas. Si tuviera más tiempo les contaría la versión de un poeta argentino que llegó exiliado a México en ese momento y que coincidió y trabajó con Bolaño en *Plural*. Fue, con nombre cambiado, personaje de la novela, y publicó en el número 68 de la revista un artículo a cuatro manos sobre poesía latinoamericana de esos años.

Organicemos la presentación de la novela. Como recordarán quienes la leyeron, el libro se divide en tres partes. El marco, primera y tercera parte, es el diario de Juan García Madero, el joven poeta que entrará en contacto con los real visceralistas, los detectives salvajes, Ulises Lima y Arturo Belano. El comienzo es rotundo:

> 2 de noviembre. He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así. […] Soy huérfano. Seré abogado (1998 p. 13).

Juan García Madero terminará acompañando a los detectives salvajes en la búsqueda de Cesárea Tinajero, la poeta real visceralista de la primera vanguardia, perdida en el desierto de Sonora.

Entre los dos momentos del diario de García Madero, escrito entre noviembre de 1975 y febrero de 1976, la novela despliega un puzle formado por 54 voces que, a lo largo de 20 años, 1976-1996, dibujan una historia literaria que es, entre otras cosas, un gran viaje de iniciación.

Comencemos citando uno de los momentos más recurridos de *Los detectives salvajes*. Recién comenzada la novela, estamos leyendo el diario de Juan García Madero, el jovencísimo aspirante a abogado y escritor que se pondrá en contacto con los real visceralistas. Es a finales del año 1975 en la ciudad de México. La masacre de Tlatelolco ocurrió unos años antes, pero sus ruidos y ruinas están cercanos, los viejos vanguardistas del estridentismo todavía están vivos, se vive el reinado, asentado y disputado, de Octavio Paz. En el taller literario al que asiste García Madero conoce a dos poetas, los detectives salvajes, Ulises Lima y Arturo Belano, que están buscando candidatos para colaborar en una revista que sacará el grupo. Los real visceralistas del México de los años 70 se reconocen herederos de un real visceralismo que acompañó la vanguardia de los años 20 y que se perdió en el desierto de Sonora. La figura de referencia es Cesárea Tinajero, la misteriosa (en muchos sentidos) poeta que perseguirán y localizarán

nuestros personajes. En esas circunstancias, en la que los detectives salvajes definen su poética es que aparece la tan repetida escena:

> … y hablaron de las Poesías del Conde de Lautréamont, algo en las Poesías relacionado con la tal Tinajero y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás? pregunté.
> -De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido.
> Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar (1998 p. 17).

Tienta detenerse en esta escena y pergeñar consignas o, para ser más sinceros, copiar consignas ya voceadas más arriba: el pasado como la utopía y la esperanza futuras; el vanguardismo como nostalgia; las vanguardias como anacronismo. Sin la más remota posibilidad de hacer una lectura atenta de la novela, probé volver a leer solo la columna vertebral de la segunda parte: los trece fragmentos en los que está dividido el encuentro entre los detectives salvajes y Amadeo Salvatierra, viejo integrante de los grupos vanguardistas en los años 20 y testigo de aquellas aventuras, amigo de Cesárea Tinajero a quien vio irse un día al desierto de Sonora. El testimonio de Amadeo Salvatierra abre y cierra la segunda parte del libro. En una noche de conversación y alcohol, una noche que no consigo ubicar entre los sucesos de la novela o que entra en contradicción con el diario de García Madero, tal vez la noche mítica

en el que se funda la búsqueda última, el viaje al desierto, la muerte de la diosa-madre, el fracaso de la utopía (digamos que el problema cronológico, si no es un error, exige una lectura simbólica); en ese anochecer intangible, en esa fecha imposible, Amadeo Salvatierra lega a los detectives salvajes, (pero ¿dónde están los detectives salvajes?) la señal secreta de las vanguardias y les deja la encomienda de concluir la tarea.

La utopía del estridentismo incluía, como tantas, una ciudad ideal: Estridentópolis. Nada de eso podrá suceder. La muerte final de Cesárea Tinajero en la novela es, para el Bolaño de fin de siglo, su ajuste de cuentas con el pasado: el suyo del infrarrealismo, el más lejano de los estridentistas. Sin ese matricidio no hay posible salida hacia adelante, un camino sin tradición ¿se puede? o en la tradición de Pedro Páramo o Artemio Cruz perdidos en el laberinto de la soledad. Los detectives salvajes se paran una vez más ante el acantilado de la literatura dispuestos a dar el salto. Lo dan.

Referencias bibliográficas

Aira, César (2000). La nueva escritura. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.* 8, pp. 165-170.

Anderson, Perry. (1989). *Modernidad y Revolución. El debate modernidad pos-modernidad.* Nicolás Casullo (comp.y pról.). Buenos Aires: Puntosur.

Berman, Marshall. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire.* México: Siglo XXI.

_____ (1989b). Brindis por la modernidad y Las señales de la calle, en *El debate modernidad pos-modernidad*. Nicolás Casullo (comp.y pról.). Buenos Aires: Puntosur.

Blanchot, Maurice. (2005.) *El libro por venir*. Madrid: Trotta.

Bolaño, Roberto (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre. (2006). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Bürger, Peter. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Collazos, Óscar. (1977). *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península.

De Micheli, Mario. (1985). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Fló, Juan. (2003). *César Vallejo. Autógrafos olvidados*. Lima: Támesis-Pontificia Universidad Católica del Perú.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Habermas, Jürgen. (1989). *Modernidad: un proyecto incompleto. El debate modernidad pos-modernidad*. Nicolás Casullo (comp.y pról.). Buenos Aires: Puntosur.

Hartog, François. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.

Huyssen, Andreas. (2006). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Katchadjian, Pablo. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.

Kohan, Martín. (2021). *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Ludmer, Josefina. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Moreno, Inés. (2021). *La autonomía de la experiencia estética y su problemática aplicación al arte*. Montevideo: Universidad de la República.

Nancy, J-L y Lacoue-Labarthe, P. (2012). *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Osorio, Nelson. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Piglia, Ricardo. (2016). *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Premat, Julio (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Estrada Sánchez, Raúl. (2021). ¿Quién le teme a la posautonomía? Cuatro claves para entender el cambio de régimen de sentido y el punto de quiebre, Revista *[sic]*, 10(28), 8-19.

Schwartz, Jorge. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE.

Verani, Hugo J. (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM.

_____ (1991). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos. proclamas y otros escritos)*. México: FCE.

«De objeto a sujeto»: representación y autoría *trans* en la literatura brasileña[1]

Anselmo Peres Alós

Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher
Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher
Ela é amapô de carne osso, silicone industrial
Navalha na boca, calcinha de fio dental
Navalha, navalha, valha Navalha, navalha, valha
Navalha na boca E calcinha de fio dental
LINN DA QUEBRADA, *MULHER*

Preámbulo

En los últimos veinte años, la visibilidad alcanzada por personas *trans* en la cultura popular y en los medios ha colaborado mucho para ampliar la importancia de los debates de los movimientos travesti, transexual y transgénero. Probablemente el *reality show* estadounidense *RuPaul's Drag Race* (2009-presente) sea el artefacto cultural contempo-ráneo más popular en ese sentido, aunque podamos mencionar también la quinta edición de *Big Brother UK* (2004), cuya vencedora fue Nadia Almada, una mujer *trans* de ascendencia portuguesa de 27 años. En el campo de las producciones cinematográficas y televisivas, emerge y gana visibilidad una importante generación de actores y actrices *trans* desempeñando papeles importantes —incluso de protagonistas— como Daniela

[1] Traducción al español de Elvira Blanco Blanco.

Vega (*Uma mujer fantástica*, Chile, 2017), Mya Taylor y Kitana Kiki Rodríguez (*Tangerine*, Estados Unidos, 2015), Harmony Santana (*Gun Hill Road*, Estados Unidos, 2011), Alexandra Billings, Trace Lysette e Ian Harv (que actuaron en la serie estadounidense *Transparent*, lanzada en 2014), Laverne Cox (que participó de *Orange is The New Black*, serie estadounidense lanzada en 2013), Tarso Brant (actor brasileño que participó de *A força do querer*, telenovela producida por la *Red Globo* en 2017), Indya Moore y M.J. Rodriguez (en el film *Saturday Church*, 2017 y en la serie *Pose*, 2018-2021).

En el escenario reciente de los *influencers* digitales, merecen destaque canales de *Youtube* mantenidos y presentados por personas *trans*, como Mandy Candy, Thiessa, Lucca Najar, Rosa Luz, Xisto Marina, Peter The Pan, Hugo Nasck y Ariel Modara, solo para hablar de *digital influencers* brasileños. En el escenario musical brasileño reciente, se ponen en relieve nombres como los de Liniker, Potiguara Bardo, Jup do Bairro, Linn da Quebrada, Raquel Virgínia, Assucena Assucena, Mel Gonçalves, Pepita, Majur, Monna Brutal, Alice Marcone, Bixarte, Bombeat, Julian Santos y Oxa, emergiendo casi simultáneamente con el fenómeno *pop* Pablo Vittar.

Aún siendo verdad que algunos autores continúen insistiendo en una *narrativa-maestra* para la cuestión de las transidentidades, centrada casi exclusivamente en la cuestión de la transexualidad y de la disforia de género (*Cf.* Prosser, 1998), comienzan a surgir en el contexto académico una serie de trabajos que se proponen redefinir la cuestión de la transgeneridad en un sentido más amplio, oponiéndose a las reglas tácitas y frecuentemente poco cuestionadas de la heteronormatividad y de la cisnormatividad, problematizando y poniendo en jaque la propia cuestión de las matrices taxonómicas de encuadramiento epistémico del género y de la sexualidad (*Cf.*

Bornstein, 1994 y Halberstam, 1998 y 2005). ¿Cuál es la amplitud del término "transgénero" y de su correlativo "transgeneridad" que, por la utilización del sufijo -dad, presupone el campo semántico de condición?

Para Sally Hines, la categoría *transgénero* se relaciona con una amplia gama de prácticas que cuestionan los regímenes comprendidos como normativos de sexo, género y sexualidad. Prácticas, vivencias y existencias relacionadas al travestismo, a la transexualidad, a la intersexualidad, a las construcciones no binarias de género, a la fluidez de género y a la performatividad *drag queen* que comúnmente son catalogadas bajo ese término, con disputas, resistencias y objeciones. Si, por un lado, esa comprensión amplia de la noción coloca el campo de la transgeneridad y de las transidentidades casi que superpuesta al campo epistémico de intereses de los estudios y de la teoría *queer* (*Cf.* Alós, 2021), por otro lado, esa amplitud en la comprensión del término salvaguarda la discusión de la tentación neocartesiana de sistematiza-ción, definición y clasificación que, normalmente termina por generar regímenes de normalización, de regularización y de jerarquización. Para los fines de la discusión que aquí se presenta, se toma el término en el mismo sentido utilizado por Sally Hines:

> [...] 'transgender' is used as an umbrella term to cover a diversity of practices that envolve embodied movements across, between, or beyond the binary categories of male and female. My use of the term 'transgender' thus relates to transsexual identities and practices, and those that are articulated from a variety of other (trans)gender positions (2007, p. 1).

La comunidad *trans* (y su respectiva presencia en las arenas del debate teórico-crítico) ganó significativo relieve e importancia a partir del inicio de la década de 1990, particularmente dentro del contexto de la teoría *queer* y de las discusiones posmodernas y/o posestructuralistas alrededor de tópicos del feminismo, de los estudios de género y de las discusiones sobre sexualidad (particularmente de las sexualidades disidentes, o sea, aquellas no centradas en la heteronormatividad).

Particularmente, en el contexto existencial de las personas que desean realizar la transición de un género a otro a través de cirugía de resignación sexual, la cuestión del reconocimiento de la condición sexual pasa por una patologización ligada a diagnóstico médico — designado como Transtorno de Identidad de Género, en el *DSM-IV*, revisada y descripta como disforia de género a partir del *DSM-V*. La premisa que ser transexual o transgénero no comprende un desorden médico o mental fue un paso fundamental para la construcción, tanto en el seno de los colectivos y del movimiento social como dentro de la universidad, fue también fundamental para la consolidación del pensamiento *trans* y la construcción de su (aunque aún incipiente y casi embrionaria) legitimidad dentro de la academia. El pensamiento *trans* ha colaborado de manera especial para cuestionar y fertilizar los debates en el campo del discurso biomédico y de la salud mental (especialmente la lucha por la despatologización de las identidades *trans* en el campo de la psiquiatría), pero también en la teoría gay y lesbiana, en los feminismos y la teoría *queer*. El pensamiento *trans* simultáneamente avala y cuestiona las fuerzas y las limitaciones de esos modelos teóricos en relación a las prácticas, vivencias y (r)existencias corporificadas en el cotidiano de las personas *trans*.

Las perspectivas biomédicas respecto a la cuestión *trans* históricamente ocupan una posición dominante que viene afectando significativamente las modalidades a través de las cuales la transgeneridad viene siendo vista, estudiada y mismo vivenciada en la contemporaneidad occidental. Si bien es verdad que los discursos médicos contemporáneos han producido interesantes concepciones acerca de la transgeneridad y de la transexualidad, diferentes de las posiciones más ortodoxas y patologizantes que predominan en el campo a lo largo del siglo XX, también es verdad que se mantienen en el área de las ciencias y de las prácticas biomédicas —y con mucha más fuerza de la que me gustaría admitir— posturas profundamente patologizantes, cuando no moralizantes (y del tipo de moralismo para el cual no hay espacio en el campo de la ciencia), en el campo de las discusiones en torno de la transgeneridad.

Algunas cuestiones merecen énfasis para que se comprenda el debate alrededor de la cuestión *trans* en el campo más específico de los estudios literarios y culturales. Primero, ¿cómo la transgeneridad y la transexualidad emergen como un tema de interés social y cultural? Luego, ¿cómo la teoría social, los estudios culturales y el feminismo han tratado la cuestión *trans*? Y finalmente, ¿qué tipos de relaciones y alianzas pueden desarrollarse entre los sujetos *trans* y las teorías/políticas de los movimientos sociales que se construyeron en torno a agendas como las de género, sexualidad e intimidad, así como alrededor de pautas que luchan por la ciudadanía y el reconocimiento?

El debate interno de ese campo epistémico emergente —que en la academia anglófona, atiende por el nombre de *transgender studies* (estudios transgéneros)— se preocupa, fundamentalmente, con la cuestión de cómo las identidades de sexo/género son construidas y, por extensión, son pasibles de ser desconstruídas y reconstruídas en

el eje de las investigaciones contemporáneas sobre género, sexualidad e identidad sexual, no pocas veces con un robusto diálogo —ni siempre sin confrontaciones y disputas— con el campo de los estudios y teorías feministas. Esto es de profunda y significativa importancia para cuestiones sociales más amplias como las de corporificación, reconocimiento en la esfera pública, identidad colectiva e identidad personal/subjetiva, tal como sugiere Sally Hines:

> Transgender raises questions about the formation of identity, and the extent to which we can shape and reshape individual and collective identities. These matters are central to contemporary debates around gender, sexual and intimate identities and the materiality of the body (2007, p. 3).

Presencia *trans* en el campo literario brasileño: objetos de la representación

Es verdad que la presencia de travestis, transexuales y transgéneros como objetos de representación posee una historia relativamente larga en la literatura brasileña, que se remonta al inicio del siglo XX. Podemos pensar en el Diadorim (o/a *jagunzo/a*), compañero/a de Riobaldo en el clásico *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. O en el Timóteo de *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, recluso que vive encerrado en una de las habitaciones, vestido con las ropas de la tía abuela Maria Sinhá, personaje célebre en función del lugar que ocupa en en la historiografía literaria brasileña. Diadorim y Timóteo, aun ocupando un lugar relevante y significativo en la memoria literaria brasileña,

dada la legitimidad que les confiere figurar en obras canónicas y modélicas, ocupan sintomáticamente lugares secundarios en las respectivas narrativas a las cuales pertenecen. El escritor de Río Grande del Sur, Caio Fernando Abreu también abrió espacio para algunos personajes *trans* en su obra —la mayoría de las veces, como personajes satélites, secundarios en la construcción de sus enredos. Uno de sus cuentos merece particular destaque en este sentido. En «Sargento Garcia», historia que integra el libro *Morangos mofados*, publicado en 1982, aparece el personaje de Isadora, administradora de una *garçonnière* en la ciudad de Porto Alegre. En otra ocasión ya discutí la aparición de este personaje en el cuento y el hecho de que su posible inspiración haya sido Luiza Felpuda, personaje de la historia *underground* de Porto Alegre en los tiempos de la dictadura cívico-militar a quien el escritor dedica el cuento:

> Caio Fernando Abreu dedica este conto à memória de Luiza Felpuda, famosa travesti de Porto Alegre que, entre 1960 e 1980, mantinha um bordel muito frequentado por militares, localizado nas cercanias do bairro Menino Deus. A personagem Isadora é, também, um tributo realizado pelo autor à memória de Luísa Felpuda, que morreu sob condições suspeitas em um atentado a bomba no início da década de 1980, tal como Paulo Heuser rememora na crônica «A rua» (Alós, 2019, p. 105).

No obstante, cuando el lector se libra de los grilletes normativos del canon y de los textos consagrados, es posible encontrar sujetos *trans* convertidos en protagonistas. La primera protagonista travesti en una narrativa brasileña, independientemente del género literario en

cuestión, aparece en el cuento «A grande atração», de Raimundo Magalhães Jr., publicado por primera vez en 1936 (se trata del personaje de Luigi Bianchi). La primera travesti que figura como protagonista en una novela, hasta donde pude rastrear, es Georgette, de la novela homónima, publicada en 1956, por Cassandra Rios. Finalmente, la tercera travesti protagonista en una narrativa (y la segunda en una novela) sería el personaje de Ana María, en la novela *Uma mulher diferente*, también de Cassandra Rios, publicada por primera vez en 1965. En 1966, Walmir Ayala publica el cuento «Taís», que ofrece al lector un protagonista anónimo que, desde los inicios de su infancia, desea vestirse de mujer. Cuando es adulto, adopta el nombre de Taís, y ese es el único nombre que le es atribuido a lo largo del cuento: al final de la narración, tiene que resignarse y abandonar sus deseos de vestirse como mujer.

A partir de la década de 1970 hay un sensible crecimiento en la aparición de personajes travestis retratadas en la ficción brasileña. Adelaide Carraro, escritora conocida como pornográfica y folletinesca (que precisamente por eso enfrentó problemas con las patrullas moralistas de la dictadura cívico-militar posterior a 1964) publicó, en 1970, la novela *O travesti,* que narra la trayectoria de Rubens de Moraes Barros y su proceso de transición hasta volverse Jaqueline, una travesti que se prostituye en las calles de San Pablo. Carraro retrata allí cuestiones tales como el proceso de cambio de cuerpo, las discriminaciones sociales, y las persecuciones policiales sufridas por la protagonista tanto en su proceso de transición como en su intento de resistencia como sujeto que se construye performativamente en femenino, al asumir una identidad travesti.

El cuento «Dia dos Namorados» (1975), de Ruben Fonseca, también asocia la prostitución a la figura de la travesti. El personaje

central de la narrativa, Viveca, es una travesti mitómana y ladrona que chantajea al banquero J.J. Santos, en el intento de extorsionarlo. El personaje está construido a través de los tradicionales filtros estereotipados que asocian a las travestis al crimen, a la prostitución y al estelionato. «Ruiva» es el título del cuento de Julio César Moreira Martins, publicado en 1978 en la antología *Sabe quem dançou?* El cuento narra los eventos a través de la visión del protagonista Juarez Moreira, relojero minero que se muda a San Pablo con el objetivo de realizar su transición de identidad de género y vivir como Gina, una travesti pelirroja en busca de amor, romance y libertad por las calles de la capital paulista. Gina, apartada de su ciudad natal y decepcionada con la realidad de la gran ciudad, termina por volver al interior de Minas Gerais.

El *script* narrativo de los cuentos de Julio César Moreira Martins y de Ruben Fonseca se parece, en muchos aspectos, a las narrativas que Roberto Freire publica en 1978, en el volumen titulado *Travesti.* El libro está constituido por dos textos que se dedican a retratar trayectorias de personas *trans*, tituladas «O milagre» y «A cortada». En los dos textos, el énfasis recae en la experiencia de exilio psíquico y de abandono familiar sufrida por las protagonistas. Al año siguiente, aparece la novela de Leopoldo Serran, publicada por Codresi (editora sostenida por el grupo de intelectuales afiliado a *O Pasquim*). En la novela de Serran, la belleza, la sensualidad y la voluptuosidad son las marcas de construcción del personaje cuyo nombre da título a la novela, *Shirley*. Como en las otras narrativas hasta ahora mencionadas, la construcción del enredo en torno de la protagonista una vez más valoriza los cambios corporales y la transición de género masculino al femenino.

Publicada en 1999, la novela *Nicola*, de Danilo Angrimani, fue editada por las Edições GLS, grupo editorial que surge a mediados de la década de 1990 con el fin de promover una imagen positiva e higiénica de la sexualidad excéntrica. El protagonista es un profesor universitario, casado y con hijos, con un *alter ego* femenino que desea vestirse y comportarse como una mujer. La narrativa peca de una corrección forzada y de cierto discurso casi higienista que defiende la asimilación, yendo al encuentro de las estructuras de las obras de ficción publicadas a lo largo de esa década, que prohibía las portadas de historias en las cuales hubiera apología a las drogas, imágenes estereotipadas o consideradas "negativas" de la comunidad LGTBTQIA+. Eso queda manifiesto en el propio anuncio del libro en el *website* de la editora, que destaca un explícito moralismo de índole casi higienista y un cierto repudio al "mal gusto":

> Um professor universitário sisudo, casado e com filhos, tem uma vida secreta: quando se olha no espelho, vê uma mulher vagabunda e aventureira esperando para se manifestar. *Primeiro romance brasileiro a explorar a fluidez de gêneros*, Nicola acompanha um personagem que se traveste com *uma linguagem vigorosa, honesta e sem qualquer vulgaridade* [destaque mío].

A pesar de ser relativamente extensa, esta lista de personajes *trans* en la narrativa brasileña no es —y no pretende ser— exhaustiva, completa o definitiva. Aunque se hace necesaria, incluso como un gesto de repudio a la amnesia que frecuentemente se propaga en el campo crítico (envolviendo al mercado editorial) y en los estudios literarios. ¿Incomoda el destaque dado por el *website* de la editora al

«lenguaje vigoroso, honesto y sin vulgaridades»? Seguramente sí, ya que el juicio de valor que ve a la vulgaridad como negativa o destituida de valor refleja un juicio caduco en cuanto al funcionamiento del lenguaje en la literatura de ficción, ignorando una larga tradición de "vulgaridad" y de libertinaje en la literatura occidental que se remonta a Catulo, a las cantigas de escarnio y de maldecir del cancionero medieval galaico-portugués, al "mal gusto" de Donatien Alphonse François de Sade, Leopold Von Sacher-Masoch y Pauline Réage, o a la lírica anárquica, satírica y porno-escatológica de Glauco Mattoso. Sin embargo, lo que más incomoda es la escandalosa afirmación —probable estrategia de *marketing*— de calificar a la novela como «la primera novela brasileña que explora la fluidez del género», ignorando toda una tradición literaria de nombres como los anteriormente mencionados: Cassandra Rios, Adelaide Carraro y Leopoldo Serran.

«O que acontece quando o objeto começa a falar?»

Me apropio aquí del título utilizado por Rita Terezinha Schmidt en un artículo publicado en 1999 sobre la ficción de Zora Nearle Huston. Es sintomático observar que, en todas las narrativas catalogadas en la sección anterior, los autores y autoras que se ocuparon de narrar las vidas transexuales, travestis y transgéneras son cissexuales. Aún en los casos de escritoras mujeres orgullosamente lesbianas que se ocupan del tema (como es el caso de Cassandra Rios y Adelaide Carraro), es muy frecuente que personajes *trans* sean abordados como "estudios de casos" de personalidades patológicas, bizarras y aberrantes, vistas como la encarnación de transtornos médico-psiquiátricos o como desvíos que confirman la regla

cis/heteronormativa de la gramática de subjetividades legítimas y legibles. Cabe aquí retomar la pregunta hecha por Schmidt en un contexto bastante distinto —el de la representación de mujeres negras en la ficción de autoría afroestadounidense—, pero que se vuelve igualmente productiva: ¿qué sucede cuando el *objeto* de representación deja de ser personaje y pasa a ser *sujeto* de la enunciación literaria?

A partir de la década de 1990 las voces *trans* (travestis, transexuales, transgénero y no binarias) comienzan a ganar espacio en el campo de las narrativas literarias. Con todo, solo recientemente la figura del escritor y de la escritora *trans* emerge efectivamente en el escenario literario. Se pueden mencionar a título de ejemplo los libros *A queda para o alto* (1982), de Anderson Herzer (frecuentemente citado como la primera narrativa *trans* publicada en Brasil); *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1985), *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011) y *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019), de João W. Nery; *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* (1985), de Loris Ádreon; *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias* (2008); *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira; *Meu nome é Amanda* (2016), de Amanda Guimarães (con la participación de Lielson Zeni); *O sexo dos tubarões* (2017), de Naná De Luca; *Vidas trans: a coragem de existir* (2017), escrito a ocho manos (T. Brant, Amara Moira, João W. Nery e Márcia Rocha); y *Contos transantropológicos* (2018), de Atena Beauvoir. Me gustaría discutir con más atención las obras de João W. Nery y de Loris Ádreon.

Antes de abordar esta discusión, comentaré brevemente dos textos importantes y de interés para el escenario de la literatura *trans* brasileña que he deliberadamente dejado de lado hasta ahora. Son dos narrativas-testimonio, escritas a cuatro manos que, a pesar de ser muy poco estudiadas, encajan perfectamente en la genealogía del

testimonio latinoamericano. La primera de ellas es *Memórias de Madame Satã*, narradas por João Francisco dos Santos (el proprio Madame Satã) al periodista Sylvan Paezzo y publicada en 1972; la otra es *A Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das brigadas vermelhas*, publicada en italiano en 1994 (traducida al portugués y publicada en Brasil en 1995), de Fernanda Farias de Albuquerque y de Maurizio Jannelli.

João W. Nery es probablemente el autor *trans* más provechoso de la literatura brasileña. Es autor de tres narrativas memorialistas de cuño autobiográfico, además de haber participado del libro colectivo *Vidas trans: a coragem de existir* (Bauru, Astral Cultural, 2017). En 1977, en un Brasil herido por el régimen autoritario, João Nery se sometió a una serie de cirugías clandestinas para realizar la reasignación sexual de su cuerpo, y obtener una serie de documentos falsificados que reconocieran su identidad masculina. Como consecuencia, perdió su diploma universitario, ya que había cursado Psicología en la UFRJ con su nombre de bautismo, femenino, en un período anterior a la transición de las cirugías. Junto con el diploma, perdió también su maestría (que se encontraba en aquel momento realizando), y la clientela de su consultorio (ya que actuaba profesionalmente como una mujer cissexual). Nery recuerda su infancia y la percepción de sí mismo como niño en las páginas de *Erro de pessoa: Joana ou João?*, publicado en 1985:

> Ao completar oito anos, recebi uma boneca da tia que mais gostava. É pra você ninar e cuidar dela, como uma verdadeira mãezinha. A festa acabou ali. Na hora de apagar as velinhas, como em muitos outros de meus aniversários,

> concentrei-me no mesmo pedido: «quero ser um menino como os outros» (Nery, 1985, p. 29).

Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois (2011) es una continuación, una reelaboración y una profundización de ese primer libro de memorias. *Viagem solitária* recibió dos importantes premios de literatura: el Prêmio Astra (de la Asociación de Travestis y Transexuales de Rio de Janeiro, en 2011) y el premio de la 10ª Marcha Gay de San Pablo, en 2012. *Velhice transviada: memórias e reflexões* (2019) fue publicado póstumamente, cuando João Nery enfrentaba las complicaciones de un cáncer de pulmón que lo llevó a la muerte. Este tal vez sea el más significativo de los libros del autor. Si en los libros anteriores el foco estaba en la infancia, en el proceso de transición, en la lucha por el reconocimiento civil de su identidad transmasculina y en su trayectoria por los derechos de gays, lesbianas y transexuales en su última narrativa, Nery concentra su interés principalmente en las idiosincrasias del proceso de envejecimiento como un hombre *trans*. Abre el libro con una referencia al film que inspira el título de su último libro:

> Nasci na época certa, a da "juventude transviada". Eram os que se desviavam do rumo "normal". O filme dos "rebeldes sem causa", de 1955, foi aquele que retratou o jovem motoqueiro, de casaco de couro e cigarro no canto da boca como eu, carregando no peito um sentimento de impotência, de dúvidas e de falta de sentido neste mundo pré-formatado. Era uma geração que começava a querer um modelo alternativo de sociedade e que, pouco mais de

> uma década após o filme, faria acontecer o grande evento sociopolítico-cultural de maio de 1968 mundo afora.
> As dúvidas continuam na minha velhice transviada: se sou um transvelho [*sic*] vivendo em um novo mundo ou a releitura de um mundo velho, ou se sou um cara que reinventei meu velho mundo novo. Não tenho mais como acompanhar todas as novidades e digeri-las: a rapidez da robótica, da biotecnologia, dos programinhas para celular ou dos ritmos musicais. Tudo é mais lento e doído, da cabeça aos pés (Nery, 2019, p. 15).

A pesar de la notoriedad como autor y como personalidad pública alcanzada por João W. Nery, es sintomático que muy poco haya de producción bibliográfica tomando como objeto de análisis sus libros y su literatura. Por más que se pueda argumentar que los géneros literarios escogidos por Nery —la autobiografía y la confesión memorialista, casi testimonial— a menudo son vistos como géneros menores o de poca monta por la crítica literaria, lo que más incomoda es ver que el autor, aún después de su suceso literario, continúa siendo visto como objeto en los artículos que se dedican directa o indirectamente a su producción literaria. Las narrativas publicadas por Nery dejan de ser tomadas como objetos de análisis (sus aspectos formales, su calidad o falta de calidad, su valor o falta de valor), y la intención recae casi exclusivamente sobre la vida del autor y no sobre el argumento o la materialidad de sus enredos literariamente trabajados en la reorganización, *a posteriori*, de sus experiencias vividas. Véase, como ejemplo de ese tratamiento, el artículo de Guilherme Almeida (2012), publicado en la revista *Estudos Feministas,* que revisa texto a texto, tomando la producción de Nery

casi exclusivamente como fuente de datos biográficos del autor, sin preocuparse en la construcción lingüística y literaria de esa producción.

