La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política

ANA MARÍA ZUBIETA
& NORMA CROTTI (eds.)

Volumen 6

Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

coordinación general de la colección
GABRIELA ANDREA MARRÓN

Volumen 6

La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política

ANA MARÍA ZUBIETA
NORMA CROTTI
(editoras)

Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política* / Adriana Imperatore... [*et.al.*]; edición literaria a cargo de Ana María Zubieta y Norma Crotti. - 1ra ed. - Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015.
v.6, E-Book.

ISBN 978-987-3858-04-8

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Imperatore, Adriana II. Zubieta, Ana María, ed. lit. III. Crotti, Norma, ed. lit.
CDD 301

Fecha de catalogación: 29/12/2014

Primera Edición
ISBN 978-987-3858-04-8
ISBN Obra completa: 978-987-3858-20-8
Coordinación general de la obra completa: Gabriela Andrea Marrón
Diseño y diagramación: GAM

V Jornadas de Investigación en Humanidades
Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca (Decreto N° 928/2013, Expediente Nº 311-4935/2013

Declaradas de Interés Educativo por la Provincia de Buenos Aires
Resolución Nº 1347/2013, correspondiente al Expediente N° 5801-2817721/2013

Autoridades

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Rector: Dr. Guillermo CRAPISTE
Vicerrectora: Mg. María del Carmen VAQUERO
Secretaria General de Ciencia y Tecnología: Dra. Cintia PICCOLO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
Directora Decana: Lic. Silvia ÁLVAREZ
Vice Directora Decana: Lic. Adriana EBERLE
Secretario Académico: Dr. Leandro DI GRESIA
Secretaria de Posgrado e Investigación: Dra. Gabriela MARRÓN
Secretaria de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Elena TORRE

Comisión Organizadora

Lic. Fabio ÁLVAREZ
Mg. Cecilia BOREL
Lic. Mirian CINQUEGRANI
Lic. Norma CROTTI
Srta. Antonela DAMBROSIO
Lic. Silvina DAMIANI
Lic. Adriana EBERLE
Dra. Lidia GAMBON
Sr. Joaquín GARCÍA INSAUSTI
Srta. Victoria GÓMEZ VILA
Lic. Laura IRIARTE
Sr. Franco LIBERATI
Dra. Carolina LÓPEZ
Dra. Gabriela MARRÓN (coord.)
Mg. Ana MARTINO
Lic. Jorge MUX
Trad. Mariela STARC
Lic. María Soledad PESSI
Srta. Valentina RIGANTI
Srta. A. Eugenia SANNA DÍAZ

Comisión Académica

Dr. Sandro ABATE (UNS-CONICET)
Dra. Marta ALESSO (UNLPam-CONICET)
Dra. Ana María AMAR SÁNCHEZ (U. California)
Dra. Adriana ARPINI (UNCu-CONICET)
Dr. Marcelo AUDAY (UNS)
Dr. Fernando BAHR (UNL)
Dra. Cecilia BARELLI (UNS-CONICET)
Lic. Cristina BAYÓN (UNS)
Dr. Raúl BERNAL MEZA (UNCPBA)
Dr. Hugo E. BIAGINI (UNLP-UBA-CONICET)
Dra. Isabel BLANCO (UNS)
Dr. Gustavo BODANZA (UNS-CONICET)
Dr. Roberto BUSTOS CARA (UNS)
Dra. Mabel CERNADAS (UNS-CONICET)
Dra. Liliana CUBO (UNCu-CONICET)
Dra. Laura DEL VALLE (UNS)
Dra. Marta DOMÍNGUEZ (UNS)
Dra. Claudia FERNÁNDEZ (UNLP-CONICET)
Dra. E. FERNÁNDEZ NADAL (UNCu-CONICET)
Dra. Lidia GAMBON (UNS)
Dr. Ricardo GARCÍA (UNS)
Dra. Viviana GASTALDI (UNS)
Dr. Alberto GIORDANO (UNR-CONICET)
Dra. María Isabel GONZÁLEZ (UBA)
Dra. Mercedes GONZALEZ COLL (UNS)
Dra. Luisa GRANATO (UNLP)
Dra. Graciela HERNÁNDEZ (UNS-CONICET)
Dra. Yolanda HIPPERDINGER (UNS-CONICET)
Dra. Silvina JENSEN (UNS-CONICET)
Dr. Juan Francisco JIMENEZ (UNS)
Dra. María Luisa LA FICO GUZZO (UNS)
Dr. Javier LEGRIS (UBA-CONICET)
Dra. Celina LERTORA (USAL-CONICET)
Dr. Fernando LIZARRAGA (UNCo-CONICET)
Dra. Elisa LUCARELLI (UBA)
Mg. Ana MALET (UNS)
Dr. Raúl MANDRINI (UNCPBA-CONICET)
Mg. Raúl MENGHINI (UNS)
Dr. Rodrigo MORO (UNS-CONICET)
Dra. Lidia NACUZZI (UBA-CONICET)
Dr. Ricardo PASOLINI (UNCPBA-CONICET)
Dra. Dina PICOTTI (UBA-CONICET)
Dra. Alicia RAMADORI (UNS)
Dra. Diana RIBAS (UNS)
Dra. Elizabeth RIGATUSO (UNS-CONICET)
Dra. Elena ROJAS MAYER (UNT)
Dr. Miguel ROSSI (UBA-CONICET)
Dra. Marcela TEJERINA (UNS)
Mg. Fabiana TOLCACHIER (UNS)
Dra. María Celia VÁZQUEZ (UNS)
Dr. Daniel VILLAR (UNS)
Dra. Ana María ZUBIETA (UBA)

Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

COMISIÓN DE REFERATO

Dra. Florencia ABADI (UBA-CONICET)
Dra. M. de las Nieves AGESTA (UNS-CONICET)
Dra. Bibiana ANDREUCCI (UNLu)
Dra. Marcela ARPES (UNPA)
Dra. Adriana ARPINI (UNCu - CONICET)
Dr. Marcelo AUDAY (UNS)
Dra. Alicia AVELLANA (UBA-CONICET)
Dra. Susana BARBOSA (UNMP-CONICET)
Dra. Cecilia BARELLI (UNS-CONICET)
Lic. Cristina BAYÓN (UNS)
Lic. Rubén V. Luis BEVILACQUA (ISFD N°3)
Dra. Isabel BLANCO (UNS)
Dr. Gustavo BODANZA (UNS-CONICET)
Dra. Lucía BRACAMONTE (UNS-CONICET)
Dra. Nidia BURGOS (UNS)
Dr. Roberto BUSTOS CARA (UNS)
Mg. Amalia CASAS (UNTref)
Lic. María Jorgelina CAVIGLIA (UNS)
Dra. Mabel CERNADAS (UNS-CONICET)
Dr. Damian CIPOLLA (UNLu)
Dra. Marcela CRESPO (UBA-CONICET)
Lic. Norma CROTTI (UNS)
Dra. Paola CÚNEO (UBA-CONICET)
Dra. Lorena DE-MATTEIS (UNS-CONICET)
Dr. Enrique Miguel DEL PERCIO (UBA)
Dra. Laura DEL VALLE (UNS)
Dr. Antonio DÍAZ-FERNÁNDEZ (UNPA)
Dra. Anabella DI PEGO (UNLP-CONICET)
Dra. Marta DOMÍNGUEZ (UNS)
Lic. Adriana EBERLE (UNS)
Dra. Olga ECHEVERRÍA (UNCPBA)
Dra. Nilda FLAWIÁ (UNT)
Dra. Lidia GAMBON (UNS)
Lic. Silvia GAMERO (UNS)
Dra. Irina Ruth GARBATZKY (UNR)
Dr. Ricardo GARCÍA (UNS)
Dra. Viviana GASTALDI (UNS)
Lic. Guillermo GOICOCHEA (UNS)
Dra. Graciela GOLDCHLUK (UNLP)
Dra. María Isabel GONZÁLEZ (UBA)
Dra. Luisa GRANATO (UNLP)
Dra. Carolina GRENOVILLE (UBA-CONICET)
Dra. Graciela HERNÁNDEZ (UNS-CONICET)
Dra. Yolanda HIPPERDINGER (UNS-CONICET)
Dra. Silvina JENSEN (UNS-CONICET)
Dr. Juan Francisco JIMENEZ (UNS)
Dra. María Luisa LA FICO GUZZO (UNS)
Dra. Cecilia LAGUNAS (UNLu)
Dr. Fernando LIZARRAGA (UNCo-CONICET)
Dra. Carolina LÓPEZ (UNS)
Dra. Elisa LUCARELLI (UBA)
Mg. Ana MALET (UNS)
Dra. Margarita A. Cristina MARTÍNEZ (UBA)
Dr. Silvio MATTONI (UNC)
Dr. Raúl MENGHINI (UNS)
Dra. Alicia MONTES (UBA)
Dra. Gabriela MONTI (UNS)
Dr. Rodrigo MORO (UNS-CONICET)
Psic. María Andrea NEGRETE (UNS)
Mg. Marta NEGRIN (UNS)
Dra. Rita NOVO (UNMP)
Dra. Patricia ORBE (UNS-CONICET)
Lic. Bernardino PACCIANI (UNTref)
Lic. Andrea PASQUARÉ (UNS)
Dra. Dina PICOTTI (UBA-CONICET)
Dra. Cristina PIÑA (UNMP)
Dra. Marta POGGI (UNTref)
Dra. María Alejandra PUPIO (UNS-CONICET)
Dra. Alejandra REGÚNAGA (UNLPam)
Dra. Diana RIBAS (UNS)
Dra. Mariela RIGANO (UNS)
Dra. Elizabeth RIGATUSO (UNS-CONICET)
Lic. Adriana RODRÍGUEZ (UNS)
Dr. Gerardo RODRÍGUEZ (UNMP-CONICET)
Dr. Miguel ROSSI (UBA-CONICET)
Dra. Marcela TAMAGNINI (UNRC)
Dra. Marcela TEJERINA (UNS)
Dra. María Celia VÁZQUEZ (UNS)
Dra. María del Pilar VILA (UNCo)
Dr. Daniel VILLAR (UNS)
Dra. Ana María ZAGARI (USal)
Dra. Ana María ZUBIETA (UBA)

Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

Volumen 6

La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política

ÍNDICE

Daiana AGESTA
Blanchot y Heráclito. Entre el habla de escritura y el lógos _____ pág. 7

Fabio ÁLVAREZ
La escritura de la ética: Hacia una bioética latinoamericana _____ pág. 15

María Cristina ARES
El arte visual en la literatura en "Bellas artes" de Luis Sagasti _____ pág. 25

Omar CHAUVIÉ
Las revistas murales como objeto cultural _____ pág. 33

Claudio Ariel DOBAL
Hacer humor después de (y sobre) Auschwitz:
notas a partir de "Bife Angosto" de Gustavo Sala _____ pág. 41

Carolina DONNARI
Superar la metafísica, superar la estética.
Arte y poesía en el pensamiento heideggeriano _____ pág. 53

María Victoria GÓMEZ VILA
"La foto más famosa y nunca vista":
Reflexiones sobre una imagen fechada el 11 de septiembre de 2001 _____ pág. 61

Agustín HERNANDORENA
La tribu de mi calle _____ pág. 69

Adriana IMPERATORE
De la autobiografía y el testimonio a la ficción: transformaciones
en las formas de narrar las violencias de Estado y sus herencias _____ pág. 79

Vera Helena JACOVKIS
Cómo narrar el secreto: una flecha al pasado _____ pág. 91

Virginia Claudia MARTIN
El duelo: violencia legitimada _____ pág. 99

Leticia MOLINARI
La presencia de Música Contemporánea en el Circuito Cultural Ciudadano ____ pág. 107

Julieta NÚÑEZ & Silvana GARDIÉ
Cartografía deseante y un nuevo uso de lo popular en la narrativa del presente: Washington Cucurto _____ pág. 115

Verónica SACRISTÁN
"Un objeto pequeño" hecho de imágenes y palabras: la representación del horror del genocidio argentino en la palma de la mano _____ pág. 125

Sandra Marcela UICICH
Sobre la experiencia estética: la conmoción de las imágenes _____ pág. 133

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Blanchot y Heráclito. Entre el habla de escritura y el lógos

Daiana AGESTA
Universidad Nacional del Sur
dai.agesta@gmail.com

El mismo río nos enseña inmemorablemente, (...)
a entrar en él, nunca dos veces y ni siquiera una vez…
(Blanchot, 1996: 153)

En este trabajo me propongo hacer una lectura de Heráclito desde Maurice Blanchot. Veinticinco siglos los separan, veinticinco siglos atravesados por lecturas y relecturas. No obstante creo que es necesario tomarse la libertad de analizar a los antiguos a la luz de los contemporáneos, ver qué tienen para decir, y más allá de este sueño apofántico, conocer, desde la distancia, por qué Blanchot se interesó por Heráclito.

¿Por qué iniciar con Heráclito? ¿Por qué Blanchot se inspira en Heráclito? Porque con Heráclito comienza (al menos en occidente) la filosofía, el filosofar, el pensamiento, tal como (no) lo concebimos hoy en día. Y si se quiere hacer una historia de la filosofía tal como *no* es, hay que empezar por Heráclito[1].

Habría que ver, en primer lugar, la relación entre estos dos filósofos, que no es dual, sino múltiple: preocupación por el lenguaje, preocupación por la forma del decir, y preocupación por la poesía. En definitiva, relación entre la forma en que la cosa viene al lenguaje y el lenguaje va a la cosa. Es así que hay una doble vía.

[1] Habría que ver si al referir a Heráclito no correspondería mencionar a Parménides. Porque aquí se trata a Heráclito con Blanchot, y en lo que tienen en común. Es probable que se me haga la famosa objeción de Heidegger según la cual ambos pensaron lo mismo (Heidegger, 2003; 94, 127, 134). Pero aun suponiendo que fueran una y la misma cosa (como el camino hacia arriba y hacia abajo), hay que separarlos, porque no son motivo de este trabajo.

El lenguaje va a la cosa pero sin estar distanciados uno de otro. "Οὐκ ἐμοῦ ἀλλά τού λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἑστιν ἓν πάντα εἶναι" (Kirk, Raven, 1970: 266. Fr. 50 de Heráclito). La traducción sería: "no escuchándome a mí, sino al *lógos*, sabio es que reconozcas que todas las cosas son uno". Apolo, en vez de decir u ocultar, señala. Y es este señalar el que torna lo indecible en decible, lo indescifrable en descifrable; pero sólo un señalar: de ahí que las palabras no lleguen a decir enteramente lo que están destinadas a decir. Pero a la vez, la cosa viene al lenguaje en el sentido de que hay algo que es tomado, coaptado por el lenguaje, y es la cosa misma. Pensar en esto es pensar en los ardides que nos esconde el lenguaje, ardides que son juegos de niños, pero que si no se los toma como tales, se corre el riesgo de caer en ellos.

Estas dos acepciones (la cosa que viene al lenguaje y el lenguaje que va a la cosa) son tal vez contradictorias, a la vez que complementarias; es así como dice Blanchot:

> Heráclito, -en esto radican su oscuridad y su claridad-, no recibe menos habla de las cosas que de las palabras (para devolvérselas como revertida), hablando él mismo con unas como con otras y, más aún, quedándose entre ambas, hablando –escribiendo- mediante aquel intermedio y el aparte de ambas, que él no inmoviliza, sino que domina, porque está orientado hacia una diferencia más esencial, hacia una diferencia que ciertamente se manifiesta, pero que no se agota en la distinción que nosotros, apegados al dualismo del cuerpo y el alma, establecemos muy decididamente entre las palabras y lo que estas designan (Blanchot, 1996: 155).

Cabría decir que Heráclito y Blanchot son dos contemporáneos, porque ambos se han decidido a *no callar*; pero a su vez, a radicar su verdad en el *lógos* el primero, y en escribir para no escribir el segundo.

Blanchot y sus predecesores

En *El diálogo inconcluso*[2] Blanchot comienza hablando sobre la imposibilidad de la escritura. Sin embargo, recapitula y finaliza diciendo, claramente:

[2] En verdad, se titula "Entretien Infinit", algo así como "El diálogo infinito", título que nos parece más acertado que "El diálogo inconcluso" porque, si bien no termina, no es una infinitud en el sentido de "inconclusión", sino en el sentido de que no termina, porque vuelve a recomenzar.

> Hacia esa Diferencia, arrancándonos a todo diferente, nos orienta, en primer lugar, bajo una forma misteriosamente alternativa, una de las primeras obras en las que el pensamiento es llamado a sí mismo por la discontinuidad de la escritura –obra rota por el tiempo como para hacer accidental su presencia fragmentaria. Así discontinuándonos más que convenciéndonos, vienen hacia nosotros los textos quebrados de Heráclito (Blanchot, 1996: 145-146).

Con Heráclito, se nos abre una "…obra rota por el tiempo como para hacer accidental su presencia fragmentaria"; frase que recalca la inutilidad de llamarlos fragmentos, la versificación absurda de hacer de este texto sólo fragmentos, así, rotos, informes, incoherentes. Mejor sería llamarlos como lo que son: frases con múltiples sentidos, múltiples maneras de interpretarlas. En palabras del mismo Blanchot, invitándonos así a no limitarnos nunca a una lectura de sentido único[3]. Clémance Ramnoux, estudiosa de Heráclito, señala: "es un obrero de fórmulas, que trabaja para reunir en frases lo más cortas posibles el mayor sentido posible, e incluso varios sentidos a la vez" (Ramnoux, 1975: 12).

Pero para hallar estas múltiples lecturas de Heráclito, debemos alejarnos de Blanchot, y también adentrarnos en otros críticos. Charles Kahn, habla de ambigüedad significativa, en un fenómeno que él denomina *densidad lingüística*. Pone de ejemplo el del oráculo, pero lo rechaza en tanto el oráculo se puede interpretar de una u otra manera. Pero en cuanto se vuelve a este oráculo poético, *poiésis*, no queda más manera que interpretarlo de múltiples formas. "ὁ ἄναξ οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλά σημαίνει" (Kirk, Raven, 1970: 298). "El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino que indica"[4]. Y nos dice Kahn: "con la ambigüedad significativa del discurso poético, no puede haber una forma que sea la única correcta: el sentido es esencialmente múltiple y complejo" (Kahn, 2001: 91).

---

[3] (Cf. Blanchot, 1996: 152) Es importante destacar, que en un libro posterior, Blanchot dice que "no poder escribir ya más que en relación con lo fragmentario no es escribir con fragmentos, a menos que el fragmento sea, a su vez, signo para lo fragmentario" (Blanchot, 1994: 85). Este "cambio", si es que lo hay, se debe a que no solo lo fragmentario está escrito en fragmentos, pueden encontrarse en un texto larguísimo; lo fragmentario es un modo de significación.

[4] Fr. de Heráclito.

Representado de esta manera como *poiésis* lo que Heráclito pensaba, debemos ahora sí adentrarnos en lo que él dijo. Y uno de los principales temas de su pensamiento ha sido el *lógos*. ¿Cómo interpretar ese *lógos*? Kahn nos dice que "…el término significa no solamente discurso significante, sino también el ejercicio de la inteligencia como tal, la actividad del *nous* o de la *phronēsis*" (Kahn, 2001: 102). Y hay que agregar: "…es tanto su discurso como algo más: algo universal (…), incluso eterno y divino (*eón aieí*), precisamente en virtud del hecho de que es "común" o "compartido" por todos (*xynós*)" (Kahn, 2001: 14). Entonces, *lógos* sería esta especie de principio universal, cósmico, que es compartido, pensado y actuado por todas las cosas.

Habría que decir (a riesgo de dividir demasiado algo que está unido) que el *lógos* tiene en Heráclito una cuádruple partición: en primer lugar, un sentido ontológico porque este *lógos* es real, y todo sucede en relación a él; un problema gnoseológico, porque los hombres se muestran incapaces de comprenderlo; uno lingüístico, porque permite explicar el mundo; y en último lugar, práctico, porque los hombres actúan como si no existiese, como si estuvieran dormidos y no comprendieran que es una unidad inmanente a todas las cosas, que las hace-ser.

El mayor problema es que los fragmentos están dispersos según un orden y una lógica, en un primer lugar, desconocida. Pero, como dice Rodolfo Mondolfo, "…cada uno está lleno de relaciones significativas que recogen y amplían su movimiento. Esto demuestra la sólida conexión de la doctrina, merced a la cual, aún cuando no sea posible reconstruir la disposición de la obra, perdida para nosotros, pueden, sin embargo, restablecerse los rasgos fundamentales" (Mondolfo, 1971: 30).

Heráclito dice que los hombres no son capaces de comprender cómo lo divergente converge consigo mismo. "ἁρμονίη ἀφανής φανερῆς κρείττων" (Kirk, Raven, 1970: 273. Fr. 54 de Heráclito). "La armonía oculta es superior a una manifiesta"; esto se da de acuerdo con la armonía de tensiones opuestas: "πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεούς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρωπους, τὺς μὲν δούλους ἐποίησε τὺς δὲ ἐλευθέρους", (Kirk, Raven, 1970: 276). "*Pólemos*, es el padre de todas las cosas y el rey de todas, y a unos los revela dioses, a los otros hombres, a los unos los hace libres, a los otros esclavos"[5]. ¿Qué es lo que hace a los opuestos, disímiles en apariencia,

[5] (Kirk, Raven, 1970: 276, fr. 53 de Heráclito). Son muchos los estudios que se han realizado sobre las tensiones en Heráclito, pero todas convergen más o menos en los mismos puntos: sucesión y cambio recíproco, estando en los límites opuestos del mismo

ser uno? ¿Es la guerra mutua aniquilación? La guerra es común a todas las cosas, como el *lógos*; es la medida, la ley del cambio. Sería una lucha, una tensión opuesta, en donde proliferaría ora un aspecto, ora otro (como invierno-verano), o en donde no se diferenciarían porque son una y la misma cosa (como la escritura, el arco o la lira).

Para terminar con este apartado, cabría señalar que Kahn resalta que el *lógos* de Heráclito no es meramente su exposición; es la estructura eterna del mundo tal como se manifiesta ella misma en el discurso. Pero a mí personalmente me parece un tanto insuficiente esta lectura. Por esta razón, es necesario hacer frente a una (re)lectura de Blanchot.

El pensador entra en escena

Blanchot habla de dos graves problemas al acercarnos a Heráclito: el de leerlo a través de Platón, o de Hegel; y el de hacernos dueños a partir de la erudición, de un mundo desaparecido y una verdad muerta. Evidentemente, "…cuando se trata de un texto en pedazos y de un autor enigmático, entonces tenemos que entregarnos lealmente a la superabundancia de enigmas para sostener nuestra lectura…" (Blanchot, 1996: 159) y hacerlo lo más cercano posible, aunque esté en una lejanía inmemorial.

Lo que hace Blanchot es intentar traducir lo que significó Heráclito para los antiguos; y con ello, comenzar a excavar en lo que pudo haber significado en los antiguos días. Lo hace con ayuda de Ramnoux, que renueva totalmente la lectura heraclítea, al plantear que

> …para el que sabe, y *para quien posee el sentido, la gramática y la epigrafía revelan al dios tanto como a las cosas,* tales como se encuentran dispuestas a nuestro alrededor. La naturaleza habla actuando, el hombre actúa hablando. En el fondo es lo mismo. La vía del hombre es la vía de la palabra: el vocablo para designarlo es Logos (Ramnoux, 1975: 15. El subrayado es nuestro.).

Entonces, la gramática y la epigrafía tienen un papel muy importante: revelan la naturaleza del dios y las cosas al hombre, pero al hombre que sabe; tiene que haberse abierto al *lógos* para conocerlo. Si la sintaxis es solidaria con una ontología (y en este caso seguramente lo

---

continuum; relatividad respecto del sujeto que experimenta; en la esfera de los valores, solo si se aprecian sus opuestos son reconocibles los contrarios; aspectos diferentes de una misma cosa pueden justificar descripciones opuestas (Kirk y Raven, 1970: 269-270; Guthrie, 1984: 419-420).

es), el mundo heraclíteo resuena por los fragmentos repartidos según el *lógos*. Por esta razón es que, tal vez, Heráclito comienza al final de las palabras, casi al borde de la mudez, pero para hacerlas sonar y resonar cada vez más fuerte.

El habla y el habla de escritura, están interconectados; pero de una manera que es exterior al lenguaje, porque se conectan por aquello a lo que aluden. Es por esta razón que "…la escritura desde siempre, y sin embargo nunca ahora, rompió con el lenguaje, ya sea el discurso hablado, ya sea el discurso escrito" (Blanchot, 1996: 417). Se entiende así por qué el libro de Heráclito fue un libro escrito[6], porque su discurso estaba preparado para los hombres pero también para los dioses; y sus palabras eran *ξυνός*, comunes, aunque algunos no pudieran entenderlas.

¿Qué hay de parecido con estos dos filósofos, uno del siglo V antes de Cristo, otro del siglo XX? Como ya habíamos adelantado, el parecido es múltiple, diverso. En cuanto a la división así realizada entre la forma del lenguaje, la forma discursiva y la forma poética, hay que decir que en ambos pensadores son una y la misma cosa: la poesía nunca se halla separada del decir ni del lenguaje. No están separados ni en Blanchot (en *El paso (no) más allá*, donde los múltiples fragmentos tienden a estar intermediados por momentos poéticos, fragmentos de una novela, interrumpidos por otros de teoría) ni en Heráclito (como día-noche, la continuidad de uno con el otro es simplemente un pasaje, un paso, una transición).

Veamos algunos puntos. En primer lugar, una preocupación por el lenguaje: ambos tratan de llegar al nódulo de las cosas, atravesadas por las palabras, pero que muchas veces no designan lo que quieren decir, o no dicen lo que quieren implicar. ¿Qué hacer con esto? Hacer como Heráclito, que hablaba enigmáticamente y para unos pocos (para ninguno); o como Blanchot, que escribe sin parar, porque halla en la escritura sus incesantes ganas de no escribir. En definitiva, es lo mismo, porque la ausencia de palabras o la (sobre)abundancia de ellas los refieren a un único y mismo tormento: el de querer decir algo y no poder, y el no poder parar de escribir, aunque sea lo único deseado.

En segundo lugar, tenemos la preocupación por la "forma de decir", que radica en el desasosiego por las palabras, el elegirlas entre las diversas opciones y dejar abierto tanto uno como otro sentidos en la frase. Heráclito y Blanchot hacen lo mismo: nos envuelven en una cotidianeidad que nos es ajena, lejana, por más cercana que esté, y nos la

[6] Cuenta la leyenda que habría escrito un libro que habría sido depositado en un templo a cargo de una diosa.

devuelven como revertida. Tal es el caso del niño, que juega y desplaza los dados, pero de él es el reino, y el caso de Blanchot "el deseo no satisfecho y sin satisfacción aunque sin negativo. Nada negativo en "no escribir", intensidad sin dominio, sin soberanía, obsesión de lo enteramente pasivo" (Blanchot, 1990: 17).

Y finalmente, preocupación por la poesía. Pero, ¿por qué pensar en la poesía, cuando ninguno de los dos autores se inmiscuye en ella? Habría que pensarlo más bien como "lo poético", como *poiesis*, como hacer, un hacer-constantemente-otro. ¿Cómo sería este hacer-constantemente-otro? Sería una praxis, desde el lenguaje, pero también desde la decisión, a cada momento, de extinguirse en el instante para renacer-nos. Puede decirse con Blanchot que "así, despojos y fragmentos no deben aparecer como los momentos de un discurso aún incompleto, sino como este lenguaje, escritura de fractura, por el cual el azar, al nivel de la afirmación, permanece aleatorio y se libera el enigma que mantiene la escritura, porque ésta siempre lo recupera en la neutralidad de su propio enigma" (Blanchot, 1996: 275).

Lo Neutro

La pregunta que nos queda por hacer es si la valoración positiva y la negativa tienen el mismo valor para Blanchot que para nosotros; y si tiene el mismo sentido para nosotros que para Heráclito: "…¿sabemos si, cuando escribimos, no estamos jugando con una diferencia que frustra el juego de la alternancia entre lo positivo y lo negativo?" (Blanchot, 1996: 161). Es decir si existe un *tercero excluido*, que está excluido porque se sale del lenguaje, o porque no llega a él.

Con Heráclito habría que responder que no, porque todo se engendra según la discordia y necesidad, entre opuestos. Habría que ver, si aún a pesar de esto, no podría establecerse una diferenciación, porque en un mundo hecho de palabras, se deja el lugar para la no-palabra, aquello que siempre queda sustraído al lenguaje, aquello que no puede decirse.