El mismo año que Nery publica su primer volumen de memorias, Loris Ádreon publica, con la editorial Marco Zero, *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual*. La narrativa se sitúa temporalmente entre mediados de la década de 1960 e inicios de la década de 1970. La obra *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* publicada tres años después de la de Anderson/Sandra Herzer, permitirá al lector otra aproximación con la experiencia de tránsito identitario, aunque ambas narrativas se contextualicen en el mismo período (mediados de los años 1960 y la década de 1970). Loris, de forma diferente a la de Herzer (internado en la FEBEM después de un intento de abuso por parte de un tío), es blanca, oriunda de una familia nuclearmente estructurada y con recursos materiales. Esto coloca a Loris en otro nivel discursivo, marcado por una localización en la estratificación social brasileña bastante privilegiada, lo que le permite, por ejemplo, mudarse a Manaus, donde completa sus estudios, y tiene acceso a lecturas e informaciones acerca de su condición de sexo/género a través de lecturas sobre «casos como el suyo» que le son facilitadas por el acceso a la biblioteca de un médico de familia. (Chaves, 2018, s/p.).

A lo largo del testimonio de Loris Ádeon, queda en evidencia cómo emerge una voz narrativa que busca una verdad sobre sí misma, entendiéndose, dentro del encuadramiento sistemático presentado por el *script* de la mayoría de las narrativas *trans* (especialmente de aquellas escritas por autores cisgénero) de «haber nacido en el cuerpo equivocado». Aunque Loris Ádreon se encontraba en una situación efectivamente privilegiada (si la colocamos en contrapunto con otros

autores de su tiempo, como Anderson Herzer), algunos de los *tropos* que aparecen en el tejido textual de *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* son aquellos que marcan la trayectoria de la narradora/protagonista de manera indeleble, y que no pocas veces se repiten en la constitución del *leitmotiv* de las narrativas que tematizan trayectorias *trans*: las marcas de la violencia (tanto física como psicológica), bien como *bullying* homofóbico y transfóbico como faceta constitutiva del ambiente escolar, como Ádreon relata al recuperar sus memorias escolares vividas en Manaus, en la década de 1970:

> Quando se iniciaram as aulas no meu último ano de ginásio, foi que as coisas se agravaram a um ponto insuportável para mim. [...] –«Veja, ele não tem pelos nas pernas! Olhe, as coxinhas dele como são redondas e macias, são como as de meninas! Escutem a fala dele! É fala de mulher! O bumbum dele não é de homem nem aqui, nem na China!» [...]. Uma vez, lembro-me, fui reclamar ao professor de português sobre um aluno que se sentava atrás de mim, pois cada vez que eu levantava para apanhar alguma coisa, [o aluno] passava a mão em meu traseiro. O professor olhou para a classe, depois para mim por sobre os óculos e disse: «é simples a solução para esse caso: casa-se com ele» (Ádreon, 1985, p. 59).

Diferente de Herzer, por haber nacido y haber sido criada en el seno de una familia de clase media, Loris Ádreon pudo disfrutar de cierta estabilidad económica que le permitió tanto finalizar sus estudios como realizar la cirugía de redesignación sexual. La presencia

de la familia no siempre fue positiva a lo largo de la trayectoria de Ádreon, que durante su adolescencia fue sometida a tratamiento hormonal para que los trazos característicamente reconocidos como masculinos afloraran en su cuerpo (Lanz, 2017, p. 403), lo que ilustra, en su biografía, el conocido suplicio al que son sometidos los jóvenes *trans* (casi siempre con la rebeldía y sin la voluntad de esos jóvenes) en el intento de "curar" la disforia de género:

> Impelido pela dor e pelo ódio que fervia em meu coração, soltei um agudo grito, um tolo desabafo perante os demais, visto que não tinha outra forma de extravasar minha revolta. Prof. Normand apertou fortemente meu braço dizendo: –«Calma, calma menino, o mundo não vai se acabar por causa de uma injeçãozinha dessas, na vida existem coisas piores! » (Ádreon, 1985, p. 54).

Ese episodio particular de *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual* ilustra una triste dinámica social que aflige no solo a niños y jóvenes transexuales, sino a toda la comunidad LGBTQIA+, la violencia doméstica que emana del seno de la familia nuclear heterosexual y de sus supuestos valores morales vagamente judeocristianos. Si la familia, por definición es el espacio de cariño y protección, tanto en términos afectivos como económicos, para la mayoría de los jóvenes, no es raro que ella se transforme en la torre panóptica de vigilancia, control y ejercicio de violencia disciplinaria sufrida por la comunidad LGBTQIA+ ya en sus primeros años de socialización. Es aquí atractiva la invocación de la categoría *homofobia familiar*, desarrollada por Sarah Schulman en *Ties That Bind: Familial*

Homophobia and Its Consequences (2009), y su respectiva recolocación en el campo más específico de la transfobia:

> In order for us to come to a cultural agreement that homophobia within the family is wrong, we need one basic shared assumption: homophobia is not the fault of gay people. Homophobia is not caused by gay people. There is nothing that a gay person can ever do to justify it. *Homophobia is a pathological manifestation of heterossexual culture.* As a pure prejudice, it is wrong and as a social currency within and outside of the family, it is despicable. *If a straight person does not like a gay person or is competing with a gay person, whenever in the marketplace or in sibling rivalty, it is never appropriate to use homophobia as a leveler* (Schulman, 2009, p. 23 –énfasis mío).

Conclusión: pensar la literatura *trans*

En el siglo XXI, es posible vislumbrar una explosión editorial y un interés creciente de lectores por la literatura *trans* en Brasil, inclusive con el surgimiento de colecciones y editoras volcadas a la cuestión, como es el caso de Padê Editorial. En el escenario académico, grupos de investigación se consolidan y ganan visibilidad intra e interinstitucional. Las discusiones sobre el pensamiento y la literatura *trans*, entre tanto, carecen de una mayor visibilidad en el campo específico de los estudios literarios. Una de las justificaciones para la disolución del conocimiento producido se debe al carácter marcadamente interdisciplinar de la investigación en torno de las cuestiones *trans*, así como en relación a las diferentes alianzas y

estrategias epistémicas adoptadas por los investigadores. No es extraño: los investigadores del tema se afilian a los grupos feministas y/o *queers* con amplias agendas de intereses, haciendo que la especificidad de los estudios sobre literatura y cultura *trans* se diluyan en el campo más específico de las teorías feministas, de los estudios de género y sexualidad y de grupos de investigación alineados con investigaciones en torno a cuestiones gays y lesbianas en otros campos disciplinarios, como la psicología, la comunicación, la educación y la historia.

En ese sentido, se puede pensar, por ejemplo, en grandes eventos tradicionales en el escenario intelectual brasileño como *Fazendo Gênero* e o *Desfazendo Gênero*, en asociaciones científicas como ABEH (Associação Brasileira de Estudos da Homocultura), o también en Grupos de Trabajo como *Homocultura e Linguagens* (de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Literatura e Linguística), o *Filosofia e Gênero* (de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Filosofia – ANPOF), *Estudos de Gênero* (de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em História – ANPUH); *Gênero, Sexualidade e Educação* (de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPED) y *Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros* (de la Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM).

Como es evidente en las propias autodenominaciones de esos eventos, asociaciones y grupos de trabajo, la especificidad de las cuestiones, pautas y demandas de la comunidad travesti, transexual y transgénero brasileña se encuentran subsumidas, recortadas y/o eclipsadas por términos como *homocultura*, *género*, *cuerpo* y *sexualidad*. No es necesaria gran perspicacia para comprender los riesgos y

consecuencias —en términos epistémicos— de ese tipo de desdibujamiento.

Cabe un último cuestionamiento acerca del tipo de *script* narrativo construido a lo largo de las narrativas *trans*. Investigadores como Aren Z. Aizura (2018), que se ocuparon en el estudio de narrativas en un contexto transnacional, destacan la recurrencia de una estructura narrativa casi normativa que emerge de ese universo textual.

Como regla general, el hilo conductor de esas historias nace marcado por una búsqueda de adecuación al universo imaginario cisnormativo, con la búsqueda de la adecuación de la materialidad corporal del sujeto a las expectativas de género de un potencial público lector. Eso es visible cuando se observan los tropos recurrentes, tales como los de "personaje preso en cuerpo equivocado", "hombre con alma de mujer" (o "mujer con alma de hombre"), así como el énfasis en la cirugía de reasignación sexual (faloplastia o vaginoplastia) y el "renacimiento para una nueva identidad" (lo que continúa legitimando el *status quo* de vivencias más o menos legítimas para personas *trans*). Esos tropos, organizados a lo largo de una lógica narrativa que privilegia una secuencia lineal de [vida pasada en cuerpo equivocado] + [descubrimiento de la condición transexual] + [transición para el sexo/género opuesto] = [nuevo cuerpo / estabilidad emocional / "final feliz"], construyen una secuencia narrativa casi canónica en las narrativas de autores cissexuales que tematizan las experiencias transexuales/transgéneros, y como consecuencia, pasteurizan y edulcoran la singularidad de diferentes personajes *trans*, creando la ilusión de una identidad y de una trayectoria homogéneas. Lo mismo ocurre con respecto a los contratiempos enfrentados para la construcción de vivencias,

existencias y experiencias de transexuales, travestis y transgéneros, sea en el mundo de la ficción, sea en la *realidad real* (y aquí el pleonasmo se hace necesario). Felizmente, las voces *trans* están dejando de ser meros objetos de la representación literaria, y pasan a invadir, ocupar y reivindicar el espacio autoral de producción de capital simbólico en el campo de la literatura brasileña, registrando, construyendo y *desconstruyendo* sus propias trayectorias. Y así, finalizo con los versos de Linn da Quebrada, que corroboran esa afirmación:

> Estou procurando, estou tentado entender
> O que é que tem em mim
> Que tanto incomoda você
> Se é a sobrancelha, o peito
> A barba, o quadril sujeito
> O joelho ralado, apoiado no azulejo
> Que deixa na boca o gosto, o beiço Saliva, desejo
> Seguem passos certos
> Escritos em linhas tortas
> Dentro de armários suados
> No cio de seu desespero.

Referencias bibliográficas

Abreu, Caio Fernando. (1982). Sargento Garcia. En: Abreu, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, pp. 71-86.

_____ (1988) Dama da noite. En: Abreu, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 83-90.

Ádreon, Loris. (1985). *Meu corpo, minha prisão: autobiografia de um transexual.* Rio de Janeiro: Marco Zero.

Aizura, Aren Z. (2018). *Mobile Subjects: Transnational Imaginaries of Gender Reassignment.* Durham: Duke University Press Books.

Albuquerque, Fernanda Farias de; Jannelli, Maurizio. (1995). *A Princesa: depoimentos de um travesti brasileiro a um líder das Brigadas Vermelhas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Almeida, Guilherme. (2012). 'Homens trans': novos matizes na na aquarela das masculinidades? *Estudos Feministas*, 2(20), pp. 513-523.

Alós, Anselmo Peres. (1982). O corpo disciplinado: uma leitura de "Sargento Garcia". Caio Fernando Abreu. *Conexão Letras,* 14(21), pp. 99-111. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/94343/53234>. Recuperado el 12 de abril de 2021.

_____ (2020). Traduzir o *queer:* uma opção viável? *Revista Estudos Feministas,* (28)2. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099>. Recuperado el 16 de abril de 2020.

American Psychiatric Association. (2002). *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-IV 1994).* Porto Alegre: ARTMED .

American Psychiatric Association. (2014). *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-V 2013).* Disponible en: <http://www.niip.com.br/wpcontent/uploads/2018/06/Manual-Diagnosico-e-Estatistico-de-Transtornos-Mentais-DSM-5-1-pdf.pdf>. Recuperado el 1 de abril de 2021.

Angrimani, Danilo. (1999). *Nicola: um romance transgênero.* São Paulo: Summus.

Ayala, Walmir. Taís (1967). En: Damata, Gasparino (org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, pp. 253-268.

Beauvoir, Atena. (2018). *Contos transantropológicos*. Porto Alegre: Taverna.

Bornstein, Kate (1994). *Gender Outlaw: Men, Women and the Rest of Us*. New York: Routledge.

Brant, T.; Moira, A; Nery, J. W.; Rocha, M. (2017). *Vidas trans: a coragem de existir*. Bauru: Astral Cultural.

Cardoso, Lúcio. (1997). *Crônica da casa assassinada*. Mario Carelli (ed.). Nanterre/São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural.

Carraro, Adelaide. (1970). *O travesti*. São Paulo: Loren.

Chaves, Leocádia Aparecida. (2018). Autobiografias trans em contexto de ditadura: a coragem de dizer. *GELBCUNB.BLOGSPOT*. Disponible en: <https://gelbcunb.blogspot.com/2018/06/>. Recuperado el 19 de abril de 2021.

Da Quebrada, Linn. Mulher. (2017). En: Da Quebrada, Linn. *Pajubá*, . Letra. Disponible en: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/mulher/>; pista de audio del EP, disponible en <https://youtu.be/V8UxhqxA_Ms?list=OLAK5uy_nobNtjQAXSCTQpSYlNbJLGU2Qc2vHz_5w>. Recuperados el: 16 de abril de 2021.

_____ (2017). Submissa do 7º dia. En: Da Quebrada, Linn. *Pajubá*, . Letra disponible en: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/submissa-do-7-dia/>; pista de audio del EP disponible en: <https://youtu.be/Kfjhie6Y5Qc>. Recuperados el 16 de abril de 2021.

Deluca, Naná. (2017). *O sexo dos tubarões*. São Paulo: Patuá.

Fonseca, Rubem (1975). Dia dos namorados. En: Ruffato, Luiz (org.). *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, pp. 125-136.

Freire, Roberto. (1978). *Travesti*. São Paulo: Símbolo.

Guimarães, Amanda; Zeni, Lielson. (2016). *Meu nome é Amanda*. Rio de Janeiro: Fábrica321 / Rocco.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham, NC: Duke University Press.

_____ (2005). En: *Queer Time and Space: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London: New York University Press.

Herzer, Anderson. (1982). *A queda para o alto*. Petrópolis: Vozes.

Heuser, Paulo. A rua. *PAULOHEUSER.BLOGSPOT*. Disponible en: <http://pauloheuser.blogspot.com/2006/12/rua.html>. Recuperado el 2 de setiembre de 2018.

Hines, Sally. (2007). *TransForming Gender: transgender Practices of Identity, Intimacy and Care*. Bristol: Policy Press.

Lanz, Letícia. (2017). *O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero*. Curitiba: Movimento Transgente.

Magalhães Júnior, R. (1967). A grande atração. En: Damata, G. (org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, pp. 202–211.

Martins, Julio César Monteiro. (1978). *Sabe quem dançou?* Rio de Janeiro: Codecri.

_____ (1978). Ruiva. En: Ruffato, Luiz. (Org.) *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, pp. 241-256.

Moira, Amara. (2016). *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo.

Nery, João W. (1985). *Erro de pessoa: Joana ou João?* Rio de Janeiro: Record.

_____ (2011). *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois*. São Paulo: Leya.

_____ (2019). *Velhice transviada: memórias e reflexões*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Prosser, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.

Rios, Cassandra. (1956). *Georgette*. São Paulo: Record.

_____ (2005). *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense.

Rosa, João Guimarães. (2001). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Santos, João Francisco dos; Paezzo, Sylvan. (1972). *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador.

Schmidt, Rita Terezinha. (1999). Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar. *Letras*, (16) pp. 183-196.

Schulman, Sarah. (2009). *Ties That Bind: Familial Homophobia and Its Consequences*. New York: The New Press.

_____ (2010). Homofobia familiar: uma experiência em busca de reconhecimento. Felipe Bruno Martins Fernandes (trad.). *Bagoas*, 5, pp. 67-78. Disponible en: <https://cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art04_schulman.pdf>. Recuperado el 21 de abril de 2010.

Serran, Leopoldo. (1979). *Shirley: a história de um travesti*. Rio de Janeiro: Codecri.

Wonder, Claudia. (2008). *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS Edições.

Migraciones artísticas: los escritores latinoamericanos frente al cine (1900-1940)

Álvaro Lema Mosca

En 1922, Horacio Quiroga escribía:

> Los intelectuales son gente que por lo común desprecian el cine. Suelen conocer de memoria, y ya desde enero, el elenco y programa de las compañías teatrales de primero y séptimo orden. Pero del cine no hablan jamás; y si oyen a un pobre hombre hablar de él, sonríen siempre sin despegar los labios. (…) Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos (en Borge, 2005, p. 62).

La mordaz crítica de Quiroga a los intelectuales de su época expresa claramente el enfrentamiento estético (si no, moral) que se tenía respecto del nuevo medio de comunicación. A comienzos de la década del veinte, el cine era en América Latina un fenómeno que seguía despertando polémica, pese a los años de existencia en el continente.

El cinematógrafo que los hermanos Lumière presentaron oficialmente en París, en diciembre de 1895, ya se exhibía en salas de toda Latinoamérica seis meses después. El nuevo invento se sumaba a la cadena de artefactos y artilugios visuales que apostaban por la imagen en movimiento (linterna mágica, dioramas, panoramas, teatro

óptico, kinetoscopio, etc.) y se mostraba en salas teatrales, en salones privados y en fiestas oficiales. El avance fue tan vertiginoso que, en la misma semana, el cinematógrafo se exhibió en Montevideo, Río de Janeiro, Maracaibo y Buenos Aires.[1]

Como es bien sabido, los inicios del cine coinciden con la expansión del imperialismo y el capitalismo postindustrial, fenómeno que permitió su difusión internacional a gran velocidad y el consiguiente surgimiento de industrias en varios puntos del planeta. Además, fue contemporáneo de las transformaciones tecnológicas en todos los órdenes de la sociedad, impulsado por la Revolución Industrial y las ideas del Positivismo cientificista. En ese contexto, el cine apareció a medio camino entre la *figuración* de la imagen y la *representación* del espectáculo, en un momento de tensión entre el imaginario tardorromántico y el positivista, haciendo de lo cinematográfico un medio de expresión útil para comprender tanto el mundo fenoménico como la psiquis del individuo. Durante casi todo el siglo XIX, la reproducción de imágenes y la proliferación de nuevas técnicas en la representación escénica transformaron la percepción del individuo con respecto a la visibilidad de las artes, priorizando una mirada exploratoria y poniendo en crisis la visión objetiva del mundo exterior.

[1] El cinematógrafo se presentó de manera simultánea en Montevideo y Buenos Aires el 18 de julio de 1896. En Río de Janeiro lo hizo diez días antes, en Maracaibo el 11 de julio, en Ciudad de México el 15 de agosto, en Santiago de Chile el 25 de agosto, en Guatemala el 26 de septiembre, el 2 de enero de 1897 en Lima, el 24 de enero en La Habana, el 21 de junio en La Paz, el 15 de julio en Caracas y el 1 de septiembre en Bogotá. Paranaguá, Paulo Antonio (2003) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, p. 32.

Todos esos artilugios visuales anteriores al cine anteponían la presentación a la representación a partir de variados espectáculos de feria, circo o *music-hall*, mediante prestidigitadores, magos y explicadores pero, sobre todo, mediante la fascinación hacia lo desconocido, lo espectral y lo maravilloso, colaborando con una extensa tradición artística que unía lo ficticio y lo real. De esa manera, el primer cine apareció como un medio capaz de reproducir la realidad y la imagen mental de un universo imaginario, un verdadero «reino de las sombras», como protestaba el escritor ruso Máximo Gorki.[2]

La concepción de lo cinematográfico como un espacio incierto, indefinido, se explica por la juventud de su existencia y la incertidumbre respecto de su naturaleza. Si los primeros intelectuales entendieron el cine como una prolongación fantasmática de la realidad, los vanguardistas de los años veinte, en cambio, se aventuraron a imaginarlo como un espacio de creación lúdica. El futurista uruguayo Alfredo Mario Ferreiro señalaba el poder de la pantalla cinematográfica como una suerte de umbral entre dos mundos, plausibles de conectarse en algún extraño momento:

> La pantalla de cine ha visto resbalar por su epidermis todo cuanto puede ocurrir en la vida. […] Igualmente que la membrana del fonógrafo o que el micrófono de la radio, la pantalla de cine podría —si fuese lengua larga— decirlo o reflejarlo todo. Está en el secreto de las cosas y llora de deslumbramiento noche a noche, como mujer engañada (Ferreiro, 1930, p. 10).

[2] En relación con lo fantasmático dentro del cine, he tratado este punto en mi libro *Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine* (2019).

Volviendo a la cita inicial de Quiroga, vemos que la tendencia de los intelectuales con respecto al cine durante las primeras décadas del siglo XX puede dividirse claramente entre la *adoración* hacia el nuevo fenómeno o el *rechazo* más absoluto por su carácter masivo y "antiartístico". Partiendo de esta idea básica, me gustaría profundizar aquí cuáles fueron los vínculos de algunos escritores latinoamericanos frente al cine de las primeras tres décadas, para matizar las relaciones que entablaron con el fenómeno cinematográfico, con la cultura cinematográfica y con la concepción del cine como manifestación cultural.

Las migraciones artísticas y el cine

Fue ese un período de transformación cultural en el continente latinoamericano. Como sabemos, en América Latina la modernización ha sido un proceso descentralizado, fragmentario y desigual, caracterizado por la heterogeneidad cultural y la multiplicidad de sistemas de pensamiento, muy diferente a lo acontecido en Europa o Estados Unidos (Schelling, 2000). Fuertemente marcada por el legado colonial de sus sociedades y sus largos y complejos procesos de independencia, la experiencia de la Modernidad en Latinoamérica debe pensarse como la conjunción de estilos de vida y formas de pensamiento variados, como una «cultura de mezcla», en términos de Beatriz Sarlo (2003, p. 28).

Las reverberaciones de cierta industria cultural, expresada en los sectores de la prensa y las editoriales, acompañó el éxito de espacios de entretenimiento y ocio, como el teatro, la música, el circo y los varietés, que sirvieron de colchón para la inclusión del

espectáculo cinematográfico. Los intelectuales del momento inyectaron a la sociedad de cierto interés por la Modernidad, en la confluencia de la modernización política y el modernismo literario. En medio de esas tensiones, apareció en la escena pública la figura del intelectual moderno gracias a los debates en prensa, las tertulias en bares y café y a la incipiente profesionalización del escritor. La naciente clase media (ampliamente desarrollada por las políticas de los gobiernos modernistas) respaldó la actitud desenfada del intelectual, a la vez que lo distinguió como figura clave en el proceso de la modernización.

La expansión del cine arrastraba el flujo de personas, ideas, movimientos y avances tecnológicos, constituyendo un escenario de lo que llamo *migraciones artísticas*. Con esto me refiero a un período de enorme vinculación entre América Latina, Europa y Estados Unidos, marcado por el flujo continuo de escritores, pintores, pensadores, cineastas, músicos, actores y periodistas de un lado a otro del Atlántico. En una época marcada por la transición entre el Modernismo y los movimientos de vanguardia que reforzaron los lazos entre esos tres polos, el cine, la literatura, la música y el arte pictórico representaron diferentes formas de expresar las transformaciones culturales.

Esas *migraciones artísticas* constituyen un proceso de gran relevancia para la historia del arte en América Latina, un continente cuya joven vida democrática ha estado continuamente determinada por los fenómenos políticos y culturales de Europa y Estados Unidos. La relación entre esos tres espacios supone un fluctuar confeccionador de las identidades artísticas y, especialmente en el periodo aquí comprendido, de las transiciones en todas las direcciones: de Europa a América Latina y Estados Unidos, de

América Latina a Europa y Estados Unidos, de Estados Unidos a Europa y América Latina. Así, las migraciones artísticas suponen un movimiento doble: el de los artistas que viajan de un lado a otro, portando sus conocimientos y su capacidad productiva, y el de las relaciones establecidas entre las distintas obras artísticas, que dialogan continuamente unas con otras, y conforman un entramado artístico particular. En esa relación dual entran en juego tanto las influencias como los debates, las apropiaciones y los enfrentamientos.

Allende de lo que ocurría con los propios escritores y demás artistas del momento, los pioneros de la realización cinematográfica en América Latina fueron inmigrantes, en su mayoría europeos, como ocurre con Gabriel Veyre en México, Floro Manco y los hermanos Francesco y Vincenzo di Domenico en Colombia, Eugenio Py y Federico Valle en Argentina, Paschoal y Alfredo Segreto en Brasil, Isidoro Damonte y Emilio Peruzzi en Uruguay. Lo mismo sucedió con los empresarios más destacados del momento: Julián Ajuria, Max Glücksmann, Roberto Natalini, Julio Kennedy, entre otros. Como puede verse, el primer cine en América Latina fue también producto de las migraciones artísticas.

No obstante, como remarcaba Quiroga, la relación de los escritores con el medio de comunicación no siempre mantuvo la admiración por lo importado desde Europa o Estados Unidos. Algunos se dejaron seducir por la novedad y lo integraron a su producción literaria, como forma de expresar las complejidades de la modernidad cultural. Desde el surgimiento del *cinema d'art* francés a principios de siglo, el cine estableció con la literatura una relación de influencia directa, muchas veces producida a través de la adaptación de obras literarias a la gran pantalla, algo que se dio con especial fuerza en América Latina. Durante las décadas del cine mudo, se adaptaron

innumerables piezas literarias, especialmente novelas y obras de teatro, como forma de consolidar el nuevo medio.

Uno de los primeros en el integrar el tema a su obra fue, precisamente, el propio Quiroga. En su cuento «El espectro» (1921), por ejemplo, una pareja concurre con frecuencia al cine a ver el mismo film, interpretado por el exmarido de la mujer, quien noche a noche va modificando su interpretación hasta salirse de la pantalla. También en «El Puritano» (1926), un grupo de actores muertos asiste a las proyecciones de sus filmes, pero con cada función, se van desgastando sus cuerpos. En «El vampiro» (1927), la tecnología del cine se mezcla con la ciencia y el espectro de una actriz creado por un inventor, se cobra su vida luego de ser creado desde el celuloide. En «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (1921), un argentino se enamora de la estrella de Hollywood que da título al cuento; consigue casarse con ella en sus fantasías y su relato, que el lector tiene entre manos, se parece a un auténtico guion de cine. Algo similar había hecho antes el peruano Juan Carlos Mariátegui en su cuento «El hombre que se enamoró de Lily Gant» (1915), sobre Arnaldo, un hombre que deja a su pareja al enamorarse de la actriz de Hollywood, de tanto verla en el cine. En el relato de Mariátegui el protagonista es una caricatura de la sensibilidad burguesa y urbana de las capitales latinoamericanas, fuertemente marcadas por la cultura del ocio en la que destacaba el fenómeno cinematográfico. También el argentino Nicolás Olivari sitúa a algunas de las estrellas norteamericanas en suelo porteño, en su libro *El hombre de la baraja y la puñalada* (1926).

En el cuento «Los amores de Juan Rivault», de José Pedro Bellán, aparece otro de esos personajes-espectadores, obsesionado por masturbarse en las oscuras salas de los cines, figura repetida luego en cuentos de uno de sus discípulos más encumbrados: Felisberto

Hernández. Aunque en Hernández la relación con lo cinematográfico pasa sobre todo por la visión y el recuerdo. En efecto, durante la década del 20, el cine construyó en el mundo una cultura de la mirada, paralela a la cultura de la escucha que estaba imponiendo la radio, y que transformaría la percepción de las masas.

También la narrativa del modernista Mário de Andrade está fuertemente influenciada por el ritmo y la velocidad de la técnica fílmica, especialmente en su novela *Macunaíma* (1928), algo que se desprende de su activa labor como crítico y reseñista de cine. El brasileño Afranio Peixoto adapta su novela *Sinházinha* (1929) de la película *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928), estrenada un año antes. El mexicano Carlos Noriega Hope es uno de los primeros en publicar una "novela hollywoodense", *Che Ferrati, inventor* (1923), algo que continuarían otros colegas como Ildefonso Pereda Valdés (*El sueño de Chaplin,* 1930), Xavier Abril (*Hollywood: relatos contemporáneos*, 1931), Olympio Guilherme (*Hollywood: novella da vida real*, 1932).

Muchos de ellos se dedicaron a la escritura de guiones cinematográficos, aunque luego los proyectos no se hayan llevado a cabo, como Juan Zorrilla de San Martín, Amado Nervo, Enrique Amorim, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Justino Zavala Muñiz. Otros, en cambio, entablan con el cine una relación de segundo grado a través de la crítica cinematográfica y algunos incluso empiezan a elaborar una teoría cinematográfica equiparable a la de autores europeos contemporáneos: Horacio Quiroga, Olympio Guilherme, José Carlos Mariátegui, Monteiro Lobato.

Lo que estos escritores hacían al integrar el fenómeno cinematográfico a sus obras era, en parte, discutir solapadamente el impacto de los cambios tecnológicos en la vida cultural de las sociedades, agregando a la tradición literaria una sensibilidad nueva

que marcaría las décadas del 20 y del 30. La expansión de los *mass media* tuvo un impacto creciente, constatable, en la propia escritura, es decir, en el proceso creador de los intelectuales latinoamericanos. Los medios de comunicación no solo comenzaron a ser incluidos como tema o contexto en el propio discurso, sino que transformaron la técnica, alterando el ritmo narrativo, el uso de las imágenes poéticas, las concepciones del tiempo y el espacio. El "estilo cinemático", frecuente sobre todo en los escritores vanguardistas, se convirtió en la manera dilecta de expresar la penetración de la Modernidad en las sociedades latinoamericanas. Fue, a su vez, una forma de desviar el predominio de la "ciudad letrada" que distinguió el siglo XIX, en palabras de Ángel Rama, en pos de una nueva era marcada por la imagen y el sonido (Paz Soldán y Castillo, 2000).

El cine y las otras artes

Al mismo tiempo, estaban los escritores que se oponían al cine porque veían en él la muerte de la literatura escrita y del teatro clásico. El argentino Manuel Ugarte señalaba en 1929 que, en sus comienzos, el cine había sido «una copia descolorida» del teatro, pero que, con el paso del tiempo, había logrado cierta independencia estética que lo diferenciaba. Por su parte, Alejo Carpentier sostenía un año antes que era insensato comprar ambas artes:

> El verdadero teatro y el verdadero cinematógrafo son dos mundos que se bastan a sí mismos. Comparar una pieza de Bernard Shaw con un film de Chaplin equivale a intentar

> un paralelo entre una dínamo y una jirafa (Carpentier, 2013, p. 44).

Por eso Mariátegui creía más oportuno vincular el cine (mudo) con el circo, un arte al que se acercaba más, dada la tendencia a la gestualidad y la mímica:

> El circo y el cinema, de otro lado, acusan un visible parentesco, dentro de su autonomía de técnica y esencia. El circo, aunque de manera y con estilos distintos, es movimiento e imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia, a pesar del empeño de hacerlo hablar (Mariátegui, 1928, p. 68).

Asimismo, muchos de los escritores latinoamericanos del momento asumieron dos posturas frente al cine de Hollywood que, una vez terminada la Primera Guerra Mundial, comenzó a ser predominante en las salas teatrales.[3] Por un lado, algunos alababan el cine norteamericano ya que encontraban en él la mejor forma de arte cinematográfico; por el otro, estaban quienes lo repudiaban al considerarlo un ataque a la moral y un adoctrinamiento a las masas. El argentino Alberto Fournier opinaba que «por medio del cinematógrafo los yanquis se introducen en las conciencias de todos los pueblos»:

[3] Hacia 1929, las cintas hollywoodenses ocupaban el 85% del mercado en Brasil, el 90% en Argentina y Perú, el 98% en México y Cuba (Thompson, 1986, pp. 216-221).

> Como medio de propagar ideas, el cinematógrafo ha dejado muy atrás a la prensa y al teatro. […] Así es como de su poderosa y ponderable industria cinematográfica los yanquis han hecho una formidable arma política. […] Por medio del cinematógrafo los yanquis se introducen en las conciencias de todos los pueblos. Y presentan a las naciones extranjeras como les conviene. Ante un digno ciudadano de los Estados Unidos de Norteamérica casi siempre hay un mejicano «canalla» o un latinoamericano «villano» (Fournier, 1928, p. 229).

Sin embargo, hacia finales de los años 20 y gracias a las migraciones de realizadores europeos a Los Ángeles (entre otros factores), las películas de Hollywood empezaron a cosechar mejores críticas de parte de los intelectuales latinos. El crítico uruguayo José Ma. Podestá, que fue al principio un rudo oponente a los filmes norteamericanos, hacia 1930 reconocía el avance "artístico" del cine Hollywoodense:

> La cinematografía moderna nació en Europa y obtuvo allí su magnífica significación. Y de ahí vienen los vientos rejuvenecedores y las inquietudes vanguardistas que comenzamos a descubrir en el cine estadounidense. Cuando los estadounidenses ingresaron a la industria del cine, también marcaron una brillante reforma y crearon una era (Podestá, 1930, p. 33).

La relación con Hollywood también supuso una posición frente a la tecnología del cine, especialmente cuando los estudios americanos

empezaron a producir cine sonoro (hacia 1927/28), dejando atrás al cine mudo. Los debates fueron largos y complejos en torno al riesgo que corría la imagen como elaboración estética si se le agregaba sonido y la similitud que el nuevo cine tendría con el teatro. En la misma nota antes mencionada, Manuel Ugarte aseguraba:

> Cada género tiene su razón de ser y su superioridad. La pintura el color; la escultura la forma; la palabra el pensamiento; la música la armonía. El cine, mudo por definición, no ha de obstinarse en invadir los dominios de la palabra (Ugarte, 1929, p. 24).

Horacio Quiroga se oponía rotundamente al advenimiento del sonoro, ya que mutaría cabalmente el carácter artístico y mudo por excelencia del cine: «Ni en la realidad ni en la pantalla los espectros deben hablar. El mutismo forma parte de su esencia misma», aseguraba en una nota en *La Nación* de 1929 (en Ferreira y González Estévez, 2014, p. 90). Y él no fue el único: gran parte de la intelectualidad e incluso de los realizadores, se negaron a adherirse a la nueva tecnología. Ese mismo año, José Ma. Podestá se resistía a la conjunción de imagen y sonido:

> La palabra está del todo fuera del ambiente cinemático; su carácter concreto limitaría la amplitud de aquel y le reduciría las mejores posibilidades. En la potencia de evocación que tiene el cine, nada juega el sonido —palabra, ruido, música— ni puede agregar nada. Su naturaleza misma le impide fundirse a la naturaleza de las imágenes, tan distinta. Y la mera superposición de ambas, solo logrará

> restarles eficacia y hacer que den mucho menos de los que cada una puede dar por sí (Podestá, 1929, p. 34).

La reticencia de los intelectuales reflejaba en parte el miedo al cambio técnico, al avance de una tecnología desconocida aunque largamente prevista, pero al mismo tiempo dejaba entrever la concreción de la Modernidad en las sociedades latinoamericanas. El tema había dejado de ser un asunto y era ya una realidad palpitante en el seno de las ciudades, en los espacios públicos y en la intimidad de las familias. El tiempo intrínseco del cine parecía completarse ahora con la incorporación del sonido que permitiría reproducir de manera casi exacta el movimiento de los cuerpos y la figuración de los objetos. A diferencia de los intelectuales, la mayoría de los espectadores se adaptó rápidamente al cambio y exigió a los realizadores y las empresas distribuidoras que aumentara el número de películas parlantes. El cine terminaba de convertirse en una industria cultural de enorme proyección social y se posicionaba como el principal motor de entretenimiento para las masas. El ocio se parcializaba ahora y dedicaba gran tiempo a la experiencia de visitar una sala de cine.

Cine y nación

En medio de las disputas por la llegada del sonoro (fenómeno que en América Latina convivió con el cine mudo durante toda la década del 30), y coincidiendo con hitos históricos en todo el continente, los escritores comenzaron a discutir la capacidad política del cine. América Latina había empezado a festejar los centenarios de la independencia española (entre 1910 y 1911) y portuguesa (1922) en

una corriente renovadora del sentimiento nacionalista, mediante la reescritura de los mitos fundadores del pasado histórico. Fue esa una época propicia para el desarrollo de las artes y tanto la literatura como el cine y el arte pictórico se hicieron eco de los festejos. El continente se renovaba y se modernizaba a través del arte y el progreso. En el afán por hacer de lo cinematográfico una extensión de las pretensiones nacionalistas, los gobiernos entendieron rápidamente la gran ventaja que ofrecía el cine para contribuir con la imaginería popular. Rápidamente, los realizadores salieron a la calle a documentar los festejos y dar cuenta del avance patriótico en los países latinoamericanos. Al mismo tiempo, los estudios de cine se enfrascaron en la realización de ficciones nacionalistas que reescribieran la historia y la actualizaran para las masas de espectadores.

En los años 30, el cine se vinculó con la prensa, el teatro, la industria discográfica y la radio, dando lugar a lo que llamo la *maquinaria multimedial*, es decir, un complejo proceso de explotación de discursos, figuras e imágenes, destinados a las grandes masas de consumidores. De esa forma, se creó una maquinaria para delinear nuevos hábitos de consumo cultural a través de los mensajes de la prensa, la radio y el cine. Esta operación buscaba asegurar el éxito comercial de una película a través de reconocidas figuras del teatro, del carnaval o el radioteatro, ampliamente difundidas por la prensa que, al mismo tiempo, integraba al público en el mundo del espectáculo. A su vez, reescribía los mitos históricos con el propósito de expandir un sentimiento nacionalista de fácil identificación acorde al contexto. Todas estas formas de representación oral y visual fueron decisivas para el desarrollo del imaginario colectivo, temas y personajes preexistentes en el teatro, los radioteatros y los folletines

de prensa. Tanto la temática como los personajes de los radioteatros, la música y el cine reflejaron la tensión de las dicotomías habituales en la época —como lo rural y lo urbano, lo moderno y lo tradicional, lo popular y lo masivo—, colocando a las audiencias en el centro de la Modernidad y fomentando una sensibilidad nueva e integradora.

El cine fue el primer medio masivo en llegar a grandes grupos sociales de forma homogénea y vertebradora y contribuyó notablemente a la construcción de la identidad cultural [4] y el sentimiento nacionalista, no a través del medio, sino a través de la *mediación* establecida con la tradición cultural, como señala Jesús Martín-Barbero (2010, p. 196). En la cultura de los medios de comunicación yace, precisamente, la capacidad de reinventar las tradiciones propias para crear «comunidades imaginadas»,[5] a partir de la reutilización de los medios de prensa, la publicidad, la radio y el cine. Todas esas formas de entretenimiento y distracción colaboraron en la construcción de la nación y de un sentimiento colectivo capaz de identificar a nativos y extranjeros con una misma tradición, mediante el uso de costumbres, hábitos, modos de socializar, inclinaciones lingüísticas, modas y tendencias estéticas, en los que el cine fue decisivo. La experiencia de la Modernidad se vivió, en gran medida, gracias a las actualidades, los noticieros y las primeras películas a través de las cuales los espectadores podían enfrentarse a

[4] Sigo a Stuart Hall en su definición de *identidad cultural*, entendida como una categoría en la que se rearticulan las subjetividades personales y su relación con las prácticas discursivas, producida en ámbitos históricos e institucionales específicos, capaces de funcionar como puntos de adhesión temporaria mediante la exclusión y la diferencia. Hall, Stuart (2003) *Cuestiones de identidad cultural.*

[5] El famoso término es de Benedict Anderson, que definió a la nación moderna como «una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana». *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 23.

los avances técnicos y conocer otras partes de su país y del mundo. Ese fenómeno de la expectación y el asombro, provocó en los ciudadanos el deseo de introducirse en la Modernidad y ser parte de ella, algo que implicaba además sentirse dentro de ese colectivo identitario llamado *nación*. A través de los grandes medios de comunicación, y muy especialmente del cine, los espectadores de esos años pudieron introducirse en la ideología positivista que apelaba al progreso como forma de conducir la sociedad y contribuyeron a la construcción de la comunidad imaginada en la que se sentían felizmente reflejados (López, 2000).

Los escritores se hicieron eco de esa política nacionalista que buscaba reforzar la identidad cultural. Ya en 1920, Horacio Quiroga llamaba a realizar un cine "nuestro":

> Si lo nuestro no sirve no es porque le falte valor en sí, sino porque hasta ahora no hemos tenido el artista capaz de poner de relieve en la pantalla el ambiente nuestro, en triple unidad de tipos, psicología y lenguaje (en Utrera, 2016, p. 116).

Unos años después, también el brasileño Humberto Mauro apelaba a hacer un cine nacido del medio local:

> O cinema entre nósterá que nascer do meio brasileiro, com todos os seusdefeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescemtraduzindo as necessidadesreais do ambiente em que se forma (Mauro, 1932, p. 10).

Asimismo, como la contracara de esto último, aparece otro tópico muy frecuente en la época: la invasión norteamericana como una amenaza terrible del avance capitalista. Idea ya manifiesta por autores anteriores como José Enrique Rodó o Paul Groussac, hacia finales de los años 20, Hollywood asomó como la expresión más refinada de esa invasión cultural. El debate se encendió en varios puntos de América Latina e, incluso, fuera de ella. Algunos escritores instalados en Europa apuntaron críticamente sobre la expansión de los filmes norteamericanos en el continente latino. La chilena Gabriela Mistral, los peruanos César Vallejo y María Wiesse fueron especialmente duros con el cine hollywoodense de la época. Afranio Peixoto aseguraba en 1929: «Os talkies seriam instrumentos de penetraçao pacífica e de dominaçao efetiva, mais que o dólar, o automóvel o encouraçado» (1930, p. 447). Por su parte, el mexicano Alfonso Junco, en una nota titulada "El cinematógrafo y la invasión pacífica", denunciaba la capacidad de penetración del cine:

> Es el cinematógrafo el vehículo más rápido y universal de penetración. Habla a los ojos y a la fantasía, lo mismo al culto que al analfabeto, igual al niño que al adulto, de la propia manera en la metrópoli que en el último poblacho. […] Suscitemos con brío y organicemos con grandeza la producción cinematográfica nacional limpia y genuina (Junco, 1929, p. 96).

En ese contexto, la figura de Charles Chaplin cobró una singularidad que lo diferenciaba de otros realizadores del momento. Presumiblemente, sus vinculaciones (nunca confirmadas) con el comunismo lo acercaran a muchos intelectuales de izquierda que

veían en él al "antiburgués por excelencia", como apuntaba José Carlos Mariátegui. También César Vallejo reconocía en el cómico inglés una figura clave de la geopolítica actual que desde Estados Unidos lanzaba una crítica sagaz y popular al imperialismo capitalista. «*En pos del oro* es una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social», aseguraba desde París (Vallejo, 1928). Algo similar plantearían otros intelectuales, como Horacio Quiroga, Xavier Abril, María Wiesse e, incluso, Jorge Luis Borges.

Hacia comienzos de la Segunda Guerra Mundial, una vez instalada la maquinaria multimedial y con las migraciones artísticas en pleno apogeo, los escritores asumieron una visión redentora con respecto al fenómeno cinematográfico, ya incorporado en la vida cultural de las sociedades latinoamericanas. En una época de ebullición política, marcada por el auge de los fascismos europeos, las olas de inmigración y los golpes militares en varias naciones latinoamericanas, el cine fue al mismo tiempo, una herramienta de propaganda y un motivo de distracción. Los intelectuales hicieron público su compromiso político, a partir de una creciente inclinación marxista y antifascista.[6] A partir de 1940, América Latina se convirtió en un campo de disputa entre la industria americana y las europeas. Hollywood profundizó sus raíces en el continente latino al tiempo que el naciente cine-arte europeo recorría las salas de los cines clubs

[6] De hecho, en 1936, se creó la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores por la Defensa de la Cultura, una red de escritores, periodistas y artistas iberoamericanos que funcionó como muro de resistencia ante el avance de los totalitarismos en Europa y América Latina, mediante reiterados encuentros y publicaciones periódicas de veloz circulación en el continente. Ver al respecto, Peluffo Linari (2019).

y las páginas de las revistas especializadas. En ese contexto, los escritores siguieron integrando el cine en sus obras, siguieron escribiendo sobre sus películas más encumbradas y, sobre todo, siguieron disfrutando de él.

Referencias bibliográficas

Anderson, Benedict. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Borge, Jason. (2005). *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Carpentier, Alejo. (2013). *El cine, décima musa*. Miami: Lectorum.

Ferreira, Gerardo y González Estévez, Andrés. (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*, Cuadernos de Literatura. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.

Ferreiro, Alfredo Mario (1930) El cine visto desde la pantalla, en *Cartel*, año 2, pp. 10-11.

Fournier, Alberto M. C. (1928) El cinematógrafo yanqui y América Latina, en *Nosotros*, Junio, pp. 227-229.

Hall, Stuart. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Junco, Alfonso. (1929). El cinematógrafo y la invasión pacífica, en *El Universal*, 1 junio, pp. 95-97.

Lema Mosca, Álvaro. (2019). *Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine*. Salamanca: LC Editores.

López, Ana M. (2000). Early Cinema and Modernity in Latin America, en *Cinema Journal*, 40, pp. 48-78.

Mariátegui, José Carlos. (1928). Esquema de una explicación de Chaplin, en *Amauta*, (18), pp. 66-71.

Martín-Barbero, Jesús. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.

Mauro, Humberto. (1932). Cinema falado no Brasil, en *Cinearte*, 7(324), pp. 10-11.

Paranaguá, Paulo Antonio. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Paz Soldán, Edmundo; Castillo, Debra. (2000). Beyond the Lettered City, en *Latin American Literature and the Mass Media*. New York: Routledge.

Peixoto, Afrânio. (1931). *Marta e Maria: documentos de ação pública*. Lisboa: Sociedade Gráfica.

Peluffo Linari, Gabriel. (2019). Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948), en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (15), pp. 113-161.

Podestá, José Ma. (1929). Notas de cine. El film hablado, en *La Pluma*, 3 (12), pp. 34-35.

Podestá, José Ma. (1930). La evolución cinégrafica angloamericana, en *La Pluma*, 3(16), pp. 33-36.

Sarlo, Beatriz. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires. 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schelling, Vivian. (2000). *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*. New York: Verso.

Thompson, Kristin. (1985). *Exporting Entertainment*: *America in the World Film Market, 1907-34*. London: British Film Institute

Ugarte, Manuel. (1929). El teatro y el cine, en *Atenea*, VI(52), pp. 23-25.

Utrera, Laura. (2016). El consumo popular de emociones: alejamiento de la idea de Objetividad. Literatura y cine en Horacio Quiroga, en Keizman, Betina y Vergara, Constanza (Eds.) *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Vallejo, César. (1928). La pasión de Charles Chaplin, en *Mundial*, (404), pp. 9-10.

Teatro

Claves de la dramaturgia de Gabriel Calderón. Un teatro que genera disgusto y disenso. Lo irrepresentable en escena

Juan Estrades Pons

Soy dramaturgo porque amo el teatro. La dramaturgia es mi mundo porque el teatro es mi pasión.
Gabriel Calderón

Las producciones teatrales en el comienzo de siglo XXI generaron imágenes, discursos y subjetividades, jerarquizaron la presencia de los objetos que por lo general se enmarcaron en una tendencia a fundirse en el marco de su representación. Como expresa Ariel Mastandrea «para algunos, al final lo único que hay es teoría y todo el contexto se ha disuelto en un resplandor de mera autorreflexión alrededor de la imagen. Para otros, esto se considera que forma parte de la continuación de la obra abierta o es el Proceso Teatral» (2008, p. 23).

El hecho teatral en dicho proceso estará pues determinado por el estrecho vínculo espectador-actor-autor donde la comunicación estaría dada por la generación de una experiencia entre aquellos que participan de la convocatoria teatral, en una nueva búsqueda de identidades, y donde las actividades multidisciplinarias; la música, la coreografía, la danza, luces y vestuario no serán accesorios sino sustanciales para la puesta en escena.

Inserta en un contexto que se conecta con las características predominantes de un posmodernismo como lo es la afirmación del individualismo, el cuestionamiento de los sistemas de valores tradicionales, el predominio de la heterogeneidad sobre la homogeneidad, la crisis del racionalismo, la fragmentación de los discursos y la afirmación de la deconstrucción como mecanismo de análisis crítico-estético. El fin de la representación de las obras será la recuperación de un espacio cerrado o alternativo que encierra la fuerza o sentido simbólico de la vida pero con una exposición fragmentada en un constante deambular entre los géneros. Lo que por momentos parece ser una comedia negra, deviene en drama o en una tragedia. Con un golpe en el espectador con escenas fuertes que dejan sin aliento para pasar sin aviso a situaciones cómicas que llevan al aplauso.

Así se borrarán los límites entre lo que se representa y lo representado, entre el que asiste a una representación-real en un espacio y el que construye la representación-ilusión de lo simbólico. Un desplazamiento de la representación hacia la presentación característico del teatro posdramático, donde se habilita el cuestionamiento, donde sí es posible contar la vida en escena y al mismo tiempo ficcionalizar lo real por medio de la palabra.

El espectador, el escenario, el actor y todos los límites de lo escénico quedarán desdibujados o simplemente no existirán. El equilibrio se experimentará entre lo presencial y los componentes de la simulación-ilusión en un espacio de acción en medio de la idea de inestabilidad como expresa Jorge Dubatti «en una tensión no resuelta entre lo real y lo metafórico» (p. 249). Entendiendo por metafórico lo vinculado a la simulación, inestabilidad, artificio o simulacro.

En medio de esa tensión, el teatro uruguayo contempla una serie de creadores, renovadores y rupturistas que han combinado muy hábilmente el teatro de la palabra y el teatro físico que en su despliegue cuestiona la propia representación en un escenario. Como expresa Gabriela Braselli «el viejo asunto de la mímesis vuelve a estar cuestionado, pero ahora desde afuera, qué es lo 'aceptable' en términos de representación: el sexo, la muerte, la violencia, la pornografía» (2008, p. 49). El cuestionamiento será acerca de cómo la representación se aleja necesariamente de "la realidad". Será en definitiva la metamorfosis de cómo una historia se transforma en una representación.

Entre los creadores que han trabajado propuestas de cambio en intentos de una nueva estética con sentido de riesgo, dinámica de tanteo y error, aventura creativa y radicalidad estética encontramos a Gabriel Calderón (Montevideo, 1982), quien ha concretado una producción dramatúrgica con más de veinte títulos en 21 años, cuya escritura revela el manejo y dominio de una temática afín a las problemáticas de la sociedad uruguaya, de hoy en día, cargada de violencia que, como expresa Roger Mirza, «rompe, con lo discursivo, la anécdota y las psicologías de los personajes, para detenerse en los aspectos más primarios y arcaicos de la conducta humana» (2008b, p. 145). Calderón es un actor, dramaturgo, director y teórico. Llega a la escritura dramática muy joven, con apenas 17 años, cuando escribe su primera obra, desarrollando contenidos vinculados a la muerte, la perversión, el sexo, rescatados de la vida cotidiana que hoy en día a nadie sorprende por su recurrencia en la televisión.

Calderón escribe generalmente para un público selecto, de no más de cincuenta personas (reales o imaginarias) por función, donde el acto de creación previo parte de lo que se quiere decir y de cómo

se dirá. Sus obras por lo general no son para ser representadas en grandes escenarios teatrales. Una exploración que no pasa solo por los medios técnicos, ni en grandes producciones sino en una concepción casi artesanal del teatro que reserva para el actor un rol fundamental. Su necesidad es hacer teatro, generar material, crear polémica, discusión, adversión, molestia y sobre todo generar un conflicto con el público. En sentido contrario a que todos los espectadores salgan pensando algo común, se propondrá abrir una brecha en el pensamiento a los diversos enfoques que se podrán visualizar sobre la propuesta. Integrando a la ficción escénica la realidad del público en la sala, ya sea como *voyeur* físico y psicológico o espectador ingenuo en un auditorio real. Donde el núcleo central estará centrado en la exacerbación, como expresa Mirza, de «las tensiones en las relaciones humanas ínter e intrageneracionales, el hiperrealismo, el estallido de una violencia desafectivizada, en una estética de la fragmentación, el desequilibrio, la inestabilidad, la distorsión de las formas […] y el sin sentido o el horror sin espanto». (2008b, p. 145).

La textura literaria de sus obras se manifiesta atravesada por ese carácter múltiple: Calderón escribe como dramaturgo productor de obra teatral pero también como director, como actor y sobre todo pensando en un espectador que asistirá a las representaciones, no solo por la pura diversión sino por la experimentación de compartir risas, aplausos (cuando no están pautados por el autor) o llantos, participando de un hecho colectivo que apuesta a cambiarle la vida.

Por otra parte, Calderón no pensará en la obra acabada en la escena cuando escribe, las ideas que elabora *a priori*, antes de su escritura, serán sometidas a procesos que incluyen a escenógrafos, vestuaristas, actores y actrices. El espectáculo nunca saldrá como fue

imaginado al principio sino solamente luego del aporte del elenco, con mucho tiempo de trabajo y maduración antes de escribirse.

Más allá de este proceso, Calderón reconocerá influencias de algunos dramaturgos que lo han inspirado como Thomas Bernhard, Rafael Spregelburd y Javier Daulte, representantes de un teatro posmoderno del polo emergente, que O. Pelletieri denominó teatro de la «desintegración», enmarcados en un pesimismo intenso que muestran «la desintegración textual y social, la incomunicación familiar, la violencia gratuita, la ausencia de amor en la convivencia posmoderna» (2006, p. 227). La ideología estética de este teatro está determinada por la concepción «de un texto dramático que busca la deconstrucción del lenguaje y la razón, y por lo tanto, de la certidumbre» (2006, p. 228). Opciones dramáticas que se oponen al dogmatismo de la razón.

Con un pesimismo respecto al destino humano, Thomas Bernhard dirá que «lo que pensamos ha sido pensado, lo que sentimos es caótico, lo que somos es oscuro» (2009, p. 106), la escasez de los afectos y la incomunicación familiar que llevan a la angustia existencial, poniendo en crisis la idea moderna de verdad. Infieren que en los textos hay varios sentidos y que el interrogante debe permanecer abierto. Los textos se presentarán muchas veces fragmentarios, inconclusos, complejos.

Podemos decir que Calderón tomará, a su vez, de Rafael Spregelburd, «el extrañamiento». Concepto, como expresa Jorge Dubatti, que apunta a una deliberada alteración del orden de la mímesis o lo representacional: «el teatrista trabaja con un efecto de artificiosidad, des-naturalización, distorsión, desvío de lo familiar y conocido en materia social e histórica» (2005, p. 257). Toda referencia aparentemente directa a la sociedad o a la historia deviene en artificio

de ficción o procedimiento estético, «con la consecuente llamada de atención sobre el orden presentacional o performativo (trabajo de los actores en escena), de acuerdo al auge de lo postdramático» (2005, p. 257). Es decir la inestabilidad de lo representacional y la caída permanente en lo presentacional.

Tomará de Javier Daulte algunos elementos vinculados a la puesta en escena que el mismo Calderón marcará en su ponencia en el Coloquio de teatro del año 2005 «el teatro sólo puede hablar de teatro» (2007, p. 368). Pero a su vez todo lo vinculado en torno a las verdades y mentiras, a los engaños, a la credibilidad, a lo falso. Con un humor negro que rompe los grandes males del arte, a juicio de Daulte, como la frivolidad y la solemnidad. Un teatro que está para molestar, para incomodar, decir lo que nadie se atreve a decir, preguntar lo que nadie quiere preguntar. Como en la última obra *Carnicera* (2020) donde se plantea la desconfianza de cada uno que solo no tiene en quien confiar. Un teatro irresponsable que genera una ilusión de verdad.

De Thomas Bernhard le llegan el sarcasmo, la rabia, el desprecio contra lo instituido. Como expresa el propio Calderón a Andreu Gomila, el director Claus Peymann —exdirector del Berliner Ensemble que dirigió doce obras de Bernhard— le pedirá «por una vez, ponga todo su asco en el texto, no solo la mitad. Ese eco me atormenta y me seduce»[1]. A la búsqueda del lodo del resentimiento como aparece en la obra de Calderón, *Historia de un Jabalí* (2018) contra el teatro en su intimidad (actores ignorantes), los directores y críticos (inservibles) y los dramaturgos (monjes oscuros de la palabra y mercaderes del aire). Tocado el dramaturgo Calderón por un

[1] Citado en www.barcelona.cat/grec/es/blog/gabriel/calderon/ricardo/III

Thomas Bernhard, pesimista, pero con una vena satírica y de humor negro que parte de la colisión entre lo profundo y lo trivial, cuya temática girará en torno a lo deleznable que el ser humano puede llegar a ser, la ignorancia como origen de la maldad y violencia del hombre, la soledad del ser humano y su imposibilidad de comunicación que lo conduce a la obsesión y la incapacidad para sustraerse a sus propias limitaciones.

Su centro de experimentación lo encontraremos en la Compañía de Artes Escénicas Complot, de la cual forma parte desde el año 2005 junto con Martín Inthamoussú que dirige y a la cual se han integrado artistas como Mariana Percovich, Mauricio Perdomo y Sergio Blanco. Sus integrantes compartieron el espíritu de la Compañía definido por el propio Calderón:

> No queremos tener un posicionamiento estético-ideológico ante el mercado cultural. Tampoco queremos convertirnos en una institución, porque entonces vamos a cristalizar nuestros puntos de vista, queremos estar en un grupo sin perder la libertad individual en la contradicción fuera de la coherencia (Hophins, 2009).

Es necesario recordar algunas de sus obras ordenadas cronológicamente cuyos títulos serán: *Mi muñequita*, *-la Farsa-* (2000); *Más vale solo* (2001); *Taurus-el juego-* (2003); *Llagdán* (2003); *Las buenas muertes* (2004); *El callejón de los ateos* (2005); *Boris muere* (2006); *Mi pequeño Mundo Porno* (2006); *Uz -el pueblo-* (2006); *Las nenas de Pepe* (2007); *Obscena* (2008); *Un día en la vida de Monseñor Rasguño* (2008); *Or -tal vez la vida sea ridícula-* (2009); *La casa que decía la verdad* (2010); *Ex -que*

revienten los actores (2012). *Historia de un jabalí o Algo de Ricardo* (2018), *Ana contra la muerte* (2019).

En relación a los rasgos generales de su dramaturgia existen algunas constantes como expresa María Esther Burgueño:

> en los modos formales de estructurar las piezas: la utilización de subtítulos y de intertítulos que dividen las partes de la obra como si se tratara de capítulos de una novela […] El uso de citas en inglés que forman parte muchas veces de los subtítulos mencionados […] Elementos religiosos que aparecen en sentido directo o en forma satírica […] Experimentación con las posibilidades de la página generando situaciones originales del tipo de diálogo dividido en tres columnas que indica la simultaneidad de los parlamentos escénicos, tal como sucede en *El callejón de los ateos* o el uso de una alienación a la derecha, lo cual produce un efecto visual de vacío en la zona izquierda de la página […] (2009, p. 288)

La Pentalogía

Finalmente Calderón nos presenta un proyecto de escritura de cinco obras, una pentalogía sobre la ciencia ficción, de las cuales ya ha escrito cuatro: *Uz -el pueblo*, *Or -tal vez la vida sea ridícula*, *Ex -que revienten los actores e If festejen la mentira.* Historias no conectadas pero sí relacionadas por una idea vinculada a la búsqueda de la libertad para expresar temas que cuestionan o lastiman. Con un componente común como será poseer elementos de la ciencia ficción encuadradas

en obras fantásticas dentro de situaciones cotidianas, por ejemplo, trayendo el pasado al presente como si fuera en ese momento el desarrollo de los acontecimientos. La intención será generar un trastorno en la historia lineal de parejas, familias, gentes para poner en duda las certezas que se viven cotidianamente con la irrupción de lo fantástico.

La tercera obra de la «Pentalogía fantástica» escrita con monosílabo por título, estrenada en 2012, es *Ex -que revienten los actores*. El complemento del monosílabo «Ex» surgirá de un dicho del expresidente de la República Oriental del Uruguay, José Mujica, cuando un periodista le preguntó cómo terminar con el tema de la dictadura que se vivió en el país y la respuesta captada por Calderón para aplicarla a su obra fue: «bueno, ya lo dije varias veces, tienen que *reventar de una vez todos los actores* (refiriéndose a los que se enfrentaron en la dictadura), Bordaberry, yo, y no falta mucho tiempo». Esto generó en el autor la idea de establecer una semblanza con el texto comisionado por Le Théâtre des Quartiers d'Ivry-Cartier de París. Obra que continúa la saga de las anteriores de ciencia ficción: mientras que en *Uz* era la existencia de Dios, *Or* los extraterrestres, en *Ex* será una máquina del tiempo.

La obra *Ex -que revienten los actores* presenta la historia de Ana, una joven de treinta años, que con la ayuda de su novio Tadeo, un científico creador de una máquina del tiempo, logra reunir para la cena navideña del año 2012 a su familia, cuyos integrantes están todos muertos a excepción de la abuela, para conocer parte de la historia familiar que se le ha ocultado. Allí el dramaturgo expone nuestra realidad, nuestra historia y una reflexión sobre ella y porqué no, sobre la naturaleza humana que a lo largo de la obra va marcando las profundas fracturas y silencios.

El juego con el tiempo y el retorno al presente de un pasado impreciso es el hilo conductor de la obra. A lo largo de su desarrollo el autor incitará a los espectadores a que construyan la historia que vincula a los diferentes personajes en el relato del pasado y el futuro siempre insuficientes. La dictadura será una vez más, un tema vinculado a los cuestionamientos sobre crímenes y responsabilidades, pero en tono de búsqueda de respuestas en relación al rol que cumplió cada uno en esos momentos, desde los involucrados hasta las personas al margen de las situaciones más calientes. Con una proyección hacia si se podrán superar las heridas y vacíos generados por esas traumáticas vivencias. Sujetos trágicos que podrían haber salido de las obras de Bernard Marie Koltés privados de la seguridad de sí mismos. En una alteridad de un asunto humano inmanente significado en términos de conflicto de convivencia-superviviencia, esto es del sujeto consigo mismo y con el otro. En la paradójica necesidad de ese otro para reconocimiento de sí mismo.