Pero con Blanchot sí podría plantearse esto a partir de "lo neutro". Lo neutro es aquello que se sustrae al lenguaje, aquello que no es ni positivo ni negativo, sino que no puede ser dicho; sería imposible de nombrar, porque "…siempre cabe que nos interroguemos sobre lo neutro, interrogándolo con la angustia que desvía la pregunta, repitiéndola, arrojándola al silencio, el silencio que no se calla" (Blanchot, 1994: 99). Es decir que lo neutro sería esta palabra que no puede ser dicha (ni siquiera con el nombre de *neutro*), esta palabra que

no cesa de querer decirse, pero no pudiendo ser dicha. Habría que ver si en Blanchot, como una barredura de cosas (y palabras) esparcidas al azar, fuera el bellísimo cosmos.

Bibliografía

Blanchot, M. (1996) *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila.
——— (1994) *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós.
——— (1990) *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila.
Guthrie, W. K. C. (1984) *Historia de la filosofía griega I*, Madrid, Gredos.
Heidegger, M. (2003) *Introducción a la metafísica,* Barcelona, Gedisa.
Kahn, C. (2001) *The art and thought of Heraclitus, On Reading Heraclitus,* Cambridge University Press. (Traducción propia, excepto: Cátedra de Historia de la filosofía antigua, *Lecturas sobre presocráticos, I y II*, UBA, s/f, traducciones de Kahn por Jazmín Ferreiro).
Kirk, G. S. y J. E. Raven, (1970) *Los filósofos presocráticos, Heráclito de Éfeso*, Madrid, Gredos.
Mondolfo, R. (1971) *Heráclito*, México, SXXI.
Ramnoux, C. (1975) *Historia de la filosofía, vol. II, La filosofía griega,* Madrid, S. XXI.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

La escritura de la ética: Hacia una bioética latinoamericana

Fabio ÁLVAREZ
Universidad Nacional del Sur
fhalvarez@uns.edu.ar

Cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble,
al mismo tiempo luminosa y oscura, que nos revela y oculta
Octavio Paz

1. Introducción

Retomando, de modo prioritario, el "giro textual" del ethos contemporáneo y la escritura entendida como creación de sentido, como vínculo con el otro, y como pluralidad de voces que se entrecruzan y desplazan dentro de la "arena social" (en los lineamientos, principalmente, de M. Bajtín), reconsiderando la ética de la alteridad (en los lineamientos, principalmente, de E. Lévinas) y buscando revalorizar los "diferentes mundos que ponen en práctica diferentes sentidos del ser, de la vida, de la presencia o de la ausencia" (en los lineamientos, principalmente, de B. Kalinsky y W. Arrúe), intentaremos mostrar cómo la bioética comienza a repensarse y a reinterpretarse desde una perspectiva latinoamericana, desde una perspectiva más contextualizada y más acorde a nuestros problemas. En síntesis, trataremos de analizar cómo aparece una bioética que se hermana, por así decirlo, con las distintas voces de la escritura, con las distintas escrituras, con los distintos relatos y narrativas.

A contra cara de la vaciedad de los principios o criterios meramente formales, la reflexión bioética comienza a hacerse cargo de su gravidez y de su barro; va tomando cuerpo desde la pluralidad de escrituras y desde las narrativas nacientes, en medio de la diferencia, de la polisemia de sentido y de todo aquello que no conoce. Por consiguiente, agregaremos que nuestro bio-ethos latinoamericano se vuelve escritura, re-escritura de sí, repliegue y despliegue, dinamismo.

Es un bioethos que nos muestra el rostro del otro y, a la vez, nos expulsa hacia nosotros mismos.

En primer lugar, entonces, intentaremos presentar las dimensiones más significativas de los tópicos ya señalados: a) del "giro textual"-narrativo en el ethos contemporáneo y de la escritura entendida como creación de sentido, como vínculo con el otro y como pluralidad de voces que se entrecruzan y desplazan dentro de la "arena social" (como lo prioritario), b) de la ética de la alteridad, y c) del regreso a los diferentes mundos de vida moral y particular. Y en segundo lugar, señalaremos cómo estas dimensiones han sido cardinales para reubicar a la bioética dentro de la perspectiva latinoamericana.

2. El "giro textual" y las voces de la escritura

Entre los años setenta y ochenta se sucedieron una serie de cambios en el pensamiento ético y político. La filosofía moral y política de los años setenta se caracterizó, en gran medida, por la reformulación del proyecto normativo de la modernidad, a través de estrategias racionalistas y cognitivistas. El punto central de tal reformulación era el de definir 'el punto de vista moral'[1], resaltando la impronta ilustrada y kantiana. En los ochenta, por el contrario, pareció acentuarse la conciencia de los límites de aquel proyecto racionalista: se opusieron pragmática, retórica y giro textual a razonamiento y concepto; historia y tradición a validez del acto o del momento de la argumentación; comunidad y socialidad a individuo e individualismo. En fin, se insistió en un cierto regreso al mundo de vida moral y en la búsqueda de una moral sustantiva.

Se buscó revalorizar ciertas dimensiones del ethos: "la preeminencia de las formas de sensibilidad moral frente al cognitivismo; el carácter imprescindible del juicio y su carácter contextual; y el carácter material, histórico y cultural de los valores y de los criterios de valoración moral" (Thiebaut, 1992: 35). Además de reorientar, desde el giro textual, la tarea filosófica. Pues, "el giro textual conduciría a entender que una tarea nada pequeña de la filosofía habría de consistir en partir del análisis y de la participación de prácticas discursivas concretas de nuestra moral, del lugar y del espacio moral en el que definimos nuestros conflictos y nuestras identidades para re-hacer sus

[1] "El punto de vista moral" intentó generar una ética filosófica que adopte un punto de vista en tercera persona y que posea un carácter universalista desde el que suministrar –platónicamente– un mandato o un principio moral en una vida moral concreta, en el ethos.

mapas teóricos y plantear de nuevo la resolución de sus problemas" (*Ibíd*. 47).

El giro textual presupuso el regreso a las diferentes comunidades, a los diferentes contextos, a las antropologías; el intento de volver la ética hacia la configuración de identidades narrativas, tanto orales como escritas, y rescatar la pluralidad de voces. Pero no sólo esto, el giro textual revitalizó el diálogo entre la literatura y la ética, entre las voces de la escritura y la reflexión ético-filosófica sobre la alteridad. En palabras de E. Lévinas, sobre "el rostro del otro". El giro textual reconsideró la importancia de la imaginación y de los sentimientos humanos dentro de la filosofía moral[2] y operó "una recaída de la ética en el ethos, en las formas de moralidad concreta" (*Ibíd*. 33) y en la pluralidad de voces que la constituyen.

Recaída de la ética en el ethos, justamente, un volver los pasos y regresar a los mundos de vida particulares, a los diferentes contextos socio-culturales y auscultar el latido de las diferentes voces, de las narrativas vitales, de los diferentes despliegues de la escritura; de una escritura que, por momentos, se hace gesto corporal, expresión. O de otro modo, la escritura transforma el gesto corporal (el cuerpo está urdido por diferentes escrituras[3]) Y a la inversa, el gesto corporal transforma la escritura y nos abre a la escucha de otras voces. Como ya ha señalado Bajtín, "el ser humano se constituye como dialéctica del cuerpo y de la palabra" (Bajtín, 1997: IX), del cuerpo y de la entonación que le damos a las palabras.

Además, esta dialéctica se da dentro de una determinada "arena social" y dentro de un contexto histórico. Bajtín afirma que "entonando y gesticulando el ser humano ocupa una posición social activa con

---

[2] El tema de los sentimientos humanos se puede delinear desde la época de Aristóteles, desde su *Poética*. El tema es retomado con fuerza por el empirismo inglés, especialmente por David Hume en el tomo II del *Tratado de la naturaleza humana.* En el marco filosófico contemporáneo, es Martha Nussbaum quien continúa y profundiza esta tarea en diferentes investigaciones: *La fragilidad del bien; Justicia poética; El conocimiento del amor y La terapia del deseo.*

[3] Este tema, con frecuencia, es repensado desde F. Nietzsche. Por ejemplo, en dos de sus textos, éste nos dice: "Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría" ("De los despreciadores del cuerpo", en *Así habló Zaratustra*). Ideales inventados para despreciar el cuerpo, para estigmatizarlo: "Para contraponer una ligereza horripilante a todas las cosas que merecen seriedad en la vida, a las cuestiones de la alimentación, vivienda, tratamiento de los enfermos, limpieza, clima. En lugar de la salud, «la salvación del alma»" ("¿Por qué soy un destino?", en *Ecce Homo*). Siguiendo la línea nietzscheana, para profundizar en el análisis filosófico sobre cómo fue escrito y sobre cómo se invisibilizó nuestro cuerpo en la historia de Occidente, se puede ver el libro de José Jara, *Nietzsche un pensador póstumo: el cuerpo como centro de gravedad*.

respecto a los valores determinados, una posición determinada por las mismas condiciones de su existencia social" (*Ibíd*. 121). Es así que nos vamos escribiendo a través de las palabras. Somos un despliegue de escrituras. Escrituras abiertas o cerradas, frías o cálidas, temerosas o valientes; escrituras de sombra o de luz. A veces, espejos de tinta en los que, a fin de cuentas, cabe la posibilidad de perderse o recrearse[4].

Desde esta perspectiva, todo ethos nace de la escritura[5], de una forma de narrativa o relato, de una forma o estilo de escritura. De una escritura que intenta no poseer un vínculo autorreferencial, sino apuntar a un diálogo, a un nosotros, a un tú, a un él, no al monologismo. Aunque recordemos que también la escritura, con sus voces, explicita el discurso hegemónico. La escritura hace la *imagen de mundo*, manifiesta un "ideologema" (Bajtín, 1997: 207). Bajtín es muy claro cuando nos sugiere que "nos constituimos desde el momento en que tomamos la palabra" (*Ibíd.* 210), desde el momento en el que nos inscribimos en el tejido del ethos. A su vez, ese tomar la palabra no debería ser un gesto caprichoso, sino un tipo particular de responsividad. Donde no hay responsabilidad no hay acto ético (*Ibíd.* 205).

Ahora bien, el giro textual contemporáneo revitalizó la relación entre la literatura y la reflexión ético filosófica. La importancia de este cometido fue despertar la pluralidad de voces que guarda y se despliegan en la escritura; unir arte y responsabilidad; dibujar, como intentó Bajtín, "una arquitectónica de la responsabilidad que vincula al ser humano al

---

[4] J. L. Borges desarrolla muy bien esta idea en "El espejo de tinta" (en Obras Completas, T. I., *Historia Universal de la Infamia*)

[5] Respecto a la escritura del ethos, Emilio Lledó nos dice en *Memoria de la ética*: "No sabríamos nada de ese ethos pasado sin la escritura. Los poemas homéricos permiten el comienzo de esa reconstrucción (…) para crear una convivencia en la cultura y en el lenguaje que la expresa. El poema es, verdaderamente, creación: se integra en la conciencia del individuo y modifica, corrige y sanciona sus obras. El lenguaje, además de las obras, servirá para modificar la conducta de los hombres y para constituir, sobre ella, las nuevas fórmulas de sociabilidad". Lo mismo puede decirse de otras culturas: el ethos surge desde la escritura. Pensemos, por ejemplo, en el hinduismo y sus primeros relatos. A partir de la Epopeya abundan las predicaciones que enseñan la necesidad de aspirar a la virtud, aún si deban perderse con ello ciertas ventajas, y de que cada hombre cumpla con su deber. Para con los hombres, y aún para con los animales, la virtud esencial es la no violencia o *ahimsâ.* Se practican también ciertos ideales heroicos: sufrir por otro, salvar inclusive a un enemigo; he ahí, se dice, la verdadera grandeza. Un héroe del brahmanismo es el príncipe Vipáçcit que, al descender a los infiernos y viendo que su presencia reconfortaba a los condenados, se ofreció para permanecer junto a ellos. El *Mahâ-Bâ'rata* es, al respecto, un código de virtudes caballerescas para uso del guerrero, así como el *Râmâ'yana* y la poesía cortesana aspiran a representar el modelo del dueño de casa, del príncipe ideal. Estos aspectos son los que le confieren a la sensibilidad india, más allá de todas las escisiones religiosas, una tonalidad ampliamente humana.

mundo, a sí mismo y al otro" (*Ibíd*. 202). Bajtín, también insistió en señalar el carácter nada ingenuo de las voces de la escritura. P. e., "en la literatura son importantes los valores sobreentendidos. Se puede decir que una obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas. El poeta escoge sus palabras del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones" (*Ibíd*. 125). Bajtín resalta el ejercicio de una recepción crítica y hermenéutica de los textos, de los discursos y de la literatura.

"Si la literatura produce valores, la escritura proyecta estos valores a las comunidades o colectividades. De ahí la necesidad absoluta de 'sospechar' de los textos, y la obligación de no ser ingenuos" (Zavala, 1996: 148). Pues, se hace necesaria una hermenéutica crítica e imaginativa, y un trabajo permanente con nuestra sensibilidad moral. En otros términos, la escritura y el despliegue de sus voces piden, de alguna manera, una respuesta, una escucha atenta y responsable. En palabras de Bajtín, "mi posición singular y activa no aparece como un centro abstractamente geométrico, sino como un centro responsable, emocional y volitivo, como centro concreto de una pluralidad concreta del mundo en el cual el momento espaciotemporal representa el único lugar y la hora y el día históricos irrepetibles" (Bajtín, 1997: 64).

3. La ética de la alteridad

En consonancia con algunas dimensiones del lineamiento bajtiniano y con el giro textual contemporáneo, E. Lévinas recalca la importancia de volver a las literaturas nacionales; de volver a escuchar la pluralidad de voces; de estar atentos a la palabra del otro que, desde la escritura, surge como rostro. Cuando a Lévinas le preguntan 'cómo se empieza a pensar', no duda en contestar: "El papel de las literaturas nacionales puede ser aquí muy importante, pues ahí se vive 'la verdadera vida que está ausente'. Entre la Biblia y los filósofos, los clásicos rusos –Puschkin, Lermontov, Gogol, Turgueniev, Dostoievski y Tolstoi, y también los grandes escritores de la Europa occidental, en especial, Shakespeare" (Cf. Lévinas, 1991: 23-26).

Lévinas añade que la Biblia es el Libro de los Libros, donde se dicen las primeras cosas, las que *debían* ser dichas para que la vida humana tuviera un sentido. Es esa extraordinaria presencia de sus personajes, son esa plenitud ética y esas misteriosas posibilidades de exégesis las que nos permiten sentir la hermenéutica con todas sus audacias. Lévinas señala todo lo significativo que resulta partir y pensar desde la escritura, partir y pensar desde las voces que se expresan y

muestran su rostro a través de la escritura, y si bien hace hincapié en la Biblia judía, "piensa que a través de toda la literatura habla –o balbucea, o se disimula, o lucha con su caricatura– el rostro humano" (*Ibíd*. 108).

Salvando las distancias entre Bajtín y Lévinas, podemos afirmar lo siguiente: 1) Lévinas, al igual que Bajtín, intenta recuperar las voces, los rostros humanos que se expresan desde la escritura. Bajtín lo hace a través de sus trabajos sobre Dostoievsky o desde sus trabajos acerca de la cultura popular, p. e., en Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (Bajtín, 1990). Lévinas, en cambio, lo hace a través de sus reflexiones sobre la obra de Shakespeare o de la Biblia judía. 2) Ambos llevan adelante una filosofía hermenéutica que, si bien con matices diferentes, con una similar concepción crítica de la lectura. Además, sus filosofías se acercan por el hecho de concebir una lectura crítica que se articula sobre un estética de la recepción, sobre una hermenéutica cuyo suelo es la escucha, el aprender a escuchar. Y 3) Ambos desarrollan una ética de la alteridad, de la responsabilidad irrecusable hacia el otro humano. En palabras de Lévinas: "dándose es como el yo renuncia a sí" y "leer es, en efecto, mantenerse por encima del realismo de nuestra preocupación por nosotros mismos" (Lévinas, 1991: 16). Leer es escuchar otra voz, otras voces, e imaginar otros rostros que también quieren expresarse y decir.

4. El regreso a los diferentes mundos de la vida: escribirnos, inscribirnos

La filosofía del acto responsable, dice Bajtín, puede ser sólo la fenomenología, la descripción partícipe de este mundo de la acción asumiéndolo desde dentro de su responsabilidad; puede ser sólo la de una fenomenología entendida como una relación de alteridad centrada en la responsabilidad moral. Y Lévinas completa: "El lazo con el otro no se anuda más que como responsabilidad" (*Ibíd*. 91).

Ahora bien, como ya hemos dicho, en los últimos años la ética filosófica ha vuelto a recuperar el horizonte de la escritura como lugar de creación de sentido, como búsqueda de una construcción narrativa de sí y del otro, como un despliegue de modalidades de ser, de pensar, de sentir y de interpretar el mundo de vida particular en el que se vive y se muere. Es así que la ética, dentro de este marco de referencia, se ha manifestado a favor de las voces que surgen de los diferentes mundos de vida, de los diferentes espacios socio-culturales y antropológicos. La ética se ha transformado en una ética narrativa –tanto oral como escrita[6].

[6] Con la "caída" de la ética en los distintos ethos, también se ha vuelto a dar importancia al

Esto queda bien ilustrado en el diálogo que ha entablado la ética filosófica con el campo de la salud. El posicionamiento crítico hacia saberes que se han presentado como únicos, mediante una voz con verdad absoluta; el posicionamiento crítico hacia formas de proceder meramente procedimentales y a-históricas, descontextualizadas y nada situadas en nuestra realidad socio-cultural y política. El restablecimiento de las historias de vida, de los relatos acallados, de las escrituras silenciadas o apartadas, adrede, de la "arena social". Un claro ejemplo de ello es el relato de Gerónima. "Así fue como entró al hospital sin estar enferma; simplemente por ser Gerónima, vivir en Trapalco en una cueva, calentarse en invierno con fuego y piedras calientes, 'hablar la lengua' y portar en su presente ese pasado sólo registrado en el olvido. Lo no asimilable a nuestros valores no existe o no debería existir" (Pellegrini, 1985: 13).

Distintos relatos, como el de Gerónima, se han ido transformando en escrituras. Escrituras desde las que han surgido otros modos de abordar y comprometerse dentro de los diferentes contextos, desde las que han surgido los gestos mínimos para escuchar al otro. Al mismo tiempo, fueron estos gestos mínimos no sólo condición de posibilidad para escuchar otras voces, sino para entrecruzar saberes y perspectivas, como el entrecruzamiento del saber ético filosófico con los saberes del campo de la salud. En efecto, el giro textual y su caudal infinito de voces, condujeron a modificar actitudes y sentimientos, condujeron a reflexionar sobre la realidad intercultural y el conocimiento; más aún, a reflexionar sobre las pretensiones de verdad de relatos que se han presentado y se presentan como únicos y absolutos.

Kalinsky y Arrúe han desarrollado un trabajo socio-antropológico sobre determinados aspectos o asuntos de la salud y de la enfermedad, han desarrollado un trabajo conjunto desde la medicina y la antropología, desde la pluralidad de voces y la ética filosófica. Su trabajo muestra no sólo el entrecruce de perspectivas y saberes, sino también una posición crítica e inquieta sobre el lugar que le asignamos

---

relato oral. P. e., dentro del ámbito sanitario, de la salud, se ha señalado con énfasis el hecho de que se dé lugar al relato, a la narrativa del paciente o enfermo. Lo que vino a desplegar una ética narrativa o del relato (Ver: Luna F. y Salles, A., *Bioética: Nuevas reflexiones sobre debates clásicos*). En cambio, en el libro *Antropología de la enfermedad* de F. Laplantine, se hace referencia al universo literario como lugar para la escritura de sí y como tiempo de lectura que se transforma en escuchar al otro, a las otras voces. José Milmaniene, en su libro *Clínica del texto*, sugiere algo similar. En *Estética, ética y hermenéutica*, M. Foucault piensa la relación entre la escritura y la ética, la escritura de sí como una ética.

al otro. "¿Cómo somos? ¿Cómo seremos? Siempre en la búsqueda de otras definiciones y opciones, con la convicción de que ellas no pueden ser ajenas a los cambios bruscos de climas políticos, sociales e ideológicos de nuestros tiempos". Y más adelante agregan: "Interpelaciones, acorralamientos, el abecedario interdisciplinario plagado de segundas intenciones. ¿O fue más bien que nuestro mapa de la realidad de los otros era tan barato, tan mal entrazado que de a poco fueron cayendo los aires de pericia con que asaltamos el lugar de los otros?" (Kalinsky *et al*., 1996: 10).

Hay una necesidad ética, por decirlo así, de recurrir a la voz del otro, a las voces de los diferentes mundos de vida. "Mundos que ponen en práctica diferentes sentidos del ser, de la vida, de la presencia o de la ausencia" (*Ibíd*. 11). Kalinsky y Arrúe se aproximan a conceptualizar el saber cotidiano y a las bases éticas de una bioética latinoamericana. Las voces pasan a ser voces de la escritura, cualidades de mundos yuxtapuestos y versátiles. No se las lleva el viento. Se suceden una tras otra las voces de los mapuches, la voz del curandero con su cosmovisión de la salud y de la enfermedad, frente a la medicina oficial –con sus juegos de saber y poder.

5. Conclusión: Hacia una bioética latinoamericana

Esto de recuperar las voces de la escritura frente a los juegos de saber y poder, frente a una única forma de comprender el ámbito de la vida, de la enfermedad y de la muerte, es característico, dentro del horizonte latinoamericano, de la bioética narrativa. Una mirada que integra el saber biológico con el saber biográfico, con las distintas narrativas y tradiciones, con las distintas representaciones y visiones del mundo. Una relación triádica entre lenguaje, alteridad y pluralismo. Pues, en "Latinoamérica el encuentro con el otro se halla centenariamente en el horizonte de toda posibilidad de pensamiento y escritura. La coexistencia de una multiplicidad de lenguas y dialectos hace patente una variedad de costumbres y culturas que se reflejan en narrativas y literaturas heterogéneas. Esta diferencia constitutiva pone en cuestión cualquier intención de uniformidad en la lectura y en la escucha de esas voces. A partir del singular encuentro de ética y literatura, se trata de plantear la diferencia filosófica" (Rabinovich, 2008: 48).

Digamos, se trata de plantear el respeto por la diferencia, por lo diferente. Desde Latinoamérica y desde este horizonte, la bioética se ha ido esbozando a partir de una ética de la alteridad, desde esa pluralidad de voces que han fecundado y fecundan nuestro suelo. En otros

términos, dentro de las posibles interpretaciones y prácticas bioéticas[7], el quehacer bioético se inclinó hacia las narrativas de los distintos contextos socio-culturales. Por esto mismo decimos que la ética recayó en los diferentes ethos. También cabría agregar que, al escuchar otras voces, las más acalladas, la bioética abrió el espacio para el cuidado del otro.

En este trayecto, los lineamientos de Bajtín y Lévinas, así como los distintos trabajos antropológicos y médicos, entre ellos el de Kalinsky y Arrúe, nos señalan la insobornable y singular presencia del otro; y nos llevan a ese lugar y tiempo de la escucha, de una hermenéutica de la escucha. Pues, para entrar en diálogo, primero hay que aprender a escuchar. Y es justamente esta dimensión de la escucha la que reubica a la bioética en América Latina como una bioética atenta y predispuesta a escuchar las voces de la escritura y los diferentes relatos que hacen a su variada cultura y a sus costumbres. Sin desestimar otras perspectivas, nuestra bioética se fue haciendo cargo de lo suyo, de lo propio.

---

[7] Por lo general, cuando se habla de bioética, se la circunscribe a diferentes interpretaciones que se remontan, más o menos, al nacimiento de la misma. Desde sus inicios, la bioética ha sido entendida como un nuevo movimiento social; como un fenómeno cultural; como un ámbito vinculado a los derechos humanos; como la aurora de una nueva disciplina académica; como el nuevo rostro de la clásica ética médica o hipocrática; como una forma de ética aplicada, por ejemplo, dentro de las instituciones hospitalarias -comités de ética-; o como una ética de la responsabilidad en vista a las generaciones futuras, en un intento por proteger la ecología y demarcar los límites de la actividad científica a la hora de hacer uso de los avances técnico biológicos. Es decir, la bioética ha sido interpretada desde numerosas perspectivas. Y esto se debe a la ambigüedad terminológica que la palabra guarda en sí misma: bíos y ethos, binomio polivalente y con mucha riqueza semántica. También la bioética se ha hecho eco de los diferentes contextos socio-culturales. Incluso, si quisiésemos acotar el debate y simplificar la variabilidad de acepciones del término, desde aquella significación global, evolucionista y ecológica dada a la bioética por V. R. Potter, algunos han llegado a reemplazarla y reducirla a una ética biomédica basada en cuatro principios. Para observar estos lineamientos se puede consultar la siguiente bibliografía: Clavel, M.; *Bioética y Antropología*, UPC, Madrid, 1998; Estévez, A., *Bioética: de la cuestión nominal a la caracterización de su concepto*, Ediuns, Bahía Blanca, 2002, Gracia G. Diego; *Fundamentos y enseñanza de la bioética*, Búho, Santa Fe de Bogotá, 1998; Jonas, H.; *El Principio de Responsabilidad*, Herder, Barcelona, 1995, Loncarica/Outomuro; "La enseñanza universitaria de la bioética: la experiencia en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires", en *Bioética y Humanidades Médicas*, Quirón, La Plata, 2004; Luna F. y Salles A.; *Bioética: Nuevas reflexiones sobre debates clásicos*, FCE, Buenos Aires, 2008; Mainetti, J. A.; *Compendio Bioético*, Quirón, La Plata, 2000; Maliandi, R.; *Ética: Conceptos y problemas*, Biblos, Buenos Aires, 2004; Pis D., Gustavo; "La bioética como fenómeno cultural", en Revista *Quirón*, La Plata, Vol. 25, Nro. 1, 1994 y Tealdi, J. C.; "Bioética de los Derechos Humanos", en *Diccionario Latinoamericano de Bioética*, Bogotá, UNESCO, UNC, 2008.

Además, la bioética latinoamericana siempre contó con su propia literatura. J. A. Mainetti, filósofo y médico argentino, desde la década del setenta, quizá antes, fue uno de los primeros en pensar una bioética que surgiera desde nuestras raíces. Perfil que toma la revista *Quirón*, revista que él mismo dirige. A la escucha de las voces de nuestra escritura, entre otros, hay un número dedicado a la enfermedad en la obra de Juan Rulfo. Instalado en la candente realidad de América Latina, realidad que no ha variado mucho en estos últimos años. Macario nos dice: "ella sabe con cuánta hambre ando desde que me amanece hasta que me anochece. Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré… ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas" (Rulfo, 1989: 144).

Pero tenemos otro Macario, el de Augusto Roa Bastos, en *Hijo de hombre*; un Macario que nos enseña cómo vivimos, cómo enfermamos y cómo morimos: "Lo escuchábamos con escalofríos. Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tomaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Eco de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. –El hombre, mis hijos –nos decía–, es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero" (Roa Bastos, 2000).

Bibliografía

Bajtín, M. (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos, Barcelona.

——— (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.

Kalinsky B. y W. Arrúe (1996) *Claves antropológicas de la salud. El conocimiento en una realidad intercultural*, Miño y Dávila, Bs. As.

Lévinas, E. (1991) *Ética e infinito*, Visor, Madrid.

Luna F. y Salles, A. (2008), *Bioética: Nuevas reflexiones sobre debates clásicos*, FCE, Buenos Aires.

Pellegrini, J. (1985) *Gerónima*, -imprenta y encuadernación Estrada-, Río Negro.

Rabinovich, S. (2008) "Ética y literatura", en *Diccionario latinoamericano de bioética*, UNESCO, Bogotá, UNColombia.

Roa Bastos, A. (2000) Planeta, Bs. As.

Rulfo, J. (1989), *Pedro Páramo. El llano en llamas,* Planeta, Barcelona.

Thiebaut, C. (1992) "Neoaristotelismos contemporáneos", en *Concepciones de ética*, CSIC, Trotta, Madrid.