Pasado, presente y futuro son amalgamados estrechamente, revelando el desequilibrio emotivo o psíquico de los personajes. El tiempo pasado no es unitario pues tiene referentes de diferentes épocas pasado lejano veinte años o diez años o pasado cercano unos pocos meses atrás. El presente tiene unidad de acción y trascurre de manera lineal interrumpido dramáticamente en forma permanente por el pasado o el futuro.

El presente y el futuro, el sueño y la realidad se mezclan en la voz de los protagonistas que gritan, se desesperan, luchan y se reb(v)elan para detener la historia. Así se abre el texto a lecturas razonables, cuestionadoras y significativas.

El diálogo vulgar y por momentos violento corresponde a la condición moral de los personajes. Junto a esta vulgaridad predomina

muchas veces la ironía y una agresividad registrada en hechos cotidianos que comunican la crítica por parte del autor del mundo miserable en el cual son parte o fueron parte.

Como en la entrevista realizada expresa Diego Artucio, uno de sus actores:

> un teatro donde el lenguaje cotidiano se puebla de abundantes palabrotas o expresiones escatológicas, alternada con reflexivos monólogos en los que el autor expresa su pensamiento casi como un articulista y donde de golpe la palabra florece en una imagen poética, delicada y profunda que vuelve a sumirnos en el silencio (Estrades, 2021).

La obra parece plantear como expresa Estibaliz Solís «que todas las posiciones polarizadas no han resuelto el dolor, un dolor que es social y que trasciende a los actores de la dictadura» (2017, p. 28) pero, sin embargo, no permanecen ajenas a los efectos sobre las nuevas generaciones en la realización de los afectos en el presente. Una herencia simbólica que deja en la familia de la protagonista lo que se podría sintetizar en un término repetido en la obra 27 veces: «una mierda».

Para contrapesar el sentido trágico de la situación en un reencuentro sin tiempo, Calderón hace brotar la comicidad, por corte, no por transición en las situaciones absurdas que se van planteando en relación a los vínculos familiares que provocan hilaridad. Una estética basada en códigos de humor que llevan a la acción política sobre los emergentes de la memoria del pasado reciente. En ese juego es donde se establecen varias fuentes de tensión sobre todo en puntos

de contraste: amor y odio, optimismo y pesimismo, aceptación y rechazo, lo real y lo irreal. Este último contraste de tensión proviene de la falta de distinciones entre los personajes vivos y los muertos. Esa tensión vida–muerte estará sujeta al reencuentro en una fecha significativa: vísperas de Navidad.

La escena final muestra al personaje de Ana gritando un «te amo», a pesar que es la gran castigada por hurgar en el pasado, al quedarse sin Tadeo, chupado por la máquina del tiempo, empujado por José al destino que a él le correspondía —en una sutileza del autor, con un recurso de cambio de identidad—, «que impide la posibilidad de la realización de los afectos de Ana, quien ahora podría llegar a saber todo lo que le ocultaron, pero no podría amar» (2017, p. 29). Sin felicidad y sin verdad. Una Ana que queda asociada al vacío, a la incertidumbre y la impotencia.

En el diálogo con Diego Artucio (Estrades, 2021) nos expresaba que a su vez «el autor hace constatar a Tadeo y se lo hace decir explícitamente a Ana, que cada uno de los trasportados del pasado, como consecuencia de su presencia en el presente, pierde rápidamente lo que lo caracterizaba en el pasado». Así el abuelo, cómplice de la represión, pierde la memoria, la madre, que debió callar la tragedia familiar, el silencio y la mesura, Jorge el ideólogo de la revolución, la palabra y José un *alter ego* de Pepe Mujica, el idealismo y espíritu solidario que lo llevó a la lucha, pero ahora más preocupado de sí mismo que del prójimo, manda a la mazmorra a Tadeo para «seguir armando despelote en el presente».

Esa autonomía es la que permite múltiples lecturas y el valor de una gran alegoría donde como expresa Artucio «no hay desarrollos maniqueos, ni respuestas, solo interrogantes que quedan planteadas para que el espectador se las lleve consigo».

Quedará planteado, entonces, si el espectador podrá realizar la conexión del contexto de enunciación con el campo referencial y llenar los vacíos que la propuesta dramática plantea. ¿Se puede olvidar el pasado por una supuesta felicidad?, ¿será una opción la destrucción de una parte de la historia?, ¿cómo se construye el futuro en torno la verdad?

Finalmente, una obra que deja ver un cambio significativo en estos últimos tiempos llenos de incertidumbres y cortados cruelmente por una pandemia: *Ana contra la muerte* (2020). En ella, el complejo entramado de impulsos vitales canalizados en amores, pasiones, odios, venganzas, fe, ambiciones, engaños, equívocos, traiciones, anhelos, desesperanzas se entrecruzan con la muerte transformada en causa motivadora o en temida consecuencia de las acciones humanas. Un niño tiene cáncer. Su madre no puede costear el tratamiento, pero le pesa no poder ayudarlo y evitar su muerte. Por eso corre pidiendo una ayuda que no llega. La voluntad la hace correr para que la muerte no le de alcance. Sus fuerzas redoblan la apuesta del juego en la convicción y la resistencia pero la soledad la alcanza, la impotencia por momentos la voltea, la locura la marchita, la muerte la arrincona, la agonía marca su presente que no tendrá salida para resolver el problema de la protagonista.

El dramaturgo Calderón trascenderá lo representacional para presentar la muerte sobre el escenario. Una muerte injusta. Una muerte que no debía llegar y llega. Motivado por un hecho real, en su entorno, Calderón abandonará algunas de sus características en obras anteriores como el humor y la palabra poética en el entrecruzamiento de la fantasía con lo político, la ciencia ficción, para sumergirse en una historia dramática y conmovedora de un personaje Ana atrapada en una obra tradicional de escritura canónica. Contada por medio de

diálogos como le gusta decir a Calderón, impertinentes diálogos en los momentos menos oportunos e inconvenientes. Un diálogo que uno de los interlocutores no quiere tener pero que se obliga a tenerlo, pero sobre todo diálogos difíciles, que golpean con dureza al espectador-lector en relación a la impotencia de cambiar la situación que el mismo diálogo va desnudando, constatación de la gravedad de su hijo que va a morir, imposibilidad de lograr mejorarlo por un tratamiento, ir a la situación límite de la droga, último encuentro con su hijo.

El lenguaje nunca puede ser inocente. Para el autor no se puede utilizar el lenguaje y pretender que sea objetivo o neutral. Ana se embarcará en un viaje con un compañero indeseable siempre presente: la muerte. Muerte que será un infranqueable límite de la presentación hiperrealista de la vida, planteando —en este teatro posdramático— nuevos desafíos para las prácticas y para la teoría de las artes escénicas. Como expresa Beatriz Trastoy «en la búsqueda de experimentar una reconfiguración de la noción de una intimidad donde ya no impera ni el secreto ni el pudor y menos aún la contemplación introspectiva» (2012, p. 231).

Texto, cuerpo, muerte y sacrificio son las vorágines en la obra *Ana contra la muerte* a través de una teatralización antropológica de la muerte y de la maternidad como sufrimiento sacrificial. El cuerpo es sacrificial siempre. El actor dará el último, aliento a las palabras. Durante la función repetición de conceptos, palabras, expresiones viscerales, participación colectiva que lleva a la muerte como un hecho central de la condición antropológica. Después no hay nada, solo silencio. Podemos hablar de la existencia de un develamiento de lo sagrado en lo humano como manifestación según Manuel Portela «que se construye metódicamente por medio de la conta-

minación entre la ritualidad de la procesión (las instancias que debe caminar Ana para lograr que se trate a su hijo o simplemente los trámites para que pueda verlo antes de morir) y la ritualidad del teatro, por una parte, y la superposición entre el cuerpo significante del actor y el cuerpo mortal del ser, por otra» (2021, p. 140). Esa tensión manifestada entre representación y participación estará pautada por «la desteatralización de ese movimiento interior del sujeto, en este caso de Ana, como forma de acceder a una conciencia primordial, no limitada por la externalidad de lo visible y de la representación que solo pretende enunciar y representar» (2021, p. 151). Así pues Ana se entrega al instinto visceral de su pulsación animal.

Como expresa Angélica Lidell:

> El teatro es una especie de demencia controlada, consiste en estar poseído y controlar la posesión; más que dionisíaco creo que demoníaco, y realmente sí que es la imagen del sacrificio, del sacrificio del texto. El texto no va a vivir, va a morir; el texto no vive en el cuerpo del actor, muere, es una relación de final; efectivamente, en cada suspiro en cada palabra, no hay posibilidad de recuperar, ni de rectificar (2005, p. 320).

Teniendo en cuenta lo anterior se nos plantea cuál será la secuela de la obra en los espectadores. En este sentido el autor será muy duro al decir «el teatro es un piñazo tras otro y si no entendiste la obra no se detiene. Una vez que caíste en la trampa estás en nuestras manos para bien o para mal» (Estrades, 2020).

El teatro de Calderón reivindica la creación como campo de conocimiento alternativo al sentido común. Dirá el dramaturgo

«sentir, intentar, comprender, reflexionar. Y no importa si es ficción, la finitud de la vida es universal. Por suerte el teatro es superador, no es el mundo, compite con él, lo cuestiona, lo embellece» (Galliazzi, 2020). Tratando de evitar la obra como una trampa de mostrar algo viejo y caduco. Todo parte de la base que los espectadores no deben ir pasivamente a ver la obra sino que participan recibiendo los golpes justos por medio de la palabra correcta, esa combinación que produzcan un efecto nuevo, que impacte o que enferme al público por su solo dicho .

Es que Calderón, en su dramaturgia, ataca nuestra vulnerabilidad. El sentimiento de nuestra debilidad. El ser humano se disfraza y se defiende de distintas manera, pero todos sabemos que sobre la existencia personal gravitan una serie de circunstancias psíquicas, físicas, emocionales, políticas, económicas y de muy diverso orden que le confieren una dolorosa fragilidad. Esa conciencia de la vulnerabilidad humana está presente especialmente en el teatro de Calderón, como lo estuvo desde la época de los griegos con héroes vulnerables. En realidad, una de las bases de la tragedia es la conciencia de quién se rebela inútilmente contra su destino y las normas animando los conflictos dramáticos, alimentando decisiones cargadas de riesgo termina siendo víctima.

Así el espectador que por lo general ha decidido vivir en la norma, necesita ver en el teatro a personajes que eligieron lo contrario. Esto es lo que el dramaturgo explota en su propuesta llevar al espectador asumir su vulnerabilidad como una exigencia insoslayable porque esta le otorga dignidad.

Como en el caso de Rafael Spregelburd de acuerdo a lo que expresa Jorge Dubatti (2005, p. 260) «se trata de un teatro que no busca la comunicación de un mensaje ilustrado sino el contagio, la

sugestión, el desasosiego de lo misterioso que reclama revelación». Un camino para involucrarse y tomar una posición sobre lo que se propone.

Finalmente, cabría preguntarse luego de leída y vista la obra *Ana contra la muerte*, cómo se ha vivido la experiencia estética subjetiva, por parte del lector-espectador según estos procesos, en *la poiesis* en un mundo que es como propio, traer algo nuevo al mundo de no ser a ser; en *la aisthesis* donde se descubre la posibilidad de percibir la realidad exterior e interior, aprehensión directa, experiencia o convicciones o creencias; o en la *catarsis* compromiso de juicio que la obra exige de sí misma y la identificación con las normas preestablecidas del comportamiento, por compasión y terror llegar a la purificación. Porque el texto se ofrece como una aventura inacabada que debe ser culminada por el lector-espectador porque es una impugnación de un individualismo excluyente que debe ser vivido en conjunto en la pluralidad de sentimientos compartidos. Una tragedia de lo injusto pero inevitable en los límites del dolor, las ausencias y la muerte.

Referencias bibliográficas

Bianchi, C. (2020). Calderón: Hay que pensar bien para no alimentar a los extremistas y salir perdiendo. *Montevideo portal*. Disponible en: www.montevideo.com.uy/Noticias/Calderon--Hay-que-pensar-bien-para-no-alimentar-a-los-extremistas-y-salir-perdiendo--uc762110

Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Málaga: Punto de vista Editores.

Braselli, G. (2008). Narraturgia y nueva teatralidad. En: *Dramaturgia Artes Escénicas*. Montevideo: MEC, pp. 48-51.

_____ (2011). En lo oscuro la verdad. Obscena de Gabriel Calderón. En: Roger Mirza (ed.) *El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad.* Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Burgueño, M. (2009). Lo obsceno en la Dramaturgia de Gabriel Calderón. En: Roger Mirza (ed.). *Teatro, Memoria, identidad* Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 287-298.

_____ (2008). Pensar el teatro que construimos. *Dramaturgia. Artes Escénicas,* pp. 6-7.

_____ (2004). Para Calderón, la vida no es sueño. *Relaciones,* 247, s/p.

Calderón, G. (2018). Historia de un jabalí o Algo de Ricardo. En: *Animalia*. Montevideo: Criatura Editora.

_____ (2008*).* Decálogo del perfecto dramaturgo. *Teatro Celcit*, 17(33). pp.79-81.

_____ (2007). Caos y vacío en la dramaturgia joven contemporánea. En Roger Mirza (ed.). *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 365-370.

_____ (2006). Mi muñequita (la farsa). En Roger Mirza (ed.). *Intervenciones: del escenario al papel*. Montevideo: Artefacto.

Casas de Pereda, M. (2006). Entre lo irrepresentable y la representación.*Trazas y ficciones. Literatura y Psicoanálisis*, *VII*. Montevideo: APU, pp. 208-213.

Cornago, O. (ed.) (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Greaset, Carlos Mosqueria, Sara Molina, Angélica Lidell.* Madrid: Fundamentos.

Dubatti, J. (2005). Hacia una lectura Post-moderna del teatro argentino: notas sobre Rafael Spregelburd. En *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, pp.249-261.

Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad.* Madrid: Siglo XXI editores.

Estrades, J. (2021). Entrevista a Diego Artucio, noviembre, inédita.

_____ (2006). Entrevista a Carlos Garat, publicada en www.montevideo.com.uy.

Galliazzi, S. (2020). El arte no sirve para nada y esa es su gran utilidad. *El Observador*. Disponible en: https://www.elobservador.com.uy/nota/gabriel-calderon-el-arte-no-sirve-para-nada-y-esa-es-su-gran-utilidad--202072716200

García Barrientos, J. (2011). *Análisis de la dramaturgia cubana actual.* La Habana: Ediciones Alarcos.

_____ (2007). *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método.* Madrid: Omagraf S.L.

_____ Gomila, A. "Entrevista a Gabriel Calderón". Disponible en: www.barcelona.cat/grec/es/blog/gabriel-calderon-ricardo-iii

Heredia, M. (2012). Compromiso y traición en el teatro de Javier Daulte y Gabriel Calderón. En *Territorios y Fronteras en la escena Iberoamericana.* Roger Mirza (Comp.) Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

López Rejas, J. (2021). Llegó el momento de Ricardo III. Gabriel Calderón reinterpreta a Shakespeare en «Historia de un jabalí»,

la venganza de un personaje "abandonado". Disponible en: https://el cultural.com/llego-el-momento-de-ricardo-iii

Mastandrea, A. (2008). Posdramaticidad en el teatro. *Dramaturgia, Cuaderno de Artes Escénicas*. Montevideo: MEC, pp. 21-39

Mirza, R. (2008). Violencia y representación en la escena contemporánea con un ejemplo uruguayo *Mi muñequita* de G. Calderón. En O. Pellettieri (ed.). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (prol.) (2006). Tragedia, Farsa: Teatralizar la violencia. En *Mi muñequita (la farsa)*. Montevideo: Artefato.

Modzelewski, H. (2012). *Mi muñequita* de Gabriel Calderón: ¿nuevas fronteras del teatro?. En Roger Mirza (ed.) *Territorios y Fronteras en la escena Iberoamericana.* Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Pavis, P. (2000). *El análisis del espectáculo. Teatro, mimo, danza, cine.* Barcelona: Paidós

_____ (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Editorial Paso del Gato.

_____ (1990). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Pelletieri O. (2006). Assaig de Teatre (Ensayo de teatro). *Revista de la Asociación de investigación y experimentación teatral*, 56, pp. 227-242.

Portela, M. (2021). La tragedia cósmica de nuestra condición animal en el teatro de Angélica Liddell. En Paulo Gatica (ed). *Performatividades contemporáneas.* Madrid: Visor libros.

Reyes, C. (2006). Entrevista a Gabriel Calderón. *El País*, 23 de julio.

Solís, E. (2017). Ex, que revienten los actores. ¿De quién es el dolor?. En G. Remedi (coord.). *Otros lenguajes de la memoria: teatro*

uruguayo contemporáneo en historia reciente. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 14-31.

Trastoy, B. (2012). Traducir la muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena dramática. *Revista brasileira de Estudos da Presença*, pp. 231-248. Disponible en: http://dx.doi.org/10.1590/2237 266025484

El teatro político (uruguayo) ya no es lo que era o las trampas de Fukuyama[1]

Charles Ricciardi

A despecho de aquellos versos de «El arte nuevo de hacer comedias» en los que Lope de Vega dice: «y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto», el teatro ha sido siempre político, incluso cuando el autor, como en este caso, dice profesar un arte en el que lo que importa es una popularidad intrascendente que sirve el plato que las masas quieren comer y busca «el vulgar aplauso». Y ello es así porque el teatro es, en toda la literatura, el género más afín con lo político, dada su condición intensamente "presente", "contemporánea" de su recepción. Lo mismo ha dicho Gabriel Calderón, autor con el que dentro de un rato me voy a pelear bastante, en un texto de 2007: «porque, entendámoslo de una vez, el tema político es inherente al teatro, está en su condición».

De lo que aquí se hablará es de lo que ha pasado con el teatro "explícitamente político" (especialmente en Uruguay) en el tránsito desde el siglo XX al XXI. Es decir: qué pasa con el teatro no solo como testimonio de los avatares de la política, sino como agente de cambio político e incluso de conciencia política. Eso me obliga a

[1] Parte del siguiente trabajo tuvo su origen en un artículo que escribí para una convocatoria de la revista *[sic]* en octubre de 2021. Se han reformulado algunos pasajes, pero la tesis central y la argumentación sobre el teatro político de Gabriel Calderón son esencialmente las mismas.

ubicarme en el teatro uruguayo de la guerra fría, y en un momento en que, al influjo de la revolución cubana triunfante, parecía una herramienta muy propicia para contribuir al cambio social.

Probablemente ninguna de estas cosas puede pensarse siquiera hoy sin hablar de la obra creadora, pero sobre todo de la teórica, del alemán Bertolt Brecht.[2] Sobre este autor, para este trabajo, me interesa actualizar dos cosas: 1) para Brecht, como para los trágicos griegos la *paideia* excede el teatro, que tiene una cierta vocación pedagógica y no debe limitarse a mero pasatiempo. El teatro forma mentes, cabezas, ciudadanos conscientes. 2) Esa educación, que deberá promover la conciencia de la situación social y política y viabilizar los cambios, exige, para Brecht, una actitud nueva, no contaminada —o contaminada lo menos posible— por la emoción catártica. Brecht resolvió esto con arriesgadas posiciones teóricas que se suelen condensar en la palabra «verfremdung» (distanciamiento), abogando por un teatro narrativo o «épico» que desactivara la adhesión meramente emocional que había sido siempre indiscutida desde la famosa —aunque oscura— definición de tragedia de Aristóteles. Tal como lo veo yo hoy, Brecht captó con mucha claridad algo que suele olvidarse: la emoción llamada estética está muchas veces contaminada con otras emociones, que no se producen por el mérito artístico del texto. Siendo tan frágil la emoción humana, Brecht comprendió que era necesario intervenir en esa emoción si se pretendía hacer un teatro militante, y promover un acercamiento racional, que en lugar de liberar emocionalmente vía catarsis, deje al espectador preocupado con un problema en el que debe pensar. Es

[2] Al menos, el libro *Escritos sobre el teatro* (Bertolt Brecht, 1970) es de lectura obligada para profundizar en el tema.

un tema aparte, que no cabe en esta ponencia, hasta qué grado tuvo Brecht éxito con su distanciamiento. Por mi parte, siempre me he identificado con Galileo y jamás pude sentir antipatía por Arturo Ui. Y Emilio Carballido escribió:

> A Brecht le daban más trabajo los mensajes. Él quería ser comunista ortodoxo; en realidad, era un poeta excepcional, y luego las obras lo traicionaban: escribió tres veces "Madre Coraje" para que uno estuviera contra Ana, la comerciante de guerra y uno está con ella, sufriendo y queriéndola.[3]

Por lo visto a varios nos pasa lo mismo. En los años 60 y los primeros 70, se representaba mucho Brecht en Uruguay, en consonancia con una sociedad en la que germinaban las tensiones de un cambio revolucionario. Y no solo se pusieron en escena sus obras, sino que en algún caso se lo adaptó a la realidad uruguaya. Así, *Los fusiles de la madre Carrar* se transformó en una puesta del teatro Circular en *Los fusiles de la patria vieja* en 1971, conectando dos revoluciones en el entendido de que la segunda —que estaba ocurriendo— era también una necesidad de independencia.[4]

---

[3] Carballido, Emilio: «Algunas ideas sobre composición dramática», pp. 17-21.

[4] Roger Mirza recrea la recepción de esta puesta acudiendo a la crítica de *Marcha* (Gerardo Fernández) del 5 de noviembre de 1971: «verdadera tarea de recreación del original que supone un minucioso trabajo de investigación histórica y reeescritura de buena parte del texto» con desdoblamiento de personajes y otros agregados que «funcionan teatralmente con total eficacia y fluidez» de donde resulta «un cuadro de puntual aplicación a la coyuntura presente (la oligarquía entreguista, la sujeción a un imperio, la intervención -o su amenaza- por parte de los brasileños, etc.)». Consultado en: https://bertoltbrecht.org.uy/desarchivo/1.php?nid=27

La vastísima influencia de Brecht en esos años se puede vislumbrar solo por el título de un artículo que Roger Mirza publicó al respecto: «Productividad del modelo brechtiano en el teatro uruguayo contemporáneo» en *Huellas escénicas* (2007). No tuve oportunidad de ver la famosísima adaptación de *Fuenteovejuna*, de Antonio Larreta y Dervy Vilas en El Galpón en 1969, pero todos sabemos que Larreta "intervino" el texto de Lope de modo que no se tratara solamente de —para decirlo con las palabras de Lope— «darle el gusto al necio» reivindicando al pueblo que hizo justicia por mano propia y supo manejar la solidaridad y la unión colectiva con el famoso «Fuenteovejuna lo hizo». En un estudio de Mónica Buscarons (2007) se detalla con bastante pormenor todas las técnicas de distanciamiento que Taco Larreta puso en juego en esa puesta.[5]

Durante la dictadura, Brecht estuvo prohibido y, al reinstalarse la democracia Brecht retornó, casi como un reflejo. Pero aquel teatro político que tenía algo de «barricada» no volvió más y vimos puestas pulcras de Brecht que difícilmente hayan alcanzado los objetivos de

Por su parte, Lucía Scaraffuni (2016) comenta que la adaptación que se realiza de esta obra es «a la uruguaya», en el sentido de que el director Omar Grasso, traslada la acción, que transcurre durante la guerra civil española, a la provincia Cisplatina. Dado que según el programa de mano, la obra narra el desembarco de los Treinta y Tres Orientales el 19 de abril de 1825 en la playa de la Agraciada, en el Departamento de Soriano y la declaración de la Independencia por parte de los representantes de los pueblos, quienes constituyeron el Gobierno patrio de la Provincia Oriental (hoy Uruguay). El programa de mano rezaba: «Como en los tiempos de Artigas, las milicias revolucionarias luchan por la liberación popular, enfrentando al régimen impuesto por la oligarquía terrateniente y mercantil —los 'patricios' de Montevideo— apoyada por el extranjero».

[5] Buscarons, Mónica: (2007) «Las estrategias de "distanciamiento" en *Fuenteovejuna* de Vilas y Larreta», p. 265.

Brecht que se reseñaron más arriba. Hubo sí teatro de denuncia, hubo referencias explícitas a la dictadura, pero esa efervescencia no volvió.

Extrañamente —a lo mejor, no tanto— en el siglo XXI nos encontramos con un retorno intenso del teatro político escrito por jóvenes dramaturgos uruguayos en los que comienza a aparecer un intento desacralizador del teatro político, llamémosle «militante». Voy a hacer una pequeña referencia a un texto de 1989 donde yo observo el despunte de esa actitud para conectarlo luego con algunos textos de dos de nuestros dramaturgos actuales más representativos. El proceso que inicia *Miss Mártir* de Álvaro Ahunchain, en 1989, desemboca en lo que están escribiendo, ahora mismo, Gabriel Calderón y Santiago Sanguinetti.

Pero a mí, que tengo la certeza de que el contexto en que un escritor escribe es esencial más allá de sus propósitos y que esa influencia de lo que llamaré "espíritu de época" no es fácilmente perceptible por el creador, me parece que no es casual que los cambios que voy a tratar de mostrar en un momento coincidan con la reunificación alemana de 1989 y con las reformas que ya había iniciado Gorbachov en la URSS en 1986 y que llevarán a la implosión de la Unión Soviética en 1991. Precisamente, en 1989 un profesor estadounidense llamado Francis Fukuyama publicó un artículo que se volvió rápidamente célebre: *El fin de la historia***.** Tengo la convicción de que parte del revuelo que ese texto ocasionó tiene mucho que ver con el *punch* de ese título zumbón. Todos sabemos que la historia no se termina porque lo decrete un académico. Fukuyama proclama, en medio de la *perestroika* y luego de la reunificación alemana «la impertérrita victoria del liberalismo económico y político» (p. 3). Sintomáticamente, se desembaraza de Marx para reivindicar a Hegel, injustamente postergado en su visión preclara de la historia, según la

cual el fin de la historia coincidió con la batalla de Jena en 1806 y la derrota prusiana a manos de Napoleón. Dice este autor:

> porque fue en ese punto que la «vanguardia» de la humanidad (término muy familiar para los marxistas) llevó a la práctica los principios de la Revolución Francesa. Aunque quedaba mucho por hacer después de 1806 —abolir la esclavitud y el comercio de esclavos; extender el derecho a voto a los trabajadores, mujeres, negros y otras minorías raciales, etcétera—, los principios básicos del Estado liberal democrático ya no podrían mejorarse (1989, p. 5).

> Toda una petición de principios. Lo que quedaba por hacer es simplemente lo que se hizo: la felicidad universal consiste en que las minorías voten. No hay nada que pueda mejorarse. Al haber desaparecido los dos polos *ideológicos* de la guerra fría, lo que viene es claro y luminoso: «No hay lucha o conflicto en torno a grandes asuntos, y, en consecuencia, no se precisa de generales ni estadistas: lo que queda es principalmente actividad económica» (1989, p. 5)

El artículo rezuma optimismo por todos los poros, y el autor escribe que «sin duda, el problema de clase ha sido en realidad resuelto con éxito en Occidente. Como Kojève (entre otros) señalara, el igualitarismo de la Norteamérica moderna representa el logro esencial de la sociedad sin clases vislumbrada por Marx». Si uno escribiera una cosa así hoy, la academia lo proscribiría. Y justo cuando uno se

pregunta si Fukuyama habrá pisado Hispanoamérica, el autor reconoce que «la mayoría del tercer mundo permanece *atrapada en la Historia*» (énfasis mío) (Fukuyama, 1989, p. 15).

No creo decir nada nuevo si afirmo que el planteo de Fukuyama deja el camino libre a la desideologización y, en el terreno del teatro político, coloca al escritor ante un vacío: no hay certezas y por ello no se sabe bien desde dónde escribir teatro político. En los ejemplos que voy a estudiar a continuación, lo que se ve es ese desconcierto unido a la necesidad de comprometerse. Entonces veremos una voluntad fuertemente desacralizadora de todo lo establecido (incluso por aquellas izquierdas "revolucionarias" de los 60), un ánimo persistentemente iconoclasta, una común vocación humorística (aunque vale aclarar que el teatro político militante no excluía el humor) y, por momentos, una incapacidad de vislumbrar la propia función del teatro en tiempos de democracia recuperada y todavía saludable, junto a insatisfacción y desencanto con algunas realidades sociales y políticas. La trampa del fin de la historia parece haber dejado en *offside* al teatro político.

Un tímido comienzo

Nadie diría que Álvaro Ahunchain ha estado obsedido por el teatro político. Sin embargo, antes de escribir y dirigir *El estado del alma* (con explícitas referencias políticas a la frase del presidente Jorge Batlle al crear la "Comisión para la paz", en agosto de 2000) había escrito y dirigido *Miss Mártir* en la Comedia Nacional en 1989. Se trata de un texto provocativo, inteligente y efectista, en el que el autor propone que el escenario vaya progresivamente inclinándose desde

atrás hasta quedar perpendicular al piso y de frente a la platea: los actores-personajes han ido "desapareciendo" del escenario, al no poder conservar la estabilidad, y van rodando hacia un foso imaginario en el que, cuando caen, se oye el golpe del cuerpo contra el agua. La sugerencia "religiosa" se traga a todas las otras y el maestro, «alrededor de treinta años, melena, barba» (Ahunchain, 1994. p. 45) sostenido al escenario con los brazos en cruz pregunta «¿por qué me abandonaste?», al tiempo que se oye «el sonido estruendoso de una cisterna de baño» al vaciarse y «una descarga de agua cae sobre el cuerpo desnudo del maestro» (p. 81). La voluntad peleadora y desacralizadora contra la religión se comenta sola, pero lateralmente se desarrolla una particular desacralización de lo políticamente correcto. Hay que decir que la obra renuncia a la progresión dramática tradicional e incluso a plantear el conflicto de modo clásico y trabaja en torno a la meta teatralidad: los actores-personajes ensayan bajo la dirección del maestro-director escenas diferentes de un espectáculo que está en proceso y cuya creación tiene mucho de improvisación. En una de ellas, mientras asistimos a un grotesco aborto adolescente, dos enormes ratas juegan al WAR y comentan con una lógica muy "Guerra Fría": «quiero ver cómo hacés para quedarte con Vietnam» (Ahunchain, 1994. p. 48). «Pero Cuba no me la vas a sacar» (p. 50). También llama la atención cómo la inclinación del escenario le permite al autor hablar en clave sobre los desaparecidos, en particular cuando, frente al primero que rueda, el maestro niega que eso haya ocurrido. («¿Dónde está Pedro? M: ¿qué Pedro? Aquí nunca hubo ningún Pedro», p. 67). Con todo, la desacralización más fuerte es la que da título a la obra y la que, sugestivamente, motiva la desaparición de Pedro.

La obra, en efecto, se llama *Miss Mártir* porque una de las escenas consiste en un concurso de mártires, con pasarela, conductoras simpáticas y toda la frivolidad que un concurso de belleza puede connotar. Los mártires van desfilando mientras las conductoras evocan con enorme superficialidad las razones de su martirologio en una procesión que comienza con Sócrates, y que al llegar al siglo XX cambia el ritmo por uno más solemne y allí desfilan el Che Guevara, Sandino y García Lorca junto a Aldo Moro. En verdad, imaginar al Che o a Michelini desfilando en un concurso imposible (dado que es imposible establecer grados de martirio que permitan una comparación a fin de que un mártir "gane") es no solo absurdo, sino un tanto ofensivo porque se atraviesa una frontera nunca antes traspasada: la seriedad de los muertos por su lucha política. Este texto marca entonces para mí un tono diferente para el teatro político. Lo que va a ocurrir en el siglo XXI continúa y profundiza esta suerte de distancia paródica que establece el teatro frente al hecho político, considerado tradicionalmente en toda su seriedad.

En el siglo XXI

Como empezar una revolución sin moverte de tu casa.
Santiago Sanguinetti, *El gato de Schrödinger.*

De los dos dramaturgos que han producido y puesto en escena sus obras en el siglo XXI, los más tenaces en la búsqueda de reformular el teatro político han sido Santiago Sanguinetti (1985) y Gabriel Calderón (1982), coetáneos que no han vivido en carne

propia los excesos de la dictadura. Ya veremos que es Calderón el que argumenta su posición a partir de este hecho, pero en verdad quien más y mejor ha teorizado sobre sus búsquedas es Sanguinetti, en un texto que acompaña la edición de su *Trilogía de la revolución*. Es un texto breve pero de gran densidad conceptual, del año 2015: «Entre lo sublime y lo espurio. Breve exposición sobre el concepto de yuxtaposición como procedimiento de montaje político». Allí aparece una descripción de lo que el autor ha intentado hacer con sus textos de teatro político, para lo cual hay una profusa —casi diríamos que abrumadora—- lista de fuentes teóricas de las más diversas: allí están Auster, Meyerhold, Peter Brook, Daulte (a quien también cita Calderón), Shklowski, Burger, Spregelburd… Hace falta señalar, sin embargo, una ausencia que no me parece casual: puesto a defender el teatro político y apoyándose en autores muy diversos, Sanguinetti no menciona —ni para negarlo— a Brecht. Se ha producido un corte, una fisura enorme, entre los teatristas políticos del siglo XX y los del siglo XXI. Fukuyama *superstar*.

El planteo básico de Sanguinetti podría resumirse así: el arte, y el teatro entre las artes, no reproduce objetos: produce necesariamente un extrañamiento y a eso se encamina siempre el artificio que late detrás de toda manifestación artística. Va de suyo que esta poética se aparta drásticamente de cualquier teatro "realista". El centro de todo debe estar en la ruptura, en que no se reconozca con familiaridad lo que está ocurriendo en el escenario. Para que esa ruptura sea drástica y artísticamente elocuente se trata de yuxtaponer elementos cuya contigüidad desacomoda al espectador. «la yuxtaposición es la convivencia de elementos disonantes, la presencia de una contradicción casi insalvable (…) que muestra sentidos contradictorios conviviendo en escena» (Sanguinetti, 2015, p. 241).

También aparece la noción de palimpsesto, de Gerard Genette —aunque no se lo nombra—, pues para que la yuxtaposición cree una "combustión" inesperada, los elementos constitutivos han de reconocerse en alguna forma de pasado, «presentando un argumento semántico y su contraargumento referencial, en una suerte de palimpsesto ideológicamente incómodo (…), instalando así un debate serio, un cruce argumental maduro y no lineal, anticipado o guiado» (p. 238). Pienso que esto explica bastante claramente el rechazo de Brecht, porque «el sentido no se anula, simplemente se vuelve difuso, casi inasible, ampliado. La obra de arte así presentada asume la contradicción en sí misma» y «niega la posibilidad de hallar un único significado» (p. 239). En un reportaje de 2016, el autor habla de «lo político en términos no lineales, no didácticos. Lo político en términos de complejización de la realidad, con la idea de generar debate y discusión».

La complejidad teórica es muy seria; la pretensión, quizá irrealizable: ¿un teatro político sin mensaje claro? En cualquier caso, veremos en los ejemplos más conspicuos de teatro político del autor (*Trilogía* y *Bakunin sauna*) que el resultado es siempre desacralizador, aunque también, casi siempre, desde el punto de vista político resulte tan risueño que difícilmente el espectador salga del teatro con la sensación de haber sido interpelado. Varias sorpresas: 1) cómo Sanguinetti consigue constantemente introducir el tema político sin crispación y sin caer en ninguna forma de panfleto. 2) la presencia teórica y verbal que tiene el discurso político en su teatro, cuyas fuentes (trátese de Hegel, Carlos Quijano o Bakunin) en los casos en que la obra está editada y en los que no, son señaladas con precisión en notas a pie de página. 3) su contundencia: elegir titular *Trilogía de la*

revolución al conjunto de tres obras escritas entre 2012 y 2014 es una opción peleadora, muy comprometida a priori.

Sin embargo no hay en estos textos la vocación por sumergirse en la historia política del país y desde allí tomar posición. Los textos no pelean con ninguna de las coagulaciones históricas de nuestro pasado ni se proponen dialogar con la historia política menuda y eso le permite al autor una elaboración más abstracta. Esto lo aleja definitivamente del teatro político militante que se hacía antes de la dictadura y de cualquier noción simplista de "compromiso" político.

Los textos están llenos de sutilezas para el espectador que guste de la "interpretación" en arte; hay siempre numerosas citas de otros textos políticos y filosóficos y una peculiar vocación verborrágica que a veces conspira contra la fluidez de la acción. También son textos en los que abunda el humor: un humor inteligente, sutil, muchas veces irreverente pero también fuertemente intelectual. Aunque el texto teórico se refiere al montaje (salvo que se le esté dando a la palabra una connotación diferente a la habitual), esa yuxtaposición de argumentos y contraargumentos no se verifica solo en las opciones de la puesta en escena, sino en la propia escritura teatral.

La obsesión por la revolución es casi siempre el punto de partida; su fracaso rotundo, el punto de llegada. Con ello el autor expresa su desconfianza acerca de las posibilidades de la revolución. En términos generales, cada obra trata de poner en escena las razones de ese fracaso sin subrayados ejemplarizantes y trasuntando una mal disimulada desilusión. Los revolucionarios son demasiado jóvenes (*Argumento*…) o demasiado viejos (*Bakunin sauna*) y en ambos casos están muy lejos de comprender que nada de lo que hacen cambiará nada. Esa ceguera de los personajes debiera ser enmendada por el espectador, que tiene a su alcance elementos textuales para ver con

lucidez lo que los personajes no pueden ver. Pero no me consta que ese proceso involucre a la mayoría. Más bien tiendo a pensar que la mayor parte de los espectadores no suele hilar tan fino en la apreciación de un texto que se consume como espectáculo y que rara vez se vuelve a leer. Eso sí: el humor funciona implacablemente; eso no quiere decir, sin embargo, que agudice la conciencia política del espectador. Más bien conduce a una liberación catártica de esas que Brecht buscaba evitar.

Solo como un ejemplo me propongo aplicar brevemente la teoría de Sanguinetti a la escritura en el caso de *Bakunin sauna*. Allí la situación inicial ya empieza por pretender efectos revolucionarios. Pero no se trata de una revolución con masas populares en la calle, ni con líderes que las conduzcan: en su lugar, son dos ancianas nostálgicas de la agitada década del 60 (en realidad son tres: Rosa, Margarita y Bernardo, aunque Bernardo no parece estar al tanto del verdadero alcance de la acción programada, al igual que el Richard de *Apología del caos*…). Por otra parte, Bernardo suele mezclar las ideas políticas revolucionarias con el rock y el gusto por las motos (cita más de una vez los *Diarios de motocicleta* del Che Guevara) con lo cual viene a ser una visión politizada y algo senil de los personajes de *Busco mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969).

Lo que estos viejos se proponen, a la manera del conocido primer episodio de *Black Mirror*, es una revolución que tenga gran proyección simbólica y mediática, más que social y popular. Y que no se llevará a cabo en la calle, sino en el centro de un símbolo del capitalismo: una firma poderosa de computación (IBM) donde los ancianos han trabajado anteriormente y que ha convocado a una conferencia que se transmite por TV o internet. El capitalismo en paños menores: la revolución empieza en el sauna y la pretensión es

tatuar la A de la anarquía en la frente de una CEO de la empresa. Rosa tiene su *iPhone* entre su ropa interior para registrarlo todo y retransmitirlo. Como en el caso de las máscaras de los personajes de *Animaniacs* de "Argumento…" se tiene la sensación de que todo es, en la concepción de estos trasnochados revolucionarios, una especie de juego. Allí tendríamos una primera yuxtaposición entre lo espurio y lo sublime: la pretensión puede caer dentro de lo sublime, la ejecución cae dentro de lo espurio. Esta modalidad de producir significación se repite cuando entra en escena Bakunin. El mismísimo Bakunin, exponiendo sus ideas anarquistas con vehemencia debe entrar en lo sublime. Pero cuando se sabe que ese Bakunin es el resultado artificial de tecnología, una especie de Robocop revolucionario, se superpone lo espurio, la parodia, la irrisión del anarquismo y la revolución.

> Margarita: Este Bakunin no es Bakunin. No el original, quiero decir. Es la información de Bakunin insertada en un cuerpo artificial igual al de Bakunin diseñado con látex y silicona. Fueron cuarenta años de investigación clandestina en las oficinas de IBM para llegar a este androide que es pura tecnología semántica.

Después sabremos que no ha sido cargado solo con archivos con los textos de Bakunin sino con muchas otras cosas más: entre ellas, discursos de Mujica y frases de Charles Manson. La mixtura lo vuelve absurdo y la revolución pierde toda seriedad. Y por último, cuando la ridiculez de ese robot ya está asimilada, Sanguinetti yuxtapone todo ese discurso anarquista revolucionario (lo sublime) con la tontería de la CEO que expone su estrecha visión del mundo:

> Ema: Por favor. Por favor. Yo no hice nada. Yo estudié administración de empresas, hago donaciones, y me preocupa el futuro de los pandas. No me lastimen. Yo organicé este evento. [...] ¡No sé qué quieren escuchar! ¡No al maltrato animal, y abajo las corridas de toros! […] ¡Yo soy como ustedes! ¡Suéltenme! Yo sé que hay pobreza en África y me preocupa a veces. ¡Yo quiero hacer de este mundo un lugar mejor! ¡No me lastimen! ¡Yo también estoy en contra del Estado, en el fondo pensamos parecido, podemos ser amigos!
> Silencio.
> Mijaíl: A cagar con todo. (s/d)

En este contexto, tanto el parlamento de Ema como la reacción de Mijaíl, serían lo espurio, no se trata únicamente de una técnica de montaje escénico, sino de una verdadera ingeniería de la escritura que encuentra muy legítimos mecanismos para producir el humor. Este punto nos lleva a una pregunta cuya respuesta es decisiva: El humor, ¿salva lo político o lo vuelve irrisorio? Porque existe, como lo planteé recién, el riesgo de que la carcajada (siempre bienvenida) nos deje solo con la catarsis. Aún cuando en el final, Margarita termine diciendo «Tenemos trabajo que hacer» (en un cierre que recuerda también a *Breve apología del caos por exceso de testostrerona en las calles de Manhattan)* mientras Bakunin se babea, fuera de combate.

El caso de Gabriel Calderón es algo diferente. También es autor de una trilogía, pero el tema político está ausente en la primera obra. Empieza por la desacralización de lo religioso. Como en el caso de Ahunchain, en donde Dios tiraba la cisterna, en *Uz,* Dios es una niña

autista. En cambio las otras obras que integran esa trilogía abordan directamente el tema político con una diferencia sustancial respecto a Sanguinetti: hay una voluntad de insertar este teatro en relación con el pasado reciente, y no tanto con referencia a la revolución "posible o hipotética". Por eso, no deja de llamar la atención que el autor dijera, en el artículo del año 2007 ya citado: «creo no tener que hablar más desde la escena de los crímenes de la dictadura, porque no son míos» y aún: «Pertenezco a esa generación que va a dejar de hablar de la dictadura y que poco a poco se olvidará de ella» (Calderón, 2007. p. 366). En una evolución que recuerda un poco a la de Ruben Darío desde *Prosas profanas* a *Cantos de vida y esperanza* (aunque el proceso llevó en Darío nueve años y en Calderón solo tres), la lectura de *Or* (2010) y de *Ex* (2012) muestra otra cosa, como si se tratara de dos personas diferentes. No se puede negar que el autor asume el compromiso de escribir sobre el pasado reciente tratando de poner en escena un revulsivo. Tampoco que el creador tiene todo el derecho de plantear lo que le parezca, por cierto. Pero ha de tenerse en cuenta lo que Pedro Salinas decía sobre «la responsabilidad del escritor» (Salinas, 1961): «Porque cuando el escritor pierde la cabeza, se pierden con ella millones de cabezas, las del público» (p. 267)[6]. Porque en un afán que parece ser desacralizador —y lo es— se vuelve irrisorio lo que no lo es. Esta objeción termina tiñendo todo el texto. El humor no se debería conseguir a cualquier precio.

[6] El libro de Salinas luce hoy quizás algo envejecido, pero tiene seguramente varias cosas para decirnos. No le da el autor el alcance que yo pretendo aquí, (más vinculado con el "compromiso" del escritor *engagé* sartreano). Que por otra parte debiera ser insoslayable en el dramaturgo, desde que su arte dialoga necesariamente con la sociedad presente y le habla primordialmente a sus contemporáneos.

Primero examinaré *Or: tal vez la vida sea ridícula*. Teatralmente, en cuanto espectáculo, el autor maneja variados recursos con gran acierto: tanto la introducción del informativo dentro de la representación, dando una especie de *mise en abyme* creativa y desafiante, como la importancia que Calderón da al sonido y a la luz, en especial cuando debe darse la ilusión de la invasión extraterrestre son aspectos aprovechados con brillo. Lo mismo para el juego final en el que se verifica un absurdo "corrimiento" de identidades que da por resultado un ingenioso juego de equívocos en torno al tema del sexo y el género, y en el que, imagino, puede interpretarse que se pone en clave la distorsión que para nuestra sociedad ha significado la última dictadura militar, desde que la escena final sugiere que ese especie de *enroque* de cuerpos y personalidades posiblemente no se revierta. Aunque argumentalmente eso es producto del poder de los extraterrestres, acepto que haya una intención simbólica en el sentido que acabo de mencionar. También es necesario señalar que los alcances humorísticos de este juego de equívocos funciona muy bien escénicamente: véase la escena romántica en que Bernardo y Bettina "coquetean" con una nueva oportunidad para su pareja:

> Bernardo: Estás hermosa
> Bettina: Vos también
> Bernardo: Lo decís porque estoy en el cuerpo de Juan (Calderón, 2014, p. 192).

Hay que agregar que, a esta altura, Bettina «está en el cuerpo» de Bernardo, de modo que esta escena romántica es jugada por dos

hombres en el escenario. Para hacerlo todavía más humorístico, Bernardo elogia la hermosura de su propio cuerpo anterior.[7]

El problema de *Or* está para mí en la escritura dramática, en primer lugar. Y en la concepción filosófica e histórica, en segundo lugar. Con respecto a lo que llamo la "escritura dramática" hay una insistencia en una suerte de monólogos: encontramos a cada personaje hablando solo, exponiendo en voz alta una especie de resumen de su vida, sin verdadera interacción. Además todo resulta muy maniqueo, altamente esquemático, en blanco y negro. Todo se mantiene en ese tono de "declaración", en la que el diálogo no hace falta ni se genera conflicto genuino, al menos en una perspectiva de conflicto teatral tradicional. Y la realidad histórica está deliberadamente ausente, aunque se la alude indirectamente. La cuestión llega al límite cuando la inminencia de «una» [sic] guerra se resuelve con la aparición de extraterrestres que, según la propuesta del autor, son los verdaderos responsables de la desaparición de Anna.[8] Al llegar a este

[7] Es necesario señalar, como otro motivo de desconcierto, que del mismo modo que a Calderón parece no importarle irritar la Historia con una apuesta políticamente incorrecta, con respecto a otras cuestiones (para el caso, la cuestión de la diversidad sexual y el asunto del género) muestra una perfecta corrección política.

[8] Tanto en el trabajo de Larrama (2017) como en el de Solís (2017), se hace una valoración positiva de la apelación a la ciencia ficción. En el mismo sentido se ha expresado Sanguinetti: «Lo que me parece que está habiendo en el teatro latinoamericano en general, es que volvemos a hablar de lo político. Se me ocurren las últimas obras de Gabriel Calderón que en Or y en Ex habla sobre ciencia ficción e historia reciente. Habla sobre dictadura y mezcla esos protagonistas con discursos aparentemente antagónicos como el de la ciencia ficción. Entonces de repente para hablar de desaparecidos recurre a extratrerrestes, en una obra que es problemática en las interpretaciones que dispara. Para mi es genial. En otra obra mixtura dictadura y necesidad de reconstruir el pasado con viajes en el tiempo y máquinas que te permiten hacer ese viaje». No comparto ese punto de vista: se banaliza así el terrorismo de estado.

punto el humor pierde pie, se convierte en una broma de mal gusto. El autor decide, de hecho, exculpar a los dictadores de ayer y diluir su larguísima cadena de crímenes que, a decir verdad, en el texto se limitan a un adulterio común y silvestre. Puede ser que haya a quien le haga gracia; admito, además, que el autor no se sienta concernido por ese pasado. Pero no admito la irrisión y la liviandad con la que se resuelve un asunto cuyos efectos dolorosos y traumáticos están intactos. Y cuyos efectos futuros no deben —no deberían— desdeñarse.

Daniel Feierstein (2014), en una obra monumental, estudia el genocidio como práctica social y describe todo un ciclo en la práctica genocida. Contra la opinión que se impone por tranquilizadora, esta práctica no es nunca un hecho aislado. Dice el autor que debe prestarse atención a las características estructurales, a los mecanismos de construcción de la práctica genocida porque solo eso permite ver el potencial genocida de cada miembro de la sociedad. Esto no ha sido valorado por Calderón: el pecado más grande de *Or* es no percibir que tras esa ligereza y esa prescindencia, se avala la violación de los derechos humanos como si fuera un hecho aislado, único, anormal, irrepetible.

El caso de *Ex: Que revienten los actores* es diferente. Allí el conflicto —que podría ser el de la generación de Calderón, que, como se dijo, nació en 1982, expuesto en los personajes más jóvenes Ana y Tadeo— se pone en movimiento por la necesidad de saber y entender la verdad sobre un pasado que es diferente según qué personaje lo refiera. El juego de idas y venidas en el tiempo que estructura la obra funciona impecablemente (en este caso la incorporación de una máquina del tiempo es muy funcional), las sorpresas se van dosificando con mano maestra y la imposibilidad de

llegar a esa verdad aparece como corolario que, si bien puede discutirse conceptualmente (sobre todo si esa verdad implica el sacrificio de los jóvenes y no solo de los "actores" que debían reventar), puede entenderse como genuina para un escritor que no se siente parte de esa historia. Solo que en este caso (y lo cuestiono también en nombre de esa "responsabilidad del escritor" mencionada antes), parece haber una toma de partido al hacer que, en el final, José, que es un preso político que ha pasado años en una mazmorra (nombre y circunstancia remiten con bastante claridad a la figura de Mujica) se niegue a retornar a su tiempo y a su lugar de reclusión y, arteramente, envíe en su lugar a Tadeo.

> Tadeo va a empujar a José al otro lado de la puerta, pero con un movimiento brusco José empuja a Tadeo para adentro del cuarto y cierra la puerta […]
> Ana: ¿Qué hiciste?
> José: ¡Qué pibe pesado, ¿no? Bueno, ya está, asunto arreglado.
> Ana: ¿Dónde está?
> José: Y, supongo que viajó al pozo donde yo estaba. ¡Lindo julepe se van a llevar mis amigos. […]
> Ana. ¿Por qué hacés esto?
> José: Porque yo también quiero ser feliz, yo también tengo derechos, y porque estaba en un pozo y me iban a torturar hasta la muerte […] La felicidad, el opio de los pueblos (Calderón, 2014 p. 286).

Tadeo no solo no tiene que ver con esa lucha, sino que va a sufrir una prisión indigna e inmerecida, lo cual convierte a José en un

modelo moral muy negativo. Los luchadores que sufrieron prisión en condiciones infrahumanas, tortura y muerte merecen un juicio condenatorio, al mostrar un personaje egoísta y sin escrúpulos. De donde resulta que los horrores del terrorismo de estado no existen, no importan o están justificados. Insisto en que la sugerencia es ligera, no comprende lo riesgoso de lo que está en juego y adhiere a esa posición que vengo criticando según la cual el genocidio y el terrorismo de estado son el resultado excepcional de una minoría delirante y, por todo ello, es irrepetible. Incluso un personaje adulto, Julia, la abuela viva, dice: «Yo tampoco sé nada, yo tampoco entiendo lo que pasó […] uno se peleó con el otro y el otro con el otro y la mierda saltaba para todas partes… el tiempo y la familia son venenos mortales» (pp. 227-228). No es aceptable presentar el terrorismo de estado en una forma tan descafeínada, responsabilizando a la familia en último término.

Finalmente, hay otro asunto referido a la escritura de Calderón, o a sus fuentes conceptuales, porque el autor se hace eco, —-lo busque o no— de la manida "teoría de los dos demonios" que, al menos a nivel historiográfico, no goza de ningún predicamento. Sigo en esto, el planteo del profesor Carlos Demasi, que muestra claramente que fue una herramienta amañada en la salida democrática de 1984 para exculpar del golpe de estado a la clase política:

> La "teoría de los dos demonios" es una explicación ya clásica del quiebre de las instituciones. Según se señala, la sociedad fue víctima del embate de dos fuerzas antagónicas, la guerrilla y el poder militar; y en el contexto

de esa lucha, el golpe de estado fue un resultado inevitable. (2004, s/p.)

Sin embargo, Calderón parece sentirse muy cómodo en ese dispositivo de interpretación de la Historia. Hablan Juan, (que es militar) con Bernardo y Bettina (matrimonio separado, padres de una niña "desaparecida") en *Or*[9]

> Juan: […] Acepto acá enfrente tuyo, acepto lo que nadie en el Ejército te aceptará cara a cara: torturamos en su momento; *era una guerra* y lo hicimos. Y lo seguimos haciendo […]
> Bettina: […] Ustedes, los de tu clase, jamás serán como nosotros, y nosotros jamás seremos como ustedes […] Nosotros consideramos que ustedes son una mierda y ustedes consideran que nosotros lo somos. *"Esto es una guerra" sostienen ustedes, había dos bandos, hubo muertos de ambos lados, todos mataron.* (Calderón, p. 131) (énfasis mío).

En *Ex*, por su parte, Antonio dice a Jorge: «*esta guerrita* que armaron una serie de pelotudos como vos» (Antonio a Jorge, p. 257) (énfasis mío). No puedo dejar de sentir que el autor busca en esa especie de equidistancia una suerte de neutralidad, que no es posible en el teatro político. Incluso puede interpretarse que, en su pensamiento, hay una visión binaria para otras cosas, que tiene que

[9] Debe decirse que, al poner el acento en "¿A quién pertenece el dolor?", el artículo, en otros sentidos tan perspicaz de Solís (2017) paga tributo a esta misma interpretación.

ver con esa suerte de maniqueísmo que señalé antes y eso hace que la idea de los dos demonios le calce sin conflictos.

Habla José:

> Esta es la historia de nosotros mismos. De cómo nos peleamos y nos amamos. De cómo luchamos/¿Para qué?/¿Para qué luchamos todos? Se estarán preguntando/ ¿Por amor, por poder, por dinero?/ No/ Todos luchamos, acertada o equivocadamente, *por dos cosas /Para ser felices/ O para que los otros sean tan infelices como nosotros*. (énfasis mío).

Al repetir las argumentaciones de esa teoría, el texto teatral vuelve a justificar a los perpetradores de las violaciones de los derechos humanos desde el estado. Y ese es, en el planteo de Feierstein, el mayor éxito de los represores, al preparar las condiciones de excesos similares, al mismo tiempo que se instala la idea de la excepcionalidad de la experiencia.

A manera de cierre

Si es que esto puede, en verdad, cerrarse. En la escena final de *Or*, previa al epílogo, titulada «Tercera parte. La Tragicomedia», que transcurre un año después de la invasión extraterrestre luego de la cual los cuerpos y las personas quedan intercambiados, Arnaldo, que es el único personaje que no tiene equivalencia con otro y por lo tanto, nadie sabe a ciencia cierta quién es, está en un mutismo absoluto. En la necesidad militar de saber quién es realmente, ha sido y sigue siendo

ferozmente torturado, al punto que está completamente desfigurado («Ana: ¿Qué le pasó en el ojo? Bettina: ¿En el ojo? En la cara. Esas cicatrices. Todo, le pasó todo». (p. 177). La tortura se ha naturalizado y todos la comentan sin sorpresa ni angustia: esperan que confiese quién es. Bernardo, que sufría tanto al tener una hija desaparecida, justifica sin escándalo todos los excesos de que ha sido víctima su hijo. Pero ocurre que Arnaldo es el único que conserva su identidad primera, aunque no se le crea y se lo torture sin prisa y sin pausa desde hace un año. Parece que ha de entenderse que quien es fiel a sí mismo será perjudicado y que los dos demonios no toleran la autenticidad. Pero sobre el final, Calderón hace hablar a Arnaldo en un monólogo que parece, esta vez, sí, acercarse a la visión que venimos planteando. Dice Arnaldo:

> Soy otro. Soy el otro. Siempre seré El Otro. […] me muevo por resentimiento y por enojo. […] Me mueve la envidia, el odio y el sabor amargo de la derrota. Porque soy, porque somos, los derrotados. Nos han derrotado. A ustedes los mueve la soberbia, la arrogancia y el miedo que produce la victoria […] mañana, nosotros venceremos y ustedes serán los derrotados. […] nos mueve el odio, nos mueve el miedo. […] No han aprendido nada, nadie ha aprendido nada. Y las guerras que alguna vez hubo, las dictaduras, las muertes, las traiciones, los raptos, las violaciones, las torturas, todo, todo, todo volverá […] todo tiempo futuro será mejor (Calderón, 2014, pp. 189-190)

Con inesperada lucidez el autor se asoma a la construcción de esa "otredad negativa" que está en la raíz de todo exterminio y

también a la sucesión incesante de muertes y sufrimiento, aunque lo haga en un monólogo "desideologizado", en forma un tanto aséptica y general. No se sabe muy bien en nombre de qué el "futuro será mejor", si todo volverá, ni se entrevé cómo se superaría esa "lógica de la muerte".

También José habla del otro en *Ex*, con un sentido marcadamente diferente (p. 272) «sí, nuestro Dios es el otro. A él le debemos todo. A él tenemos que entender. A él tenemos que cuidar, a él tenemos que proteger». Esta visión solidaria entra en conflicto con la planteada en *Or*, en lo que, de nuevo, el logos de Calderón se sirve de contradicciones como si no hubiera un único pensamiento rector, como si se enamorara alternativamente de razonamientos contradictorios en los que cierta tendencia a la grandilocuencia y la abstracción lo deja en una zona indefinida en lo relativo al compromiso político. O con la sensación de que todo sirve a un fin efectista, de molestar a las "buenas conciencias", de escandalizar a la corrección política, como si ese fuera el éxito supremo.

Al final, uno se queda pensando que lo que decía Fukuyama, como una velada acusación de exotismo, no estaba tan mal: aquí estamos atrapados por la historia.

Referencias bibliográficas

Ahunchain, A. (1994). Miss mártir. En *Teatro uruguayo de hoy Antología.* Montevideo: Editorial Proyección, pp. 45- 82.

Brecht, B.(1970). *Escritos sobre teatro.* Buenos Aires: Nueva visión.

Buscarons, M. (2007). Las estrategias de ´distanciamiento´ en ´Fuenteovejuna´de Vilas y Larreta. En Mirza, Roger (ed.) *Teatro*

rioplatense: cuerpo, palabra, imagen. Montevideo: Universidad de la República.

Calderón, G. (2014). *Tal vez la vida sea ridícula.* Montevideo: Criatura ediciones.

_____ (2007). Caos y vacío en la dramaturgia joven contemporánea. En Mirza, R. (ed.) *Teatro rioplatense: cuerpo, palabra, imagen*. Montevideo: Universidad de la República.

Calderón, G.; Sanguinetti, S. y Blanco, S. (2018). *Animalia*. Montevideo: Criatura ediciones.

Carballido, E. (2003). Algunas ideas sobre composición dramática. En Pelletieri, O. (ed.) *Escena y realidad*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 17-21.

Demasi, C. (2004). Un repaso a la teoría de los dos demonios. En Marchesi, M. y Rico, Y. (comps.): *El presente de la dictadura*. Montevideo: Editorial Trilce, pp. 67-74.

Feierstein, D. (2014). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Fukuyama, Francis. (1989). El fin de la historia. Disponible en: https://www.cepchile.cl › docs › rev37_fukuyama

Larrama, Paola. (2017). Or. Tal vez la vida sea ridícula. Ciencia ficción, política y el lugar del otro. En Remedi, G. (coord.) *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente*. Montevideo: CSIC. Universidad de la República, pp. 143-152.

Mirza, R.(2007). Productividad del modelo brechtiano en el teatro uruguayo contemporáneo. En Pellettieri, O. (ed.) *Huellas Escénicas*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Salinas, Pedro. (1961). *La responsabilidad del escritor*. Barcelona: Seix Barral.

Sanguinetti, Santiago. (2015). *Trilogía de la revolución.* Montevideo: Ediciones Estuario.