Zavala, I. (1996) *Escuchar a Bajtín*, Montesinos, España.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

El arte visual en la literatura en "Bellas artes" de Luis Sagasti

María Cristina ARES
Universidad de Buenos Aires
mariacristinaares@gmail.com

Luis Sagasti, escritor nacido en Bahía Blanca en 1963, presenta en *Bellas artes* (2011) un relato que atraviesa el género biográfico, el periodístico y la novela con lo que plantea una suerte de retorno de lo real que converge, tal como señala Hal Foster, con un retorno de lo referencial. Se trata de un texto intermitente y turbulento que contrapone de modo deliberado y recurrente la experiencia del instante a la del decurso de la narración, la experiencia perceptiva y visual a la del devenir del lenguaje. El Haiku es el modelo al que intenta aproximarse por ser el más cercano a la experiencia del arte visual conceptual, pero desplegándolo en un relato como si se tratara de una instalación que provoca una suerte de discontinuidad perceptiva. *Bellas artes* reflexiona sobre el fenómeno artístico cuando declara la imposibilidad de comprenderlo de modo conceptual al tiempo que encarna, de modo evidente en la escritura misma tal obstáculo.

La trasposición del arte visual a la palabra que ensaya el relato profundiza la búsqueda de los límites de la narración o de la posibilidad de representar en la literatura lo que es imagen. Sagasti articula diversas estrategias discursivas para provocar una experiencia estética similar a la perceptiva según el Haiku, la Constelación y lo que denominaremos el "Tinnitus lingüístico".

Tal fenómeno se enmarca en el actual régimen de funcionamiento del arte en tanto redistribución de las relaciones entre distintas formas de la experiencia sensible en un deliberado gesto por repensar los límites y alcances de la disciplina estética.

El Haiku

El haiku es una forma de poesía tradicional japonesa. Se trata de un poema breve de tres versos: el primero de cinco, el segundo de siete y el último de cinco moras (unidad que mide el peso silábico), cuya poética se basa en el asombro y el arrebato que produce la contemplación de la naturaleza en el poeta.

En el siglo XVIII Lessing en su obra *Laocoonte*, una suerte de introducción a la estética, declaraba que cada arte se sirve de un determinado número de signos o de medios de expresión. Reconoce como las dos grandes artes de la época a la pintura y a la poesía. Aclara que la pintura se sirve de figuras y de colores en el espacio y se refiere a ellos como "signos coexistentes en el espacio" y que en cambio, la poesía se sirve de sonidos articulados en el tiempo. Por lo tanto, el dominio de la sucesión y del tiempo es el dominio propio del poeta. Sin embargo y sin ánimo de contradecir a Lessing, el caso que Sagasti trabaja tiene el propósito de acercar la pintura a la poesía y lo hace con el haiku, una forma poética que sortea por todos los medios la sucesividad de acciones. "Solo un haiku escrito en japonés puede detener el tren del lenguaje y anclarse en el presente (...)" (Sagasti, 2011:26). Y se pregunta: ¿cuántas palabras se pueden leer sin desplazar la vista? Si un haiku consta en total de diecisiete moras, ¿ésa será la medida del presente? ¿será ése el límite en el que la simultaneidad se transforma en sucesión? Con grafía japonesa esas diecisiete moras pueden ser observadas con un solo golpe de vista.

Supone Sagasti que esta posibilidad del haiku está dada por la lengua japonesa pero que una vez traducido esa inmediatez se pierde porque afirma que "nuestro lenguaje demora". En japonés esos tres versos se leen con un golpe de vista, de allí la opinión de que se trata de poesía imposible de traducir, porque surgiría la sucesión temporal. Su obra *Bella artes* no solo titula un capítulo con la palabra *Haiku* y relata el encuentro de los dos poetas japoneses Matsuo Basho, el más célebre autor de haikus en Japón, y Kioyi Hatasuko, el mejor calígrafo de haikus en Japón; sino que ensaya a lo largo de toda su obra el efecto haiku. Su estrategia es ejecutarlo en todo el texto, por esa razón *Bellas artes* no es una novela ni tampoco es un ensayo. La imagen que utiliza reiteradamente para referirlo es la de una boca abierta que no dice nada, lo describe como "una dislexia precipitada que cuando se advierte deja la boca abierta sin decir nada" (Sagasti, 2011:31). Una grieta se abre en la percepción y se cierra de inmediato, el formato del haiku posibilitaría ver el reverso de la palabra y el modo de ver su lado escondido, sostiene

el autor, sería ponerla al lado de otra palabra que opere a modo de llave de la cerradura que encarna la primera. De allí que las referencias al haiku puedan leerse a modo de "puesta en abismo" del texto total, pues es el formato que espeja al texto completo y en ese diminuto espejo se refleja también la posibilidad de trasponer el arte visual en el lenguaje. El arte conceptual de Joseph Beuys se presenta así como una posible traducción del haiku: "Leer un haiku es como comer un caramelo" (Sagasti, 2011:32) porque se saborea sin más. Cuando Beuys presenta su performance más famosa: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), tampoco hace falta escucharlo para comprenderlo.

Sagasti compara esta forma poética japonesa por un lado con un grito porque el grito no tiene historia en tanto es detenimiento -"Siempre se grita por primera vez"- (Sagasti, 2011:38), el grito como la cifra cero; y por otro, lo asocia a la herida, a aquella que se imprime en un solo instante pues en ese preciso momento se resumen lo pasado y lo futuro en simultáneo, en lo que dura un relámpago. De allí que nombre al último Heidegger, aquel que tenía la convicción de que a la verdad no se llega con palabras pues las palabras pueden construir la verdad pero no llegar a ella. En este orden de asociaciones es que aparece la figura de Wittgenstein porque es el filósofo que estudia los límites del lenguaje con el objetivo de dar cuenta de esa otra realidad a la que se llega prescindiendo del pensamiento. Lo que intenta es buscar la unidad más pequeña con que pueda dividirse la realidad decible, pero como es el lenguaje el que da sentido a los hechos debe abocarse a indagar sobre esos límites. Cuando el autor del *Tractatus,* en 1918 en un campo de prisioneros en Italia, declara que sobre lo que no se puede hablar es mejor callar, Sagasti agrega: "O mejor que callar: mostrar" (Sagasti, 2011:48) y en esta afirmación resume el gesto que se propone en su libro: el autor intenta hablar del arte visual con literatura. Pero no muestra para que la vista lo aprecie, muestra con la palabra y con estrategias de discurso que le permiten hablar sin decir y sin embargo, logra escribir para mostrar. *Bellas artes* se instala entre lo visual y lo literario, entre la plástica y la poesía, entre la imagen y el ensayo con el objeto de dar cuenta de la realidad que ni el arte ni la ciencia dominan.

Al lenguaje se lo presenta como jaula, por tanto el haiku se presenta como la llave que abre esa jaula y se lo compara al principio de la vacuna porque trabaja con aquello que quiere combatir, es decir que el haiku es la llave que abre la jaula que es el lenguaje y lo consigue con el lenguaje mismo.

La Constelación

Una constelación es una asociación totalmente arbitraria de elementos y en este caso es otra de las estrategias que el texto articula para provocar una experiencia estética similar a la perceptiva. Las constelaciones convergen en una unidad que puede ser un instante o bien una palabra sin adjetivos, es ese momento en que todo es uno. Estrechamente ligada a su propuesta del haiku, la noción de constelación se presenta como el nudo al que la constelación se reduce.

Bellas Artes está construida como una nube aparentemente heterogénea de anécdotas, nociones filosóficas, referencias a personalidades conocidas del mundo del arte, de la literatura y de la música, anécdotas curiosas de la biografía de estas figuras, argumentos de films y citas eruditas. El gesto de Sagasti se asemeja a la práctica del coleccionista, pues es un gesto de acumulación de variados y aparentemente dispares elementos a los que los une un sentido que solo el mentor conoce. El que colecciona le otorga a ese conjunto de piezas reunidas un orden, ese orden es el que señala el sentido que se le ha donado a ese conglomerado de materiales. El significado es el que permitió la reunión de esos elementos pues es aquello que subyace a la acumulación y lo que le otrogará unidad a esa heterogeneidad. La unidad, es decir, ese sentido último nos es escatimado, nos es negado a los lectores porque esa clave significativa se presenta como haiku, como nudo, como grito silencioso, como boca abierta, como agujero, como instante, mudo y sin embargo concebible.

El concepto de constelación remite de modo directo a Walter Benjamin. En su pensamiento, la tensión que se da en las constelaciones entre las oposiciones es máxima. La constelación es una imagen de tipo dialéctica en la que comparecen el pretérito y el presente. Las imágenes visuales que *Bellas Artes* propone, indagan sobre las fronteras entre lo visual y lo poético, la más sobresaliente es la que reúne al artista plástico Joseph Beuys, al escritor Antoine de Saint-Exupéry, y al personaje de ficción Bill Pilgrim –el alter ego de Kurt Vonnegut, autor de *Slaughterhouse five* (*Matadero cinco*) de 1969. Los tres, cada uno por separado, han sido sobrevivientes de catástrofes aéreas.

En 1943, Joseph Beuys conducía un Stuka que fue alcanzado por un caza ruso en Crimea y su avión se estrella. Su copiloto muere pero él es rescatado por un grupo de tártaros nómades que lo envuelven en grasa de animal y fieltro para sanar sus heridas. La grasa y el fieltro son materiales que estarán presentes más adelante en sus obras. Al tiempo una patrulla alemana rescata al artista y completa su curación en un

hospital de campaña. El sombrero de fieltro, característico de Beuys, es el que luego cubrirá las múltiples cicatrices que el accidente dejó en su cabeza. En esas heridas se lee el instante del haiku, el resumen del pasado y el futuro.

El relato agrupa este accidente que sufre Beuys con el aterrizaje forzoso que en 1935 Saint-Exupéry tuvo que realizar en el desierto de Sahara en Libia y a su muerte once años más tarde debida a un accidente aéreo al sur de Francia. A esta asociación biográfica se le suma la asombrosa semejanza de las acuarelas de Beuys (*Mensch, Natur and Kosmos*) con los bocetos de *El Principito*. Saint-Exupéry realiza bocetos porque él no es pintor ni dibujante, él es aviador y escritor pero Beuys que sí es artista plástico, elige bocetar porque al regresar de la guerra hacia 1955, cree que solo puede abocetarse, como si solo una prefiguración fuera posible, es decir delinear una figura es ahora para él una promesa de lo que jamás acontecerá.

El tercer elemento de la constelación es el accidente aéreo que sufre Bill Pilgrim, el alter ego de Kurt Vonnegut, muchos años después de terminada la guerra en Vermont, en la cima del monte Sugarbush. Bill es el único sobreviviente y conservará de esta catástrofe "una terrible cicatriz en la parte superior del cráneo" que evoca las heridas de Beuys. El autor de *Matadero cinco* también es un sobreviviente junto con otros seis soldados del bombardeo de Dresde durante la Segunda Guerra Mundial en un un sótano destinado a empaquetar carne, de allí el título de su novela. Luego del accidente, Pilgrim comienza a decir que había sido raptado por alienígenas del planeta Tralfamadore.

El planeta Tralfamadore ideado por Vonnegut tiene las características del haiku que a su vez se consdensa en las operaciones que se despliegan en *Bellas Artes*, el libro que él mismo escribe. Este planeta posee una literatura concebida como pequeños montones de símbolos separados por estrellas y cada montón de esos signos describe una situación. Los habitantes de ese planeta leen esas escenas todas a la vez y no una después de otra: "(...) lo que a nosotros nos gusta de nuestros libros [dice un tralfamadoriano] es la profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez" (Sagasti, 2011:23).

Bill Pilgrim declara que ha podido despegarse del tiempo desde que ha conocido Tralfamadore, es capaz de saltar hacia adelante y hacia atrás en su vida. Ya no tiene control sobre dónde irá, una mañana se encuentra a gusto con su amiga en el planeta alienígena y un instante más tarde es atrapado por soldados alemanes en la Segunda Guerra Mundial. Pilgrim ya vivió su muerte varias veces, viaja al futuro y por tanto sabe cuál es el momento de su deceso y las circunstancias en las

que esto sucede, por lo que minutos antes de que ocurra solo se limita a saludar y a depedirse: "Hello. Farewell. Hello. Farewell..." repite una y otra vez hasta que lo asesinan tal como estaba previsto. Aclara: "No es terrible morir, es hora de que esté muerto por un ratito y luego nuevamente esté vivo". En su planeta, la vida no tiene principio ni medio ni transcurso ni final igual que un haiku: todo es presente. *Bellas Artes* resume: "Hay un ilegible haiku gigante inalterable arriba de nuestras cabezas cada noche. (...) Y además está escrito en todos los idiomas al mismo tiempo. Los del pasado y los del futuro" (Sagasti, 2011:99/100). En las estrellas, en las constelaciones, se trama el poema que se niega a la sucesión, aquel que se despega del tiempo.

Otra forma en la que se construyen las constelaciones es relatando breves anécdotas, conforma así una suerte de anecdotario neobarroco compuesto de curiosidades que están narradas en forma breve y que en general dan cuenta de un aspecto desconocido pero muy atractivo de la vida privada de la figura. Tal es el caso por ejemplo de la desolación que sufrió el saxo barítono de la orquesta de Sun Ra, Pepper Fleming, en Casablanca al ser despedido. El método aplicado por Sun Ra para estos casos era simplemente dejar abandonado al músico en la ciudad donde se encontraran de gira. O el caso del cura brasileño Adelir de Carli que se elevó por lo cielos atado a mil globos inflados con helio, con el objeto de recaudar fondos para un santuario y nunca más se supo de él. O bien, el relato de la misteriosa muerte de Glenn Miller en un avión que cayó en el Canal de la Mancha supuestamente luego de haber sido bombardeado aunque su cadáver nunca fue encontrado (hay que notar que éste se sumaría a la lista anterior de víctimas de catástrofes aéreas).

El Tinnitus

Así como un haiku plasma una imagen en un instante y *Bellas Artes* lo liga a la percepción visual, así presenta la idea de *tinnitus*. Los *tinnitus* son fenómenos perceptivos que consisten en notar sonidos o golpes en el oído que no tienen procedencia externa, generalmente se trata de zumbidos o campanilleos aunque en ocasiones se presentan en forma de pitido. El término *tinnitus* o acúfeno se utiliza para describir cualquier tipo de sonido que nazca en los oídos o cabeza y que generalmente es audible solo por la persona afectada.

Para alcanzar el *tinnitus*, Sagasti construye una constelación en la que logra reunir al músico de jazz estadounidense Sun Ra quien afirmaba provenir del planeta Saturno y haber venido a la Tierra para salvar a la humanidad a través de la música; al sonido del monolito negro que

Stanley Kubrick creó para *2001: Una odisea del espacio*; y a la performance realizada por el artista austríaco Wolfgang Flatz que utilizó su propia cabeza como badajo de la campana de una sinagoga hasta quedar inconsciente, Flatz no cesó de golpearse hasta que el sonido lo desmayó.

En *Bellas Artes* se construye el *tinnitus* como artefacto de cohesión del texto incorporando distintas referencias musicales como si estuviera provocando burbujas –de hecho es la figura que elige como título de uno de los apartados- en torno a este fenómeno perceptivo. Por ejemplo, aclara que Sun Ra tiene la convicción de que la música en el planeta del que él proviene se compone tocando todas las notas al mismo tiempo, sin secuencias, y que por tanto no se puede saber si uno verdaderamente está escuchando algo. Tal referencia junto con la peculiaridad del planeta Tralfamadore de que allí no se distingue un antes de un después porque todo se instala en un presente, componen otra constelación (o burbuja). Esta reunión inevitablemente desemboca en el principio del análisis, es decir: en un haiku. Pues es en el haiku en el que todas las constelaciones o burbujas se resuelven y se anudan. Lo que se presenta en consonancia con la opinión de Jacques Rancière sobre el juego de las posibilidades que cada medio ofrece al mezclar sus efectos con los de los otros. Así se pueden crear nuevas figuras despertando con estas metamorfosis inéditas posibilidades sensibles en el arte de nuestros días. El haiku es a la poesía y al lenguaje lo que el tinnitus a la música y a los sonidos. Las constelaciones, tan variadas y curiosas, acaban fundiéndose en un punto limitado y económico, de eterno presente, que de modo sublime y vertiginoso nos empuja hacia el abismo de lo absoluto así como a Borges sentado en el decimonoveno escalón de un sótano, inmóvil, decúbito dorsal, el universo entero se le presentó desde todas las perspectivas en un pequeña esfera.

Bibliografía

Sagasti, L. (2011) *Bellas Artes*, Bs.As., Eterna Cadencia.

Bibliografía

Calabrese, O. (1987) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
Foster, H. (2001) *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
Lessing, G. E.(2012) *Lacoonte*, Madrid, Ed. Ibéricas.
Nancy, J.-L. (2006) *La representación prohibida*, Bs. As., Amorrortu.
Rancière, J. (2011) *El espectador emancipado*, Bs. As., Manantial.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Las revistas murales como objeto cultural[1]

Omar CHAUVIÉ
Universidad Nacional del Sur
chauvie@hotmail.com.ar

Una revista mural es una hoja de grandes dimensiones, un objeto cultural que tiene como soporte primero el papel pero requiere un segundo soporte que le sirva de apoyo. Esa combinación de estructuras conformará una singular caja de significaciones que se suman a las que porta como contenidos y sobre la que se leerá cada ejemplar individual. En tanto revista, no responde de manera acabada al concepto de revisión, de segunda mirada, que nos ofrece la etimología de la palabra, ya que todo su material está a la vista; por esa razón, el proceso de lectura tiene menos dependencia de la sucesión de los materiales, el recorrido pierde la marcación de lo lineal, puede volverse aleatorio, y no se define en la consecutividad, ya que se dispone en un único pliego[2]. Por tal razón, frente al libro o la revista convencional muestra una constitución ligera, una dinámica de exposición más amplia, en tanto se dispone sin mediaciones a los ojos del lector ocasional. Más allá de la limitación de portabilidad dada por la posición fija en la pared, tiene un rango de movilidad aportado por el creador que la lleva a la calle y actualiza, aproxima a los modos de los tiempos presentes y del ciudadano común la posibilidad de la lectura de poesía.

[1] Este es un apartado de un trabajo que formará parte del volumen colectivo *Poesía argentina contemporánea: intervenciones*, Editorial de la UNL -actualmente se encuentra en proceso de evaluación-, en el que se analizan cuatro casos concretos y se profundiza en las condiciones de lectura de la revista mural.

[2] La revista convencional es una publicación periódica en soporte físico o electrónico, en tramos sucesivos, con un orden consecutivo en la paginación, periodización de números y/o en volúmenes.

Como se trata de un objeto que requiere visibilidad, se buscan dimensiones que superen en tamaño a los formatos habituales. Éste es uno de los aspectos que la aproxima como soporte al formato cartel.

Todo proceso de abstracción requiere de una inscripción exterior para consolidarse como conocimiento, necesita incorporarse a un portador que progresivamente será integrado como parte de esa elaboración. Ese portador es indispensable para sintetizar el conocimiento. Del mismo modo, en la experiencia artística es una necesidad imperiosa encontrar un soporte de inscripción externo para poder materializar las creaciones, las expresiones, los pensamientos; es un paso fundamental para que estos puedan ser aprehendidos, internalizados (Cfr. Déotte, 2012: 17).

El resultado estético no está ceñido únicamente a los materiales propiamente artísticos con que se trabaja[3], sino que toma forma de acuerdo a los sustratos técnicos que cada época provee (Cfr. Déotte, 2012: 16); en ese sentido, los objetos que ofician de soportes, las "superficies de inscripción", implican la sensibilidad de un período histórico, y como tales se vuelven capaces de gestar otros lugares, otros espacios, tanto simbólicos como materiales, para la escritura; incluso el carácter de novedad de estos espacios y superficies puede volverse más notorio que el de la estética producida por esa misma escritura. Por otro lado, las imágenes poéticas, al estar inscriptas en soportes innovadores generan estéticas, concebidas a partir de esa ubicación nueva y de puesta en funcionamiento de la escritura en espacios de inscripción alternativos (Cfr. Déotte, 2013). Los soportes se definen como espacios de inscripción material que pueden producir temporalidades determinadas (Cfr. Déotte, 2012, 2013).

La revista mural propone un lugar diferente para la palabra poética y emerge como producto de un anclaje temporal preciso; se muestra así como uno de los espacios de concreción material propios, singulares, de un tiempo de reconstrucción de lo público y de lo político. No tienen por sí mismas la condición de estructuras artísticas, pero modifican la producción poética dotándola de un nuevo significado y progresivamente se integran como creación única. Esta condición está ligada al modo de acción que tienen como soportes. Signada por la perspectiva de la ciudad como espacio de rituales rutinarios y la necesidad del impacto al público, permite pensar algunos rasgos,

[3] "No reducimos el arte a sus materiales (línea, color, etc.) que tomarán forma gracias a los aparatos que han hecho época" (Déotte, 2012: 16)

posibilidades y contingencias de lectura de las revistas murales, la conjunción del soporte y la obra como unidad, el soporte como dador de sentido.

Ese objeto en el muro propone una situación novedosa para el lector que no tiene ya esa condición exclusiva. Además de ejercer la acción de leer, ahora es peatón, caminante, paseante, o sucede que, el paseante es un lector, deviene lector, es interceptado por la lectura, hacia él se dirigen esos textos; se trata de una inversión del proceso habitual porque el encuentro no es necesariamente el producto de una búsqueda.

La lectura de un cartel de la calle adquiere condiciones propias y que no tienen un carácter estable; puede ejecutarse a modo de escaneo, como un paso rápido sobre el conjunto, puede darse una lectura involuntaria como habitualmente sucede con los anuncios callejeros, pero también puede anclar la mirada del paseante y generar una lectura reflexiva; en cualquiera de esos casos, debe atenderse a la situación de sorpresa que supone este objeto en la vida de la ciudad, una entidad que quiebra la mirada rutinaria del transeúnte. Por otro lado, la lectura no se reserva únicamente a los signos alfabéticos, porque estamos frente a un objeto que para difundir poesía conforma una unidad que no contiene solamente textos: en el mismo nivel de lectura aparecen las imágenes, los grabados, las fotografías, que pueden enmarcar, complementar, dialogar con aquellos o ser eje de la lectura.

Por su modalidad de exposición, el objeto puede ser contemplado en dos instancias: como una única unidad de imágenes y textos, en que, dada su condición de cartel, desarrolla su potencialidad visual, por lo que bien puede ser observada como las obras procedentes de las artes plásticas, apuntando al equilibrio de sus componentes, el modo en que se convocan, se contienen, entre sí. Otra posibilidad es abordarla como un conjunto que se puede desmontar durante el proceso en cada uno de esos fragmentos, que no necesariamente serán recorridos en forma lineal; la alternancia en ese trayecto aparece como una condición del hallazgo en el espacio público; la lectura de la revista convencional propone una modalidad novedosa respecto de la linealidad del libro, basada en la alternancia, la discontinuidad de lo lineal que se impone ante la variedad de materiales, la apertura y el tamaño de las páginas. Revista y objeto cultural, publicación periódica y obra, un soporte que actúa en el resultado de la creación.

Las publicaciones murales proponen ese tipo de acercamiento, como muchos soportes que se componen de textualidades diversas, con la particularidad de que el proceso de lectura puede ser fácilmente suspendido por las condiciones que impone el contexto, puede darse un

recorrido por la página con detenciones específicas o ciertamente volverse aleatorio. La perspectiva de lectura se asocia a lo visual y se vuelve dinámica; como los componentes se presentan simultáneamente en el espacio, se atenúa la jerarquización de elementos, las imágenes operan en yuxtaposición con los textos y éstos no necesariamente regirán como entidad hegemónica en ese proceso.

A su vez los textos, que no son ajenos a estas modalidades de ejecución de la lectura, buscarán ajustarse a la extensión que admite el soporte y responderán a las condiciones del momento histórico funcionando bajo la lógica de los avisos publicitarios, los subtítulos; así los pasajes de pequeñas dimensiones en letras de gran tamaño se impondrán en la retina del transeúnte ocasional. Sin ser la brevedad de los textos un imperativo insoslayable, la elección del verso como estructura, el artículo corto, el subtítulo, el epígrafe muestran una prevalencia.

Las revistas murales son un estado intermedio entre el objeto revista convencional y la lectura de cualquier intervención poética en la vía pública, ya que reclaman con más insistencia algo más que la revisión rápida, que apunta a imágenes o a grandes títulos, como la que puede darse con un mural callejero; requiere una lectura más detenida, que incluso en la posición física que adopta el lector puede aproximarse a la lectura de las revistas tradicionales.

El lector ideal supera lo contemplativo y puede asumir una actitud productiva; obra como colaborador, y a la vez, como el poeta, opera en el diseño visual de la ciudad.

El sostén que brinda la reproducción, la repetición del objeto, genera la posibilidad de que cada uno de esos espacios donde se ubica este portador textual sea momentánea y simultáneamente la vitrina, el escaparate –como en una presentación comercial- o el espacio de exposición de un museo –como en una exhibición artística- y en cada una de esas instancias muestren sus particularidades y atenuantes en tanto agentes de democratización cultural: todos pueden opinar, todos pueden acceder a las obras; la condición de que ese museo es la calle incrementa esa posibilidad; es éste un museo cuya singularidad es únicamente la de exponer, como espacio está desligado de la responsabilidad de generar un aura respecto de la producción; consagrar no parece su cometido, y en la alternancia que propone la calle, funciona como museo y deja de serlo constantemente. Esto coloca a las revistas murales en un lugar intermedio entre la mercancía y el arte; entre otras cosas, porque es un cartel que no se vende ni vende, pero se instala en un espacio muchas veces dedicado a la venta; como cartel ingresa en el

territorio del mercado, y a la vez se corre del espacio del museo. Como obra que se repite, sale en busca de su receptor, va hacia su particular situación, el espectador no debe ir a la singularidad del producto estético para acceder a su carácter.

Como cartel mantiene rasgos que provienen de sus posibilidades comerciales, ya que conserva su proximidad con el anuncio, por caso, pero no funciona como un objeto de intercambio lucrativo o estrictamente monetario al modo del libro, no se imanta de las condiciones de lo comercial y comercializable; sin embargo la separación no es absoluta, porque sigue guardando el carácter de anuncio, y en ese sentido, se aproxima más al tráfico del libro de poesía de bajo nivel de consagración, que circula a través del intercambio, de la donación entre pares o cercanos. Este es uno de los modos en que la revista mural se coloca a distancia de un aspecto clave de la mayor parte de las producciones culturales, la mercantilización social, sin dejar de ser un instrumento de promoción en el que el lector, sin mediar la compra, puede ver, puede leer, se realiza la acción de consumo pero, como señala Gonzalo Aguilar en referencia a *Prisma*, "el consumo comienza y acaba en el cartel mismo, sus signos no nos remiten a otra cosa que a su propio espacio: la poesía no está a la venta, sino a la vista" (Aguilar, 2009: 74). El portador textual que se ubica en el muro**,** a diferencia del libro y la revista convencional, como un material con fecha de vencimiento, como un alimento perecedero, no da lugar a la acumulación ni al resguardo, requiere ser consumido en el momento y en el lugar, en el aquí y ahora. Es un material de texto e imágenes que busca ganar la calle, ocupar los espacios de la ciudad, para ello no pone como prurito o privilegio el aura artística o algún vestigio diferenciador respecto de los demás objetos de la vida urbana, incluso muchas veces es evidente la propuesta de un contrato de lectura donde los rangos estrictamente materiales (tipografías, tipo de papel, dimensiones) junto a la selección de vocabulario, la conjunción con los elementos paratextuales, que hacen a los resultados de la comprensión lectora, corren el conjunto hacia un espacio y un público más amplios.

Al instalarse en el espacio público las revistas murales apuestan por una ampliación del público lector del género. De ese modo entran en tensión con concepciones más tradicionales del mismo que tienen a la interioridad. La revista mural se promueve y se gesta desde la posibilidad de circulación de la poesía.

Estas publicaciones se exhiben de manera directa en el espacio público, sin mediaciones. A diferencia del libro o la revista

convencional, no se define en ese paso previo y caracterizador que son la portada, las solapas o contratapas, con la necesaria incorporación de datos, informaciones, imágenes y aun formatos específicos que generan un espacio de interpretación y un camino de lectura. Prescinde de esas apoyaturas, que son a la vez demoras para dar con el contenido, esperas en el proceso de lectura.

Esa inmediatez que provoca, que no juega con la posibilidad de aplazar o dilatar la lectura, puede considerarse ligada al marco de intenciones de cada una de las experiencias con revistas murales que apuestan al impacto en el espectador.