_____ (s/d). *Bakunin sauna.* Archivo digital facilitado por el autor.

_____ (2016). En el teatro uruguayo volvemos a hablar de lo político. Disponible en: www.nodalcultura.am/2016/02/entrevista-exclusiva-al-dramaturgo-uruguayo-santiago-sanguinetti-en-el-teatro-latinoamericano-volvemos-a-hablar-de-lo-politico/

Scaraffuni, L. (2016). El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). *Artelogie*, 8. Disponible en: https://doi.org/10.4000/artelogie.422

Solís Carvajal, E. (2017). Ex. Que revienten los actores de Gabriel Calderón. ¿De quién es el dolor? En Remedi, G.(coord.) *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente*. CSIC. Universidad de la Rebública. pp.11-31

El juego espacial y lingüístico en *Litost*, de Jimena Márquez

Silvia Viroga

Jimena Márquez es profesora de literatura, actriz, directora y dramaturga uruguaya y sus textos —tanto en teatro como en Carnaval— han sido premiados más de una vez dentro y fuera del país. Su obra *Lítost* fue estrenada en el año 2016 en la sala Zavala Muniz y su título alude a una cita de *El libro de la risa y el olvido*, de Milan Kundera que le sirve de epígrafe: «¿Qué es entonces la litost? La litost es un estado de padecimiento producido por la visión de la propia miseria puesta repentinamente en evidencia».

La obra lleva como subtítulo «la frustración» que refiere, entre otras cosas, a las relaciones conflictivas que envuelven a los personajes. Los vínculos entre ellos, una familia constituida por la madre y sus hijos mellizos, se cuestionan, se analizan y se problematizan con un dejo de humor que caracteriza toda la dramaturgia de Márquez.

Varias son las frustraciones que es posible visualizar en la obra y afectan a todos los personajes. La Madre posee un instinto maternal frustrado, producto de una vida insatisfecha desde la niñez:

> [...] yo respondo a mi problemática infantil, nunca me dieron nada de lo que quería o pedía. Nada. Mis regalos los días de Reyes. Una porquería. Y en la casa de enfrente, de mi amiga Alicia, los tales regalos. No lo podía comprender. Los deseos de Alicia se hacían realidad año a año y los míos no parecían ser escuchados. Hasta que un día, esas cosas

> de niños. Alicia me dijo que sabía quiénes eran los Reyes y que si quería me lo decía, pero que jamás se lo podría decir a nadie. Quise, por supuesto. Y me dijo que había descubierto que los Reyes eran sus padres. No los de cada niño. Sino sus padres. Los de Alicia... Fui durante gran parte de la infancia la mejor amiga de la hija de los Reyes Magos.[1]

El hijo, Teo, ama bailar, pero los prejuicios, la oposición de su propia madre que considera que bailar es de «puto» y un episodio de la niñez al que nos referiremos más tarde, lo condenan a la soledad y el silencio. Este es, sin embargo, el único personaje que supera la frustración. La hija, Margaret, ve frustrada la relación con su hermano cuando resuelve salvarlo de la «litost». También ella, paradojalmente logra, si no una superación, una redención, a través de la escritura de la historia familiar que plasma en cuadernos y que son, a la vez, catarsis y testimonio del amor por su hermano y de su función como agente posibilitador de la salvación de Teodoro. Es el arte, en definitiva, quien propicia y favorece la ruptura de los dos hermanos con su circunstancia vital y familiar. La madre, que no comprende el arte solo sale del entorno que ella misma genera, mediocre, indiferente y hasta violento por momentos, con su muerte.

La fábula que une y separa a los tres personajes es relativamente sencilla: Margaret o Magguie y Teodoro o Teo son mellizos. Ella ama contar historias y él bailar. Cuando, en su infancia, un niño del barrio

[1] Todas las citas de texto corresponden a la publicación realizada por el Instituo Nacional de Artes Escénicas (INAE), Colección Teatro. En ella, bajo el título general *Tetralogía de los amores imperfectos*, figuran las obras *Lítost*, *La sospechosa puntualidad de la casualidad, La refinada estética de los hijos de puta, Nociones básicas para la construcción de puentes.*

se burla de Teodoro al verlo bailar, su hermana siente «una nube» en su cabeza, toma unas tijeras y se las arroja al niño que cae muerto. A partir de ese día la relación con la madre se complejiza cada vez más y se fractura y para evitar que «la nube» vuelva a surgir, Margaret apela, cada vez que siente su amenaza, a palabras de otros idiomas que no tienen traducción en el nuestro y que constituyen lo que ella denomina «poemas unipalabrales». La Madre explica lo siguiente con respecto a su hija:

> El hecho es que Margaret-Magguie, a partir de ese día, practica la bondad intentando controlar su nubecita y, como una especie de medicina alternativa, busca palabras hermosas por los rincones del tiempo... Colecciona palabras que no tienen traducción en otro idioma... El día que no encuentre una en los baúles abollados de su cabecita, la nube volverá.

Y en efecto, esta retorna cuando los «poemas unipalabrales» se ausentan y es así que Margaret mata a su madre en un acto que no le procura remordimiento sino bienestar porque como ella misma dice: «Necesario a veces es que mueran dos para que viva uno».

El lenguaje se torna catártico, pero con palabras intraducibles, tanto como los propios sentimientos de Margaret que solo encuentran su verdadero significado y sentido a través de significantes extraños por extranjeros, significantes que convocan un significado cuya traducción necesita de unidades mayores a la palabra. Se apela a términos como «toska», del ruso, que expresa «una sensación de gran angustia espiritual, a menudo sin causa específica. Dolor sordo del alma, un anhelo sin nada que anhelar, una añoranza enferma, ansias»

o al vocablo árabe «ya'aburnee» que significa «tú me entierras» y alude «al deseo de que uno se muera antes que su interlocutor para no tener que sobrellevar su dolorosa ausencia» y que da cuenta del sentimiento que provoca en la Hermana, el alejamiento del Hermano, su ausencia voluntaria y definitiva del hogar.

El humor y la ironía que se instala en las situaciones no alcanza para ocultar la soledad de los personajes y su quiebre familiar. El particular uso del lenguaje o la ausencia de él señalan, además de diferentes niveles de incomunicación, la *litost* experimentada por cada uno de ellos.

La Hija, Margaret, utiliza en su relato una particular forma de expresión que marca la diferencia entre su testimonio escrito de los hechos ocurridos y la presentación de los mismos. A su vez, marca también la diferencia entre Margaret y Jimena (la actriz que representa a Margaret y que, según sus propias palabras, no debe confundirse con Jimena Vázquez, la actriz real que encarna ambos personajes). Baste como muestra del particular estilo mencionado el relato de Margaret sobre lo ocurrido con posterioridad al episodio de las tijeras y el niño:

> Para siempre solos encerrados y solo a nosotros atados nos quedamos. Por vergüenza. Solo salir, bailar y volver podíamos. Pero bailar mi destino no es. Mi destino historias es contar.

Y agrega:

> […] por si dado cuenta no te has, mudo eres tú. Por elección Teodoro tuya. Quieres solo bailar. Ocupando cada

> vez menos espacio en tu cabeza las palabras fueron, hasta que prescindir de ellas completamente decidiste. Y válida es decisión una... De boca callado. De cuerpo sonoro. Mi hermano Teodoro.

Margaret y Teo ven alterada su relación con el mundo y el ámbito familiar y lo manifiestan a través del lenguaje. Teodoro con su bailar silencioso, Magguie con sus alteraciones sintácticas. El silencio de Teodoro, el baile como única forma de comunicación que ha adoptado, separa a este personaje de su hermana y su madre y lo alejará definitivamente de la familia. Es la ida de Teo lo que motiva el relato escrito que Margaret hace en su cuaderno para poder explicarse y explicarnos los hechos. La historia que elige contar como narradora es la de su hermano que «vive de sensaciones y no de palabras».

La introducción de analepsis, del juego espacial y temporal, de la presencia de relatos múltiples e interpretaciones diversas de los hechos, relatos dentro del relato, fábula dentro de la fábula, complejizan la trama y agregan profundidad metafórica a la obra.

Hacia finales del siglo XIX comienza a considerarse la puesta en escena como una lectura, como una traducción del TD en signos escénicos que involucra a actores y diseñadores. El TE se transforma en un palimpsesto que imprime su particular escritura sobre el TD. En Litost no solo se da este tipo de traducción que refiere a la puesta en escena, sino que es posible apreciarla en otros aspectos. Los actores traducen el libreto propuesto, los historiadores traducen el relato de Margaret y la Madre y ambas traducen el lenguaje de la danza que es el único con el que se comunica Teodoro. Traducibilidad y teatralidad se involucran y se implican poniendo en evidencia la necesidad de un nuevo texto que diga lo que aún no ha sido dicho en la obra o en la

propia lengua (de ahí las palabras extranjeras a las que acude Magguie para explicar y explicarse). El texto y su puesta en escena proponen diversas lecturas que tienen que ver con la inclusión de Litost en lo que Lehmann (2013) ha denominado teatro posdramático y que constituye un amplio rótulo que cobija obras dispares que más allá de ciertas características comunes que es posible señalar, cumplen con el requisito de escapar al canon del teatro tradicional o dramático. Se trata de lo que Peter Szondi (2011) llama "la crisis del drama" y que comienza ya a fines del siglo XIX.

Este teatro posdramático propone entre otros aspectos, nuevas claves de lectura al alejarse de lo mimético-ficcional. Se vuelve un teatro autorreflexivo que se pregunta sobre sí mismo y hace anclaje en los significantes que al emanciparse del significado, permiten que sea el espectador el que asuma la tarea de producción de sentido.

El texto asume en gran parte la forma de un relato, casi una extensa acotación, ya que la mayoría de los parlamentos son narrativos y es a través del relato que hacen la Madre y la Hija que nos enteramos de lo ocurrido. Lo que sucede frente al espectador es fundamentalmente un contrapunto de relatos más que una sucesión progresiva de acciones. Estos relatos enfrentan los diferentes puntos de vista de Margaret y su madre a la vez que todo afecta ser una historia ocurrida realmente sobre la que tres historiadores dan sus versiones. Al narrar el incidente con el niño, Gabriela, actriz real (Gabriela Iribarren) y actriz que juega a ser actriz que asume el papel de Madre en la ficción, dice:

> En ese punto se dividen Martínez, Frenqelensteinkensein y Fleitas del Alfil. Según Martínez, el niño murió a causa de la tijera clavada en su frente, es la versión más conocida

> de la historia. Según Frenquelensteinkensein, a quien de aquí en más llamaremos Señor F., el niño muere de un paro cardíaco provocado por el pavor que generó en él la visualización de la trayectoria de la tijera que clavárase en su frente una vez que el chico ya yacía en el suelo, como una coronación de la venganza. Mientras que, para Fleitas del Alfil, cuando la hermana dice «Y el niño cayó», simplemente hay un error ortográfico de traducción y significa que el niño nunca más habló, «el niño calló», con doble ele.

La ficción se finge doblemente verdadera porque, por un lado, es la historia contada por Margaret en su cuaderno y en la carta final a su hermano, documentos que en algún momento han sido encontrados y analizados por los tres historiadores. Los personajes se ven vivir, remiten a su pasado y se ubican en un presente sin proyección desde el cual comentan los aportes de los tres investigadores. Los límites entre ficción y realidad se difuminan.

El teatro dramático o tradicional establece la noción de representación como hecho fundacional del teatro. El posdramático, en cambio, pone en crisis esta noción, la sustituye por la de presentación y cuestiona nociones tales como la de personaje y desarrollo lógico de la fábula. Ya no se trata de un espejo que refleja la realidad, sino que borra las fronteras entre realidad y ficción y se presenta como el equivalente de la vida misma.

A la confusión de planos contribuye también el comienzo de la obra y los roles que juegan los actores. Gabriela (Iribarren) es la Madre, pero también es Gabriela y con esa dualidad se presenta en escena y no sabe si deslindar una función de otra o fusionarlas.

> Gabriela: Hola, mi nombre es Gabriela, soy actriz y en esta obra interpreto el personaje de la madre y de mí misma.
> Jimena: Buenas noches, yo soy Jimena, también soy actriz y en esta obra interpreto el personaje de la hija y no interpreto el personaje de mí misma porque esto que estoy diciendo está guionado. ¿Estamos de acuerdo?
> Gabriela: Lo tuvimos claro en algún momento del proceso, pero se nos fue confundiendo.

Hasta aquí hemos tratado los aspectos que refieren al plano lingüístico de la obra. Trataremos ahora, lo que remite al cronotopo de la obra. Tal como señala Patrice Pavis, acción, tiempo y espacio constituyen una tríada que «se ubica en la intersección del mundo concreto del escenario (como materialidad) con la ficción imaginada como mundo posible» (2018, p. 175) y es en esa convergencia donde confluyen todos los signos de la representación para generar el sentido de la obra. Por separado, cada uno de estos elementos no constituye un cronotopo teatral ya que «la acción y el cuerpo del actor se entienden como la amalgama de un espacio y una temporalidad» (2018, p. 176).

El referente del tiempo escapa a la mimesis y no es posible mostrarlo en escena. Tal como señala Ubersfeld (1989, p. 152) el referente del tiempo es el espacio, por lo tanto, solo a través de él es posible dar indicios de la temporalidad. Es así que las analepsis que dan cuenta del pasado de los personajes y su relación familiar, está marcada por cambios en la iluminación. Es esta, además del discurso de los personajes, la que ubica al espectador en el presente o en el

pasado de los hechos.

La fábula del TD está destinada a representarse en un espacio limitado donde se establece la relación proxémica de los actores, a la vez que sus discursos dialógicos, que constituyen lenguaje en situación, se desarrollan en un presente que transcurre, de modo convencional, simultáneo al tiempo de la representación. El discurso dramático como tal solo puede referir al pasado y hacerlo presente a través de la palabra. El pasado llega, en la obra, a través de los enunciados de la Hija y de la Madre. Se entabla así un juego entre pasado discursivo y pasado-presente escenificado en el que la luz juega, desde el punto de vista semiótico, un papel indicial, a la vez que icónico, metafórico.

El tiempo de la ficción es circular, estructura común a varias obras de Jimena Márquez. La obra se inicia con un diálogo de la Madre y la Hija:

> Madre: Tiene que haber alguna manera de cambiar la historia.
> Hija: No hay manera de cambiar la historia. La historia es así. Todas las versiones coinciden en algunas cosas.

Y finaliza también con un diálogo de la Madre y la Hija:

> Madre: Decime que no termina así.
> Hija: Termina así. En eso coinciden todas las versiones.

La circularidad también se traslada al ámbito de los actores. La obra comienza con los tres actores sentados en sillas y dirigiéndose al público y finaliza con los personajes que abandonan sus roles para asumir nuevamente su condición de actores. Dice la didascalia del

final:

> Bailan los tres la litost. Al finalizar, cada uno desde su lugar se arrastra dolorosamente hasta lograr salir del campo de los personajes y lograr sentarse en las sillas del campo de actores. Apenas lo logran, inhalan y exhalan aliviados. Con el fin de la exhalación sonríen y se apaga la luz.

Este tiempo circular se opone al tiempo lineal del teatro realista y acerca la obra *Litost* al teatro posdramático. Dicha circularidad metaforiza el tiempo vacío de los personajes, su imposibilidad de futuro. En este presente continuo que es a la vez el del convivio, el tiempo busca encarnarse en el espacio escenográfico. En la obra de Jimena Márquez el escenario se encuentra dividido en dos zonas bien diferenciadas: el campo de los personajes que ocupa "la zona central" y el campo de los actores que corresponde a "la zona periférica".

Estas áreas escénicas diferentes dan lugar a secuencias que alternan los parlamentos de los actores que se presentan y actúan como tales y de los actores que juegan sus roles. Ambas zonas se separan y unen a la vez, no solo por el sentido de lo que se narra y ocasionalmente se representa, sino por la presencia del cuerpo de los actores cuyo estatuto de personajes en el sentido dramático y tradicional del término, se convierte en el de sujeto/objeto. El cuerpo del actor realiza su trabajo en el espacio y el tiempo reales evidenciando los aspectos relacionados con su propia producción y poniendo énfasis en la autorreferencialidad.

El espacio de los personajes se subdivide, a su vez, en cuatro "locaciones". Ellas son el comedor con una puerta que da al exterior, una escalera dibujada en el piso que simula estación del tren donde

Teo baila y Margaret recoge dinero en una gorra por orden de la madre (aunque esta cree que los hermanos hacen lo contrario: Margaret baila y Teo recoge el dinero), una cama donde Magguie y la madre se ubican para algunos parlamentos y un pequeño escenario.

Los objetos que contribuyen a definir el espacio son escasos y elementales: «una cama perdida en el vacío», ubicada en el campo de los personajes y tres sillas que se encuentran en el campo de los actores. Este despojamiento espacial habla, simbólicamente, de la soledad de estos personajes, de su situación de seres incomunicados en fractura permanente con el mundo que los rodea, de la interioridad puesta al descubierto sin ningún objeto ni adorno que la oculte.

Bobes Naves (1997) plantea la existencia de diferentes espacios teatrales que funcionan dentro de lo que denomina espacio escénico, es decir, el lugar que ha sido dispuesto para la representación de la obra. Dentro de él es posible distinguir el espacio dramático, el lúdico, el escenográfico, el narrado, el patente y el latente.

El espacio dramático en *Litost* es aquel en el que el drama sitúa a los actantes y que el espectador reconstruye con su imaginación. Se trata de la casa donde viven los hermanos y su madre y que nos es metonímicamente presentada a través de la cama que corresponde a un dormitorio, el comedor y la estación donde bailan los mellizos y recogen dinero en una gorra. Estos espacios patentes sugieren la existencia de un espacio latente que es el afuera, la calle, el barrio, la ciudad. El espacio lúdico es aquel que los actores crean proxémicamente. Aquí adquiere especial relevancia el desplazamiento de Teodoro cuyos pasos de danza evidencian sus estados anímicos y el nivel de comunicación que posee con su hermana gemela. En cierto sentido es posible ver un paralelismo entre los poemas unipalabrales a los que acude Magguie y la danza que realiza Teo. En ambos casos

el lenguaje cotidiano no es suficiente para expresarse y los hermanos acuden a otras formas de comunicación en un juego de aislamiento social cuya víctima principal es Teodoro. Margaret habla sobre su hermano, la madre habla sobre su hijo, pero, paradójicamente aquel que resulta "hablado", no habla.

El desplazamiento de los actores en escena señala también zonas de pertenencia y sirve de frontera entre ficción de primer grado y ficción de segundo grado: la zona central para los personajes, la periferia para los actores. El espacio escenográfico, como ya vimos, aparece casi despojado de accesorios, pero con importante carga metafórica. Por último, el espacio narrado es el que generan Margaret y la Madre con sus respectivos relatos.

Si bien la obra fue dirigida en todas las instancias en las que se representó por la dramaturga, el texto carece prácticamente de didascalias y acotaciones precisas. Las que hay, dejan en libertad a otros directores y diseñadores para realizar sus puestas. También en esto difieren el teatro tradicional y este al que hemos convenido en incluir dentro del posdramático.

La obra de Jimena Márquez no agota con estas reflexiones sus múltiples aspectos y sentidos. Hemos intentado una aproximación en el convencimiento de que estamos frente a una dramaturga cuya creación tanto en teatro como en carnaval merece ser seguida muy de cerca. Su obra así lo atestigua.

Referencias bibliográficas

Bobes Naves, María del Carmen. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros

Lehmann, Hans-Thies. (2013). *El teatro posdramático*. México: Cendeac.
Márquez, Jimena. (2021). *Tetralogía de los amores imperfectos*. Montevideo: Fin de Siglo. Ministerio de Educación y Cultura.
Pavis, Patrice. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
Szondi, Peter. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.
Ubersfeld, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Archivos

El archivo latinoamericano en transición: Rubén Darío y las Humanidades digitales

Rodrigo Caresani

Vamos a hablar, en esta sesión, de lo que las humanidades digitales pueden hacer para redimir a nuestros autores latinoamericanos, a sus obras, a sus archivos, pero también a sus investigadores y a sus lectores en el sentido más amplio de la palabra (y en un sentido que nos lleva a repensar el lugar tradicional del lector como mero consumidor de documentos). Todo lo que diré a continuación forma parte de proyectos que se idearon mucho antes de la pandemia. Cuando estábamos pensando cómo las humanidades en América Latina podían asumir críticamente el impacto de las nuevas tecnologías, esas mismas tecnologías dieron vuelta violentamente la ecuación de modo que no estamos haciendo, desde hace dos años, otra cosa que no sea "humanidades digitales". Es evidente que nuestras prácticas como docentes e investigadores han cambiado su naturaleza de manera radical en los últimos meses y creo que estamos obligados —y estaremos obligados— a reflexionar en profundidad sobre una transición que ha sido, como mínimo, abrupta, desigual, asimétrica y caótica pero también inescapable y probablemente irreversible.

Mi contribución a esta encrucijada que tanto nos interpela se retrotrae a un proyecto solidario, innovador, muy humilde pero ambicioso, que buscaba fundar una Red de Archivos Literarios Latinoamericanos amparada en la utopía de las humanidades en la era

digital (utopía minúscula cuando la planteábamos por primera vez con Elena Romiti y toda una tropa de archivistas del Cono Sur en un congreso que celebramos en 2018 en la Biblioteca Nacional de Uruguay). Quiero ofrecerles entonces algunas reflexiones generales sobre la relación entre archivos latinoamericanos y humanidades digitales pero para esto voy a presentar un proyecto concreto, un archivo situado en condiciones institucionales bien puntuales: les hablaré del Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (por sus siglas, AR.DOC) y de un plan de *Obras completas* de Darío, ambas iniciativas con sede en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, de Argentina. Como les decía, la preocupación que nos convoca es más amplia porque venimos a discutir cómo la era de la reproductibilidad digital, al tiempo que impacta en el modo en que concebimos los archivos de escritores latinoamericanos, nos está abriendo posibilidades de articulación, de trabajo y de investigación que resultan quizá inéditas. Elena Romiti planteaba en un ensayo pionero de 2013 que «nuestro propósito es reflexionar sobre los archivos locales de la región sur latinoamericana mediante el proceso de reconocimiento de algunos de sus centros y propender a su articulación, puesto que en la medida en que estos archivos sean visualizados se hará posible el diálogo y la articulación entre ellos, constituyéndose en fuentes de producción y conocimiento» (2013, p. 45). Esta premisa que hemos tomado como una suerte de mantra nos ha dado sus frutos porque la Red de Archivos Literarios Latinoamericanos se reunió ya dos veces y tiene previstos encuentros regulares (el próximo en mayo del año que viene, en el congreso de LASA).

Si algo aprendimos en estos años de trabajo es que el primer paso para poner en valor nuestros archivos involucra una dimensión

institucional clave: si no establecemos alianzas estratégicas, nuestros repositorios digitales están condenados a replicar su eterna invisibilidad. El AR.DOC se sostiene en una red de archivos y bibliotecas que se proveen mutuamente documentos, digitalizaciones y metadatos, entre muchas otras cosas. Uno podría decir que a las variantes del aislamiento, o del distanciamiento, o del confinamiento que impuso la pandemia (y que desnaturalizaron nuestras prácticas como docentes, investigadores, editores, achivólogos, bibliotecarios y lectores), las humanidades digitales desde América Latina podrían responder con una "viralización" de nuestros archivos. Sin caer en un optimismo ramplón, creo que tenemos ahí la posibilidad de alterar una dinámica según la cual los archivos latinoamericanos se conciben como minas a donde los investigadores vienen hurgar para llevarse un supuesto tesoro; la alternativa que empezamos a ver es la de nuestros archivos como dispositivos heurísticos, es decir, como espacios en donde se produce conocimiento (y no de donde meramente se lo extrae). En primera instancia, entonces, esta intervención tiene un costado prospectivo o performativo porque vengo a involucrar a todos quienes quieran sumarse a nuestras iniciativas. Con un grupo grande de colegas hemos comprendido que una red de archivos puede producir un cambio cualitativo en las posibilidades de lectura del corpus latinoamericano, cambio que nos está dando enormes resultados en nuestras investigaciones particulares pero que además percibimos y queremos alentar en un horizonte más vasto.

Pasemos, sin embargo, a un horizonte más acotado. El proyecto de nuevas *Obras completas* de Rubén Darío y su archivo digital nace a propósito de un congreso internacional que organizamos en Buenos Aires en marzo de 2016 como homenaje a

los cien años del fallecimiento de Darío. A partir de ese momento, los miembros del equipo que conformamos fueron presentando avances, logros y dificultades en una decena de foros internacionales en América y Europa. Es evidente que las condiciones del centenario del fallecimiento de Rubén Darío le dieron visibilidad a las dificultades de acceso que enfrenta hoy cualquier lector interesado en la escritura dariana. Si parece existir un consenso en la comunidad académica sobre el descuido y la desatención que padece la materialidad de su obra (Acereda, 1999; Rivas Bravo, 2006; de la Fuente Ballesteros y Estévez, 2016; entre otros), los múltiples proyectos de reconstrucción filológica de un nuevo corpus completo promovidos desde la segunda mitad del siglo XX quedaron a la deriva ante la cuantía de la obra no recogida en volumen e incluso inédita, la dispersión geográfica de los archivos a indagar a ambos lados del Atlántico y los obstáculos inherentes al trabajo con prensa periódica de fines del siglo XIX y principios del XX (acceso, estado de las colecciones hemerográficas, dificultades técnicas en la recolección de fuentes, capacitación especializada del equipo de investigación, etcétera).

Frente estas condiciones, al menos seis variables nos permiten describir el estado actual de la textualidad dariana y justificar la pertinencia de estos dos proyectos que proponemos desde la UNTREF. Por un lado, las cuatro colecciones previas de "completas" (Mundo Latino, 22 vols., 1917-1919; G. Hernández y Galo Sáez, 7 vols., 1921-1922; G. Hernández y Galo Sáez, 22 vols., 1923-1929; Afrodisio Aguado, 5 vols., 1950-1955) han recogido un porcentaje cercano —aunque no superior— al 60% de la obra dariana hoy conocida. En este sentido, además, investigaciones recientes ofrecen indicios para suponer la existencia de un *corpus* voluminoso de

"escritos desconocidos", a la espera de un minucioso escrutinio del archivo (Arellano, 2013; Schmigalle, 2013; Martínez, 2015; Schmigalle y Caresani, 2017; entre otros). Por otra parte, a excepción de los tres poemarios canónicos (*Azul...*, *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza*) y algunas zonas muy puntuales de la prosa periodística, el grueso de los textos darianos carece de ediciones filológicas confiables. A esto se agrega que la falta de un cotejo básico de variantes ha perpetuado mutilaciones considerables de las fuentes, erratas, falsas atribuciones, en suma, la borradura de un conjunto de signos que resultan elementales para la lectura. Además, la datación y localización de los textos, tanto en el caso de primeras versiones como de reimpresiones, se encuentra en un estado precario, con numerosos errores y lagunas. Por último, las exiguas ediciones críticas de libros individuales como *Azul...* o *Prosas profanas*, con aparatos filológicos todavía mejorables, se encuentran hoy agotadas y sólo son accesibles a través de bibliotecas especializadas, de modo que, paradójicamente, la obra del primer poeta latinoamericano de proyección mundial pertenece al patrimonio de unos pocos, bibliófilos, eruditos, coleccionistas o académicos.

Bajo este estado de cosas, en mayo de 2017 lanzamos el sitio de prueba de nuestro archivo digital, que hoy ya tiene dirección definitiva y cuenta con unos 1200 documentos para descarga libre.[1] Por el volumen de textos, este acervo es al día de hoy el más relevante entre los dedicados a Darío, lo que no quita que estemos multiplicando los objetos digitales mes a mes e incluso mejorando sin parar la catalogación de lo que ya tenemos (el archivo se mueve, está

[1] La web del repositorio es la siguiente: archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/rub-n-dar-o.

en transición y esto no es un defecto, como ya veremos, sino que forma parte de su principal potencia). Por otra parte, en simultáneo, en 2020, dos semanas antes de que la pandemia golpeara a la Argentina con sus restricciones, sacamos de imprenta el primer tomo de las *Obras completas* con una edición crítica de *La caravana pasa* a cargo de Günther Schmigalle, el filólogo dariano más prestigioso de nuestro tiempo. Este año publicamos el segundo volumen, una edición de los escritos autobiográficos de Darío curada por Diego Bentivegna. A pesar de que apenas pudimos distribuirlos por las restricciones, los libros fueron reseñados en revistas de todo el mundo. Nos llevó gran trabajo ponernos de acuerdo en las normas de edición de cada tomo pero aún cuando logramos refinar los criterios a cada paso nos surgen dilemas. Por eso, el año pasado emprendimos un proceso que es inédito para el canon editorial de clásicos latinoamericanos: sometimos nuestra colección al escrutinio del Comité de ediciones académicas de la Modern Language Association. Después de una evaluación muy rigurosa, MLA nos concedió su sello de excelencia este año, lo que hizo que Darío fuera el primer autor latinoamericano en ingresar al listado de ediciones reconocidas por esta institución (y la UNTREF la primera institución latinoamericana dentro de ese canon).[2] No pretendo promocionar los libros ni caer en el autobombo sino solo mostrarles parcialmente el esfuerzo, la dedicación y el afecto filológico que está detrás de nuestras aspiraciones darianas (y quisiéramos que estas aspiraciones se trasladen de aquí en más a otros proyectos de reconstrucción de

[2] El listado completo de ediciones aceptadas por MLA se encuentra aquí: www.mla.org/Resources/Research/Surveys-Reports-and-OtherDocuments/Publishing-and-Scholarship/CSE-Approved-Editions/Volumes-Published-and-Forthcoming-A-I

nuestros autores; estamos convencidos de que nuestro canon lo merece).

Me quiero detener hoy en una pregunta que ha surgido una y otra vez en las sucesivas reuniones de trabajo y que involucra la interacción entre las dos caras de nuestro Darío. Si el archivo digital funciona con la lógica de lo perpetuamente inacabado porque incorpora documentos al infinito y de manera más o menos aleatoria, ¿cómo conciliarlo con la publicación de las *Obras* donde, supuestamente, el movimiento debería detenerse y lo que prima es la sintaxis, la secuencia, el orden positivo y previsible? Para decirlo en términos más precisos, cabría preguntarse en qué aspectos un proyecto de *Obras* podría tomar partido en relación al archivo concebido no como origen sino como arqueología en el sentido foucaultiano del término.[3]

Una primera respuesta tiene que ver con ciertas definiciones institucionales que hemos asumido. Desde el primer momento, esta iniciativa evitó deliberadamente los liderazgos fuertes (el principio de autoridad que subyace a la compartimentación del saber) y se inclinó en cambio hacia la construcción de una red interinstitucional con una apuesta colectiva de trabajo. Nos preocupa también en el plano institucional el hispanocentrismo que perfiló las aspiraciones de los archivos y las obras darianas previas a nuestra intervención. Si las cuatro series anteriores de *Obras completas* se dicen desde Madrid en un gesto que proyecta una y otra vez las garantías de unidad y pureza de la lengua sobre un corpus reacio a admitirlas, las nuevas *Obras* consolidaron un Consejo asesor plural de investigadores europeos y

[3] Si *Arkhé* es tanto "origen" como "mandato", la arqueología, tal y como Foucault la concibe, tiene una función desestabilizadora respecto del conocimiento y sus funciones normalizadoras e institucionales (Foucault, 1979).

americanos, con saberes diversificados (expertos en modernismo hispanoamericano, pero también archivistas, informáticos, lingüistas, filólogos y comparatistas), que ha mantenido reuniones públicas anuales para resolver horizontalmente los criterios de edición, una agenda de investigación y un plan de publicación.[4] Así, los antecedentes de nuestra propuesta estuvieron gloto y geopolíticamente centrados y fueron acometidos por uno o unos pocos investigadores; ahora, se trata de una red policéntrica e impulsada desde América Latina, es decir, desde un lugar de enunciación al que no suele quedarle aliento para el carácter "completo" de una obra y, por eso mismo —haciendo de la necesidad virtud—, con algunas ventajas para el replanteo de criterios, jerarquías y taxonomías.

En este sentido y volviendo al impacto del archivo sobre las *Obras completas*, quizá el debate actual más productivo que atravesamos se vincule al orden y la clasificación de los materiales a editar y publicar. Las recopilaciones previas de "completas" agruparon sus volúmenes en base a un doble criterio, de género y cronológico, con primacía del primero. En la tradición de las ediciones darianas la hegemonía del reparto genérico tendió a asignarle a los textos pautas de lectura que restringen e interfieren su inteligibilidad. Uno de los ejemplos más controversiales al respecto es la asignación del género "cuento" —con la consiguiente recopilación en sección o volumen aislado— a relatos con algún grado de ficcionalidad publicados en prensa periódica que funcionan, sin embargo, en la zona heterogénea

[4] Los avances y las discusiones sostenidas en cada reunión, así como el listado de integrantes del Consejo asesor (veintinueve miembros de veinte instituciones académicas) y los investigadores asociados (cuarenta y tres, radicados en treinta y seis universidades) pueden consultarse en el sector de "Boletines" del AR.DOC: http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/boletines-de-ar-doc

de la crónica modernista.[5] Pero, sobre todo, compilar volúmenes en base a géneros supone debilitar la lectura de una materia viva, de una escritura en el proceso mismo de hacerse, en favor de una disección y reclasificación de la materia muerta. De modo que el plan actual de las *Obras* darianas se inclina hacia un ordenamiento cronológico estricto. Los debates en torno al plan llevaron a una propuesta de edición en diez tomos, cada uno de los cuales se ocupa de un lapso cronológico. Solo el último de la serie, dedicado al epistolario dariano, asume una cronología propia; todos los demás son correlativos. El trabajo desde la secuencia cronológica implica una de las mayores innovaciones frente a las colecciones previas de *Obras completas*, regidas por divisiones genéricas que nos resultan arbitrarias. La solución que adoptamos pretende revelar a la lectura las simultaneidades de una obra, sus múltiples relaciones y conexiones, la respiración y el ritmo de un pensamiento; al mismo tiempo, constituye una apuesta por escapar de ciertas clasificaciones tranquilizadoras o estancas para ver la obra de Darío en pleno proceso, con la expectativa de que ese gesto genere una ampliación de las posibilidades de lectura frente a textos que se han vuelto, en buena medida, clásicos.

Concebido en estos términos, uno de los desafíos principales que presenta el plan de las *Obras* es el caudal de textos inéditos o desconocidos que la investigación espera relevar a mediano y largo plazo pero que resulta arriesgado cuantificar en el diagrama inicial. Otra vez el archivo, hiperbólico y desmesurado, le trae problemas a las *Obras*, al gesto de estabilidad y clausura que suponen. Porque

[5] Para una descripción y justificación de esta heterogeneidad de la prosa modernista consultar los aportes de González (1983) y de Ramos (1989).

¿cómo sostener la secuencia cronológica en el plan de las *Obras completas* si la aparición —para nada improbable— de una centena de crónicas y poemas en uno de los lapsos temporales que recortamos podría hacer colapsar la estructura de tomos? Para asumir la potencia de este rasgo de imprevisibilidad, el plan divide la materia de cada uno de sus diez tomos en una serie abierta de volúmenes. El diseño preliminar supone unos treinta volúmenes, pero la cifra podrá ampliarse si el flujo de textos recogidos en cada intervalo temporal lo amerita.[6] De este modo, las *Obras* se configuran como un prototipo porque modelan la solución todavía incompleta o provisional a un problema. Sin embargo, en su vínculo solidario con el proyecto de archivo digital, el prototipo invoca no sólo un rasgo provisional y experimental sino también cierta condición de apertura afín a su propia lógica. Antonio Lafuente decía hace poco que:

> Un prototipo debe ser abierto para que sea hospitalario y, en consecuencia, capaz de recibir aportaciones procedentes de culturas distintas y puede que antagonistas. Es abierto para ser inclusivo, pero también para evitar que una codificación previa a su cerramiento sea precursora de su privatización. Pues todo objeto codificado escinde el mundo entre los que comprenden o no el código, entre

[6] Las *Obras* reciben, entonces, la siguiente distribución en cortes cronológicos asociados a variaciones en las condiciones de producción de la escritura (viajes y desplazamientos o publicación de uno o más libros capitales): tomo 1 (1879-1885, un vol.), tomo 2 (1886-1888, cuatro vols.), tomo 3 (1889-1893, dos vols.), tomo 4 (1893-1898, 4 vols.), tomo 5 (1899-1901, tres vols.), tomo 6 (1902-1904, cuatro vols.), tomo 7 (1905-1908, cinco vols.), tomo 8 (1909-1911, tres vols.), tomo 9 (1912-1916, cuatro vols.) y tomo 10 (epistolario, en un vol.).

> expertos y profanos. Los prototipos entonces nunca llegan a ser una cosa, siempre se mantienen en la expectativa de todas sus posibilidades, de ser algo distinto a aquello para lo que fueron diseñados (Lafuente, 2015, s/p).

Estamos convencidos, por nuestra parte, de que el enlace de las *Obras* con el repositorio digital funciona como antídoto ante el detenimiento, el código, lo consagrado e ilegible, la garantía del sentido clausurado. Ya no se trata, como podría suponerse o esperarse, del archivo como un mero pretexto para las *Obras*, sino de las *Obras* como una prótesis provisoria y parcial del archivo. Espero que puedan comprender esta afirmación porque no solo supone invertir un prejuicio casi de sentido común (donde el archivo sería el origen y la obra el resultado) sino que determina de manera crucial, de lo mínimo a lo máximo, el modo en que concebimos nuestro trabajo. En este sentido, el AR.DOC pretende enfatizar el carácter experimental y hospitalario del prototipo. La incorporación constante de nuevos investigadores asociados y la consolidación de una red en crecimiento de archivos y bibliotecas apuntan a un vínculo horizontal entre los participantes de esta comunidad.[7] Bajo ese modelo colaborativo se

[7] En sus cinco años de existencia el AR.DOC firmó convenios de cooperación con el Museo y Archivo Rubén Darío de León (Nicaragua), con el Museo, Biblioteca y Archivo Histórico "Dr. Horacio Beccar Varela" de San Isidro (Argentina) y con la Biblioteca Nacional de Uruguay. Las Bibliotecas del Banco Central de la República Argentina, la Widener Library de Harvard University, el Instituto Iberoamericano en Berlín, el Centro de Estudios Martianos en La Habana, la biblioteca Cortazar en la Universidad de Buenos Aires, el Archivo Rubén Darío en la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Nacional de Nicaragua, la Hesburgh Library en la University of Notre Dame, la Biblioteca "P. Florentino Idoate S. J." en la

han generado más de la mitad de los documentos digitales hoy accesibles a través del portal del AR.DOC y casi la totalidad de las descripciones asignadas a los mismos. Bajo ese modelo trabajan hoy una decena de equipos con sus coordinadores, en los volúmenes que tenemos en ejecución.

Por otra parte, la plataforma del AR.DOC está montada sobre el sistema ICA-ATOM (acrónimo de *International Council on Archives-Access to Memory*), un proyecto del Consejo Internacional de Archivos que tiene como objeto proporcionar un software de licencia libre, con la posibilidad de uso, modificación y distribución del código fuente. El sistema incorpora los estándares internacionales de descripción archivística (ISAD(G), ISAAR (CPF), ISDIAH, ISDF) y su estructura considera las siguientes entidades principales o clases de "objetos" sobre los que se recoge información: documentos de archivo, agentes, funciones, instituciones archivísticas, temas y lugares. Cada una de estas entidades se describe mediante representaciones independientes pero relacionadas unas con otras dentro de un sistema que evita la repetición y mejora la investigación y la recuperación de la información (Heredia Herrera, 2010, p. 167). De este modo, ICA-ATOM forma parte de un nuevo modelo conceptual que se aparta de una descripción plana y rígida (la catalogación enfocada en el documento de archivo) para potenciar, con las relaciones, la descripción de los contextos documentales.

Pensada en estos términos, la descripción archivística se amplía más allá de los documentos; y el archivo deja de ser un repositorio para convertirse en un laboratorio. Para el caso de AR.DOC, quizá

Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas", forman parte de una larga lista de instituciones que ya colaboran con la iniciativa.

convendría concebir el funcionamiento de la plataforma en línea como un dispositivo heurístico. Un ejemplo de esta dinámica quedó patente en el trabajo con la primera colección integrada a AR.DOC y disponible para consulta libre, la serie con los casi 700 artículos publicados por Rubén Darío en el periódico *La Nación* de Buenos Aires entre 1889 y 1916. El proceso de investigación sobre los veintisiete años de colaboraciones darianas en el diario partió del mejor catálogo existente, el establecido por Susana Zanetti (2004), que fue corregido y ampliado en forma sustancial.[8] Los resultados de la pesquisa sobre el periódico se trasladaron a un cuadro de clasificación que permitió una descripción precisa y completa del material y que servirá como modelo para las próximas series a indagar. Ese cuadro recoge la fecha de publicación del artículo (incluido el día de la semana), el título principal, los títulos internos (si los hubiera), el número de página y las columnas del periódico, el lugar de composición (suele aparecer siempre que Darío no está en Buenos Aires mientras escribe), la firma (que es variable e incluye toda una gama de seudónimos), un conjunto de descriptores temáticos, y las instituciones archivísticas que custodian el soporte físico (cinco bibliotecas, en este caso, cedieron el acceso a sus fondos

[8] El índice de Zanetti, llevado adelante también por un proyecto colectivo, cuenta con 630 registros, 30 de los cuales presentan alguna irregularidad (aparecen elementos duplicados, falsas atribuciones y varios textos que no se publicaron en *La Nación*; por ejemplo, el poema «Marcha triunfal», que quedó definitivamente desterrado del diario con el nuevo relevamiento). El catálogo actual de AR.DOC le suma a esa investigación casi una centena de registros, aunque solo un porcentaje menor de esos artículos –tres crónicas (Schmigalle y Caresani, 2017, pp. 96-115)- son inéditos o "desconocidos". Lo que la investigación ha descubierto, si cabe la palabra, es la fuente primera de textos que luego el mismo Darío lleva a sus volúmenes de prosa y poesía, o vuelve a publicar en prensa periódica.

para rearmar la secuencia del diario y tomar fotografías en alta resolución de los artículos). El registro se completa, finalmente, con dos campos de comentarios: una "nota de investigación" con información histórico-biográfica y potenciales perspectivas de estudio y análisis; y una "nota de reproducción" con un listado provisorio de las republicaciones del texto en vida del autor, sus principales variantes y las ediciones críticas que lo recogen.

La descripción tan abundante pretende, en primera instancia, moderar la precariedad de la datación, la localización y el establecimiento filológico de las fuentes darianas; pero su objetivo principal es ofrecer un conjunto de indicios que la comunidad podrá contrastar, refutar, verificar, relacionar, corregir o ampliar. En términos de Lafuente, se trata del archivo como:

> una infraestructura que garantiza el acceso, la cercanía, la participación, la descentralización, las versiones, la crítica, la diversidad y la vibración. Hablamos de un archivo que no reclama archiveros, categorías, horarios o estándares y que sólo se justifica en la medida en la que una comunidad lo habite, lo cure, lo abra y lo encarne. (Lafuente, 2015, s/p)

El relevamiento implica entonces un aporte al "mapa de versiones" de la escritura dariana, al estudio de su circulación, recepción y recreación; fuera de su centralidad en el logro futuro de una edición crítica, sabemos que el estudio de variantes tal como lo entiende la genética textual brinda huellas poderosas para rastrear tensiones estéticas e ideológicas, las marcas que permiten ampliar una red de lecturas posibles. Sin embargo, no se trata de congelar, agotar

o disecar una memoria sino de cuidar un tesoro vivo; eso que, como ya se dijo, vive todavía en la escritura de Darío. Como dispositivo heurístico, AR.DOC no reclama más legitimidad que la de una investigación en curso, no exige ni pretende más validez que una serie de conjeturas abiertas a la réplica de otros.

Los saberes de la arqueología intervienen en las incógnitas y dilemas de un proyecto en buena medida experimental, con escasos precedentes pero sólido porvenir en los estudios sobre el fin de siglo latinoamericano. Sus protocolos y presupuestos se encuentran en la base de los resultados iniciales obtenidos en el primer lustro de discusión y trabajo. Esos resultados involucran varios niveles, desde la trama institucional, proliferante y descentrada, que asume un rol activo en el flujo y la catalogación de documentos, a los criterios preliminares de ordenamiento, edición y publicación del corpus dariano (que han sido discutidos y se siguen discutiendo cada semestre). Es esperable que esos mismos saberes se pongan en juego ante las inminentes alternativas que enfrenta el proyecto, como la descripción de materiales de naturaleza heterogénea (fotografías, manuscritos, borradores, postales, telegramas, cuadernos de recortes, etcétera), el ordenamiento de un vasto caudal de documentos en series y subseries que faciliten la consulta y navegación, y la importación de materiales de otros archivos darianos con niveles discordantes de descripción y catalogación.

Referencias bibliográficas

Acereda, Alberto. (1999). Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *28*, pp. 415-429.

Arellano, Jorge Eduardo. (2013). Manuscritos originales de Rubén Darío. En R. Oviedo Pérez de Tudela (ed.), *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Verbum. (pp. 43-48)

De la Fuente Ballesteros, Ricardo y Estévez, Francisco. (2016). Editar a Rubén Darío. *Ínsula*, 838, pp. 15-18.

Foucault, Michelle (1979). *La arqueología del saber*. Aurelio Garzón del Camino (trad.). México: Siglo XXI.

González, Aníbal (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

Heredia Herrera, Antonia. (2010). La CNEDA: un nuevo modelo conceptual de descripción archivística. *Arch-e: revista andaluza de archivos*, 3, pp. 164-169. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html//sites/default/contenidos/general/revista/numeros/Numero_3/Galeria/03_03_11_Antonia_Heredia.pdf

Lafuente, Antonio. (2015). Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes. Disponible en: https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes

Martínez, José M. (2015). Nuevos documentos inéditos y desconocidos de Rubén Darío: sobre *La Isla de Oro*, el *Poema del Otoño* y los años de *Mundial*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, pp. 185-218.

Ramos, Julio. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rivas Bravo, Noel. (2006). Breve recorrido por las ediciones darianas. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, pp. 13-20.

Romiti, Elena. (2013). Los archivos literarios de la región sur latinoamericana. *Lo que los archivos cuentan*, 2, pp. 43-74.

Schmigalle, Günther (2013). La edición crítica de las crónicas de Rubén Darío: problemas, soluciones y hallazgos. *Lengua*, 37, pp. 228-249.

Schmigalle, G. y Caresani, R. J. (2017). *Bibliografía de Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires (1889-1916). Catálogo comentado y crónicas desconocidas*. Managua: Dinámica, Embajada de la República Argentina.

Zanetti, Susana. (coord.) (2004). *Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba.

Archivo Digital Felisberto Hernández: inicios de un proyecto

Carina Blixen
Paula Cameto
Néstor Sanguinetti

Antecedentes y propósitos

Para dar un contexto a la idea de realizar una plataforma digital dedicada a Felisberto que pusiera a disposición su archivo disperso en distintos repositorios, tal vez sea necesario remitirse a los trabajos que se han realizado en el marco del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Desde hace varios años la Biblioteca está llevando adelante varios proyectos que publican en línea el acervo de su Archivo Literario. Estos emprendimientos forman parte de un plan de difusión y divulgación, tanto de los documentos que allí se conservan como de las investigaciones que surgen a partir de ellos.

En 2013 comenzó la tarea de adaptar una plataforma digital de edición crítica de manuscritos que estaba siendo probada en el ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) de París, bajo la dirección de Fatiha Idmhand —en ese momento catedrática de la Universidad de Lille 3, en la actualidad de la Universidad de Poitiers. Idmhand convocó un equipo interdisciplinario, en el que tuvieron especial relevancia los aportes de Alejandro Bia (Universidad de Alicante) y Federico Bello (Biblioteca Nacional de Uruguay) para lograr alojar, en 2016, una plataforma digital, basada en el software

Omeka, que resultara dúctil para trabajar con manuscritos, ya que permite publicar documentos en línea con su transcripción y posibilita la recuperación de la materialidad de cada uno al recomponer el cuaderno o libreta y visualizarlo tal como se conserva en el archivo.

El primero de estos proyectos fue el *Archivo Digital Delmira Agustini,* publicado en 2016: <archivodelmira.bibna.gub.uy>. En este sitio se puede acceder a los cuadernos en los que Agustini compuso los tres libros de poesía que publicó en vida. Esos cinco cuadernos son el testimonio de su proceso de creación y del crecimiento de su obra.

Al año siguiente, a partir del convenio que se realizó entre la Biblioteca Nacional y la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi, se llevó a cabo la digitalización, transcripción y publicación en línea de la obra completa de María Eugenia Vaz Ferreira, que no solo comprende poesía, sino que también incluye teatro, crítica, epistolario, además de un dosier con textos inéditos. Este proyecto estuvo a cargo de Elena Romiti y se encuentra disponible en este enlace: <archivomariaeugenia.bibna.gub.uy>. La misma investigadora está a cargo del *Archivo Digital José Enrique Rodó*, que ya cuenta con algunos cuadernos del «Ciclo de Proteo»: <archivorodo.bibna.gub.uy>.

En 2020, con motivo del centenario del nacimiento de Idea Vilariño, Ana Inés Larre Borges se propuso la tarea de editar los *Poemas recobrados:* todos aquellos textos compuestos por Vilariño y que no forman parte de su *Poesía completa.* Se trata de una obra más amplia que la poesía publicada y que se enriqueció con los estudios comparativos de las sucesivas versiones de cada poema. A la publicación en línea de estos textos se agregan notas con estudios de variantes que confirman la preocupación constante de Idea por el ritmo y la masa sonora del poema. Este proyecto ha ido creciendo con la publicación

de dos entregas más, ambas realizadas este año y todas disponibles en el portal de la Biblioteca: <poemasrecobradosidea.bibna.gub.uy>. También en 2020, con motivo del centenario del nacimiento de Julio C. da Rosa, se publicó en línea la correspondencia que el escritor olimareño mantuvo con Juan José Morosoli entre 1949 y 1956. Este intercambio epistolar se puede consultar en: <correspondenciadarosamorosoli.bibna.gub.uy>

Cada uno de estos archivos digitales es distinto y tiene sus peculiaridades, como también son diferentes los objetivos que en cada caso los investigadores se proponen. Cada proyecto responde a lógicas distintas, que atienden a las demandas del fondo documental con el que se trabaja: su ordenación cronológica o por género literario, su publicación en diferentes unidades de acuerdo a los objetivos que se persiguen con cada una de las etapas de cada estudio. En todos los casos, las plataformas de edición crítica de manuscritos exigen una investigación previa imprescindible para volver legible el archivo; es un primer paso para facilitar el acceso a otras investigaciones. En las últimas publicaciones no solo se transcriben los documentos, sino que se orienta al lector con notas y estudios que facilitan el acceso al corpus.

Desde el año pasado, con motivo de los centenarios de Vilariño, Benedetti y Da Rosa, el equipo informático de la Biblioteca realizó la adaptación de Omeka a exposiciones virtuales que, si bien toman como base la misma lógica de exponer imágenes y textos, poseen una disposición distinta en lo que hace a la ordenación y exposición de los documentos. En el espacio destinado a estas muestras <exposiciones.bibna.gub.uy> se puede acceder a un amplio número de exposiciones; entre las últimas que se publicaron se destacan «Tiempo vertical» dedicada a José Pedro Díaz y «Nuevos poemas

de *Composición de lugar*», con textos desconocidos de Amanda Berenguer. Ambos trabajos se publicaron en 2021 y estuvieron al cuidado de Alfredo Alzugarat.

Otro de los antecedentes para el trabajo que aquí presentamos es la revista *Lo que los archivos cuentan*, publicación de la Biblioteca Nacional que se realizó entre 2012 y 2019. En las siete entregas que tuvo esta revista se dieron a conocer trabajos de investigación referidos a crítica genética y al trabajo con archivos y manuscritos de escritores latinoamericanos y uruguayos. La cuarta entrega estuvo dedicada a Felisberto Hernández con motivo de los cincuenta años de su fallecimiento.

Estos trabajos de investigación y la divulgación de este acervo, accesible hasta entonces solamente para especialistas, ha configurado un cambio en la forma de pensar la Literatura y, de la mano de ello, también supone una nueva forma de enseñarla. A partir de esta bibliografía crítica con la que los profesores podemos trabajar con los estudiantes de Formación Docente o de Secundaria, es cada vez más común que los trabajos de futuros profesores estén dedicados al contraste de variantes, a la reconstrucción de un proceso creativo o a la elaboración de hipótesis a partir de distintas reescrituras de un mismo texto. Esta forma de pensar la Literatura desafía la propia noción de texto como algo «acabado» o «definitivo» y permite un abordaje más dinámico del quehacer literario y del proceso de creación del autor, ya que contempla las sucesivas versiones de distintos antetextos en el devenir de la escritura o atiende, por lo menos, a las modificaciones (tachaduras, sustituciones, agregados en interlínea) de un mismo texto.

A su vez, también es necesario tener en cuenta que, desde 2012 la Colección Felisberto Hernández (CFH) del Archivo Literario de la

Biblioteca Nacional se fue incrementado gracias a la donación del archivo de José Pedro Díaz —editor y estudioso de su obra—, los materiales entregados por Ana María Hernández, la Universidad de Poitiers, Asdrúbal Salsamendi y Norah Giraldi Dei Cas.

El proyecto de la plataforma Felisberto se plantea realizarse en etapas.[1] Vale la pena aclarar que somos conscientes de que existe una discusión crítica sobre la existencia de períodos en la obra de Hernández: nuestra organización no implica tomar partido en torno a esta discusión, sino hacer posible el trabajo en tiempos razonables. La primera etapa será la del músico-escritor: desde los primeros años de formación musical y los escritos iniciales hasta la década del cuarenta, cuando decide «ser escritor» y encara la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling*. La plataforma se propone abrirse desde dos entradas:

1. *Una exposición virtual de imágenes* (fotos, partituras, documentos personales, borradores) que narren momentos considerados importantes para acceder al conocimiento de la figura y la obra de Felisberto. Se trata de una publicación que está dedicada a un público lo más amplio posible.

2. *La edición crítica de manuscritos y otros documentos del archivo*. La base de esta plataforma es la posibilidad de mostrar la imagen del manuscrito junto a su transcripción, brindar una descripción de los materiales y realizar anotaciones críticas en relación al archivo y el contexto.

Uno de los objetivos es publicar los textos de Felisberto en orden cronológico. Dado que solo excepcionalmente están fechados,

[1] El equipo de trabajo es coordinado por Carina Blixen, María del Carmen González y Néstor Sanguinetti; también forman parte del grupo: Gabriela Sosa, Paula Cameto y Pablo Estévez.

será necesario elaborar hipótesis que resulten convincentes. El primer manuscrito de la plataforma será el *Relato de mi viaje a Chile* que postulamos el «grado cero» de su escritura.

Exposición virtual sobre Felisberto: «Los inicios»

Como adelanto del *Archivo Digital Felisberto Hernández*, que se presentará en octubre de 2022, hoy ofrecemos la primera parte de la exposición virtual de este proyecto. Esta primera etapa, denominada «Los inicios» comprende los primeros años de vida de Felisberto y se detiene en 1925, año de publicación del primer libro sin tapas: *Fulano de tal*. Ese es también el año en el que el escritor se casó con su primera esposa, María Isabel Guerra y se instaló en El Prado.

El documento inicial de esta muestra es la partida de nacimiento, con la que se inauguran los múltiples equívocos que tendrá el nombre Felisberto en la prensa y en los programas de conciertos y actividades culturales. Inscripto como «Feliciano Felix Verti», nació a comienzos de siglo XX:

> Nació en Atahualpa (Montevideo), el 20 de octubre de 1902. A los cuatro años y medio fue a la escuela, en el Cerro. A los nueve empezó a estudiar piano. A los doce ingresó a la escuela Artigas de 3º gdo, donde conoció entre otros maestros a José Pedro Bellan, quien influyó en su vida artística.

Con estas palabras, en tercera persona, Felisberto comenzaba su «Autobiografía literaria» que le había encargado Gustavo Rodríguez Villalba para la segunda edición de *El caballo perdido*, en 1963. A lo largo de la exposición se podrán leer en fondo gris todas las citas textuales que corresponden a distintos documentos y escritos del autor.

En 1981, su hermana Deolinda dio una entrevista para el periódico *El Día,* allí recordó los años de infancia de su hermano, las distintas casas en las que vivieron y su gusto por el cine y por el piano: «Había empezado a tocar el piano de niño, tengo presente el primer examen de música que rindió. Fue en el conservatorio "La Lira", que funcionaba en el actual teatro Odeón, bajo la dirección de Dentone, después estudió con Colling y Kolischer».

Uno de los atractivos de esta primera etapa lo constituye el conjunto de documentos dedicados a la participación de Felisberto en el grupo Vanguardias de la Patria, como lo explica él mismo en su «Autobiografía literaria»:

> En esa época [1914], ingresó a las "Vanguardias de la Patria", institución similar a los Boy Scout, recorriendo ciudades y pueblos del interior y participando, con números de piano, en veladas y otros actos. A los catorce cruzó la Cordillera de los Andes a pie con tres compañeros más de esa misma institución; uno de ellos fue su primer editor. En ese mismo año empezó a tocar en los cines, tarea que realizó durante diez años.

Junto a este grupo de jóvenes, cuando tenía 14 años, realizó un viaje a Argentina y Chile. Durante esa experiencia, Felisberto llevó un

diario en el que registró las impresiones que le generaban las distintas ciudades que conocía y las vivencias junto a otros grupos de jóvenes *scouts*. En la exposición se pueden leer los primeros folios de este cuaderno que estará disponible el año próximo y será el punto de partida del archivo digital. Muchos años después Felisberto usará este diario en *Tierras de la memoria* y se referirá a varios eventos que sucedieron en ese viaje.

Postal enviada por Felisberto a su familia en 1917.
Colección Felisberto Hernández, BNU.

Otro de los momentos importantes de esta exposición lo constituye el universo dedicado a su relación con la música: su ingreso a la Asociación de Pianistas de Montevideo en 1921, según se puede ver en su carné de afiliación; las primeras partituras que compuso cuando tenía menos de veinte años: *Un poco a lo Mozart* (1921) y *Primavera* (1922) —además de poder verlas es posible escuchar la ejecución de

ambas composiciones y también *Un poco a lo Felisberto,* homenaje que hace pocos años le realizó el compositor Luciano Supervielle—. Este apartado se cierra con los recortes de varios medios de prensa de la época en los que se anunciaba o comentaba la participación del músico en distintos escenarios entre 1920 y 1924, cuando todavía se dedicaba a hacer el acompañamiento de las películas mudas en salas de cine de Montevideo. Luego vendría su carrera como pianista itinerante por el interior del país, los conciertos junto a Yamandú Rodríguez y la publicación de sus *Libros sin tapas*. La segunda parte de esta exposición comenzará con estos acontecimientos y continuará la biografía del escritor en orden cronológico.

ASOCIACION DE PIANISTAS
MONTEVIDEO
Año 1921 N.° 107
El presente carnet acredita la calidad de socio Fundador de
Don Felisberto Hernandez
y debe ser presentado toda vez que le sea exigido.
Firma del socio F. Hernandez
SECRETARIO
PRESIDENTE

Carné de la Asociación de Pianistas de Montevideo, 1921.
Colección Felisberto Hernández, BNU.

Dosier genético de «Mi cuarto en el hotel»

El punto de partida de esta presentación es el planteo teórico realizado por Élida Lois en G*énesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*: (2001, pp. 1-15).

> El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos —por lo general, y preferiblemente, manuscritos— que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo (2001, p. 2).
>
> La reconstrucción del proceso de escritura presupone la constitución de un *dosier genético*» y su elaboración implica «dos actividades complementarias: editar e interpretar procesos de escritura» (2001, p. 5). Editar génesis «supone la reconstrucción de la escritura que permita leerla sin dificultad (2001, p. 5).

Se trata de una primera fase interpretativa, sustentada en el microanálisis de las piezas documentales (sucesivos borradores, copias en limpio, originales destinados a la imprenta). La segunda fase interpretativa, el macroanálisis, supone la interpretación del conjunto.

Primera fase interpretativa (microanálisis): descifrar, transcribir, analizar

Para llegar a esta fase, antes fue necesario localizar todas las versiones de «Mi cuarto en el hotel». Se consideraron dos fuentes: la Colección Felisberto Hernández de la Biblioteca Nacional, y el Fondo

Felisberto Hernández de SADIL (Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras) de la Facultad de Humanidades.

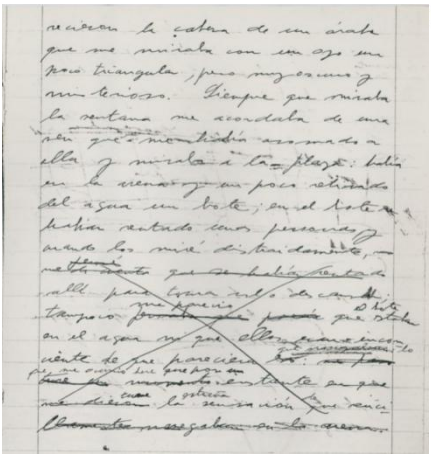
El segundo paso fue realizar una primera clasificación cronológica de los manuscritos: pertenecen a la etapa inicial de la obra de Felisberto, que abarca las décadas del veinte y del treinta, y comprende los cuatro *Libros sin tapas* y otras creaciones tempranas publicadas póstumamente.

Descifrar y transcribir

Luego se llevó a cabo la transcripción de los manuscritos teniendo en cuenta el código genético. Según Élida Lois, se transcribe «un proceso significativo fracturado y multidimensional que rompe con la ilusión de linealidad a la que nos tiene acostumbrado la letra impresa». La finalidad de la transcripción es «representar ese proceso y facilitar su legibilidad» (2001, p. 6).