Esa inmediatez de la lectura tiene que ver con el hecho de que en el modo de presentación de estas publicaciones no está presente la relación entre envase y contenido que es habitual en la mayoría de los productos de la sociedad de consumo, porque esas dos instancias son aquí una sola, por tanto no hay en estos formatos una promesa, una proposición desde la cubierta. Por carecer de empaque, de envoltorio, el impacto es el del contenido, no el de su cobertura: su presentación es directa, acciona sin mediación, golpea. La relativa seguridad que provee una portada, un embalaje, de tono uniforme o con ilustraciones llamativas, aquí no se hace presente; la relación entre envase y contenido se unifica, no hay diferencia entre uno y otro, este soporte es puro contenido, no tiene funda que se instale como expectativa, el objeto ya está en escena y no juega con esas constantes del consumo capitalista. Como aquí no hay papel a rasgar, no puede engañarnos la cobertura que oficia de anticipo y promesa[4]. En la literatura puede haber apuestas arriesgadas de presentación, pero la necesidad de contenidos presentados en segunda instancia, detrás de un embalaje, bajo una cubierta, se cumple casi siempre, incluso cuando trabaja en alianza con otras disciplinas; así, aun en un caso tan preciso, que busca la ruptura como el proyecto *Artefactos* de Nicanor Parra[5], las obras aparecen como un conjunto con su respectivo envoltorio, se trata de una caja que contiene los más de ciento veinte objetos en soportes no convencionales que su autor denomina del mismo modo que se nombra a muchos productos

[4] Diedrich Diederichsen al analizar esta relación en torno a las portadas de los discos en uno de los artículos de *Psicodelia y ready made*, revisa las críticas del envase como formas contrahechas de crítica al capitalismo, a la que hermana en ese sentido en la crítica a la moda (2010: 158).

[5] *Artefactos* fue el título de una experiencia que el autor llevó adelante en los años sesenta y setenta con objetos poéticos individuales, que aparecían bajo la forma de tarjeta postal. El conjunto no se presenta propiamente como un libro, es una caja de cartón que contiene dos bloques de tarjetas postales.

comerciales: "artefactos", ese envoltorio ya señala una previsión, que la revista mural deja de lado. Este aspecto marca una diferencia importante que separa en tanto objetos la revista mural de la revista convencional que, como el libro, opera desde esa portada que promete y, en el caso del libro, sumamos como diferencia la presentación del contenido que en su ordenamiento interno promueve una estabilidad relativa, una organización establecida desde la regularidad de los párrafos y la distribución de espacios en blanco que contribuyen a la linealidad de la lectura.

Otro aspecto a destacar en esta relación, es que en las revistas que se exhiben en el muro un envase oficiaría de protección, como la tapa que cubre, que preserva el producto, lo que operaría contra su condición definidamente perecedera, que está ligada a un modo de producción marcado por una "materialidad débil" -característica que Marcelo Expósito atribuye a las obras del llamado Activismo artístico[6]- de elementos mínimos, de base artesanal. Su condición de existencia está pautada por la caducidad y la vulnerabilidad que determinan los espacios abiertos y su condición de material de aparición periódica.

Pero esa condición no es absoluta porque la revista mural establece también una tensión entre lo perecedero del formato y el halo de perdurabilidad que guarda el poema, aun en los casos que esta parece negada. Esta tensión se da en relación a las revistas de poesía en general, como observa Carlos Battilana (2012), los textos poéticos en cualquier revista tienen el carácter perecedero que impone la periodicidad, el paso de las ediciones, pero el rango estético, particularmente en este género busca superar ese rasgo fugaz y aspira a la permanencia[7].

Como objeto en la pared, por sus condiciones materiales y de circulación, la publicación incrementa la caducidad que caracteriza a la revista de poesía en general, lo transitorio que impone el espacio callejero acrecienta lo efímero de la revista y, por otro lado, como se trata de artefactos producidos por artistas jóvenes, que no han ascendido

[6] Este autor atribuye ese rasgo a la limitación de recursos con que trabaja el activismo y "al rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/ museizables", aspectos que también son iluminadores a la hora de revisar la condición de las revistas murales. Cfr. https://www.academia.edu/4608931/Activismo_artistico_America_Latina_

[7] "La fugacidad de una revista de poesía deviene de su carácter de publicación periódica, atravesada por la actualidad de su intervención, mientras que su virtual duración devendría de las características propias del discurso que propicia. En esa fricción entre fugacidad y duración se instala la enunciación crítica y poética de una revista de poesía. Esa fricción resulta uno de sus rasgos fundamentales" (Battilana, 2012: 115-126).

aun a los circuitos de consagración y que hacen una apuesta desde los márgenes del sistema literario, la perdurabilidad no es un punto fuerte.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009) *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Battilana, C. (2012) "Revistas de poesía: desplazamiento y enunciación", en: F. Ruiz y P. Martínez Gramuglia (coords.) *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*, Buenos Aires, N. J. Editor, pp. 115-126.

Déotte, J.-L. (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Metales Pesados. Traducción de Francisa Salas Aguayo.

——— (2013) *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.

Diederichsen, D. (2010) *Psicodelia y ready made.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo

Expósito, M. (2013) "Activismo artístico", [disponible en: https://www.academia.edu/4608931/ Activismo_artistico_America_Latina_].

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Hacer humor después de (y sobre) Auschwitz: notas a partir de "Bife Angosto" de Gustavo Sala

Claudio Ariel DOBAL
Universidad Nacional del Sur
claudiodobal@yahoo.com

El jueves 19 de enero de 2012 el diario porteño *Página/12* publicó, en su suplemento "NO", una nueva tira cómica del ya clásico espacio "Bife Angosto" a cargo del humorista Gustavo Sala que satirizaba, en aquella ocasión, una noticia reciente de relativa trascendencia: el DJ David Guetta se había presentado unos días antes en un complejo marplatense donde, luego de derrumbarse el sector VIP, y haber algunos heridos, llevó adelante su show de música electrónica como si el hecho no hubiera sucedido. Hasta ahí nada nuevo: la tira semanal tenía –y tiene, todavía– como objetivo principal el burlarse de los músicos y sus públicos.

Sin embargo, lo importante es remarcar que en dicha tira[1] Sala colocó un homónimo del DJ como musicalizador de un campo de concentración nazi que invitaba con insistencia a los prisioneros judíos a divertirse a pesar de todos sus sufrimientos y males. Los condenados, por su parte, se negaban a participar de la "fiessta" aduciendo que no tenían nada que festejar; que los mataban y exterminaban en masa en las cámaras de gas y que hacían jabones con ellos. En ese momento, en la anteúltima viñeta, el autor hizo aparecer al mismísimo Hitler animando y hasta obligando a bailar a los cautivos porque, como éste mismo le dice a David Gueto en el remate, si los prisioneros "están relajados, los jabones salen mucho mejor".

[1] Titulada "Una aventura de David Gueto, el DJ de los campos de concentración, en: 'Fiessta'".

A partir de allí surgieron, en muy poco tiempo, innumerable cantidad de protestas, condenas, insultos y amenazas principalmente virtuales en contra del autor. En ellas se lo definía como antisemita y se proponían tanto acciones legales como venganzas de tipo físico. Frente a esto, también aparecieron algunas voces que defendieron y apoyaron al humorista[2], y otras más que intentaron mirar la situación desde una perspectiva más crítica y, por qué no, más racional.

Finalmente, la reacción última del diario y del propio Gustavo Sala terminaron en un mismo punto: publicaron cada uno una disculpa frente a la situación y la tira se retiró de su espacio virtual y del facebook del autor, quitando a la vez los comentarios sobre los que, en su gran mayoría, se escribieron los textos que aquí se van a analizar[3]. No obstante, es a partir de estos mismos textos que se puede comprender que las críticas de los lectores apuntaron siempre hacia un mismo lugar: acusar a Gustavo Sala de ejercer una banalización del Holocausto.

En este aspecto, las distintas instituciones judías de Argentina (DAIA, AMIA, FACCMA) repudiaron la publicación de la tira y consideraron que había sobrepasado todos los límites del humor al faltarle el respeto a los sobrevivientes de los campos de concentración. A su vez, denominaron al autor como un "inadaptado", "una persona con poco cerebro" que debía ser absolutamente descalificada y denunciada; y llegaron al punto de hipotetizar que una persona bien nacida y bien criada no bromearía con semejante tema[4].

Lo interesante es notar que quienes defendieron –más o menos críticamente– al autor también colocaron su mirada sobre él, y utilizaron casi los mismos adjetivos sobre las características de su trabajo. En otras palabras: si para quienes se sintieron ofendidos, Gustavo Sala era un inadaptado que jugaba con los límites del humor, para sus defensores también era eso, pero con sentido opuesto. Más allá del punto de la discusión, los calificativos como desprejuiciado, desbordado, y el

[2] Una de las más representativas es la publicada por Javier Hildebrandt (2012) en la revista virtual *Comiqueando*.

[3] Además de esto, el diario *Página/12* publicó el jueves 26 de enero de ese mismo año una solicitada firmada por grandes artistas y distintas personalidades que, con detalladas justificaciones, salieron en defensa del autor (Cfr. Grillo y otros, 2012). Sin embargo, dicho escrito salió contrapuesto a una carta dirigida a Gustavo Sala que, en la oposición de argumentos, dejó abiertas las puertas al debate (Cfr. Gurevich, 2012).

[4] A esto, luego se sumaron también las voces de algunas agrupaciones políticas, como por ejemplo la presidenta de Unión Por Todos, Patricia Bullrich, que acercó también sus opiniones remarcando lo "irresponsable" de la publicación; mirada que alejó del ojo de la tormenta a Gustavo Sala, y que apuntó sus críticas y recomendaciones hacia el diario *Página/12* (Cfr. Agencia Judía de Noticias, 2012).

encasillamiento del autor como artista que está continuamente jugando con los límites de lo que se puede decir, se presentaron, con palabras similares, a ambos lados del debate[5].

Esta similitud en los comentarios –a favor y en contra– que provocó la tira en cuestión deja entrever que, en definitiva, el pilar casi básico sobre el que se estructuró la discusión fue el paralelismo entre la tira puntual y el pensamiento de su autor[6]. Es notable que las denuncias y amenazas relacionaron, en un solo sentido, el humor sobre (y con) los campos de concentración con una posible intención antisemita y filonazi del artista. Sin embargo, esta lectura carecía de sustentos más allá de la irritación del momento, y denotaba no solo una mirada muy parcial sobre el tema, sino también un total desconocimiento de la obra conjunta del autor: teniendo en cuenta la explosión mediática que tuvo la polémica, no es descabellado suponer que muchos de los que criticaron la tira conocieron a Sala a través de ella, y se quedaron allí, considerando que todo lo demás era del mismo tono –cosa que, en parte, es cierto– y con el mismo objeto de burla. En contrapartida, los defensores del autor querían demostrar que él no tenía nada que ver con esa ideología, y que, ante todo, él venía haciendo este tipo de humor desde mucho antes[7].

Estas dos posturas presentaron notorios problemas que se cristalizan en el momento de leer los textos que analizaron la situación con una mirada menos pasional[8]: en primer término, la falencia está en

---

[5] Esto también se hace presente, lejos de la discusión puntual, en los prólogos de los diferentes libros recopilatorios de este autor (Cfr. Sasturain, 2009; Blejman, 2010; y Dreizik, 2010), como así también en los libros sin prólogo como *Bife Angosto 3* o *Lo que no importa está acá.* Esto permite suponer que la coherencia de Sala en no preocuparse por ofender resulta ser una suerte de salvoconducto que lo deja apropiarse de cualquier estereotipo o situación para hacer reír, incluso la del judío en el campo de concentración.

[6] Esta es una singularidad muy propia de la tira cómica. Según Martignone y Prunes (2008:23-35) este género carece, o al menos dificulta, la experimentación artística, pero a su vez da un mayor reconocimiento público a su autor. Teniendo en cuenta esto, se puede afirmar que si bien la tira de Gustavo Sala tiene ciertos ribetes experimentales (favorecidos tal vez por la aparición semanal), no deja de caer en la identificación de lo expuesto con el pensamiento del autor.

[7] Para esto, se presentaron ejemplos que, considero, no solo tal vez no ayudaron mucho sino que, por el contrario, pudieron servir como nuevos argumentos para alejar al autor del mote de "persona bien nacida" mencionada antes. En sí, aun formando parte de un excelente artículo (Cfr. Martignone, 2012), una tira donde tres niños practican un aborto a una chica con una rama puntiaguda, o donde un padre hace pudrir en la cárcel a su hijo porque es boliviano, pueden haber sido contraproducentes.

[8] En este grupo, sobresalen los artículos virtuales de Hernán Martignone (2012), Matías Raia (2012), y Andrés Valenzuela (2012a).

desmembrar al artista desconociendo su obra –ya no su vida personal y sus posicionamientos–; y en contraposición, las defensas del autor suelen caer también en la personalización, dejando de lado, en algún punto, su trayectoria como artista[9]. Comprender estas dos aristas es tal vez lo que permitió y permite analizar el asunto desde un punto un poco diferente: aunque no se la acepte como propuesta artística, leer la extensa obra de Sala sirve para interpretar sus motivaciones y sus formas al hacer humor.

En sí, "Bife Angosto" es tan solo una de las múltiples producciones del autor. A este espacio se suman las historietas que aparecen –o aparecían– esporádicamente en la revista *Fierro*, o los chistes en *Barcelona* o en la *Rolling Stone*, o las recopilaciones en libros; todos ejemplos de un tipo de humor que, no es necesario repetirlo, tiene un nivel de desparpajo que el grueso de la sociedad no siempre tolera. Así uno puede ver chistes y humoradas sobre homosexuales[10], sobre extranjeros, sobre curas, sobre aborto, sobre pedofilia, sobre zoofilia, sobre asesinatos, sobre judíos y sobre todo aquello en lo que uno, como lector, termina pensando "¿está bien que me ría de esto?"; pregunta que es fundamental para ubicar el rol del artista[11].

Mencionarlo como un "desubicado" implica plantear que su humor y sus chistes también son desubicados, aunque jueguen con un recurso válido y aceptado socialmente. Es decir: lo que Gustavo Sala efectúa es lo que se puede pensar como un *collage*, como un *juego* en el que se aúnan elementos heterogéneos y opuestos, en una clara dislocación de realidades que se produce tanto sea llevando a un lugar literal frases que son de uso cotidiano, o ubicando en un contexto realista o verosímil un elemento que apunta a lo absurdo y totalmente

---

[9] En este caso, las lecturas e historias que plantea Martín Casanova (2012a y 2012b) representan bien esta mirada más autobiográfica sobre la polémica.

[10] En cuanto a esto, resulta interesante recordar que, según Martín Casanova (2009), luego de la presentación de la historieta titulada "La píldora del amor gay" para una antología, uno de los coordinadores de la publicación acusó a Gustavo Sala de ser un historietista "claramente homófobo", a lo que éste respondió diciendo que él no tenía problemas con nadie, porque se reía de todos del mismo modo.

[11] Vale notar que, para conocer la comicidad de Gustavo Sala, los mecanismos específicos de sus historietas cómicas, y hasta poner en perspectiva la tira analizada, solo se necesita ir a la contratapa de *Bife Angosto 2*, donde el autor se dibuja a sí mismo cometiendo un error garrafal que involucra el libro *Mein Kampf;* o revisar la recopilación publicada en 2013 por Moebius Editora, *Lo que no importa está acá*, y encontrar allí una viñeta que utiliza casi el mismo recurso de humor que la de David Gueto, pero ahora satirizando a la mediática Graciela Alfano.

fuera de lugar. No quiere decir que siempre esto provoque comicidad, pero sí al menos permite reconocer cierta línea de trabajo del autor, pensar el *elemento polémico* de ciertas tiras y chistes y, a su vez, (re)ubicarlo dentro de una generación de historietistas-artistas que también mantienen búsquedas y caminos similares[12].

Porque no es Gustavo Sala el único que se atreve a introducir estos temas en su producción, ni tampoco es el único en publicar historietas tan variadas y en varios medios. Muy por el contrario, este artista comparte el tipo de trabajo con otros referentes de la materia como pueden ser Diego Parés, Sergio Langer, o El Niño Rodríguez, por poner algunos ejemplos que a su vez presentan una clara similitud con la obra de Esteban Podetti.

Para aclarar esta genealogía hay que pensar que hoy quedan muy lejos las tiras intelectuales y de alto contenido político-referencial de Quino, o los chistes líricos-populares de Caloi, o los juegos de palabras de Fontanarrosa; como también están lejos las reflexiones poéticas de Liniers, o la satírica mirada de Maitena, o las experimentaciones de Rep[13]. Sin desconocer a ninguno de ellos, los autores que conforman este grupo más contemporáneo se caracterizan por buscar un efecto basado en un humor absurdo que utiliza como material de trabajo lo más oscuro de la cotidianidad: el sexo, la violencia, lo escatológico. Es así como se puede acompañar al Loro Sebastián en su desventurado periplo psicológico para solucionar su disfunción eréctil (Podetti); o mirar con asombro la orgía sexual de los políticos argentinos, en donde la desnudez, la coprofagia, el alcohol y la droga los iguala a todos (Parés); o seguir a Mamá Pierri en la desaforada educación de su hijo único (Langer); o incluso, algo más suave, reconocer a Morta Dela, Tony Torres o Roca Mora, como dolorosas alegorías de un país que queda en "el culo del mundo" (Rodríguez).

La comparación, por tanto, no es casualidad. Se presentan en estos autores algo en común en cuanto al modo de establecerse frente al chiste: no lo hacen, sino que lo superan o rodean. Al (re)leer estas obras se puede descubrir que lo que se busca no es la risa del lector-espectador, sino su incomodidad. Si cuando Podetti hacía sus historietas la sangre y la violencia sexual provocaban resquemores (aun reconociendo el referente artístico al que hacía alusión el dibujante);

[12] Los términos marcados en este párrafo se utilizan de acuerdo con la interpretación que propone Jacques Rancière en su trabajo sobre *El malestar en la estética* (2004:59-78)

[13] Estos autores se nombran como referentes de la tira cómica porque son los que se trabajan en extenso en el libro de Martignone y Prunes (2008).

cuando Parés o Langer (y también Rodríguez, aunque en menor medida) presentan sus obras, es la mirada y acción de sus personajes sobre la realidad lo que choca al lector. Los temas y tópicos han cambiado: ya no se queda el humor en la referencia a las obras que presentaban dramáticamente lo peor de la sociedad, sino que se ve a la realidad sin ningún espejo que la transforme y sobre ello se ejerce y hasta fuerza el humor: la parodia *nerd* se transformó en sátira grotesca y popular

La pregunta, sin embargo, es por qué nadie acusó, al menos no tan violentamente, a estos autores de discriminadores, destituyentes, o de "mal nacidos". Una posible explicación es porque en sus obras media un espacio que requiere el distanciamiento. La revista *Barcelona*, casa habitual de los autores mencionados, presenta un tipo de humor y de chistes que suelen basarse casi siempre en lo que cualquier otro medio evitaría tratar (al menos, de esa manera): el embarazo no interrumpido de la niña de once años violada en Entre Ríos, los asesinatos no resueltos de María Marta García Belsunce, Nora Dalmasso y Rosana Galiano, o la desaparición de Julio López, por poner ejemplos claros[14].

A su vez, también existe otro punto que parece sobrepasar a la tira de *Página/12*: la constitución de un personaje que es parte de una saga (cuestión que es inmanente a la tira como género y que pocos autores pudieron superar[15]) que permita dibujar una línea divisoria entre lo que se dice dentro de los cuadritos, y el que firma arriba de ellos. Por ejemplo, La embarazada mala de Podetti es un personaje que perturba en cualquiera de sus intervenciones por la violencia y exageración de sus modales, y por las claras alusiones a una realidad irresuelta[16]. Por su

[14] Como bien propone Lucas Martin (2012) en su trabajo sobre *El síndrome Guastavino* (historieta con la cual también se podría relacionar la obra y la tira de Sala, en especial al pensar la relación entre el Holocausto nazi y la Dictadura argentina), la revista *Barcelona* inició e instaló la propuesta de "joder con todo y todos", y corrió el límite de lo decible en el humor gráfico masivo y se rió de lo intocable (desaparecidos, aborto, consumo de drogas, e incluso judaísmo y nazismo).
Sin embargo, más allá del tratamiento de los temas, *Barcelona* es uno de los pocos medios que plantea los temas que otros medios periodísticos prefieren ocultar o esquivar, funcionando casi como una astilla en la memoria colectiva (cuestión que, también, la hizo blanco de protestas y juicios, como por ejemplo la irrisoria denuncia judicial por parte de Cecilia Pando, la mediática defensora de la dictadura militar argentina, que dijo sentirse agraviada por un fotomontaje aparecido en la contratapa de la edición 193, que satirizaba su encadenamiento al Edificio Libertador para reclamar por el estado de los genocidas presos y juzgados por crímenes de lesa humanidad cometidos en la última dictadura).
[15] Liniers y Rep son ejemplo de esto (cfr. Martignone y Prunes, 2008).
[16] A su vez, La embarazada también propuso un interesante vuelco en su temática al incorporar en sus tiras el análisis de los tipos de humor, generalmente asociado a la presencia de un personaje "políticamente incorrecto" conocido como Mangiafrutti.

parte, La Mamá Pierri de Langer es mucho más nazi que hasta el mismo Hitler dibujado por Sala, y sus formas y modelos refieren continua y exageradamente a los miedos más reaccionarios de la clase media argentina, abonados con la exageración subjetiva de un autor que, vale decir, es descendiente de sobrevivientes de la Shoá[17]. Pero ambas, al igual que el Señor Rispo, Beto Choripan, Alejo Conejo o cualquiera de sus compañeros, gracias a cierta continuidad, se pueden identificar claramente con una figura de ficción que, a lo sumo, representa una mirada opuesta, exagerada, de la que tiene quien lo crea (casi al igual que el personaje de Micky Vainilla de Diego Capusotto).

Por eso tal vez ninguno provoca escándalo, más allá de lo escabroso del tema. Por eso, y tal vez también por el medio de publicación. Porque no resulta descabellado sospechar que el hecho de que la tira haya sido publicada por *Página/12* puede haber provocado también el tipo de repercusiones negativas que tuvo[18]. En sí, no es lo mismo este diario, tildado de oficialista, que la revista *Barcelona*, o la revista *Fierro* (publicada también por ese diario, pero con un costo extra opcional); como así tampoco es lo mismo, a un nivel más general, publicar una tira en un diario que en una revista. Estas últimas diferencias, no solo cambian el público al que hipotéticamente debería estar dirigida[19], sino que también cambian la mirada que sobre ella tiene ese público que puede llegar a leerla.

Teóricamente hablando, en su lugar de origen, Norteamérica, la tira de diario se conocía (y conoce) como *comic strip*, o "tira cómica", y de esta manera ingresó a los diarios Argentinos para quedarse y fortalecerse. Por tanto, y casi por su misma etimología, este tipo de historieta tendría que tener un contenido cómico, bastante amplio, aunque no necesariamente tiene que tener humor. Es decir, en una tira cómica (diaria o no) el artista generalmente tiende a hacer reír, sin importar mucho los recursos que utiliza: no se le exige al autor que haga pensar al lector promedio de esa publicación (hasta a veces eso puede

[17] Esto queda bien aclarado en el texto de Humphrey Inzillo (2011) sobre la publicación del primer libro recopilatorio de este personaje.

[18] Esto mismo es lo que propone Andrés Accorsi (2012) en su vehemente defensa de Gustavo Sala y su tipo de humor. Un pensamiento que hoy, en noviembre de 2013, y a la luz del laxo tratamiento que tuvieron ciertos medios de comunicación al respecto de los dichos de Jaime Durán Barba, el asesor del PRO, adjetivando a Hitler como "un tipo espectacular", no resulta para nada delirante.

[19] Aunque esta cuestión del *humor domesticado*, acomodado a un lector ideal, se ha diluido un poco con la llegada de los diarios virtuales o las ediciones virtuales de los diarios impresos (Cfr. Casciari, 2004).

ser perjudicial), sino que se le pide que lo haga empezar el día –o la tarde– con una sonrisa que le ayude a continuar mirando la realidad mucho más trágica y angustiante que lo rodea[20].

Por ende, repasando lo dicho, la tira en cuestión puede haber fallado en su medio de publicación, en la elección de formato, en la propuesta estético-satírica, o incluso (y esto fue casi lo único que se vio en las críticas que dieron origen a este trabajo) en la elección del tema. Y es aquí donde se puede empezar a pensar por qué el Holocausto, como punto central, es un tema sobre el cual cuesta tanto hacer humor, y, por elevación, cuáles son los límites de este humor, si es que los hay.

Como primer paso, vale decir que para muchos de los que escribieron en los diferentes espacios analizados, el artista no debe tener límites de ningún tipo. Para otros, los límites deben ser autoimpuestos. Para un grupo, también, los límites son sociales y hay temas tabú con los que no se puede ejercer cierto tipo de arte[21]. Opciones varias que también pueden revisarse a partir de la diferenciación más clásica planteada por Sigmund Freud entre chiste y humor: acción que permitiría repensar si la tira de Gustavo Sala es un chiste hostil, o si, por el contrario, su base es el humor[22].

En este sentido, es posible considerar que, como dijo el mismo artista, la intención no fue el herir susceptibilidades, y que su tira solo fue un chiste que se fue "un poco al carajo" pero sin quererlo[23]. Por tanto, no se puede afirmar que la tira haya tenido una intencionalidad

---

[20] Esto tiene que ver con considerar la página de chistes (generalmente la contratapa) como la *otra tapa* por la cual el argentino promedio fue acostumbrándose a comenzar la lectura del diario (Cfr. Sasturain 1995:241-250).

[21] Sobre los límites del humor, se recomienda las muy claras historietas de John Tones y Guitián (2012), y de Raúl Minchinela y Puño (2012), como así también el texto de Esteban Podeti (2011), que a su modo intenta encontrar una explicación posible para este tema.

[22] En su trabajo sobre el humor (1927), Freud plantea una interesante diferencia con el chiste o lo cómico, al afirmar que el humor no solo tiene algo de liberador, sino también que tiene algo de grandioso y patético. El humor presenta un triunfo del yo frente a lo desfavorable de las circunstancias externas y reales: por más desagradables o tristes que sean, con el humor el sujeto se opone sin resignarse a ellas y surge victorioso.
A su vez, Freud plantea que el humor es un método humano para sobrellevar el padecimiento que resulta mucho más digno que el chiste, ya que no sirve solo para sentir un placer instantáneo o agredir a alguien (aunque no logre la risa franca, como el chiste), sino que sobrelleva un fin emancipador y enaltecedor al presentar lo peligroso y doloroso del mundo como posible objeto de una broma.
Vale aclarar que Freud finaliza afirmando que no todos los hombres son capaces de una actitud humorística, y que éste es un don precioso y raro del que pocos logran gozar.

[23] Sobre la opinión del propio autor sobre toda esta polémica, confrontar la síntesis realizada por Agencia Paco Urondo (2012), la entrevista realizada por Andrés Valenzuela (2012b), y la brindada a Yamila Trautman (2012).

cómica ofensiva, sino todo lo contrario: David Gueto estaba pensada –al menos pensada– como un ejercicio de humor, de una mirada liberadora sobre un tema que angustia (no solo el Holocausto, sino también el accidente ninguneado en el recital de David Guetta).

Al mismo tiempo, vale pensar que esta no fue la primera vez que en "Bife Angosto" se usó como tema el nazismo y sus consecuentes acciones discriminadoras: en las recopilaciones de Ediciones de la Flor se pueden encontrar varios ejemplos que plantean esta cuestión, generalmente ubicando la burla sobre quien efectúa la discriminación o el asesinato, es decir "el enemigo", el "poderoso", y nunca sobre la figura de quien sufrió el plan de exterminio (aunque sí sobre la figura del "inferior", o el "impotente", pero siempre desde el absurdo)[24]. Esto nos permite reflexionar sobre el hecho de que el problema no es retratar lo que sucedió en los campos de concentración por medio de la historieta[25], ni mediatizar estos hechos a partir de una sincera mirada humorística[26]. Por el contrario, considerando el carácter de *nomos de lo moderno* de este espacio sin reglas (Cfr. Agamben, 2003:221-229), y la utilización generalizada del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico (Cfr. Huyssen, 2002:13-40), se percibe que el peligro latente tan temido en la representación de la Shoá estaría en la banalización, en la prostitución de ese recuerdo con fines, en este caso, cómicos.

Sin embargo, tal cual es planteado por Gunter Grass (Cfr. 1999), no se le puede poner fin al escribir después de Auschwitz. Y en ese continuo de escritura, también puede pensarse (como hicieron Langer, Spiegelman, Benigni[27]) que la escritura humorística también podría estar incluida, vista ya como una forma directa de entender al género humano, ya como una forma de lograr que las comunidades reconstruyan los cimientos de su dolor, cohabitando con el humor de otras comunidades humanas[28].

---

[24] Los términos entre comillas provienen de la tesis sobre el chiste planteada por Sigmund Freud en su trabajo sobre el chiste (Cfr. Freud, 1905:96-109).

[25] Art Spiegelman lo hizo excelentemente en su obra *Maus*, reconocida y premiada mundialmente y analizada en profundidad por Andreas Huyssen (Cfr. 2002:122-145).

[26] En este sentido resulta esclarecedora la propuesta y comparación entre *La vida es bella* y *La lista de Schindler* que plantea Imre Kertész (2002:87-95) al momento de preguntarse de quién es Auschwitz, y en especial al oponer la estetización del Holocausto del film de Spielberg, contra el espíritu auténtico de la película de Benigni.

[27] Aquí también se podría incluir la polémica *Hitler=SS* de Gourio, Vuillemin y Gondot, aunque con mayor debate por su contenido.

[28] Esto está claramente planteado por Hernán Casciari (2004) al entender que, bajo los influjos de Internet, el humor domesticado de algunas comunidades tiende a chocar con el humor en estado puro de otras.

En este sentido, el humor no tendría límites, en absoluto, ya que de una u otra forma permitiría repensar lo más oscuro, lo más deshumanizado del pasado, presente y futuro de un pueblo desde una mirada más objetiva, o al menos más alejada del dolor[29]. Así, por ejemplo, todo aquello considerado como *irrepresentable*[30] podría ser puesto en escena con un fin artístico-humorístico: desde la Shoá[31] hasta las torturas y los desaparecidos de la última dictadura en Argentina[32].

En otras palabras, y como para finalizar este trabajo y presentar un posible camino para futuras intervenciones, se podría concluir pensando que cualquier tema puede ser contado con humor; pero tal vez no se pueda hacer chistes sobre cualquier cosa.

Bibliografía

Accorsi, A. (2012) "21/ 01: Humor sin barreras" [artículo en línea] en: *365 comics por año.* http://365comicsxyear.blogspot.com.ar/2012/01/21-01-humor-sin-barreras.html [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Agamben, G. (2000) *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Valencia Pre-Textos.

——— (2003) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia Pre-Textos.

Agencia Judía de Noticias (2012) "Shoá/Historieta. Fuerte polémica genera una historieta que banaliza el Holocausto", [artículo en línea] en: *Agencia Judía de Noticias*. http://www.prensajudia.com/shop/detallenot.asp?notid=27481 [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Agencia Paco Urondo (2012) "Gustavo Sala: 'Por ahí me fui un poco al carajo'", [artículo en línea] en: *Agencia Paco Urondo. Periodismo militante.* http://www.agenciapacourondo.com.ar/secciones/comunicacion/6467.html [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Blejman, M. (2010), "La extraña longitud de un Bife Angosto", en Sala, G. *Bife Angosto 1*, 2ª ed., Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 3-4.

[29] Esto, con otras palabras, es lo propuesto en el final del texto de Fernando Ariel García (2012).

[30] Si bien este término es tomado de la teoría de Jacques Rancière (Cfr. 2004:150 y ss.), también puede relacionarse con lo *irrepresentable* de los sucesos límite traumáticos de acuerdo a lo expuesto por Dominick LaCapra (Cfr. 2005:105-129).

[31] Sobre esta noción, vale revisar el planteo de Agamben (2000:35-36) que dice, retomando a Claude Lanzmann, que la Shoá es un acontecimiento y un espacio sin testigos en doble sentido; encrucijada verbal a la que la mirada humorística tal vez podría sumar una vía alternativa de lectura.

[32] Propuesta que, en cierto modo, llevaron adelante las publicaciones de Andrés Cascioli, y que pueden verse en parte resumidas en las recopilaciones de *Humor Político* publicadas en el año 1983.

Casanova, M. (2009) "Bola triste", en Sala, G. *Bola triste*, Buenos Aires, Moebius editora, contratapa.

——— (2012a) "Semana 18: Día 117: Los límites del humor", [artículo en línea] en: *Semana 52 | Espartatlón.* http://blogsdelagente.com/semana52/2012/01/25/semana-18-dia-117-los-limites-del-humor/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

——— (2012b) "Semana 23: Día 153: El Museo del Holocausto", [artículo en línea] en: *Semana 52 | Espartatlón.* http://blogsdelagente.com/semana52/2012/03/01/semana-23-dia-153-el-museo-del-holocausto/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Casciari, H. (2004) "El humor es un perro mutante" [artículo en línea] en: *Orsai.* http://editorialorsai.com/blog/post/el_humor_es_un_perro_mutante [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Dreizik, D. (2010) "Leopoldo Jacinto Luque El prologuista asustado en: ¿Qué gusto tiene Sala?", en Sala, G., *Amasala*, Buenos Aires, +Info, pp. 2-3.

Freud, S. (1976 [1905]) "El chiste y su relación con lo inconciente", en *Obras completas*, Tomo VIII, Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. pp. 1-225

——— (1976 [1927]) "El humor", en *Obras completas*, Tomo XXI, Buenos Aires, Amorrortu editores S.A. pp. 153-162

García, F. A. (2012) "Contra la banalización de la inteligencia", [artículo en línea] en: *La bitácora de Maneco*. http://labitacorademaneco.blogspot.com.ar/2012/ 01/contra-la-banalizacion-de-la.html [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Grass, G. (1999) *Escribir después de Auschwitz,* Buenos Aires, Paidós.

Grillo, O. y otros (2012) "Contra la censura y el acoso" [artículo en línea] en: *Página/12.* http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-186260-2012-01-26.html [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Gurevich, B. (2012) "Carta a Gustavo Sala" [artículo en línea] en: *Página/12.* http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-186261-2012-01-26.html [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Hildebrandt, J. (2012) "Aguante Gustavo!" [artículo en línea] en: *Comiqueando online.* http://www.comiqueando.com.ar/comic_clips/aguante-gustavo/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Huyssen, A. (2002) *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

Inzillo, H. (2011) "Todo sobre mi madre" en *Rolling Stone* Nº 164, noviembre, Argentina P. 50

Kertész, I. (2002) *Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura,* Barcelona, Herder.

LaCapra, D. (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Martignone, H. (2012) "Gustavo Sala y la tira de la polémica", [artículo en línea] en: *sobre historieta.* http://sobrehistorieta.wordpress.com/2012/01/20/gustavo-sala-y-la-tira-de-la-polemica/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

——— y Prunes Mariano (2008) *Historietas a diario: las tiras cómicas argentinas de* Mafalda *a nuestros días*, Buenos Aires, Libraria.

Martin, L. (2012) "Lo tolerable. Política, sexo y humor en El síndrome Guastavino" [artículo en línea] en: *Viñetas Serias. Congreso internacional de historietas.* http://www.vinetasserias.com.ar/2012/pdf/actas2012/Martin_VS_2012.pdf [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Minchinela, R. y Puño (2012) "La fórmula del humor" [artículo en línea], en *¡Caramba!* http://carambacomics.com/blog/la-formula-del-humor/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Podeti, E.(2011) "¡Clínicas de Humorismo: Lección 18!" [artículo en línea] en: *Yo contra el mundo!* http://weblogs.clarin.com/podeti/2011/04/07/%C2%A1clinicas_de_humorismo_leccion_18/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Raia, M. (2012) "De Guetta a Gueto", [artículo en línea] en: *Golosina Canibal.* http://golosinacanibal.blogspot.com.ar/2012/01/de-guetta-gueto.html [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Rancière, J. (2004) *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Sasturain, J. (1995) *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Ediciones Colihe S.R.L.

——— (2009), "A Sala llena", en Sala, G. *Bola triste*, Buenos Aires, Moebius editora, pp. 3-4.

Tones, J. y Guitián (2012) "Los límites del humor" [artículo en línea], en *¡Caramba!* http://carambacomics.com/blog/los-limites-del-humor/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Trautman, Y. (2012) "Gustavo Sala, ¡el historietista del rock!" [artículo en línea], *Rolling Stone.* http://www.rollingstone.com.ar/1524128 [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Valenzuela, A. (2012a) "La condena", [artículo en línea] en: *Cuadritos, periodismo de historieta.* http://avcomics.wordpress.com/2012/01/24/10902/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

——— (2012b) "'Apareció una autocensura muy molesta, pero inevitable'", [artículo en línea] en: *Cuadritos, periodismo de historieta.* http://avcomics.wordpress.com/2012/06/17/12082/ [Fecha de consulta: 18/11/2013]

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Superar la metafísica, superar la estética. Arte y poesía en el pensamiento heideggeriano

Carolina DONNARI
Universidad Nacional del Sur - CONICET
carodonnari@gmail.com

Es bien sabido que el núcleo del pensamiento heideggeriano radica en un planteamiento originario de la pregunta por el ser, aquella cuestión primordial y urgente que ha sido, sin embargo, progresivamente olvidada y desestimada por la tradición metafísica. Heidegger se propone restituir a esta cuestión su legitimidad perdida, a través de una confrontación histórica con las conceptualizaciones que han marcado el curso del pensamiento metafísico-filosófico, a fin de poner de manifiesto lo que en ellas permanece impensado: el ser mismo en su verdad. En este contexto, la pregunta por el arte constituye uno de los grandes hilos conductores del pensar heideggeriano. Así, en *Aportes a la filosofía*, su gran obra publicada póstumamente, el filósofo alemán señala que

> La pregunta por la obra de arte […] se encuentra en íntima conexión con la tarea de superación de la estética, es decir, al mismo tiempo, de una determinada concepción del ente como de lo objetivamente representable. La superación de la estética resulta, por otra parte, necesaria a partir de la confrontación histórica con la metafísica como tal (Heidegger, 2003:397).

¿En qué sentido debe comprenderse la importancia de una superación de la estética dentro del marco más general de una superación de la metafísica? ¿Qué relación establece Heidegger entre el arte y el punto en torno al cual gira todo su pensamiento, a saber, la pregunta por el ser? En las páginas que siguen, intentaré mostrar que el planteamiento heideggeriano de una superación de la metafísica implica

una superación de la estética en tanto disciplina orientada a la reflexión sistemática sobre lo bello en general y el arte en particular, que tiene su origen y piedra fundacional en la noción moderna de sujeto. En la medida en que la estética determina el ente como lo objetivamente representable, el salto al "otro comienzo" del pensar que Heidegger propone conduce necesariamente a la pregunta en torno a la legitimidad y necesidad de una comprensión estética del arte. Asimismo, la importancia radical de alcanzar una comprensión originaria del arte se vislumbra a la luz de las consideraciones heideggerianas en torno a una nueva forma de "habitar un mundo", alternativa a la metafísica, que hunde sus raíces en una experiencia poética del ser y los entes.

Para comprender estas nociones, es necesario exponer brevemente qué comprende Heidegger por "metafísica". El filósofo describe a la metafísica no como a una mera disciplina, sino como aquella concepción occidental que ha identificado erróneamente el ser con los entes, olvidando, en consecuencia, que entre ambos se abre una "diferencia ontológica", que el ser se da siempre en los entes, pero no se agota en ellos. La metafísica ha comprendido el ser como una sustancia fija, ha comprendido el ser como mera *presencia efectiva* de los entes, ha asociado el ser a un único horizonte temporal, el presente. Pero al hacerlo ha encubierto, precisamente, el carácter esencialmente temporal del ser, puesto que rápidamente olvida que el efectivo presenciar, la asistencia constante, es una forma del acontecer del ser, que es en sí mismo temporal e histórico. De acuerdo a Heidegger, el ser tiene una historia, el ser *es* historia, y la metafísica no es sino una época de la historia del ser (*Seinsgeschichte*), en la cual, paradójicamente, el ser mismo resulta olvidado, opacado por el presenciar de los entes. Y es que el punto nodal del planteo heideggeriano es el que indica que el ser no sólo se da, acontece como presencia, sino que también se rehúsa, se sustrae como reserva inagotable de posibilidades (Heidegger, 2001b:23-28).

De acuerdo a Heidegger, la comprensión metafísica del ser sostiene toda la historia del pensamiento occidental, pero encuentra su consolidación en la modernidad. En la conferencia "La época de la imagen del mundo", de 1938, Heidegger indica que la modernidad es la época en la que el mundo como tal se convierte en imagen, esto es, es objeto de la representación de un sujeto (Heidegger, 2010:73-77). La modernidad es, en efecto, el momento histórico en el cual surge la noción de sujeto tal como hoy la comprendemos. El *subjectum* medieval, que como traducción del griego *hypokeímenon* se refería a

aquello que como fundamento reúne todo sobre sí, se transforma ahora en sujeto y tiene al hombre como única y definitiva referencia.

Esta transformación tiene profundas consecuencias, puesto que "si el hombre se convierte en el primer y auténtico *subjectum*, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal" (Heidegger, 2010:73). En la medida en que el hombre se ubica a sí mismo como centro y medida del universo, considera a los entes como algo disponible puramente disponible. Esta disposición incluye también la comprensión metafísica del arte, puesto que uno de los fenómenos esenciales de la modernidad "es el proceso que introduce el arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre" (Heidegger, 2010:63). Como veremos más adelante, Heidegger apunta a revalorar el poder ontológico de la obra de arte, distanciándola, en consecuencia, de la visión representadora del sujeto moderno.

Heidegger considera que la comprensión metafísica del ser se extiende hasta la contemporaneidad, en la que se manifiesta en la forma de la técnica moderna. La técnica comprende los entes como *Gestell*, mero marco o "estructura de emplazamiento", puro objeto de consumo. (Heidegger, 2001a:19). En su configuración técnico-tecnológica, la metafísica ya no piensa el ser, sino que reduce el ente al carácter de "cosa" disponible como reserva de energías. En consecuencia, la técnica elimina cualquier posibilidad latente de experienciar el ser, incluso desde una perspectiva metafísica. Por este motivo, Heidegger describe la contemporaneidad como la época de la consumación (*Vollendung*) de la metafísica, la época en la que la metafísica llega al máximo despliegue de sus posibilidades internas (Heidegger, 2001b:79). Este final de la metafísica "se muestra como el triunfo de la instalación manipulable de un mundo científico-técnico, y del orden social en consonancia con él", es decir, como el "comienzo de la civilización mundial fundada en el pensamiento europeo-occidental" (Heidegger, 2001b:80).

La técnica moderna representa, según Heidegger, un tiempo de peligro extremo e inminente. Este peligro, no obstante, no proviene de los potencialmente letales aparatos y maquinarias de la técnica. El verdadero peligro radica en que "el dominio de la estructura de emplazamiento amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un hacer salir de lo oculto más originario, y de que de este modo le sea negado experienciar la exhortación de una verdad más inicial" (Heidegger, 2001a:26). Y sin embargo, señala Heidegger

citando a Hölderlin, "donde está el peligro, crece también lo que salva". El extremo olvido del ser que tiene lugar en la época de la técnica nos abre, al mismo tiempo, una posibilidad de superar el pensamiento metafísico.

En efecto, Heidegger considera que en la técnica moderna hay un aspecto originario, por cuanto la técnica, como toda metafísica, es un "destino" (*Schicksal*) de la historia (*Geschick*) del ser, es *una* de las formas en las que el ser acontece históricamente. La idea de destino remite, a su vez, a otra de las nociones centrales del pensamiento heideggeriano, a saber, la de verdad como desocultamiento (*Unverborgenheit*). Heidegger señala que, junto con una concepción errónea del sentido del ser, la metafísica ha desarrollado una mala interpretación de la verdad. Según el filósofo alemán, la definición tradicional de la verdad como *adaequatio intellectum ad rem* es tan sólo una comprensión derivada de la esencia de la verdad, que no alcanza a dar cuenta de su acontecer originario: el desocultamiento del ser en la forma del presenciar, que implica siempre, no obstante, algo que se rehúsa, algo que permanece oculto. Para que las cosas concuerden con el juicio, dice Heidegger en *Ser y tiempo*, es necesaria la presencia previa de las cosas, es necesario que la cosas se muestren en lo que ellas mismas son (Heidegger, 1951:240).

Heidegger encuentra una expresión de esta comprensión originaria de la verdad en la palabra griega *alétheia*, aquel desocultamiento en el que algo siempre permanece velado. La verdad, desde esta perspectiva, se identifica con el ser mismo: la verdad de lo que es no es sino su propio acontecer, su propio ser en el desocultamiento. Se comprende, entonces, cuál es el sentido originario de la técnica y de la metafísica en general: como destinos del ser, ellas también son modos del desocultamiento, son una forma más de surgir los entes a la presencia. Cuando experienciamos la técnica como un destino más de la verdad del ser, comprendemos que la metafísica no constituye la única forma de comprender el mundo. En este sentido, Heidegger recuerda que en la antigua Grecia *téchne* no sólo era el nombre para la técnica, sino también para las artes. En aquel entonces,

> las artes no procedían de lo artístico. Las obras de arte no eran disfrutadas estéticamente. El arte no era un sector de la creación cultural. ¿Qué era el arte? […] ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de *téchne*? Porque era un hacer salir de lo oculto que trae de y que trae ahí delante y por ello pertenecía a la *poíesis*. Este nombre lo recibió al fin como nombre propio aquel salir de lo

> oculto que prevalece en todo arte de lo bello, la poesía, lo poético (Heidegger, 2001a:31).

Heidegger señala así que el arte, al igual que la técnica, es un modo del desocultamiento, pero uno más originario y primordial.

Será precisamente esta relación entre obra de arte y verdad la que Heidegger explore en "El origen de la obra de arte", una conferencia de 1935. Allí, Heidegger expone una comprensión ya no estética, sino ontológica de la obra de arte, por cuanto la obra de arte es, antes que nada, un "ponerse a la obra" la verdad (Heidegger, 2010:41). Como hemos señalado más arriba, Heidegger piensa que la estética forma parte de la comprensión metafísica del ser. La estética transforma la obra de arte en objeto, concretamente en un objeto de la *aísthesis*, de la aprehensión sensible en sentido amplio (Heidegger, 2010:57). Para él, por el contrario, la obra de arte es un "acontecer de la verdad", en tanto ella permite que los entes se manifiesten en lo que ellos mismos son. Heidegger denomina a este desocultamiento la "contienda de tierra y mundo" que acontece en la obra. "Mundo" se refiere al desocultamiento de la verdad, a la multiplicidad de sentidos que la obra despliega, mientras que "tierra" indica la reserva de significados que la obra resguarda, es decir, el ocultamiento. La verdad que acontece en la obra de arte es *alétheia*, verdad originaria. Y esta comprensión originaria de la verdad constituye el tipo de experiencia radicalmente distinta a cualquier interpretación metafísica del ser y la verdad: considerar la verdad no desde una perspectiva estética, sino ontológica, implica ponernos en camino hacia una superación de la metafísica.

Según Heidegger, superar (*überwinden*) la metafísica es hacer un giro, a fin de torcer (*winden*) la comprensión metafísica del ser. Esta superación, como señala Vattimo, tiene el sentido del reponerse de una enfermedad: para dejar atrás la metafísica, hay que atravesarla, hay que convalecerla (Vattimo, 1986:40). Esto implica, pues, dar un "paso atrás" (*Schritt zurück*) desde el pensar vigente hacia el origen de la filosofía, a fin de pensar lo que en la metafísica permanece impensado: el ser mismo en su verdad, no ya como sustancia sino como *Ereignis*, como evento o acontecimiento (Heidegger, 2008:85). Heidegger dice que esta es una tarea que corresponde en gran medida a los pensadores, es decir, a aquellos capaces de prestar atención al "llamado del ser". Pero el filósofo también reserva a los poetas un lugar esencial en esta búsqueda de una existencia auténtica.

Heidegger piensa que, entre todas las formas de arte, la poesía (*Dichtung*) ocupa un lugar destacado, puesto que las palabras son su

elemento, y el lenguaje es el lugar originario en el que la verdad del ser acontece: "en la medida en que el lenguaje nombra por primera vez a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación. Este nombrar nombra a lo ente *a* su ser *a partir* del ser. […] El poema es el relato del desocultamiento de lo ente" (Heidegger, 2010:53). El decir poético no emplea palabras como medios de comunicación que designan objetos verificables y representables, sino que nombra esencialmente, convoca en la palabra. En esta reflexión poetizante, señala Heidegger, advertimos que la palabra, como el ser, no es un ente, ni tampoco lo es la relación de ente y ser. La palabra es un darse, un *es gibt*, porque la palabra *da el ser*, señala el ámbito en el que el ser acaece.

La íntima relación que une al pensar y el poetizar lleva a Heidegger a preguntarse, empero, si no nos enfrentamos al peligro de "limitar" en cierto sentido ambas ocupaciones. En efecto, "existe el riesgo de pensar demasiado y cerrarse a la poesía, y el riesgo opuesto de resistirse a admitir que la verdadera experiencia con el lenguaje sea sólo la pensante, siendo que el elevado poetizar oscila permanentemente hacia un pensar" (Picotti, 2010:108). El pensar y el poetizar se requieren mutuamente porque ambos se mueven en la vecindad del ser, pero cada uno de ellos determina de manera diferente este ámbito que comparten. Poetizar y pensar son las dos formas esenciales en que se bifurca el lenguaje: el poeta nombra lo sagrado, lo que sólo nos ofrece sus signos, mientras que el pensador nombra la esencia de las cosas; acogiendo los signos de lo que acontece, el poeta funda el lenguaje y la historia, en tanto que la tarea del pensador es cuestionar y aclarar el acaecimiento.

> Cantar y pensar -dice bellamente Heidegger- son los troncos vecinos del poetizar. Nacen del ser y alcanzan su verdad. Su relación hace pensar lo que Hölderlin canta de los árboles del bosque: "Permanecen desconocidos el uno del otro, mientras se elevan sus vecinos troncos" (Heidegger, 2007:45).

Ahora bien, el rol de los poetas en pos de una superación de la metafísica se torna aún más significativo si se tiene en cuenta que esta no es una especulación teorética, sino que tiene, para Heidegger, un valor exhortativo: se trata, justamente, de hacer una *experiencia* originaria del ser, experiencia que se manifiesta en la forma de un *habitar no metafísico*. Tal habitar sólo puede ser, de acuerdo a Heidegger, un habitar poético (Heidegger, 2001a:139-152). Al nombrar la esencia de las cosas, el poeta instaura la morada de los hombres en la vecindad del ser; señala al hombre que un habitar originario no puede

acontecer en el ámbito de la maquinación y el señorío de la técnica, sino en la dimensión esencial de la cuaternidad: "salvando la tierra y no devastándola, acogiendo el cielo y sus signos, honrando lo sagrado, lo que trasciende, acompañando a los mortales, en el estar entre las cosas al cuidar su despliegue o erigirlas" (Picotti, 2010:121).

Cuando dejamos de pensar el arte estéticamente, como producto de las vivencias de un sujeto, y lo comprendemos desde el horizonte originario del acaecer del ser, transformamos no sólo la forma en que comprendemos el arte, sino también la forma en que comprendemos el mundo y la totalidad del ente. Por este motivo, superar la estética *es ya* superar la metafísica. Y superar la metafísica significa aprender a habitar poéticamente el mundo, dejando atrás la avidez de dominio de la época técnica; puesto que la filosofía no es tan sólo una reflexión en torno el mundo, sino también, y ante todo, una forma de experienciar la vida.

Bibliografía

Heidegger, M. (1951) *Ser y tiempo*, México, FCE.
——— (2001) *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal
——— (2001) *Tiempo y ser*, Madrid, Técnos
——— (2003) *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, Buenos Aires, Biblos
——— (2007) *La experiencia del pensar*, Córdoba, Copista
——— (2008) *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthrópos
——— (2010) *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza
Picotti, D. (2010) *Martin Heidegger. El otro comienzo del pensar y las exigencias de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Quadratta
Vattimo, G. (1986) *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

"La foto más famosa y nunca vista": Reflexiones sobre una imagen fechada el 11 de septiembre de 2001

María Victoria GÓMEZ VILA
Universidad Nacional del Sur
de_vicky@hotmail.com

Las fotos no son una copia exacta de lo real. El ángulo, su encuadre, la luminosidad y sus sombras concomitantes responden a una multiplicidad de factores que comulgan en un único instante cuando el fotógrafo acciona el gatillo. Sin embargo, pese a la elección personal de quien efectúa aquel recorte, los hechos a los que ellas remiten suceden en verdad.

El atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre del 2001 es reconocido como uno de los eventos más fotografiados en la historia. Se han publicado imágenes del impacto de uno de los aviones, del derrumbe de ambos edificios y de las tareas de rescate. Ellas son los innumerables registros de lo vivido en prácticamente dos horas. Pero, pese al significado que adquirieron con el paso del tiempo en cuanto representan una suerte de estandarte que hace patente la conmoción de aquel día, existe una fotografía en particular contra la cual la mayoría de los lectores estadounidenses reaccionó negativamente: la que muestra el salto de un hombre desde uno de los pisos superiores de la Torre Norte previo a su colapso. Esa imagen fue publicada en la portada de numerosos diarios que, debido a las fuertes críticas, debieron sacar esos ejemplares de circulación y a su vez eliminar su registro digital. Tal fue el efecto de este borramiento que jamás volvió a ser vista en una portada[1]. De allí que Richard Drew, el fotógrafo que la tomó, acuñara la frase: "Es la fotografía más famosa y nunca vista" (Anderson, 2011). En

[1] Como excepción, se la publica en la página 1 de *The New York Times Book Review 2007*, uno de los periódicos que la publicó el 12/09/01.

el 2003, el periodista Tom Junod escribe un artículo donde recupera las vicisitudes de esta imagen cuyo protagonista aún hoy no puede ser identificado. Junod ofrece la voz de aquellos que no tuvieron oportunidad para expresarse, como la de los familiares de las víctimas sospechadas de lanzarse al vacío y la del mismo fotógrafo que relata su experiencia. No obstante estas dificultades, la imagen se ha transformado en un símbolo global y su archivo persiste gracias a la difusión en Internet.

En el presente trabajo, analizaremos las implicancias de la censura y la perdurabilidad de dicha fotografía con la intención de aportar un sentido diferente de su interpretación. Para ello, nuestra propuesta se sostendrá en una determinada "pragmática de las imágenes" que contemplará tres puntos fundamentales: la política pensada en función de la violencia, la estética en relación con la potencia artística de la fotografía y la ética como modo de vinculación con el mundo.

Teniendo en cuenta estos aspectos, orientaremos el desarrollo del trabajo desde la siguiente pregunta: *¿qué podemos ver cuando miramos aquella fotografía?*

Una política de la imagen

Ni bien la imagen mundialmente conocida como "The Falling Man" fue publicada por primera y única vez en la portada de los diarios, el fotógrafo y los editores fueron acusados de "explotar la muerte de un hombre, quitarle su dignidad, invadir su privacidad, volver una tragedia en pornografía" (Junod, 2003). El mote de "pornográfica" para una fotografía que presenta los segundos previos a la muerte de un hombre puede resultar disonante, dado que dicho término usualmente se refiere al proceso de objetivación de la corporalidad humana restringida al plano sexual. No obstante, aquí pareciera que remite al carácter más bien *obsceno* de la imagen, la cual exhibiría algo que no debiera ser visto por ojos pudorosos, algo *intolerable* e indigno. Según Corine Maier, la cuestión de lo obsceno actualmente se vincula de forma directa con la muerte y es en el arte donde encuentra su máxima expresión. Escribe la autora: "es la condición de lo bello: constituye su presa, su punto de apoyo, el punto abisal donde se origina" (Maier, 2005: 91). Si la fotografía es una representación de lo que ocurre en el mundo real, entonces ni el hecho ni la foto en sí mismos son obscenos, sino más bien su exposición. Pero, ¿es solamente mostrar la muerte lo que se cataloga de obsceno en esta fotografía?