En las imágenes se puede ver, a modo de ejemplo, la cara frontal (recto) de los folios 3 y 6 del manuscrito, con sus respectivas transcripciones. Se trata de «traducir» las operaciones del proceso de escritura mediante símbolos que dan cuenta de añadidos en interlínea < >, ~~tachados~~, y bloques suprimidos [ ]. Al tratarse de una fotocopia, el investigador que tuvo el original anotó en lápiz el cambio de tinta, señalado con color azul en la transcripción, para su mejor visualización.

Las piezas mecanografiadas no se transcriben, ya que no presentan dificultades de lectura. En este caso, se trata de la versión copiada del manuscrito, con correcciones en tinta negra.



F. 3r.

recieron la cabeza de un árabe
que me miraba con un ojo un
poco triangular, pero muy oscuro y
misterioso. Siempre que miraba
la ventana me acordaba de una
vez que me había asomado a
ella y miraba a la playa: había
en la arena y un poco retirado
del agua un bote; en el bote se
habían sentado unas personas, y
cuando los miré distraídamente, [no
~~me di cuenta~~ [<pensé>] que se habían sentado
allí para tomar sol o descansar;
tampoco ~~pensaba que parecía~~ [<me parecía>] que <el bote> estaba
en el agua ni que ellos eran incon-
cientes de que parecieran ~~eso: me pare~~ [<que navegaban: lo
que me ocurrió fue que por un>] ~~tuve un momento~~ instante ~~en que
me dieran~~ [<tuve>] la <extraña> sensación <de> que senci-
llamente navegaban en la arena.]

Folios 3r. y 6r. de «Mi cuarto en el hotel» con sus respectivas transcripciones. Colección Felisberto Hernández, BNU.

Describir y analizar

Una vez realizada la transcripción, se elaboraron fichas de información que incluyen:

- La descripción del documento: la materialidad del soporte (cuaderno/libreta, hojas sueltas, tipo y dimensiones del papel, caligrafía, tintas, etcétera).
- El análisis que resulte pertinente según el dosier (en este caso, incluye el cotejo con el mecanografiado).

Ejemplo de ficha de «Mi cuarto en el hotel»

Siglas utilizadas:

- F: folio

- r.: recto
- v.: verso
- M: manuscrito
- CFH: Colección Felisberto Hernández

Información general

«Mi cuarto en el hotel»: dos piezas documentales (un manuscrito y un mecanografiado con correcciones manuscritas).[2]

- HERNÁNDEZ, Felisberto
- Fecha: anterior a 1944[3]
- Fuente: CFH
- Editor: Biblioteca Nacional de Uruguay

Información del documento

- Manuscrito: 9 F. r.v.
- Fotocopia del manuscrito:

//En hoja blanca externa: anotaciones a lápiz, en francés, que refieren a su materialidad y formato, realizada por otro investigador:

[2] En la plataforma se publicarán juntos, pues conforman una unidad.

[3] Este texto inédito fue publicado póstumamente por Norah Giraldi en el primer tomo de *Obras* (*Primeras invenciones*, 1969), según lectura de la investigadora sobre un original mecanografiado. El uso de una caligrafía manuscrita es el indicio para ubicarlo antes de 1944. José Pedro Díaz anota en el tomo I de *Obras completas* editado por Arca/Calicanto: «Es muy difícil, si no imposible, fechar con precisión los papeles inéditos de F.H. Sin embargo, dado el cambio notorio de su escritura, que por consejo de J. Supervielle, le hace abandonar hacia le fecha indicada 1944, su letra cursiva para adoptar la escritura "script", podemos situar los ms. que aquí anotamos como anteriores a tal fecha» (1981, p. 212).

Morceau de cahier
18 x 24,4
Feuilles jaunies
Encre noire puis bleue//

- Del mecanografiado:

6 F. r.
Papel carta verde Princess Bond.
Dimensión: 29 x 22 cm
Correcciones manuscritas en tinta negra.

Análisis

- **Manuscrito:**

No presenta título.
Como lo que se encuentra en el archivo es una fotocopia, no pueden distinguirse los diferentes colores de tinta. Sin embargo, hay anotaciones de otro investigador que determinan usos de tintas diferentes: desde F. 1v. hasta la tercera línea del F. 6r. Felisberto escribe en tinta negra. A partir de la cuarta línea del F. 6r. hasta el final, la tinta pasa a ser azul (indicado en la fotocopia a lápiz, en francés: «à partir d'ici, encle bleue» (a partir de aquí tinta azul). En F. 5v. hay dos fragmentos añadidos también en tinta azul.
De esto puede deducirse que el manuscrito fue escrito en, al menos, dos instancias o momentos distintos. Los añadidos en tinta azul sobre el primer gran bloque de tinta negra son «no inmediatos», y supone una instancia de relectura en la que estos fueron hechos.
Algunos folios presentan una escritura fluida, en el sentido de tener pocas tachaduras, añadidos y sobreescritura. Otros, como F. 3r., F. 3v. y F. 5r. dan cuenta de «nudos problemáticos»: bloques suprimidos

que antes fueron sometidos a varias operaciones de tachados, añadidos y sobreescrituras.
En la línea 12 del F. 8r., Felisberto señala con "I" un bloque de texto añadido que escribe en una hoja final aparte (F. 9r.)

- **Mecanografiado (cotejo con manuscrito):**

Corresponde a un «pasado en limpio» del manuscrito a máquina. Presenta anotaciones manuscritas en tinta negra, sobre todo correcciones de ortografía (acentuación); también modificaciones en la puntuación (añadidas o suprimidas).
Hay pocas palabras o expresiones tachadas y algunos añadidos en F. 2r.: tacha una expresión y añade otra que había sido tachada previamente en el manuscrito.
El título, que no figuraba en el manuscrito, es añadido en tinta.
El cotejo de este mecanografiado con la versión publicada por Norah Giraldi en *Primeras invenciones*, indica que posiblemente haya sido este el que utilizó la investigadora.

Dosier genético de «Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de pocos días»

«Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días» comienza con un narrador que declara su nombre, anuncia, enseguida, que más adelante va a decir por qué escribe, declara que cree tener originalidad, plantea el problema del título de una obra y afirma que seguirá adelante: «pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó

un autor para llegar a tal lugar y que él por vanidad se los guarda».[4] Los «caminos» que sigue Felisberto están pautados por desvíos, bifurcaciones, cambios de ritmo y de rumbo. El dosier genético de «Juan Méndez…» es un ejemplo entre otros.

A. Versiones

Sumando lo que se encuentra en la Colección Felisberto Hernández del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional y la SADIL de la Facultad de Humanidades hay dos juegos de manuscritos que forman una unidad y tres juegos de transcripciones a máquina:

- 2 juegos de manuscritos, en papel diferente y con numeración autónoma: un primer conjunto numerado del 1 al 23 y un segundo conjunto numerado del 1 al 5. Juntos dan la totalidad de «Juan Méndez…».
- 3 juegos de transcripciones a máquina.
- Revista *Hiperión* n.º 57 (sin fecha). Allí publicó «Juan Méndez ó Almacén de Ideas ó Diario de Pocos Días» por primera vez (pp. 17-24). Es la versión reproducida en *Obras completas 1. Primeras invenciones* [edición y prólogo de Norah Giraldi de Deicas]. Montevideo: Arca, 1969.

El título, según lo conocemos «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días» recién aparece en la segunda versión a máquina, que se muestra más abajo. Es la que tiene las indicaciones para la publicación en *Hiperión*. Esta revista salía sin fechas, pero hay una

[4] Hernández, Felisberto. *Obras completas 1. Primeras invenciones*. Montevideo: Arca, 1969, p. 116.

indicación manuscrita que señala «julio de 1940». En esa versión a máquina consta por primera vez, al final del texto: «Rocha, 1929».
Seguir la secuencia de las versiones coloca al estudioso en una situación de lectura imprevista fuera del espacio del archivo. Es sorprendente que Felisberto haya escrito la extensa disquisición —dada la dimensión del texto— sobre el título: la posibilidad de tenerlo o no, de que puedan ser tres en lugar de uno, el planteo de cómo condiciona al lector, y que el título concreto sea un resultado de la escritura, no algo que esté planteado desde el comienzo. Da la pauta de la investigación, al mismo tiempo abstracta y concreta, que está realizando Felisberto en los primeros textos de los años veinte y treinta. Está poniendo en cuestión las bases de lo que se entiende por Literatura: formas, códigos, procedimientos. Se pregunta qué es un narrador, para qué se escribe, qué es un título, qué es un personaje, qué es la trama (si debe existir). La escritura es una experiencia y una posibilidad de conocer. No se parte de lo sabido, sino que se llega a descubrir algo (si esto se produce). El título concreto del fragmento llega en el proceso de escribir.

B. Desplazamientos

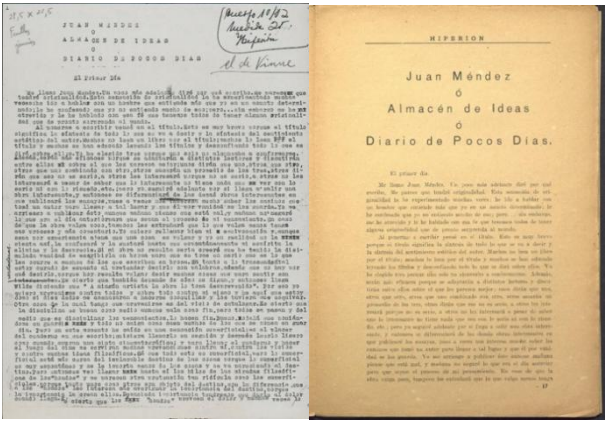
Si se pone en relación «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días» con otros fragmentos de la primera etapa de creación que consideramos, el dosier se amplía. Es necesario considerar también un manuscrito titulado «El Teatrito. Novela» (SADIL). Son cinco folios manuscritos: una carátula y dos versiones de dos folios cada una del mismo texto.
El cotejo de ambos conjuntos de manuscritos demostró que los folios 6 y 7 de «Juan Méndez…» son una versión de «El Teatrito. Novela».

Parecería que Felisberto escribió la primera versión de «El Teatrito. Novela» y luego realizó dos desplazamientos:

1. Hizo cambios y sumó esta primera versión corregida a lo que venía escribiendo y que se llamaría «Juan Méndez…».
2. Siguió con una segunda versión de «El Teatrito. Novela» y agregó otros cambios a los realizados. En realidad, el manuscrito de la segunda versión señala un proceso de reescritura. Está especialmente trabajado. Quien escribe parece atravesar una zona de turbulencia.

A modo de ejemplo, mostramos el cotejo de un pequeño fragmento. Los colores marcan:

- rojo: cambiado
- verde: suprimido
- violeta: agregado



Esta segunda versión mecanografiada de «Juan Méndez...» es la primera que lleva el título que quedará. Es la publicada en la revista Hiperión nº 57. Colección Felisberto Hernández, BNU

Primera versión del final de «El Teatrito. Novela»

Además pensé que por más que me
observara nunca entendería bien, nada
de eso [‹mí›], que nunca llegaría a [‹podría›] escribirlo y
que que si lo escribiera [‹si llegara a escribirlo›] no tendría
[‹(ileg.)›] [‹tendría›] ninguna
utilidad ni ningún placer. Entonces me
decidí a no cumplir mi deseo. Pero mi deseo
a media que pasó el tiempo insistió
con tanta realidad y tanta violencia, como
si hubiera nacido adentro de mí un
personaje con una absurda y fatal existencia.

Segunda versión de «El Teatrito. Novela»:

Además pensé que por
más que me observara nunca entendería
bien todo [‹nada de›] eso, y mucho menos [‹que nunca
podría›] escribirlo
bien y que eso que no me traería ninguna
utilidad ni ningún placer.

Pero ~~a pesar~~ [‹sin embargo›]
~~del esfuerzo que hice por no~~ mi deseo
insistía con (~~lleg~~.) tanta realidad y tanta
violencia como si ‹~~me~~› hubiera nacido ~~un~~
~~personaje que tenía que~~ adentro de mí un
personaje con una absurda y fatal existencia.

Como señaló María del Carmen González en su exposición «Huellas del archivo: proceso de escritura en Felisberto Hernández», son pocas las ocasiones en que Felisberto suprime definitivamente algo. En el pasaje de la primera a la segunda versión de «El Teatrito. Novela» suprime: «Entonces me decidí a no cumplir mi deseo» y se lanza a un proceso de reescritura. Es muy diferente este borrador cargado de tachaduras al primero del que llevará el título «Juan Méndez…», perfectamente límpido y regular en su escritura.

En este juego de versiones entre «Juan Méndez…» y «El Teatrito. Novela» quien escribe está sondeando un abismo: llega la idea de que la escritura no alcanza para comprender. Y si esto es así no tiene sentido realizar el deseo de escribir. Pero esta noción es intolerable. La compulsión a seguir escribiendo es más fuerte y genera el desdoblamiento del sujeto.

Si se recuerda la discusión crítica sobre las etapas y las continuidades en la obra de Felisberto, es posible percibir una continuidad entre la etapa del músico-escritor y la escritura-proceso del pensamiento y la que sigue, la del escritor que encuentra una manera de hacer presente el recuerdo a partir de una narración capaz de sostenerse con flexibilidad y de recuperar la emoción de la mirada del niño. Al descubrimiento realizado en su primera novela *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), siguió *El caballo perdido* (1943). Esta segunda

novela de los años cuarenta también pone en escena la división interior de quien narra. En determinado momento debe detener el proceso de recordar para abrirse a un diálogo con su «socio». De manera muy distinta, pero al mismo tiempo afín, vuelve a caer en el abismo representado en la escritura de «El Teatrito. Novela».

Homenaje

Cristina Peri Rossi: Premio Cervantes 2021

Néstor Sanguinetti

En 2013 la APLU se encontraba organizando su VIII congreso y se propuso la titánica tarea de traer a Cristina Peri Rossi a Montevideo. Habían pasado más de diez años desde la última visita de la escritora a Uruguay y la APLU se propuso el firme propósito de ser la responsable de su retorno. Como ya saben, esto no pudo ser, Cristina se excusó amablemente —su vejez, los desencuentros con los gobiernos de turno— y no pudo estar entre nosotros en mayo de 2014 como nos habíamos propuesto. Sin embargo, ese fue el comienzo de una amistad que se mantiene hasta el día de hoy. Con el permiso de María José Larre Borges, me permito leer aquel primer correo que le enviamos y que nos involucra a todos, porque la invitación se hizo en nombre de la Asociación.

> Estimada Cristina:
>
> Te escribo en nombre de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, de la que soy presidente. Los próximos 8, 9 y 10 de mayo de 2014 estaremos realizando nuestro congreso bianual, al que hemos llamado «Literaturas infernales».
> Por tus condiciones como creadora crítica, queremos invitarte a participar como ponente principal. La APLU es una asociación sin fines de lucro que nuclea a los casi mil profesores de Literatura que tiene nuestro país, por lo que

estamos en condiciones de pagarte pasajes, estadía y viáticos.
Esperamos poder contar contigo. Mucha gente agradecerá tu visita, con tus aportes siempre lúcidos. Luis Bravo, por ejemplo, nos habló de un curso que hizo contigo sobre poetas malditos. Ese sería un tema bien interesante, entre otros que puedas considerar y que se ajusten a la convocatoria.
Te mando muchos saludos y espero conocerte pronto.

María José Larre Borges

La respuesta no tardó en llegar y al otro día, el 18 de diciembre de 2013, leíamos en nuestra casilla:

Querida María José:

Disculpame si te escribo desde el celular y con errores involuntarios en la escritura, es que estoy en cama con una bronquitis aguda tomando antibióticos y cortisona debido al nivel de contaminación ambiental de esta ciudad. pero no quiero esperar más tiempo para responderte.
Te agradezco mucho como presidenta y agradezco a APLU la invitación. Han sido muy generosos acordándose de mi después de tanto tiempo. Lamentablemente tengo setenta y dos años y una salud muy precaria lo cual me impide realizar largos viajes. La invitación debió llegarme cuando

era más joven. Sé que comprenderán mis motivos y les agradezco otra vez que me hayan recordado.
Un saludo para ustedes y también para Luis Bravo.

Cristina Peri Rossi

A pesar de esta negativa, los intercambios siguieron y yo mismo, con lo admiración que ya le tenía por entonces, me animé a contestarle y a continuar esta relación epistolar que había empezado Larre Borges.

Estimada Cristina:

Es verdad lo que dice en su correo, esta invitación tendría que haberle llegado antes, mucho antes. También es verdad lo que le dice María José, aquí hay una barra de gente joven que sigue su obra. Me cuento entre ellos.
Entre los tesoros que guardo en mi biblioteca se cuenta la primera edición de *Evohé*, que compré en la feria de Tristán Narvaja, como no podía ser de otra manera. Quiero que sepa que Montevideo guarda, todavía, tesoros escondidos en las esquinas más insospechadas.
Es una pena no poder contar con su presencia en nuestro congreso. De todos modos, podremos seguir leyéndola. Afortunadamente, podremos seguir leyéndola.
Espero que su salud mejore pronto. Le mando en fuerte abrazo desde el Sur.

Néstor

Para mi sorpresa, a los pocos días Peri Rossi me respondía y de yapa enviaba algunos textos inéditos.

> Hola, querido Néstor:
>
> Tu e-mail me conmovió, casi escribo carta, por el hábito de escribirlas, los e-mails nos cambian el estilo: lo vuelven telegráfico, pero Dios me libre de renunciar a este dichoso invento. Padecí trece años de exilio, sé lo que es esperar indefinidamente una carta que nunca llega, como *El coronel no tiene quien le escriba*. Me emocionó mucho esa mano que me tendiste y te lo agradezco de todo corazón, esa víscera que usamos cada vez menos.
> Volví muchas veces a Montevideo, la última hace diez años. Nunca pretendí ningún reconocimiento, sé que el único reconocimiento para un escritor es publicar sus libros y que sean leídos y quizás ni siquiera eso: que un lector, uno solo, en cualquier parte, lea su libro, para que el libro exista. Julio Cortázar y yo muchas veces rescatábamos del olvido a escritores buenísimos considerados menores y nos proporcionaban el placer del redescubrimiento.
> No quiero homenajes. Nunca los quise. Lo único que pretendí fue que me reconocieran los años trabajados en Uruguay como profesora de Literatura –once en total– y los años en España para poder tener derecho a una pequeña jubilación que me permitiera seguir tirando. No se puede vivir de la Literatura y me correspondía. Nunca lo he conseguido a pesar de realizar innumerables trámites.

Pero Uruguay es así. Y todos los países son así. Y la vida es así.
Como gratitud, te envío un par de textitos nuevos (disculpá el diminutivo, ese mal hábito ternurista que a veces nos ataca a los rioplatenses. Usado con moderación es verdad; usado como un tic, es pura falsedad manipuladora). Son inéditos o algo así.
Mirá, te envío un cuento, «Tristán e Isolda», que acaba de publicarse en una revista de gente joven en Berlín, preciosa revista, se llama *Alba*. Dedicaron el último número a la literatura latinoamericana. Ya buscaré algunos poemas también para enviarte.
Un saludo y gracias por tu generoso e-mail.

Cristina Peri Rossi

Era enero de 2014, estábamos organizando nuestro congreso en la Biblioteca Nacional, y si bien Peri Rossi había rechazado nuestra invitación se disponía a mantener un diálogo franco y distendido por correo electrónico. Poco después nos pasaríamos al WhatsApp, por donde continuamos comunicándonos casi a diario hasta el día de hoy.

Sentí que tenía que hacer algo con aquellos textos, con la historia que me estaba contando y que la mayoría de nosotros desconocía. Fue entonces que le propusimos a Claudia Pérez, gran estudiosa de la obra de Cristina, que la entrevistara. Como recordarán esa entrevista se publicó en agosto de 2014 y se puede leer en el sitio web de la revista *[sic]*. Se tituló «Allá, en Barcelona» y fue la primera participación en años de Peri Rossi en un medio de prensa uruguayo.

Más tarde me acerqué a la Academia Nacional de Letras para proponer que en su revista se publicara un dosier dedicado a Peri Rossi. El proyecto tardó algunos años, en 2018 se publicó un extenso dosier con varios trabajos que abordaban su obra narrativa, ensayística, lírica y periodística. Al final de los estudios, una recopilación de textos inéditos por estas latitudes incluía el poema «Género» y el precioso cuento que me había enviado en su primer correo, «Tristán e Isolda», que narra la iniciación sexual de dos compañeras de liceo, una reelaboración vivaz del amor romántico. Ese mismo año la Academia Nacional de Letras la nombró miembro correspondiente en Barcelona. De a poco, Uruguay comenzaba a reparar los olvidos de décadas.

Para ese entonces, ya no era raro encontrar a Peri Rossi en las librerías de Montevideo: *Habitaciones privadas* (2014), *Julio Cortázar y Cris* (2014), *Los amores equivocados* (2016), *La noche y su artificio* (2016), *Todo lo que no te pude decir* (2018), *Arqueología amorosa* (2019) se hicieron comunes en el paisaje de nuestras librerías y también en el de nuestros salones de clase.

En 2019, junto con Claudia Pérez nos propusimos organizar el coloquio *56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi*. La actividad se realizó en la Biblioteca Nacional. Ese encuentro y el libro que editamos con los trabajos que allí se presentaron confirmaron el entusiasmo de colegas y estudiantes por leer, estudiar y disfrutar la obra de esta escritora. En el saludo que nos envió desde Barcelona con motivo del coloquio nos decía: «La literatura es, quizás, el último reducto de resistencia a la banalidad y al narcisismo. Celebremos juntos su persistencia».

Literatura, librerías de usados, lugares de Montevideo eran (y son) algunos de nuestros temas frecuentes de conversación. Leo

algunos fragmentos de estos intercambios que retratan la viva imagen que conserva de esta ciudad:

> En Montevideo había una librería en Tristán Narvaja y 18 de julio, muy antigua. Se llamaba Taranco creo, por el dueño que era un vasco exiliado, viejo y malhumorado que tenía un curioso cartel adentro que decía: «No pida libros agotados». Por ese entonces, Preparatorios estaba enfrente. Taranco traía algún libro excepcional que nadie conocía. Dejé de fumar un mes para comprarme *La balada del café triste* de Carson McCullers y otro para *Confabulario* de Arreola. En esa época yo estaba en Preparatorios, leía a muchos autores contemporáneos extranjeros.

Pero también conversamos sobre su época de estudiante, sobre sus docentes y su pasaje por el Instituto de Profesores Artigas. Hace algunos meses me decía:

> Ya sé que te lo pregunté y me lo dijiste, pero mi memoria ya no es infalible como antes: ¿cuál es el nombre del profe del IPA de Español, el que fumaba en chala y me quería tanto que fue a ver *La aventura* de Antonioni porque en mi trabajo final comparé el lenguaje literario con el cinematográfico?

Le pregunto: «¿No sería Anglés y Bovet?». Su respuesta:

> Exactamente, era él. Esta vez queda registrado. Él era el profesor de lengua española, fumaba en chala, leía con luz

de vela y renegaba del cine sonoro. Escribí el trabajo final sobre el lenguaje cinematográfico de Antonioni en *La aventura* y lo comparé con el lenguaje literario. El profesor, que había dejado de ir al cine, no solo me dio la nota más alta, sino que me anunció que había ido a ver la película para calificarme y que le había gustado mucho. Es que en esa película los personajes hablan muy poco. Es cine de verdad.

Cuando entré al IPA no me olvidaré nunca que a mí me tocó escribir tres horas sobre las mujeres en *Eugenia Grandet* de Balzac y empecé el trabajo así: «Dice Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* que no se nace mujer, se llega a serlo». ¡¡¡¡Eso en 1961!!!! Hice un análisis literario y feminista de la novela como lo habría hecho la Simona. Te juro que no fue un desafío ni una provocación, no había nada que me interesara más en la vida que entrar en el IPA. Yo conocía a Sartre y a la Simona porque los había leído en *Marcha* supongo, y porque en la biblioteca de mi tío estaba *Los caminos de la libertad* de Sartre. Leí a la Beauvoir en la Biblioteca Nacional, donde hacia el horario completo junto con los funcionarios.

Carlos Real de Azúa, que me tuvo mucha simpatía, me dijo dos años después: «Peri, le dieron la nota más alta de ingreso porque se dieron cuenta de que usted tenía talento».

Con Coseriu la cosa fue distinta, no dejaba levantar la mano a nadie. Una de mis compañeras le preguntó si podía estudiar de mis apuntes y le dijo: «No, Peri sabe Lingüística porque es escritora, no porque estudie».

Las anécdotas podrían seguir, pero creo que es mejor escucharla a Cristina, que sea su voz que nos llegue en este congreso. Para nuestra alegría, algunos años después de aquella invitación de 2013, podemos decir que Peri Rossi participó de un congreso de la APLU.

Debo agradecer a Débora Quiring y a María Inés Obaldía de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo, que nos cedieron el video que envió Peri Rossi cuando en setiembre pasado recibió el reconocimiento de Ciudadana Ilustre de esta ciudad, en el acto de apertura del Mes de la Diversidad. Fuera de ese evento esta es la primera vez que se proyecta en forma completa.

El 10 de noviembre pasado, dos días antes de que Peri Rossi festejara sus jóvenes 80 años, nos enteramos de que es la ganadora del Premio Cervantes 2021. Hace algunos años, cuando *El País* de Madrid le preguntó: «¿A quién le daría el premio Cervantes», ella respondió: «A Cristina Peri Rossi, para que siga escribiendo». Que así sea.

Los autores

Graciela de Medina
Es profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Ejerció como docente de didáctica, literatura francesa y literatura universal en el Instituto de Profesores Artigas. Sus líneas de investigación giran en torno a la vanguardia europea y uruguaya. Ha participado en numerosos congresos de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay y del Instituto de Profesores Artigas.

Iaranda Barbosa
Doctora en Teoría de la Literatura por la Universidad Federal de Pernambuco, es también profesora, crítica literaria y escritora. Es autora de textos teóricos encontrados en periódicos especializados en literatura. En 2021 fue curadora de *Antologia das mulheres pretas* (Selo Mirada) y *Artemísias: vozes de libertação* (Selo Mirada). Creó el "Resenharia", espacio destinado al análisis de obras de mujeres vivas, y el "ResenhaLive", dedicado a charlas con autores, artistas y profesores, ambos desarrollados en Instagram. Actualmente trabaja como profesora suplente en el departamento de Letras Español en la Universidad Federal de Pernambuco.

Oscar Brando
Doctor en Letras por la Universidad de Lille 3 y profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas. Ha enseñado literatura uruguaya e hispanoamericana en la Universidad de la República, el

Instituto de Profesores Artigas y la Facultad de la Cultura del Claeh. integra el comité editor de la revista [*sic*], de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre Juan José Saer, Juan José Morosoli, Mario Arregui, José María Arguedas, Roberto Arlt y sobre las generaciones uruguayas del 900 y del 45.

Anselmo Peres Alós
Doctor en Letras y Literatura Comparada por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Es profesor del Departamento de Letras Vernáculas de la Universidad Federal de Santa María, donde se desempeña como profesor de literatura en cursos de pregrado, maestría y doctorado en Letras.

Álvaro Lema Mosca
Doctor en Estudios de arte y cultura por la Universidad Autónoma de Madrid, licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República y profesor de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas. Integra el comité editor de la revista [*sic*], de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Ha escrito libros y numerosos artículos sobre literatura, cine y arte en América Latina.

Juan Estrades
Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas, Magister en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la Universidad de la República. Especialista en Política y Gestión de la Educación (Claeh). Especialista en Dirección de Enseñanza Secundaria y Educación de Adultos (I.M.S.). Coorganizador del

Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. Ha publicado en libros colectivos y en revistas de Uruguay y España.

Charles Ricciardi
Profesor de Literatura egresado de Instituto de Profesores Artigas. Ejerció la docencia en educación secundaria y en el Instituto de Profesores Artigas. Durante más de treinta años, dirigió grupos de teatro estudiantiles. Ha publicado diversos artículos sobre literatura uruguaya y didáctica de la literatura.

Silvia Viroga
Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, Magister en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro por la Universidad de la República. Ha sido docente de literatura, teoría literaria y semiótica en la Universidad de la República, el Instituto de Profesores Artigas y, actualmente, la Escuela Municipal de Arte Dramático. Ha presentado ponencias en congresos nacionales y extranjeros. Ha publicado trabajos de su especialidad en libros y revistas arbitradas.

Rodrigo Caresani
Es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires, integrante de la Cátedra de Estudios Filológicos "Pedro Henríquez Ureña" donde dicta seminarios de grado y doctorado. Sus investigaciones sobre traducción y literatura latinoamericana circulan en revistas académicas nacionales e internacionales. Ha publicado numerosos trabajos sobre Ruben Darío y José Martí. Desde 2016 coordina en la Universidad Nacional de Tres de Febrero el Archivo

Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC) y codirige, junto a Daniel Link, las Obras completas del escritor nicaragüense.

Carina Blixen
Doctora en Letras por la Universidad de Lille 3, profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, e investigadora en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Dirigió la revista *Lo que los archivos cuentan* desde 2012 a 2019. Ha publicado numerosos libros y artículos de crítica literaria y ha recibido premios en reconocimiento a su rol como investigadora.

Paula Cameto
Es profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, investigadora y editora. Ha recopilado y editado la poesía del poeta y anarquista Froilán Vázquez Ledesma y publicado sobre la narrativa del pintor Pedro Figari. Dirige el sello editorial *estación/estaciones*.

Néstor Sanguineti
Profesor de Literatura e Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas. Actualmente se desempeña como profesor de literatura uruguaya en la Universidad Católica del Uruguay y en el Instituto de Profesores Artigas. Integra el Departamento de Investigaciones del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional y forma parte del comité asesor de la Revista de la Academia Nacional de Letras.

La necesidad de reflexionar sobre la literatura y la cultura latinoamericanas, haciendo hincapié en los vínculos que supuso el pasaje entre el siglo XX y el XXI, fue el tema principal del Congreso Nacional de Literatura, organizado por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay con carácter extraordinario, y llevado a cabo a finales de 2021. Dicho evento permitió debatir sobre varios aspectos de la literatura y la cultura de América Latina: la obra y la trascendencia de narradores de distintas épocas y lugares, vistas desde enfoques teóricos diversos; las discusiones teóricas sobre el espectáculo teatral contemporáneo y la dificultad para definir lo posdramático; la importancia actual del archivo y las humanidades digitales, como forma de mantener más vigente que nunca la obra de escritores consagrados.

También se recoge en este libro el homenaje que la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay le brindó a la escritora Cristina Peri Rossi, galardonada con el Premio Cervantes 2021.

Literatura y cultura latinoamericanas: continuidad y ruptura, siglos XX y XXI es una oportunidad para seguir profundizando las discusiones en torno al arte latinoamericano, a partir de un trabajo ecléctico y diverso que recoge lo más actual de los estudios literarios.

ISBN: 978-9915-9479-0-7

APLU Ediciones