La obscenidad, continuando con Maier, mantiene a su vez una relación muy estrecha con la violencia. Inicialmente, lo que instigó el rechazo de esta imagen fue la exhibición de una muerte que debería haber permanecido en la intimidad de quien la padecía. Desde esta perspectiva, la fotografía misma es violenta. ¿Aunque no lo es también su intención de censurarla? Aquí pareciéramos estar lidiando con más de un tipo de violencia. Según describe Tom Junod, "las imágenes de las personas saltando a su muerte fueron las únicas que se volvieron, por consenso, tabú – las únicas imágenes de las cuales los estadounidenses estaban orgullosos en desviar su mirada" (Junod, 2003). Esto nos hace retornar a la idea de la fotografía como algo insoportable para mirar. En alusión a esto, Jacques Rancière explica que lo intolerable hace que lo observado sea "demasiado real", pero debe quedar en claro que lo que la fotografía muestra no es enteramente lo real. "La imagen no es el doble de una cosa", indica, "es un juego de relaciones complejo entre lo visible y lo invisible (…) No es la simple reproducción de lo que ha estado frente al fotógrafo (…) es siempre una alteración" (Rancière, 2010: 94). ¿Dónde podría encontrarse, entonces, el carácter político de esta imagen? Pues bien, en aquella disrupción de la mirada que, violentada, abandona su inocencia y pretensión de objetividad para ver lo invisible y sospechar de lo visible en toda su complejidad[2].

Una estética de la imagen

De acuerdo con algunos teóricos contemporáneos, las fotografías logran establecer una conexión entre las circunstancias y los elementos del mundo que de otro modo no se harían visibles en la vida cotidiana. Es decir que al capturar un momento irrepetible, la imagen nos induce a "crear relaciones singulares entre las cosas" y llegar a una "nueva sensibilidad", una forma distinta de mirar (2009: 59). Ahora bien, ese instante congelado en la fotografía se vio enmarcado en el tiempo y, en cierta forma, esa temporalidad queda plasmada en la imagen. Por consiguiente, ¿de qué modo se relacionan las fotografías con el tiempo?

Numerosos pensadores –Barthes (1989) y Sontag (2006) entre otros- sostuvieron que la fotografía tiene la capacidad de retener en su

[2] "Una política de las imágenes debe ser entendida en el sentido de la excepción que viene a perturbar el reino de las normas perceptivas a través de un cambio de régimen de las imágenes que trastornan o contradicen las identificaciones recibidas (…) Si tiene como efecto volver visible lo invisible (…) [es] para dar lugar a lo excluido por la institución misma de la escena de lo visible (…) Siempre una imagen esconde otra" (Vauday, 2009: 29).

soporte una fracción ínfima del pasado y mientras esa imagen perdure, aquel tiempo pretérito se reactiva y permanece en el presente (Cfr. Vauday, 2009: 100). Nuevamente citaremos a Vauday cuando indica que la paradoja de la fotografía "es volver al pasado presente, como si estuviese allí cuando ya no lo está" (2009: 100). Esto ciertamente modifica nuestras consideraciones sobre el carácter documental de la foto que ya no cumpliría solamente un rol de registro, sino el de *monumento* que permite conservar una porción de nuestra(s) historia(s). De este modo, la foto se convierte en una marca de la memoria que subsiste y resiste al olvido.

Retomando el artículo de Junod, podemos ver cómo describe aquello que hace que esta fotografía sea tan particular y diferente en comparación con las once imágenes restantes que comprenden la secuencia del salto:

> [El hombre] se despide de la tierra como una flecha. Aunque él no ha elegido su destino, en los últimos momentos de su vida pareciera estar abrazándolo. Si no estuviese cayendo, diríamos tranquilamente que está volando. Parece relajado, luego de precipitarse a través del aire. Parece estar cómodo en la fuerza de un movimiento inimaginable. No tiene la apariencia de estar intimidado por la succión divina de la gravedad o por lo que le espera (…) Sin embargo, el Hombre Cayendo no se lanzó con la precisión de una flecha (…) Cayó como todos los demás 'saltadores' – tratando de aferrarse a la vida – cayó desesperado, sin elegancia. En la famosa fotografía de Drew, su humanidad está en concordancia con las líneas [verticales] del edificio. En el resto de la secuencia, su humanidad se distingue. No es engrandecido por la estética; él es meramente humano y su humanidad, sobresaltada y en algunos casos horizontal opaca todo lo demás en el cuadro (Junod, 2003).

Aquí el autor nos apunta al motivo por el cual esta fotografía resulta provocadora: porque genera la impresión de la calma ante la decisión de quitarse la propia vida. Más aún, lo verdaderamente perturbador es que mientras exista la fotografía, aquel hombre desconocido *siempre* va a estar cayendo y eligiendo morir. Es allí donde se vislumbra la potencia artística de la imagen. Entonces, si esta fotografía conserva eternamente la memoria de esa caída, ¿qué es lo que se buscó olvidar al intentar desaparecerla?

Una ética de la imagen

Aquí consideramos que se encuentra el punto nodal de nuestro análisis. Las imágenes de la muerte parecen provocar un rechazo general del público, posiblemente porque ha habido un cambio sustancial respecto del modo de vincularse con ella. En la actualidad, la muerte se limita al espacio privado, en el entorno más íntimo del hogar o del hospital (Cfr. Maier, 2005:.25-28). Ha sido relegada a ciertas esferas de la vida, es decir que se ha incitado una suerte de invisibilización. Sin embargo, frente a una tragedia semejante, lo desequilibrante de la muerte se vuelve aún más intenso producto del desacostumbramiento de nuestra mirada hasta el punto que, de una secuencia de doce cuadros, se destaca una imagen que evoca una sensación de paz en virtud de la elección de darse la muerte. Pero, en realidad, aquella fotografía no muestra la muerte de este hombre, sino los segundos previos. Ostenta un punto particular de la parábola que concluye en la muerte, pero él aún está con vida cuando observamos la imagen.

Tras su publicación, una parte mayoritaria del público se negó a verla por considerarla, entre otras cosas, una invasión a la privacidad. Aunque, ¿puede la muerte ser lo único de índole privada en esta fotografía? Ya hemos dicho que no presenta el deceso de su protagonista, sino un instante anterior. Tom Junod aporta una pista al puntualizar que lo terrorífico en esta imagen es la *libertad* de quien salta (Cfr. Junod, 2003), por lo que no sería tanto su muerte como su decisión de morir lo que provoca el rechazo.

¿Qué podemos ver, entonces, cuando miramos esta fotografía? La acción de hacer del *suicidio* un asunto público. En una situación terrible, se visibilizó a través de los medios gráficos la decisión de un hombre, o más bien, la de un grupo de personas de poner fin a sus vidas antes que el derrumbe del edificio lo hiciera. Decimos "un grupo de personas" dado que al no poder saber fehacientemente quién es aquel hombre, ese cuerpo sin rostro se vuelve el representante de todos los demás. El intento de eliminar todo registro visual de estos saltos pareciera responder a un temor prácticamente institucionalizado de hacer referencia al suicidio. En un informe redactado por los médicos forenses de Nueva York nunca se mencionan los términos "suicidio" o "saltadores" ('jumpers'), ya que se considera que estas personas no se dirigieron a la Torre Norte esa mañana con el objetivo de matarse, sino que fueron "impulsadas hacia afuera por el humo, las llamas o las fuertes ráfagas" (Leonard, 2011). Más bien, fueron catalogadas como "víctimas de homicidio" dado que fueron los actos de otros individuos

los que los llevaron a tomar esa decisión. El hecho que los pocos restos humanos recuperados no pueden aportar dato alguno sobre el modo en que esas personas fallecieron, dio lugar a que se permitiera una absoluta negación de otras formas de muerte que no fueran las relacionadas directamente con politraumatismos severos producto del desmoronamiento del edificio. De todas formas, el público recuerda. Pese al deliberado ocultamiento, estos relatos permanecen en la memoria de quienes observaron aquella fotografía.

En relación con una serie de imágenes sacadas en un campo de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial, Georges Didi-Huberman habla adecuadamente de un *momento ético de la mirada* que consiste en ser testigo de "un saber que hay que transmitir, que hay que poner en movimiento, compartir colectivamente como 'bien' y como 'tormento'" (Didi-Huberman, 2004: 133). El borramiento de la muerte y del suicidio de la esfera pública puede generar una significativa angustia al verse enfrentado en ocasiones específicas con aquello que se decide ignorar. Nuestra propuesta de contemplación de esta imagen pretende reconocer aquel dolor pero a la vez observar en ella una oportunidad de discusión y acercamiento a una problemática socialmente eludida. Una mirada que considere los obstáculos de su comprensión, trasmisión y reconocimiento como el recorte de un evento inolvidable. Aquel suceso lleva a repensar los distintos modos de morir ya que si hubo que hacerlo en ese momento, las imágenes muestran que no era necesario hacerlo solitariamente.

Conclusiones

De acuerdo con lo que hemos planteado a lo largo del trabajo, creemos fundamental visualizar esta fotografía desde una perspectiva que permita distintas consideraciones según la arista política, estética o ética desde donde la contemplemos. Si bien no consideramos una jerarquía en la relación establecida entre estos aspectos, es nuestra impresión que a la hora de observar esa fotografía, el punto que provoca una verdadera conmoción radica en sus implicancias éticas al lograr confrontarnos con una realidad que siempre se busca invisibilizar. La cuestión del suicidio no tiene cabida en las preocupaciones más destacadas de la sociedad, pero en el espectro de imágenes que se tomaron durante el atentado, la selección de 'The Falling Man' para ilustrar el drama de aquel día nos brinda la posibilidad de discutir abiertamente sobre esta problemática. Y en cierta manera, nuestra línea de lectura permitiría hablar del plano ético como si fuese un puente que

establece un vínculo entre el plano político, que sustenta una disrupción en la mirada, y el plano estético, el cual apela a la potencia artística mediante la captura de un acontecimiento que siempre volverá a ser presente cada vez que lo observemos.

Esto, en cierta manera, sintetizaría nuestra decisión sobre cómo pensar la imagen. En el inicio, destacamos que lo que muestra la fotografía no es completamente lo real; en verdad, no hubo un hombre que optara por morir pacíficamente dado que ni las leyes de la física se lo hubieran permitido. Pero pese a que no es una exacta reproducción de lo sucedido, el dolor que provoca *no puede no ser real* y aunque ensayemos por todos los medios encontrar un camino de comprensión posible a través de la teoría, hay algo que simplemente se escapa. Por este motivo, consideramos relevante finalizar este texto con un nuevo interrogante: ¿cómo podemos investigar a partir del dolor?

Bibliografía

Anderson, B. (2011) 'The most famous 9/11 photograph no one has seen" en: *Motherboard* (Disponible en: http://motherboard.vice.com/blog/the-most-famous-9-11-photograph-no-one-has-seen, consulta 23/10/2013)

Barthes, R (1989) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía,* España, Paidós Comunicación

Didi-Hubermann, G. (2004) *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Buenos Aires, Paidós.

Junod, T. (11/09/2003) 'The Falling Man' en *Esquire* (http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN, consulta 23/10/2013)

Leonard, T. (2011) 'The 9/11 victims America wants to forget: The 200 jumpers who flung themselves from the Twin Towers who have been 'airbrushed from history'' en *DailyMailOnline* (Disponible en: http://www.dailymail.co.uk/news/article-2035720/9-11-jumpers-America-wants-forget-victims-fell-Twin-Towers.html, consulta 23/10/2013)

Maier, C. (2005) *Lo obsceno*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado,* Buenos Aires, Manantial.

Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.

Vauday, P. (2009) *La invención de lo visible*, Buenos Aires, Letranómada.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

La tribu de mi calle

Agustín HERNANDORENA
Universidad Nacional del Sur
ahernandorena@gmail.com

Preso en mi ciudad[1]

Una generación atrapada, atada de manos ante el terror que arrastra a la generación anterior a la invisibilidad de la historia, asiste a la peor de las masacres culturales de la vida de un país con pasividad forzada. La primera acción en la irrupción del eufemístico *Proceso de Reorganización Nacional* (PRN) es copar las calles pero no como una mayoría que lo hace para protegerlas de acciones indignas por parte de un gobierno, sino este mismo apostando sus hombres en cada esquina con las armas de la *Seguridad nacional* en su pecho, sembrando el terror en la ciudad, en el espacio público, como un primer efecto en la creación de un clima de temor y a favor de un control estricto de las acciones y movimientos mínimos de los individuos. En el resquebrajamiento de los lazos sociales se funda la primera operación, ahí se arraiga la primera incisión drástica de la cúpula militar en la sociedad argentina de 1976. Tomar por asalto, quitarle potencialidad al espacio público como una primera demostración de poder y control social. El advenimiento del PRN viene a responder a un grito generalizado que exige el restablecimiento de un orden ante el caos desatado con mayor fuerza sobre todo a mediados de *los sesenta*, una escalada de violencia que las sucesivas dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse no pudieron frenar, dando paso a la posibilidad que Perón y su aparato político pueda encauzar lo que, para los militares y parte de la sociedad civil, era su responsabilidad (cfr. Corradi, 1996; Sidicaro, 1996; Rapoport, 2000; Ansaldi, 2006), pero la escalada avanzó.

[1] Este título remite al tema musical de *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*, que el grupo de rock argentino publicó en 1986 en el disco *Oktubre*.

Las ciudades, las calles, las esquinas, las plazas, la infraestructura de los espacios públicos quedan bajo el dominio de las fuerzas militares y parapoliciales, estas últimas existentes incluso en democracia (la mano derecha del gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón)[2]. La vigilancia del espacio público y sus recursos como un primer mecanismo de control social y cultural: las calles controladas, la sociedad dominada. A partir del lema *"El silencio es salud"* el gobierno militar vertebra un discurso que se respalda en la metáfora del lenguaje médico, desparrama una red de dominio total en el que se erige como único extirpador de este cáncer (subversivo), el singular promotor y ejecutor de la operación máxima: salvar al país de su peor enfermedad histórica.

> La vana ilusión de los dictadores y sus secuaces de considerar saludable el silencio -de las voces y del pensar- les hizo descuidar lo esencial -eso que siempre es invisible a los ojos, diría el Principito del prohibido Saint Exupéry- e ignorar que incluso el silencio tiene sonidos (Ansaldi, 2006: 118).

El espacio público es la sala de operaciones de la mayoría de las acciones: el lugar de las manifestaciones, el de los enfrentamientos, la caja de resonancia de los partidos políticos, el auditorio de la sociedad civil, el espacio de la protesta y el reclamo de justicia, el lugar propio de la visibilidad masiva. El PRN debe apagar primero el fuego para que ese caldo de cultivo deje de cocinarse, sembrar el miedo en las calles, vigilar cada movimiento público, restringir todo tipo de manifestación urbana, cortar los lazos sociales para alcanzar el dominio absoluto de la sociedad. La calle se vuelve a su voluntad, por lo menos en la primera etapa de la Junta militar. Logra el silencio de la sociedad, el de la ciudad, el de las esquinas, las paredes, los rincones; las plazas se quedan amordazadas, los espacios públicos vigilados, privados de libertad y de voz, desaparece el espacio urbano como el lugar de resonancia: la voz social se queda afónica[3].

El grado de incisión que realiza la dictadura más sangrienta de la historia argentina es amplio y profundo. La ciudad de Bahía Blanca está

---

[2] Consultar el texto de Sidicaro, Ricardo, *Los tres peronismos*. Estado y poder económico 1946-1955/ 1973-76/ 1989-99, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

[3] Consultar el texto de Pujol, Sergio, "Rebeldes y modernos". Una cultura de los jóvenes" en JAMES, Daniel, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.

rodeada de un Batallón de Comunicaciones, de la Marina y la fuerza Aérea, y es un punto neurálgico en las expectativas del PRN, tanto que se ubica en esta zona uno de los principales centros clandestinos de detención ("La Escuelita"), un espacio de retención forzada, tortura, muerte y desaparición de personas. El lugar donde el silencio se pone en práctica sin resistencias y colabora en la *sana estabilidad* de los mecanismos de la dictadura. Con un fuerte respaldo, aún hoy, del aparato monopólico medio-comunicacional[4] como cómplice directo, las FFAA pueden realizar su tarea como en pocos lugares de la Argentina.

Ya desde principios de *los sesenta* en la ciudad existe una fuerte efervescencia artístico-cultural emergente que, en *los setenta*, se ve consolidada, por ejemplo en la tarea del grupo de teatro Alianza[5]. Bahía es un blanco, rodeada de una universidad pública, de escuelas de arte y teatro, se erige como un polo intelectual turbulento y amenazante. La acción genocida apunta a varios frentes: político, sindical, obrero, artístico-cultural, etc. Detiene la avanzada ligadura entre diferentes sectores de la sociedad y en esa tarea la coerción del espacio público como espacio de debate, reflexión, manifestación, creador de lazos, como fuente de conflicto social, resulta su principal objetivo de ataque.

La tribu de mi calle[6]

Con la restitución democrática, el espacio público recupera la acción política, la manifestación, el movimiento social; se recupera como un lugar de expresión. Lo primero que se repone es la disputa partidaria, los partidos políticos vuelven a la arena de lucha y a aparecer ante la sociedad civil como el motor de cambio y conducción de las riendas republicanas. Las pintadas políticas, manifestaciones, protestas y reclamos de igualdad y justicia, la cultura de uso del espacio público, viene a restablecerse progresivamente.

Cambia el diagnóstico, la salud no reside en el silencio, sino en la expresión y sobre todo en la puesta en palabra de ese silencio

---

[4] Consultar el texto de Federico Randazzo "Boicot a *La Nueva Provincia*", que relata la complicidad de intereses entre el diario y las FF.AA. antes y durante la dictadura de 1976-1983 y específicamente sobre la huelga de los trabajadores gráficos en 1975, que imposibilitó la salida del diario durante una semana.

[5] Consultar el texto de Ana Vidal, "El Angelario de Mónica Morán", donde repasa el derrotero del grupo teatral y de una de sus integrantes, la poeta y militante bahiense Mónica Morán.

[6] Verso que corresponde a la letra del tema musical "Vencedores vencidos" del grupo de rock argentino *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*, editado en 1988 en el disco *Un baión para el Ojo idiota*.

atormentador al que obligó la dictadura, en la expresión de ese vacío como una primera apuesta de respuesta al control riguroso que sobre todo se había impuesto en esta ciudad. Bahía Blanca incluso en democracia, sigue contestando, al menos desde el poder judicial, periodístico y desde sectores eclesiásticos a los intereses de la dictadura. La mordaza se sostiene y la calle tiene la fortaleza de la liberación: es el espacio público (re) abierto, el lugar a apropiar por parte de la sociedad, de los sectores partidarios, de los obreros o los artistas.

Detrás de las puertas de la *Universidad Nacional del Sur* y específicamente en el Departamento de Humanidades, surge la voz que le devuelve palabra e imagen a la ciudad. Un grupo de estudiantes de la carrera de Letras, otros de la *Escuela de Artes Visuales*, intervienen y le devuelven la lógica dinámica de la expresión desaparecida.

> La emergencia cultural en relación con la emergencia y la creciente fortaleza de una clase es siempre de una importancia fundamental e invariablemente compleja. Sin embargo, también debemos observar que no es el único tipo de emergencia (…) Existen elementos de emergencia que pueden ser efectivamente incorporados, pero siempre en la medida en que las formas incorporadas sean simplemente facsímiles de la práctica cultural genuinamente emergente (Williams, 1980: 147-149).

En la emergencia de una nueva época, salen de noche, con tarros de pintura y consignas bien claras: devolverle a la poesía el carácter político, público que la dictadura le quita en los años de silencio. En ese grupo hay que contar principalmente a Sergio "El Turco" Espinoza o "El loco del pomo", Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, Omar Chauvié, Sergio Raimondi. La mayoría de las pinturas murales fueron realizadas por la artista Silvia Gattari. También participaron Guillermina Prado, César Montangie, Eva Murari, Judith Villamayor, Alicia Antich y solamente en una primera etapa, el poeta y docente Mario Ortiz. Una generación de poetas y artistas plásticos, estudiantes recibidos o a punto de graduarse, estudiantes secundarios, nacidos entre 1964 y 1968, exceptuando el caso de la artista Antich (1955). La unión de intereses y necesidades acompañados de una época de ferviente reapertura democrática. Una postura intervencionista del espacio público que surge de las intenciones del arte y reclama una reapropiación política de la ciudad. El grupo asume la casualidad del devenir de la acción: el nombre nace de la imperiosa necesidad de autodenominarse y surge *Poetas Mateístas* en ostensible relación con el mate, compañía obligatoria en las reuniones

del grupo. Las primeras pintadas se realizan en el año 1985, en plena primavera alfonsinista, y la última intervención pública corresponde a 1994, sobre el ocaso del primer mandato menemista. Casualidades aparte, el mate representa también el "ser nacional" por el que bregó a tracción la dictadura. Ahora un grupo de artistas se apropia de un objeto popular- identitario para asignarle popularidad a la poesía. La bebida nacional que va de boca en boca, pasando por todas las bocas, (re) toma la ciudad, se resignifica y (re) adquiere la salubridad popular: no hay infección nacional, el silencio se ahoga y (re) nace la voz.

> Por eso hay paredes que no se resignan a ser sólo pared y, explícitamente, lo dicen. No lo dicen en realidad ellas solas, es cierto; detrás del enunciado está la pared, pero en su enunciación tuvo que participar necesariamente alguien que delegó su voz a la pared. Esa voz que se borra a sí misma, se hace anónima, en su desplazamiento hacia la pared, quizá para que su eficacia pública -no anclada en una individualidad- sea mayor (Kozak, 2008: 2).

A un comienzo nocturno de versos dibujados con aerosol, le sigue la incorporación de la letra a pincel, la pintura mural. Más tarde iba a llegar la divulgación de la revista mural *Cuernopanza* y los matefletos que se reparten en las calles (una especie de panfletos mateístas), la publicación de la revista *Ochomilquinientos*, sumado a una serie de intervenciones públicas (lo que hoy podemos llamar *performances*), gestión de eventos culturales y su participación activa en las *Ferias de la Cultura*, un evento artístico-cultural de dimensiones, realizado en la Plaza del Sol con intensidad entre 1987 y 1994 (cfr. Chauvié, 2009).

La intervención mateísta está, por un lado, ligada al auge de la militancia política durante los ochenta en clara relación a la reapertura democrática y, por otro, a un claro gesto de rompimiento con un carácter tradicional en la circulación de poesía. Las poesías mateístas están acompañadas por la imagen y por el slogan (como "poesía es salú" o "tómese una poesía"). Retomar las calles como un modo de refundar el debate o de poner en escena la expresión máxima de su carácter: lo público. Y en esa apuesta radica también el impulso que cobra la poesía, saliendo de los cenáculos/ claustros que la manipulan y controlan, para retomar vuelo en las paredes de una ciudad. Reapropiarse del lema militar de "silencio es salud" para resignificarlo, ante el dominio lingüístico de la dictadura, un retrueque para dar cuenta del carácter público de la sanidad; entonces la poesía reafirma su identidad popular,

se potencia y gana un lugar en la ciudad. Dirá Chartier: "La noción de apropiación puede, entonces, formularse y situarse en el centro de un enfoque de historia cultural que tenga como objetivo prácticas diferenciadas y usos contrastantes" (1990: 47).

La generación que asiste a la destrucción y desaparición de la generación que le precede, se apropia del discurso legitimado, del espacio público controlado y de las herramientas prohibidas, desafiando los límites de la acción política, en medio del (re) florecimiento democrático y recorre la línea de lo efímero con el trabajo ajustado en la perduración de la palabra.

Undercover in the night[7]

Encubiertos en la noche poniendo color, pero sobre todo significado a las paredes bahienses. No hay que perder de vista el carácter intervencionista político que define a los *Poetas Mateístas*, su acción no es azarosa, impulsiva o despojada de intereses políticos, en el sentido de intervenir la *polis*, su acción es un modo de resignificarla, de devolverle el carácter persuasivo que había perdido.

Como símbolo una boca tipo Rolling Stones abierta tomando un mate torcido y el slogan que reza "Tómese una poesía" (ver *Mural I*). Un gesto hacia la apertura de circulación de la poesía: tome poesía como toma mate. El vínculo con el slogan religioso de la *Coca-Cola Company* es ineludible, la clave publicitaria es un *gancho* entre emisor-receptor. La aplicación de la tarea de leer un poema como se toma un mate o una *Coca*, leerlo en la calle, en medio de la vida cotidiana. Un detalle que determina la época y el espacio y la relación de "respeto" de los mateístas con el público-lector al que trata de *usted*. El mate, bebida tradicional y popular argentina se convierte en el icono fundamental, gráfico y hasta ideológico del grupo. El mateísmo no busca afuera lo que encuentra adentro: sus iconos ¿hubiesen sido leídos como marxistas extranjerizantes por la dictadura? La simbología mateísta es una mixtura popular & rockera. La reapertura democrática da lugar también a la reapertura cultural, la lógica impuesta por la dictadura cae en desmedro de la paulatina emergencia de las voces amordazadas. Digo paulatinamente porque el recorrido de los *Mateístas* puede hacerse también en el recorrido que va de la noche al día: sus primeras intervenciones son nocturnas, la última pintada es popular y a plena luz

[7] Título original del primer corte del álbum *Undercover* que el grupo de rock británico *Rolling Stones* editó en 1983.

del día, durante tres largas jornadas de trabajo comunitario en los paredones del *Ferrocarril Sud*.

La pintada en la esquina de Mitre y Rodríguez (ver *Mural II*), pleno macrocentro bahiense, propone el texto poético y el símbolo que representa al grupo: un poema de Marcelo (Díaz, debemos suponer) con una pava en el fuego. El que firma en minúscula, sin el poder de la palabra o la imposición de la escritura, la pava calentándose como se calienta la intervención poética de los mateístas. Esta pintada supone una detención por parte del lector, aguarda un lector a pie, por lo menos, que pueda tomarse cinco minutos y detenerse en el mural. Es una intervención estética, pero principalmente poética. Un poema que implica un fuerte juego de palabras entre el mar y el amor, la acción de saber (sabiduría) y saber (gustar) y una pregunta que se dibuja sobre el final. Un *yo poético* irrenunciable y un dominio del lenguaje preciso y de carácter lúdico, adaptándose al ámbito urbano. Hay que destacar la impronta individualista en la firma de quién forma parte de un colectivo intervencionista, las partes se identifican. El mateísmo destruye la postal del *stablishment* local, pierde objetividad en el foco y satura la imagen con subjetividad precisa: no está el mar completando la imagen del atardecer en el puerto de Ingeniero White, sosteniendo el barquito estático-muerto; el poema agujerea la foto, fragmenta la imagen y se abre el sentido virando al conflicto amoroso.

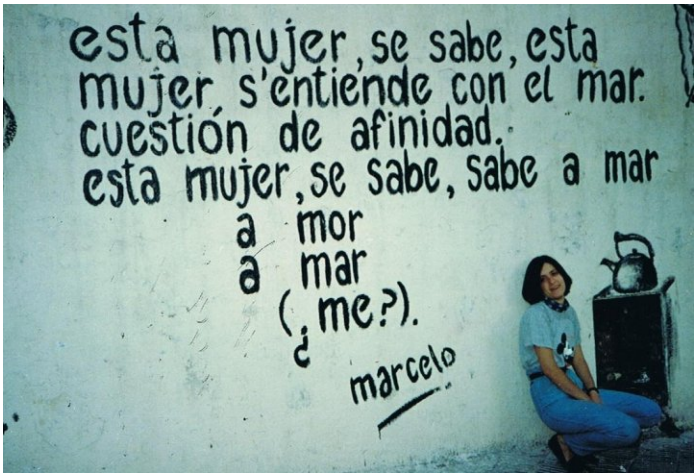
Entender la lógica del mateísmo en tiempo y espacio: el diario *La Nueva Provincia (LNP)*, pilar primario del monopolio informativo de la ciudad, destaca el carácter pintoresco de la acción mateísta y se cuestiona sobre la importancia de la propiedad privada (ver *Mural III*). Lo que la imagen de *LNP* deja ver es la pintura de Silvia (Gattari, suponemos), en la que una figura femenina sin visualizarse le da un mate a una enorme figura masculina que lo toma. Es interesante la foto tomada por el diario para calcular la escala, cómo se ve el público ante el mural, cómo se siente, cómo se le presenta.

> […] imagen-medio-mirada o imagen-dispositivo-cuerpo. No podría hablar de una imagen sin ponerla enseguida en correlación estrecha con un cuerpo que mira y un dispositivo que es mirado […] El "Qué" de una imagen (el tema del cual se sirve la imagen como imagen o como relato puesto en imagen) es guiado por el "Cómo" en el que trasmite su mensaje" (Belting, 2007: 2-3).

Y además, la lectura que hace el matutino sobre las pintadas políticas de los mateístas, retirándole este rasgo, colgándole la medalla

de *inspiración de entrecasa*. En esa lectura puede sostenerse toda una visión sobre la poesía como mera inspiración, no solo del ocasional editorialista del diario sino además de una sociedad que, con ojos extrañados, se frena ante la intervención poética y, con todo, también se transpira en el artículo, un manifiesto rechazo a la voz político partidaria de las agrupaciones. Estamos en la primavera de *los ochenta*, pero en las páginas de *LNP* cala hondo el frío de los cuarteles de invierno.

Mural I. Autor de la imagen: desconocido



Mural II. Autor de la imagen: desconocido

que mayor cantidad de jóvenes tengan acceso a un viaje de un de cursos".

Los mateístas también tienen la palabra...

No pocas paredes de nuestra ciudad han recibido en los últimos tiempos la visita de los originales y prolijos poetas mateístas, tal como ellos mismos se denominan. A diferencia de los groseros enchastres de las pintadas políticas, ponen una nota simpática y cordial en las calles bahienses. Como para mostrar una inspiración de entrecasa, concebida entre mate y mate. Para que tal exteriorización sea compartida, cabe esperar que los entusiastas mateístas cuenten con el consentimiento de los propietarios de las paredes.

del 8 al 10 del corriente ... adjuntos para Teoría de Circuitos I y Sistemas Digitales I.

Mural III. Autor de la imagen: desconocido

Material Fotográfico

Seleccionado y recogido en apartados de este mismo trabajo, en la página POETAS MATEÍSTAS de la red social FACEBOOK.com, a cargo de los poetas Fabián Alberdi y Marcelo Díaz, desde 2010.

Bibliografía

Ansaldi, W. (2006) "El silencio es salud. La dictadura contra la política" en Quiroga, H. y C. Tacht, *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia,* Rosario, Homo Sapiens.

Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen.* Buenos Aires, Katz.

Chartier, R. (1990) "La historia cultural redefinida", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año 13, nº 39, dic. 1990, pp. 43-48.

Chauvié, O. (2009) "El lugar de la letra: nuevos soportes y lemas culturales en la posdictadura bahiense", en Actas del II Congreso Internacional *Cuestiones Criticas*, en http://www.celarg.org/int/arch_publi/chauvie_c.pdf [consultado el viernes 2 de diciembre], Rosario.

Corradi, J. E. (1996) "El método de destrucción. El terror en la Argentina", en Quiroga, H. y C. Tacht, *A veinte años del golpe. Con memoria democrática,* Rosario, Homo Sapiens.

Kozak, C. (2008) "No me resigno a ser pared" en www.revistaartefacto.com.ar/pdf_textos/12.pdf [consultado el martes 13 de diciembre de 2011].

Pujol, S. (2003) "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes" en James, D., *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Randazzo, F. (2010) "Boicot a La Nueva Provincia", texto sin publicar.

Sidicaro, R. (1996) "El régimen autoritario de 1976: refundación frustrada y contrarrevolución exitosa", en Quiroga, H. y C. Tacht, *A veinte años del golpe. Con memoria democrática.* Rosario, Homo Sapiens.
Vidal, A. (2008) "El Angelario de Mónica Morán", texto sin publicar.
Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura.* Barcelona, Península, caps. I, 1 y II, 4, 6-9.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

De la autobiografía y el testimonio a la ficción: transformaciones en las formas de narrar las violencias de Estado y sus herencias

Adriana IMPERATORE
UBA - UNQ
adrianaimperatore@hotmail.com

Introducción

La presente ponencia se formula a partir de la indagación teórica suscitada por un corpus de novelas donde se ficcionaliza la posición de los hijos de desaparecidos en una configuración múltiple de víctimas, sobrevivientes y testigos del asesinato de los padres ocurrido en la temprana infancia, de manera que los testimonios y relatos de otros permiten rodear la ausencia de sus padres y componer algún tipo de imagen o semblanza de cómo eran. El dificultoso acceso a esa historia y a esos relatos remite doblemente al estatuto despojado de la infancia postulada por Agamben (1978). En algunas de las ficciones de nuestro corpus, pueden analizarse modos de inscripción de las secuelas traumáticas del Terrorismo de Estado, en tanto biopoder y a la vez, formas singulares y plurales de subjetivación que se alzan en novedosas tramas enunciativas como formas de resistencia de lo viviente, en contra de la reducción a la nuda vida. Muchas de estas novelas parten de andamiajes autobiográficos y elementos testimoniales, pero para integrarlos en la potencialidad ficcional de nuevas formas de narrar, donde los pactos narrativos pensados de manera excluyente para el testimonio o la ficción terminan desafiados. Se tendrán en cuenta las siguientes novelas: *La casa de los conejos* (2008) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba, *Diario de una princesa montonera -110% verdad-* de Mariana Eva Pérez (2012) y *Los topos* de Félix Bruzzone (2008).

Deslizamientos genéricos: del "yo" especular a la multiplicidad subjetiva

El debate acerca del testimonio y su relación con la ficción abre un abanico de posiciones teórico-críticas. La primera ataca la validez del testimonio por fuera del ámbito judicial o de la vigilancia epistemológica de la Historia: se trata del cuestionamiento de Sarlo (2005) a la entronización de la primera persona que volvería a fusionar al sujeto de la experiencia con el "yo" del relato a la manera del pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune, pasando por alto los aportes críticos que el postestructuralismo realizó a la supremacía del sujeto encarnado metafísicamente en el discurso. En este sentido, los textos literarios de ficción se rescatan como válidos en la medida en que pongan en escena una distancia extrañada respecto de los hechos narrados o conocidos a través del testimonio. En esta postura, los textos de ficción son lo otro del testimonio que promueve la identificación y la falta de distancia crítica, según esta autora.

Un pronunciamiento opuesto es el Dominick LaCapra (2005) quien reconoce las especificidades de los textos de ficción que pueden fusionar sucesos reales e inventados, a diferencia de las textualidades historiográficas; no obstante, considera que las narraciones ficcionales también pueden aportar discernimiento y sensibilidad acerca de traumas históricos, en este sentido, reivindica una cierta empatía sin por eso asumir la posición vicaria de las víctimas y menos aún, asumir la voz y la posición del perpetrador. LaCapra reivindica la posibilidad de realizar una elaboración desde el presente que tenga en cuenta la empatía sin caer en la identificación con las víctimas. Los textos de ficción, con sus especificidades, están también sometidos a aseveraciones de verdad en sus interpretaciones al igual que los textos historiográficos; entonces, si bien en lo referencial presentan un régimen diferente al del testimonio, no están exentos de cumplir con algunos límites en relación con las interpretaciones que promueven.

Otra posición que distingue los pactos de lectura del testimonio y de los textos de ficción es la de Ana Longoni (2007) quien realiza un trabajo crítico en relación con novelas que proyectan la figura de los sobrevivientes de los campos de concentración argentinos como traidores, cuando no se puede proyectar esa acusación moral a detenidos sometidos a la tortura. Lo interesante de su trabajo es que analiza novelas que presentan un pacto de lectura ambiguo entre el testimonio y la ficción, beneficiándose de la credibilidad que otorga el testimonio pero vehiculizando en la narración interpretaciones y valoraciones que

no pueden atribuirse al testimonio pero gozan de su valor de verdad. En esta posición, se cuestiona el supuesto amparo en una autonomía literaria que prescinde de cualquier posición ética, coincidiendo con LaCapra, pero se establece el reclamo de una diferencia tajante entre testimonio y ficción, como proclamaba Sarlo.

La hipótesis que atraviesa este trabajo es que hay algunos textos ficcionales que desordenan este panorama teórico, puesto que parten de marcas testimoniales y autobiográficas, y lejos de esconderlas, las exhiben ya sea en elementos paratextuales o en referencias históricas bien concretas dentro de la ficción, pero a la manera de Aira o de Copi, la propuesta ficcional reordena esas marcas con una lógica que desborda los límites de lo testimonial y autobiográfico, extendiendo la comprensión de lo ocurrido y experimentando con nuevos efectos de sentido sobre lo narrado. Esta hipótesis encuentra sustento teórico en el reciente trabajo de Leonor Arfuch titulado *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013), donde antes que regulaciones basadas en la jerarquización de los géneros discursivos, apunta a una reconfiguración de la subjetividad contemporánea que se caracteriza por la **historicidad**, la **simultaneidad** y la **multiplicidad**, atravesando los límites de la autobiografía hasta la autoficción (que a diferencia de la autobiografía clásica propone un juego de equívocos a su lector, donde se desdibujan los límites entre personajes y acontecimientos reales o ficticios), del diario íntimo al blog y la novela blog (que torna patente lo intersubjetivo al incorporar la vinculación con los lectores, al mismo tiempo que el texto va cobrando forma), y, en muchos casos, textos que fusionan o yuxtaponen lo que tiene valor documental con lo íntimo, que son categorías que otrora estaban enfrentadas.

El perspectivismo ficcional o la matriz autobiográfica oblicua

En *El arte del olvido*, dedicado a la autobiografía, Nicolás Rosa desmonta la supuesta continuidad o coincidencia entre el yo autor/ yo narrador/ yo personaje, en relación con el yo de la escritura que necesariamente se ausenta:

> El acto autobiográfico se instaura cuando el yo escribe su biografía: lo biográfico de la autobiografía. Pero cuando el yo se escribe a sí mismo como otros originando el acto autobiográfico, adviene un hecho singular que trastorna el contrato de escritura: no es otro el que se aleja como él (como Tercero), es yo quien se dice como él. Esta singularidad, quizás única y por ende fundante de la autobiografía, podría ser formulada axiomáticamente en la

> lógica del sujeto: "Yo se escribe a sí mismo como otro" se transforma en "Él (se) escribe al (en el) otro como sí mismo" (56).

En suma, si en la autobiografía tradicional se da este desdoblamiento donde el yo se convierte en objeto de la propia escritura y también se producen discontinuidades y saltos entre los planos supuestamente soldados del yo autor, yo narrador y yo personaje; veamos qué pasa en las novelas de Laura Alcoba, *La casa de los conejos* (2008) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) donde el objeto no es únicamente el yo convertido en otro de sí mismo, sino que se narra la historia de los padres y sus compañeros militantes objetivados o subjetivados a través de la mirada del yo; de ahí que podría pensarse como novelas autobiográficas con cierta oblicuidad, puesto que siempre aparecerá este doble plano tanto en la voz que narra, como en los personajes.

En efecto, la principal novedad es que las novelas de Laura Alcoba están narradas desde la perspectiva de la hija a través de un dispositivo autobiográfico-ficcional que contrapone y relaciona -no sin tensión- dos épocas y dos generaciones para contar, en especial, ciertos episodios que tienen que ver con la vida clandestina, los olvidos y silencios. Ambas novelas se detienen en las escenas domésticas y cotidianas, que no habían sido tenidas en cuenta ni siquiera por sus propios protagonistas, ya sea durante los meses de resistencia en *La casa de los conejos*, espacio camuflado que contenía una imprenta encubierta bajo la apariencia de un criadero de conejos, donde convivían varios militantes con sus hijos o también en las escenas en que los jóvenes militantes revolucionarios practicaban tiro o decidían en una asamblea quiénes viajarían a Cuba para el entrenamiento guerrillero en *Los pasajeros del Anna C.* En suma, se cuenta la trastienda de los episodios políticos e históricos que en esa época estaban en primer plano. En ese doble escenario, se lleva a cabo un proceso de desocultamiento de cómo se tramaban, la mayor parte de las veces de manera contradictoria, esos vínculos primarios y micropolíticos con los grandes objetivos revolucionarios y con la lucha clandestina, ya en plena dictadura. En esta particular *aletheia* aparece un cuestionamiento de lo obvio y una explicitación de lo no dicho. De algún modo, ambas novelas exhiben estos procesos de búsqueda de una verdad íntima que nunca deja de estar ligada al primer plano político de los hechos narrados: si algo logran estas novelas es romper la jerarquía entre el plano épico de lo público y el plano olvidado de lo personal; en lugar de dos planos

separados se muestra el tejido articulado entre los hilos visibles e invisibles de la historia.

El texto más innovador en torno al modo en que se va dando este desdoblamiento que desemboca en un complejo diálogo intersubjetivo entre vivos y muertos es, sin duda, *La casa de los conejos*. La novela está dedicada a Diana Teruggi, la militante embarazada que compartió varios meses en ese escondite con la madre, el padre y Laura Alcoba a los siete años. La beba nacida cuando Laura Alcoba y su madre ya habían abandonado la casa se supone que fue apropiada por los militares que bombardearon la casa matando a todos los militantes, incluida Diana[1]. La introducción de la novela expande esa dedicatoria dirigida a Diana Teruggi entablando un diálogo con ella: "Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esa historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento" (Alcoba, *La casa*, 11). Al comienzo el yo autoral de Alcoba confiesa que estaba dispuesta a contar esta historia en su vejez, tal y como indica la autobiografía tradicional en la que se cuenta la propia vida casi al final de la misma; pero algo irrumpe como urgencia y se impone casi como misión: la visita de la autora a la Argentina con su propia hija reclama el relato de la transmisión generacional, que involucra no sólo la memoria de los muertos sino también el lugar de los vivos[2].

A fin de elaborar literariamente esa transmisión, el texto realiza una maniobra inusual en términos autobiográficos: en lugar de apostar a seguir galvanizando yo autoral/yo narradora/yo personaje, inventa la voz ficcional de la niña que fue a los siete años y desde esa mirada desprejuiciada que puede relatar sin calificar recupera una versión de los hechos que ningún testimonio o documento sobre la época podría reconstruir. Ahí está el doble truco ficcional, porque no sólo el yo aparece objetivado y alejado del yo que escribe –como señalaba Nicolás

[1] El caso de Clara Anahí Mariani se hizo famoso por la búsqueda incansable de su abuela, Chicha Mariani, quien ha prestado testimonios, recorrido juzgados y ha tratado de identificar bajo qué otro nombre pudo haber crecido Clara Anahí: la búsqueda aún infructuosa por parte de una abuela de edad avanzada que no quiere morir sin encontrarse con esa nieta se convirtió en emblema de los únicos desaparecidos que pudieron haber quedado con vida, pero secuestrados bajo otra identidad.

[2] Esto puede leerse en la dedicatoria:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (12).

Rosa- sino que aquí, el texto inventa el discurso imposible de toda autobiografía: el discurso de la infancia; ya que nadie cuenta los recuerdos de infancia mientras acontece esa etapa vital, es el punto ciego que toda autobiografía inventa, y en este caso, la invención se hace aún más ostensible al darle la voz a la niña de siete años que sobrevivió a toda esa pesadilla. La trama ficcional enriquece la apuesta autobiográfica porque puede mostrar de un modo a la vez íntimo y distanciado la crueldad del mundo adulto. La narradora muestra la terrible sobreadaptación a la que era sometida por el contexto represivo y también por sus padres militantes:

> Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a mi casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante", (Alcoba, *La casa* 18).

En *Los pasajeros del Anna C*. la oblicuidad autobiográfica y biográfica se logra de otro modo, no está destacada la enunciación ficcional, sino que desde el comienzo se subraya el trabajo de reconstrucción a partir de la fragilidad del recuerdo, de una historia también secreta, con nombres falsos y olvidados. La introducción sella la escena del legado de recuerdos a la primera persona escritora que no aparece prácticamente en primera persona, sino en tercera persona como esa beba gestada inesperadamente en ese tour revolucionario y sin nombre cierto:

> Soledad no había cumplido aún veinte años pero ya había sido madre…de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo (Alcoba, *Los pasajeros* 12).

Si la autobiografía tradicional intenta forjar un relato que le da forma a una versión de la memoria que exhibe certeza; a lo largo de toda la novela, por el contrario, se exponen en tercera persona los recuerdos de los jóvenes revolucionarios y se subrayan dudas, olvidos y puntos endebles del relato:

> Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso (13).

La enunciación ficcional a cargo de la niña o la exhibición de las dudas y los olvidos acaso sean las marcas que eligen estas novelas autobiográficas oblicuas para contar lo que no cabe en los relatos épicos de la época del fervor revolucionario ni en la melancolía de la derrota. Traer a cuento las incertidumbres de aquella época y conectarlas con las actuales acaso inaugure otra forma de entender el pasado y le haga lugar al presente y al futuro.

La memoria íntima como diario y novela blog

La forma novela envuelve, en ocasiones, nuevas escrituras surgidas de blogs donde se experimenta con los textos en formatos electrónicos, como así también en las nuevas configuraciones de autoría y lectura, puesto que los blogs incorporan el diálogo con los lectores que en algunos casos pasa a formar parte de las novelas. El formato de diario novelado resuelve esta tensión en *Diario de una princesa montonera - 110% verdad*- de Mariana Eva Pérez, donde ya desde el irónico título se asume la crítica a la demanda de testimonio y al exceso ficcional que implica la novela. De esta manera, la literatura se convierte en la arena de experimentación de nuevas formas de subjetividad (Arfuch, 2002). El texto mantiene la estructura hipertextual y aditiva del blog, incluyendo fotos, dibujos y reproduciendo mensajes del mails; pero en lugar de las entradas por fecha, hay una condensación por títulos irónicos o críticos en su mayoría: "Feliz día del padre" (para saludar a los padres apropiadores), "Me debo a mi público: Almorzando con Mirtha Legrand" (para contar el almuerzo en el que la invitaron en ocasión de que Néstor Kirchner ordenara bajar los cuadros de los presidentes de facto). Con marcas y montajes sucesivos de los nuevos géneros de Internet, lo más interesante es que la novela y el diario se oponen contrapuntísticamente a algunas de las características clásicas exigidas al testimonio: además del mandato de verdad, aparece la demanda de hechos truculentos y ominosos que es satirizada de esta manera: "En Almagro es verano y hay mosquitos –y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción" (9),

paradójicamente la ficción, en su falta de condicionamientos, aparece como más exacta que el testimonio.

El diario íntimo ofrece la posibilidad de presentar una subjetividad múltiple y desplegada, a veces contradictoria, desde donde criticar los clisés impuestos por la militancia y la memoria políticamente correcta, para rescatar los rastros más singulares que se pierden en el testimonio judicial y público. La lucha entre la intimidad que gana terreno y se impone a la memoria cristalizada puede observarse en las dos tipografías contrapuestas en la reproducción de este mail:

> de: princesa montonera
> para: vecinos de almagro
> fecha: 5 de febrero
> asunto: baldosa
> Hola, Viviana. ¿Qué tal? (*Yo mal. Para chequear la dirección de Gurruchaga tuve que buscar la carpeta amarilla que dice en el lomo: Patricia y José –militancia y desaparición. Te imaginarás los fantasmas que salieron disparados de entre sus páginas. Lo bueno de tener todo tan clasificado es que una nunca se encuentra con estas cosas sin querer, por ejemplo buscando una foto de la primaria, de pronto, páfate, un hábeas corpus rechazado*).
> La dirección de la última casa donde viví con mis viejos, y de donde nos secuestraron a mi mamá y a mí *(porque a mí también me llevaron en un Taunus sin chapa, no sé si sabías, hasta hace poco no me hacía cargo, pero sí. No se estila ponerlo en la baldosa, ¿no? Algo como: "De aquí también se llevaron a la hija de quince meses, horas más tarde la dejaron con la familia paterna, pero igual la secuestraron y la tuvieron en algún lado todas esas horas" Esa baldosa habría que ponerla en la vereda del Castillo de Almagro, para que sea la propia Princesa Montonera quien ejercite la memoria como un músculo todos los días, para que se recuerde y reconozca ex detenida y sobreviviente, categorías a las que siempre se creyó ajena, la muy negadora),* es Gurruchaga 2259 3° 20)" (32).

Ese paréntesis excesivo muestra lo literario como contrapunto y continuidad del testimonio, porque al mismo tiempo el texto da cuenta de las contradicciones y de las acciones militantes de la narradora y protagonista incluso en acciones de DDHH a nivel internacional, pero mostrando los aspectos controvertidos de la militancia y las

organizaciones, parodiando muchos de los rituales y el lenguaje, quitándole solemnidad y devolviéndole vitalidad, interrogantes y actualización al tema, al tiempo que recupera la marca singular que parece borrada en los rituales públicos de la memoria.

En el mismo sentido coexisten las fotos familiares de los padres, propias del registro documental y de los recordatorios, con relatos de sueños y de ficciones contrafácticas compensatorias, como el relato ficcional del final donde reaparecen los padres, habiendo burlado al poder militar, treinta y dos años después, con algunas marcas de envejecimiento, para casarse frente a su hija (204-205). Es como si este texto recuperara el valor testimonial de los sueños, las expectativas, los sentimientos reprimidos y los deseos contrabandeados bajo los géneros que son admitidos para eso: el diario íntimo y la novela.

También está en lucha esa subjetividad múltiple que se debate entre ser militante/militonta, aspirar a escritora, tesista doctoral sobre el tema del terrorismo de Estado y las desapariciones, planteando a su vez las propias búsquedas, entre ellas, la del hermano apropiado, con el que no logra establecer un buen vínculo: "¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?" (46) Todas estas caras se superponen e intersectan todo el tiempo, entre parodias, guiños e ironías sobre el discurso de los medios masivos y los discursos oficiales.

La deriva ficcional

El texto más inquietante, en cuanto a la transformación ficcional de la situación autobiográfica de ser hijo de desaparecidos se opera en *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, donde la reclusión que han vivido los padres desaparecidos se reelabora en una búsqueda y transformación constante, tanto de las personas amadas como de la propia identidad del protagonista, quien devenido en travesti, vive también la persecución y reclusión por parte de una figura paternal que representa tanto al hombre amado como al captor.

El "yo soy otro" de la autobiografía adquiere dimensión fractal en la novela, puesto que la incertidumbre sobre el padre desaparecido, sobre el que pesa la sospecha de haber entregado a la madre, quien podría haber estado embarazada y haber parido otro hijo en cautiverio, que pudo ser apropiado; encarna una búsqueda frenética sobre la verdad en la historia sobre el padre y también sobre el supuesto hermano. Cuando decimos "encarna" implica que a muchos niveles el protagonista va ocupando las situaciones y roles por las que pasaron sus padres. Esta

búsqueda incierta desencadena en la novela una acción frenética de reparación y pérdida constantes. El protagonista trata de recuperar la casa de su niñez en Moreno, pero no lo logra, sin embargo restaura esa casa a modo de recuperación de retazos de su historia. Luego, restaura una segunda casa, la de su amante Maira, una travesti que remeda en el modo en que su casa es arrasada y en la forma en que desaparece la desaparición original de sus padres. El modo de mantener viva la esperanza de encontrar a Maira es restaurar su departamento.

Por último, en esta novela también se da la articulación estética de los tiempos más novedosa y trabajada ficcionalmente. De algún modo, la novela implosiona o deconstruye a fuerza de profundizar y revertir (travestir) la lógica y los lugares comunes de la memoria. Veamos lo que pasa con los tiempos:

> A veces me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar las averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro. El presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente –y ni hablar en el futuro- era pequeña en comparación a la intensidad del amor. Ese era mi orden, entonces: primero amor. Y en todo caso: por qué no pensar sólo en dos términos, pasado y futuro, y olvidarse del presente, que casi siempre era malo. En ese caso, no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo (48).

La primera alteración que produce es yuxtaponer el pasado, el tiempo del recuerdo, con el futuro, el tiempo de la imaginación. Para las poéticas clásicas, basadas en Platón la imaginación es enemiga del recuerdo, porque éste debía fidelidad a los hechos del pasado y por nada del mundo debía confundirse con el carácter ficcional de la imaginación. En esta novela las pesadillas, los sueños, los delirios e hipótesis imaginativas son tan Reales (con mayúscula y minúscula) como la desaparición de los padres del protagonista. Es más, ese crimen de Estado violando todas las leyes contractuales del Estado moderno inaugura la falta del orden simbólico en su carácter regulador. El orden simbólico es el lugar del lenguaje y de la ley, de lo que interrumpe y ordena el vínculo imaginario, entonces esta falta originaria de lo simbólico desencadena la fuerza a la vez horrorosa y utópica de lo Real que se expresa a través de una imaginación frenética que encabalga lo ominoso y lo sublime, en un desplazamiento continuo que lleva a que el protagonista se transforme y experimente el lugar por el que pasaron

todas las personas amadas o deseadas. Así, en todas las búsquedas, el protagonista interroga el lugar del padre ligado a esta falta de lo simbólico. El protagonista llega a pensar que su amante travesti llamada Maira podría llegar a ser su hermano desparecido y nacido en cautiverio, configurando una relación potencialmente incestuosa y sin límites: "Buscar a mi hijo era buscar el lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre –y si éramos hermanos, con el mío- y ser, en cierta forma, su hermano mayor que también es ser una especie de padre. Tres padres en uno" (128).

Lo familiar y lo siniestro conviven en esta alteración temporal y simbólica que muestra las dos facetas de lo Real –la horrorosa y la liberadora- coexistiendo ambigua e indecidiblemente.

A modo de conclusión

Hemos tratado de demostrar cómo la ficción puede emerger en los intersticios de lo testimonial y autobiográfico, muchas veces para interpretar y explicitar lo no dicho por los discursos de la verdad como en las novelas de Alcoba. Otras, para darle carta de ciudadanía a una memoria íntima que cuestiona los protocolos de los discursos cristalizados de la memoria oficial, como en el texto de Mariana Eva Pérez. Y por último, para crear la incertidumbre e instalar las preguntas que sólo la ficción puede provocar como en la última novela de Bruzzone, incluso proyectando los terrores biopolíticos del pasado sobre nuevas poblaciones, como las travestis.

En todos los casos, la ficción toma como punto de partida la verdad testimonial o autobiográfica, pero no para vampirizar la legitimidad de estos discursos como denunciaba Longoni, sino para asumir los riesgos de decir en términos ficcionales y mediante otros géneros lo imposible de ser dicho mirándose al espejo o en calidad de testigo.

Obras literarias

Alcoba, L. (2008) *La casa de los conejos.* Buenos Aires: Edhasa.

——— (2012) *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa.

Bruzzone, F. (2008) *Los topos.* Buenos Aires: Mondadori.

Pérez, M. E. (2012) *Diario de una princesa montonera -110% Verdad-*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Bibliografía

Agamben, G. (2002) *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.

——— (2013) *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites.* Buenos Aires: FCE.

LaCapra, D. (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Longoni, A. (2007) *Traiciones.* La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión, Buenos Aires: Grupo. Norma.

Rosa, N. (1990) "Los fantasmas de la crítica". *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.

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

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Cómo narrar el secreto: una flecha al pasado

Vera Helena JACOVKIS
Universidad de Buenos Aires
verajota@gmail.com

La representación lineal del tiempo que caracteriza al realismo está ligada a la concepción moderna del tiempo como línea de progreso siempre optimizante, con una mirada permanente hacia el futuro. Ahora bien, si ya desde principios del siglo XX las vanguardias pusieron en tela de juicio la posibilidad de una representación mimética, a partir del giro lingüístico y el postestructuralismo uno de los puntos en discusión será, precisamente, la representación del tiempo, en particular en lo que concierne al modo de interpretar los grandes eventos traumáticos del siglo XX en relación con la noción de progreso: ¿representan los campos de concentración el fracaso de la Ilustración? ¿o bien, por el contrario, el momento culminante de la razón instrumental? Si el Holocausto se convierte en cifra del fracaso de la Ilustración, al mismo tiempo surge una línea de pensamiento que comienza con Arendt (1999) que plantea que los campos de concentración no se contraponen a los principios de la modernidad sino que son, de hecho, su momento culminante; el campo de concentración se convierte así en el paradigma de la tecnificación: es la razón instrumental llevada al extremo. Bauman (1997) afirmará que el Holocausto "fue un inquilino legítimo de la casa de la modernidad, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún otro edificio" (22), mientras que Agamben (2003) postulará al campo de concentración, el estado de excepción, como *nomos* de la modernidad.

Si a partir de 1970 comienza a producirse un movimiento global, en el ámbito de la historiografía y la filosofía, que tiene como eje un "culto a la memoria" (Huyssen, 2002: 13), en el campo de la literatura se producirá en el Reino Unido un resurgimiento de la novela histórica así

como de ficciones que ponen el foco en el pasado, que problematizan la relación entre dicha época y el presente a partir del rechazo de la representación lineal del tiempo que caracterizaba al realismo[1].

En las novelas *Shuttlecock,* de Graham Swift, y en *Time´s arrow*, de Martin Amis, de 1981 y 1991 respectivamente, los protagonistas intentan resolver un misterio cuya clave se encuentra en el pasado, en la Segunda Guerra Mundial. Este enigma, teñido de violencia y muerte, yuxtapone entonces pasado histórico y pasado personal, y propone una construcción particular del tiempo narrativo, que problematiza la relación entre época pasada y presente.

El objetivo de este trabajo es, entonces, reflexionar acerca del modo en que se configura la representación del tiempo en relación con el secreto en ambas novelas y cómo este se propone como un motor que lleva el relato hacia el pasado. El secreto, si bien puede pensarse como ligado a lo "inenarrable", lo "indecible", será en el caso de estas novelas la noción en torno a la cual se construirán las figuras del victimario y del traidor, planteando, de este modo, la problemática de cómo construir una ética a partir de personajes no éticos.

Secreto y sinsentido

Tanto *Time´s arrow* como *Shuttlecock* proponen un enigma cuya resolución implica un retorno al pasado, a la Segunda Guerra Mundial. *Time´s arrow* comienza en el lecho de muerte del protagonista, un médico nazi, y desde allí se dirige al pasado, narrando su vida hasta llegar a la panza de la madre. Se recorren, así, los diferentes lugares por los que pasa Odilo Unverdorben huyendo de la justicia (Estados Unidos, Portugal, Italia), así como sus diferentes nombres (Tod Friendly, John Young, Hamilton de Souza), hasta llegar a Auschwitz, y finalmente a Solingen, lugar de nacimiento de Odilo. La novela configura el tiempo de una manera muy particular pues el narrador, una suerte de "alter ego" del protagonista que puede acceder a sus sensaciones y emociones pero no a sus pensamientos, vive los eventos como si la flecha del tiempo se hallara efectivamente invertida: en la narración, las personas se despiertan a la noche y viven el día hasta llegar a la mañana, hora a la que se van a dormir, y llevan su comida al supermercado y allí la dejan, para recibir dinero a cambio. Los recuerdos se viven, entonces, como "presentimientos", y se instaura desde las primeras páginas de la novela

[1] Peter Ackroyd, Pat Barker, Kazuo Ishiguro, Martin Amis y Graham Swift son algunos de los autores que trabajan con este tipo de ficciones.

la idea de un secreto hacia el cual se dirige la narración: "El tiempo pasaba ahora sin dejar rastros ["Time now passed untrackably"], pues se había entregado por completo a la lucha, con la cama cubierta con redes, como una trampa o una fosa, y la sensación de iniciar un viaje terrible, hacia un secreto terrible. ¿Con qué tenía que ver el secreto? Con él, con él: el peor hombre en el peor lugar y en el peor momento" (Amis, 1992: 5; la traducción es nuestra).

Time´s arrow pone un énfasis particular en el sinsentido que presenta, para el narrador, el modo en que se vive el tiempo: él repite constantemente que no puede comprender qué es lo que está pasando, no entiende por qué el 30 de septiembre sucede al 1 de octubre (8). Su expectativa de que el presente cobre sentido tiene su punto culminante en el capítulo dedicado a Auschwitz, titulado "Aquí no hay porqué" ["Here there is no why"], que comienza: "El mundo va a empezar a tener sentido… *ahora…"* (en cursivas en el original, 115). Ante la inversión que plantea la novela, el lugar donde las cosas cobran sentido será, en teoría, Auschwitz, el núcleo del problema en el debate que señalábamos acerca de la modernidad.

A su vez, este "cobrar sentido" que se plantea en Auschwitz se acompaña por una aparente fusión, por primera vez en la novela, entre narrador y protagonista. Diversos críticos (Harris, 1999; Anelli, 2007; Martínez-Alfaro, 2011) señalan cómo, si en la novela el narrador se halla escindido del protagonista, y utiliza "Yo" para referirse a sí mismo, "él" para hablar de Tod/John y "nosotros" para referirse al protagonista y a sí mismo, en Auschwitz reemplazará ese "nosotros" por "yo", es decir, por primera vez se identificará con el protagonista, se llamará a sí mismo Odilo.

Ahora bien, es posible observar que, en realidad, ninguna de estas dos inversiones es completa en Auschwitz: aunque por momentos el narrador afirme que las cosas están cobrando sentido, también indica, en este mismo capítulo, lo contrario; asimismo, si bien propone al comienzo la fusión con el protagonista, a su vez postula una ruptura radical con el idioma alemán: "De manera decepcionante, mi alemán sigue sin mejorar. Lo hablo, y parece ser que lo entiendo, y doy y recibo órdenes en este idioma, pero en un punto no consigo captarlo completamente" (Amis, 1992: 125). A pesar de que dice unirse por primera vez con su alter ego, Odilo, y aparentemente es una única persona, al hablar sobre el alemán critica fuertemente la primera persona en ese idioma; hay una incapacidad para identificarse con esa lengua, y en particular con la idea del "yo" en ella: "*I* suena noblemente erecto. *Je* tiene cierta fuerza e intimidad. *Eo* [sic] está bien. Con *Yo* puedo

realmente identificarme. ¡Yo! Pero *¿ich*? Es como el sonido que hace un niño cuando se enfrenta a su propio… Quizás eso es parte de la cuestión. No hay duda de que todo será más claro tan pronto como mi alemán mejore. ¿Cuándo será eso? Ya sé. ¡Mañana a la mañana!" (125). En este sentido, hay una ruptura, una falla en la comunicación, que perdura en este capítulo: el narrador sigue sin poder conectar con el protagonista, aunque ya no tenga la sensación de que el cuerpo se encuentra completamente separado de su voluntad. Esa ruptura, esa discontinuidad persiste pese a que, por momentos, parezca que el mundo "tiene sentido", porque, en definitiva, ese "mañana a la mañana" no tiene lógica: el tiempo ya no responde a nada, pierde su significado. De hecho, aunque se trate del capítulo en el que supuestamente se devela el secreto, esta parte del texto está plagada de espacios en blanco, de huecos, de falta de información: por un lado, la repetición constante del "aquí no hay porqué" presenta una ambigüedad en relación con su significado, o bien como señal de que ya no es necesaria la pregunta por el sentido, o bien como señal de que se trata del punto crítico del sinsentido: "No hacemos preguntas. Porque aquí no hay porqué" (125); además, proliferan en el texto las frases sin terminar así como los párrafos que concluyen abruptamente dejando puntos sin explicar, para pasar a un tema completamente diferente en el párrafo siguiente. El narrador duda, se desdice, de forma permanente: "Parecía raro… no, parecía correcto, que nos conociéramos todos de manera automática: nosotros, que nos habíamos congregado con un propósito preternatural" (118).

Las fisuras en el relato se presentan también a lo largo de toda la novela bajo la forma de un quiebre intergeneracional: hay una ruptura entre padres e hijos que surge como marca de esa discontinuidad temporal que abre la novela. La muerte es reemplazada, en la novela, por la pregunta "¿adónde van a parar los bebés?". Los niños en la calle se hacen cada vez más chicos hasta que "desaparecen", el protagonista sueña constantemente con bebés y su hija recién nacida, Eva, muere durante su estancia en Auschwitz sin que él llegue siquiera a conocerla; hay una imposibilidad de suturar estos quiebres, estos huecos.

Secreto y poder

También la novela de Swift, *Shuttlecock*, puede leerse en esta clave. *Shuttlecock* se presenta como el diario íntimo de Prentis, narrador-protagonista, quien trabaja en el archivo de "dead crimes" de la policía de Londres, que se ocupa de investigar casos que han sido

abandonados por la muerte de alguna de las partes involucradas en ellos. El relato de Prentis se estructura en torno a tres ejes: por un lado, narra la relación con su jefe, Quinn, quien hace constantes abusos de poder y somete a sus subordinados a una tortura psicológica al adjudicarles casos en los que faltan documentos o información, volviendo imposible su resolución; en segundo lugar, Prentis cuenta cómo es su vida doméstica, caracterizada por la violencia psicológica, y en ocasiones también física, a la que somete a su esposa y a sus dos hijos; por último, su relato gira en torno a la figura de su padre, agente secreto en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, y la lectura del libro que este ha escrito, en el cual narra los acontecimientos vividos durante la guerra y el escape del Château Martine, donde los nazis lo tenían prisionero, consagrándose como héroe. El padre de Prentis ha sufrido dos años antes del comienzo del relato un colapso nervioso a raíz del cual ha quedado en un "coma silencioso", sin emitir palabra, "ausente" en toda comunicación. Desde ese momento, Prentis lee y relee el texto autobiográfico, en particular los capítulos que refieren su encarcelamiento y posterior escape, intentando "encontrar" en el texto a su padre, buscando obsesivamente saber cómo era la vida en la prisión, la tortura a la que estaba sometido y cuáles eran sus sentimientos. Pero, al igual que en *Time´s Arrow*, eso que Prentis quiere leer entre líneas, en el texto, es aquello que no puede encontrar nunca; ese quiebre intergeneracional presenta una imposibilidad de sutura.

La novela se presenta bajo la forma de un diario íntimo, en el que Prentis escribe los acontecimientos día a día, en presente, sin saber qué es lo que va a ocurrir:

> Todo comenzó cuando recordé mi hámster en el subterráneo y tuve el impulso de escribir mis sentimientos e intentar explicarlos. Es extraño, nunca antes quise ponerlos en papel. Pero en ese momento, en cuanto escribí esa primera confesión, me pareció que había muchas otras cosas que tenían que ser examinadas y escritas – y ahora estoy nuevamente en eso. No sé adónde me está llevando. No es que esté pasando algo extraordinario. Pero siento que tengo que seguir (Swift, 1985: 39; la traducción es nuestra).

Sin embargo, Prentis se dirige a un "ustedes" público, a los lectores, y hace referencia, en este sentido, a la indiscreción que supone el contar cosas tan privadas a una audiencia desconocida, pero señala, al mismo tiempo, su imposibilidad de parar (72). Se presenta, así, como un narrador verborrágico, que necesita expresar sus sentimientos, sus

sensaciones, sus frustraciones. De esta manera, se produce un exceso de información que contrasta con los términos en los que la novela propone el ejercicio del poder, en tanto control de la información por parte de Quinn, el jefe, quien oculta datos o documentos a sus subordinados de forma constante. Ahora bien, el problema se planteará cuando Prentis descubra una posible conexión entre la figura de su padre y el caso en el que se encuentra trabajando: ¿hasta qué punto quiere Prentis saber la verdad sobre su padre? ¿quiere saberla incluso cuando esta podría involucrar una traición por parte de su padre, una confesión que lo transformaría de héroe en traidor?

La relación entre saber y poder se plantea de modo claro en la novela. Prentis desea el poder no solo para poder "mirar hacia abajo" a sus subalternos[2], sino también porque busca, desesperadamente, "saber", dejar de estar "a oscuras" (71). Él indica constantemente, hasta el momento de la revelación de Quinn acerca de la posible traición de su padre, que él quiere saber todo (146), quiere llegar a la verdad, que a veces no saber "puede ser un tormento" (118). Ahora bien, cuando, luego de la "confesión" del ocultamiento de información y de la posible traición de su padre, Quinn le pregunta a Prentis si quiere leer el informe faltante, si quiere saber realmente lo que pasó, Prentis responde que no sabe. Como señala Quinn, la "mejor posición", la "más segura", es no saber, pero el problema es que, una vez que se sabe, ya no es posible deshacerse de ese conocimiento, pero sí es posible hacer que otra gente no lo sepa, es posible administrar esa información de la vida de los otros, o destruirla (177). Así, se hace en un punto deseable ese no saber, esa "seguridad" que provee la oscuridad. Prentis, al recibir la opción, por parte de Quinn, de leer los documentos que acusan al padre de traidor, decide no leerlos: "Y entonces supe que quería permanecer en la incertidumbre. Quería estar a oscuras" (199).

La contraposición entre la verborragia y el silencio ha sido interpretada por algunos críticos en relación con la falta de confiabilidad del narrador (Craps, s/f; Lea: 2005): en la lectura de la novela como *Bildungsroman*, se interpreta el "aprendizaje" de Prentis, quien termina afirmando cómo han mejorado las relaciones con su familia, y evocando una escena feliz con ellos en la playa, como un aprendizaje que tiene como resultado no un cambio en el ser sino, más bien, un cambio en la

[2] Quinn se sitúa con respecto a los subordinados en una suerte de panóptico desde el que ejerce su vigilancia: en una posición más alta, con paneles de vidrio a través de los cuales puede observar a sus empleados. La mirada y la vigilancia se vuelven, así, fundamentales en el ejercicio del poder.

comprensión de qué es lo que debe decir y qué es lo que debe callar. Desde esta perspectiva, Prentis, en realidad, lo que ha aprendido es a controlar la información.

Si todo secreto implica una relación de poder entre el que sabe y el que no sabe, el saber y el secreto promueven, en esta novela, una proliferación de espacios vacíos, de huecos, en los que la expectativa de que el saber sobre el padre genere un sentido en el presente se ve en realidad defraudada; por un lado, la develación del secreto no genera sentido, no "ilumina", sino que, por el contrario, decepciona. Se prefiere, en un punto, no saber. Al mismo tiempo, hay, al igual que en el caso de *Time´s arrow*, un quiebre generacional, una fisura en la relación padre-hijo, tanto entre Prentis y su padre como entre el protagonista y sus hijos. La resolución del enigma no sirve para restituir la comunicación con su padre: no hay manera de que esa discontinuidad desaparezca, y Prentis sabe perfectamente que *hay cosas que no puede preguntar* (213).

Conclusiones

En *Shuttlecock*, el secreto se transforma en cifra de aquello que se quiere y al mismo tiempo no se quiere saber: el protagonista lee obsesivamente la autobiografía del papá tratando de encontrar algo entre líneas, algo que no está dicho explícitamente. Si la búsqueda de resolución del secreto plantea en ambas novelas la expectativa de producir un sentido, "iluminar" el presente, en realidad aquello que produce el secreto son, por el contrario, huecos, espacios vacíos. En estas ficciones, entonces, se ironiza en torno a la Ilustración como modo de cuestionar los "frutos" de las categorías promovidas por la idea de progreso, pero se realiza también este gesto a partir de la instauración de la discontinuidad como opuesta a la línea continua del progreso.

Tanto en Swift como en Amis, el secreto se plantea como el eje en torno al cual se construyen personajes no éticos, el traidor y el médico nazi, el victimario. En este sentido, es posible pensar la productividad del secreto en estas ficciones en su vínculo con el límite de la representación pero no desde el lado de la víctima sino desde el del victimario: ¿hasta dónde es posible representar esta voz? Estas fisuras instauradas por el enigma implican, en el caso de Swift, una exploración en torno a las categorías del "héroe" y el "traidor", mientras que en el caso de Amis puede pensarse en relación con el modo de representar el trauma desde la voz del victimario sin que ello implique su victimización.

Una de las preguntas en relación con estos escritores ingleses es por qué se genera este interés por la Segunda Guerra Mundial, por qué deciden tomar como objeto de sus ficciones la época del nazismo. Ante esta pregunta, Amis responde en una entrevista: "Es por mi origen ario que siento cierta responsabilidad por lo que sucedió. Ese es mi vínculo racial con los acontecimientos, no con las víctimas sino con los perpetradores". Es posible pensar, pues, en una búsqueda de reflexión que intenta superar también el mito de la "Inglaterra salvadora", que tiene como núcleo productivo precisamente la noción de "secreto". Si en Swift resulta claro que se busca poner en cuestión el heroísmo inglés a partir de la figura del padre de Prentis, en el caso de Amis no es casual el hecho de que el médico nazi tenga un origen doble, inglés por parte de su madre y alemán por parte del padre. Esas rupturas son, en términos generacionales, también una forma de poner en tela de juicio el modo en que los "padres", los antecesores, actuaron durante esta guerra, un modo de reflexionar en relación con el rol de Inglaterra en ella.

Bibliografía

Agamben, G. (2003) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos.

Amis, M. (1992) *Time´s arrow*, Nueva York, Vintage International [1991].

Anelli, S. (2007) "Counterfactual Holocausts: Robert Harris' Fatherland and Martin Amis' Time's Arrow", en: *Textus*, Vol. 20, n° 2, pp. 407-432.

Arendt, H. (1999) *Los orígenes del totalitarismo,* Madrid, Taurus.

Bauman, Z. (1997) *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur.

Craps, S. "Getting Rid of 'Needless Painful Knowledge': The Flight from Trauma in Graham Swift's Shuttlecock". Versión digital en: http://www.victorianweb.org/neo victorian/gswift/shuttle/sc1.html

Harris, G. (1999) "Men giving birth to new world orders: Martin Amis's Time's arrow", en: *Studies in the Novel*, Vol. 31, n° 4, pp. 489-505.

Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.

Lea, D. (2005) *Graham Swift*, Manchester: Manchester University Press.

Martínez-Alfaro, M. J. (2011) "Where madness lies: Holocaust representation and the ethics of form in Martin Amis' Time's arrow", en: *Studies in Literature*, Vol. 48, pp. 127-154.

Swift, G. (1985) *Shuttlecock,* Nueva York, Washington Square Press [1981].

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

El duelo: violencia legitimada

Virginia Claudia MARTIN
Universidad Nacional del Sur
vcmartin@bblanca.com.ar

La investigación propone desde su vinculación etimológica, una ligazón indudable con el pasado: la puesta en *vestigio*, la búsqueda de la huella, los indicios que conducen a un encuentro revelador o justificativo. La oportunidad de reflexionar sobre la tarea personal como investigador invita a investigarse como buscador de huellas de otros y, en ocasiones, capaz de dejar algunas huellas a otros. Quizás la investigación no sea mucho más que eso: el puente entre vestigios, los leídos y los por leer.

Al analizar los proyectos anteriores, la variedad de los objetos de estudio seleccionados parecieran no combinar entre sí, ni advertir más relaciones que las evidentes en las nomenclaturas de los proyectos[1], pero todos ellos: el trabajo en crisis, el secreto y el duelo, representados en la literatura argentina, desembocan en lo que el último proyecto privilegia: la mirada ética, estética y política en el arte y la literatura.

Preguntar por esa línea que atraviesa los temas, ondulatoria y profunda, es investigar sobre lo investigado y considerar que, a través de la selección de los distintos temas, se filtran intereses persistentes que los resultados provisorios ayudan a construir como puentes o como montículos de escombros.

Esos intereses pueden trasladarse de lo temático o conceptual a lo abarcativo de una perspectiva o planteo estratégico o abrir un atajo por

[1] Los distintos proyectos a los que se hace referencia son: "Representaciones y procesos de exclusión, marginación, inclusión e integración en Literatura y Artes Visuales" (2001-2004), "La memoria, el recuerdo y el olvido: un problema del presente en la Literatura y las Artes Visuales" (2005-2007), "Mapas de la violencia: filosofía, teoría literaria, arte y literatura" (2008-2011) y "Literatura y arte. Experiencia estética, ética y política" (2012-2015). Todos dirigidos por la Dra. Ana M. Zubieta y la Lic. Norma E. Crotti.

el recorrido amplio para enquistarse en una isla oclusiva y necesaria, dentro del archipiélago de la investigación.

Esta última posibilidad es la que une el último proyecto en el que trabajé el duelo en algunos textos literarios y la pregunta sobre la legitimidad de la violencia que ampara esa práctica en un contexto histórico que debate sin demasiado entusiasmo, la ética que rodea al gesto provocador.

La pregunta que, a manera de paréntesis, se instala durante el desarrollo de la investigación, indaga sobre la necesidad de profundizar el planteo de lo considerado ético y su diferenciación con lo considerado moral. *Lo* ético y *lo* moral en relación con el tema del duelo que será el terreno práctico en el que las actitudes van a ser analizadas. La búsqueda de una distinción orienta hacia la ética diferenciada de la moral para poder así considerar al duelo como una práctica en un dominio o en otro.

Pensar en el duelo como una acción cotidiana o permitida conduce a la reflexión sobre la aplicabilidad del concepto de legitimidad ante un acto de violencia que, en ocasiones, culminaba con la muerte. Advierte sobre una confluencia de referencias múltiples que conducen al acceso a las armas y al derecho de la violencia privada independiente de una fuerza militar, descendiente de una nobleza medieval que legitima el gesto violento excepcional.

El duelo es una práctica que propone un encuentro codificado, reglado por manuales donde se pautan los procedimientos, se analizan y definen las ofensas y su única respuesta posible es el enfrentamiento. Los contendientes no someten sus diferencias a la justicia y a los códigos republicanos, eligen un código marginal que los convoca desde la defensa del honor.

Lo emergente en el duelo es la íntima convicción de arremeter contra la integridad del otro con el auspicio de lo legitimado, lo que permite la responsabilidad sin una sanción que trascienda los límites que sostienen el modelo del duelo como reinvindicatorio: "solo en la medida en que eso mismo del sí mismo es posible, como singularidad irreductiblemente diferente, puede la muerte por el otro o la muerte del otro adquirir un sentido" (Derrida, 2000:50).

El duelo constituye un gesto denunciativo, se gesta en la palabra y se desarrolla en los cuerpos. Todo duelo comienza en la palabra. Alude al pasado y en un instante, modifica el futuro. La ofensa inicia un recorrido pautado que en muchos casos ha incluido la casuística del duelo como objeto de estudio. Los tratados sobre duelos y disputas de honor de los siglos XVI y XVII contenían extensas listas de causas de ofensas e insultos, así como normas de comportamiento que abarcaban

desde la negación de la devolución del saludo hasta el mantenimiento de la paz con un moribundo si este recuperaba la salud.

En Argentina entre 1870 y 1920, se produce una gran cantidad de manuales que se suma a la información que aparece en los periódicos y a los datos informales en conversaciones privadas en ambientes públicos o clubes restringidos. Esta reglamentación aumenta el prestigio del duelo como práctica civilizada, como operación legítima y como estructura previsible. El duelo preveía una puesta en escena que incluía el velar las armas elegidas por el ofendido, la presencia de padrinos y médico, la elaboración de actas de duelo, el uso de guantes y una vestimenta detallada, una serie de símbolos y rituales que hacían de la formalidad y el decoro el rasgo incuestionable de la práctica.

La pregunta, a partir de esta breve descripción de los alcances del duelo, insiste en por qué una sociedad con expectativas de apego a las actitudes civilizadas, permite y, en ocasiones, favorece, una práctica que promueve el enfrentamiento, la violencia manifiesta y la muerte del adversario en nombre de alguna justicia. Aquí aparece la necesidad de ubicar estas acciones en el plano de lo ético y de lo moral y de la duda para calificar al término duelo como práctica dentro un plano o de otro. Ambos conceptos se utilizan en ocasiones de igual manera, pero a lo largo de los tiempos se los ha diferenciado: "ética se utilizaba para la ciencia filosófica, y moral para el ámbito de la teología" (Debeljuh, 2005: 28).

El ejercicio etimológico nos devuelve una respuesta común ante *éthos* (con épsilon) y *mos*, del que deriva moral, en tanto que ambas refieren a costumbre, "ciencia de las costumbres" en los dos casos; *êthos* (con eta), tal como lo usa Aristóteles, se refiere al carácter y tiene una mayor connotación individual, está referida "al conjunto de cualidades que tiene una persona en su obrar" (Debeljuh, 2005: 27). También la palabra moral se usa en ocasiones para hablar del estado de ánimo de una persona en cuanto a una moral alta o baja extensiva también a grupos o instituciones.

El libro de Osvaldo Guariglia que se titula *Moralidad*, tiene un subtítulo que orienta en el análisis: *ética universalista y sujeto moral*, esa orientación provisoria conduce a pensar en los ámbitos diferenciados de acción de ambos conceptos. En este texto el autor aclara que

> Independientemente de sus paralelos etimológicos, los términos "ética" y "moral" fueron especializándose en dos direcciones distintas: mientras que "moral" aludía a los fenómenos mismos, "ética" era progresivamente reservada para denominar aquella

> parte de la filosofía, también llamada práctica, destinada al estudio teórico de las acciones morales (1996:15).

En cuanto a la moral, advierte la convivencia de tres significados: el primero, designa "un comportamiento, individual o colectivo, asignándole la propiedad de estar orientado en relación con un valor" (1996:12). Al relacionarlo con el duelo, ese valor está vinculado con el orden y la justicia que se restituyen a partir del enfrentamiento. Este primer significado abarca distintos aspectos que se han considerado en el curso histórico de "las distintas corrientes religiosas, filosóficas, políticas y culturales de la modernidad" (12). La segunda significación alude "a una cierta conducta con la autoridad de una tradición (mores institutaque maiorum), de modo tal que se ejerce una presión o coerción pública en pro del acatamiento generalizado de ella" (Guariglia: 13). El duelo se presenta con un carácter imperativo bajo el peso de una tradición importada y anacrónica que ejerce sobre las convicciones individuales, un dominio casi incuestionable: el caballero muchas veces se batía como respuesta de un impulso vital e irrefrenable pero consciente de ir en contra de profundas convicciones y de un juicio racional; como afirma Pérez Cortés "su temor a la muerte no era nada comparado con su terror a la marginalidad, por eso era incapaz de evadir lo que con frecuencia aborrecía" (108). El tercer significado precisa que moral "se aplica a las acciones *cuya moralidad* puede apoyarse en razones más generales que la mera vigencia fáctica de una costumbre […] Conecta estrechamente lo moral a la moralidad de una acción entendiendo por ello su carácter de obligatoria o prohibida" (Guariglia, 1996:14)[2]. Aquí el duelo expande su alcance al deber ser y entra en relación directa con los códigos que respaldan su accionar. Si la moral responde a qué debo hacer, estas pautas serían las respuestas. Le corresponde a la ética el análisis de esa decisión que estaría sobre la decisión misma.

[2] "Esta expresa restricción de la *moralidad* al *deber*, es decir, al conjunto de acciones que tienen un carácter de obligación como fenómeno moral central y el desentendimiento de las cuestiones atingentes al fin último de la vida, la felicidad o perfección, queda firmemente establecida luego del giro copernicano llevado a cabo por I. Kant a fines del siglo XVIII. De acuerdo, pues, con la perspectiva del universalismo kantiano, consideramos a la moralidad como el nivel crítico y reflexivo, desde el cual es posible extraer y exhibir la estructura racional-argumentativa y los principios sustantivos más universales mediante los cuales se puede sostener la validez sin restricciones de las normas que conforman lo moralmente obligatorio" (Guariglia, 1996:14).

También los títulos, en este caso de capítulos, orientan en esta dirección. Zygmunt Bauman en *Ética posmoderna* plantea "responsabilidad moral, reglas éticas" e inmediatamente "Incertidumbre moral" y "Un dilema ético" y en el primer párrafo de la introducción ya establece que "el presente libro es un estudio sobre *ética posmoderna,* no sobre moralidad posmoderna" (2005:7). Aclara que en el segundo caso, se dedicaría a los problemas morales que atañen a la actualidad y que el pasado no tuvo en cuenta o no conocía y que, en cambio, hablará de la posmodernidad y su relación con la ética a la que define como "un código moral que desea ser *el* código moral, el único grupo de preceptos coherentes que debería obedecer cualquier persona moral" (28). Plantea la contraposición entre *responsabilidad,* es decir, decisiones ante una situación, y *reglas* convencionales, ya establecidas; así como entre *incertidumbre*, el cruce entre opciones, y *dilema*, lo que implica un problema de resolución imposible; lo que también advierte sobre la diferente dimensión del alcance de los conceptos.

En esa línea, Umberto Eco, propone en el título *Cinco escritos morales* el tratamiento de distintos casos que "a pesar de la variedad de los temas, son de carácter ético, es decir, atañen a lo que estaría bien hacer, a lo que no se debería hacer, o a lo que no se puede hacer a ningún precio" (1997:7). Es decir, que los casos en sus consideraciones contextualizadas, se someten a una escritura desde la moral y con respecto al análisis de la temática, desde lo ético.

Una línea de acceso al tratamiento de los duelos representados en la literatura argentina es la territorialidad en el que estos encuentros se desarrollan. El duelo a cuchillo, sable o pistola, que refiere a esa época de cambio de siglo encuentra distintos espacios que reproducen una misma práctica.

Cambaceres, en *Música sentimental, silbidos de un vago*, sitúa en París, centro de irradiación de duelos literarios, el enfrentamiento entre Pablo, joven de la burguesía argentina que, acusado de ser el causante de una infidelidad es retado a duelo y vence a su contrincante sin sentir ningún remordimiento. El narrador es el testigo de ese duelo y su palabra se desdobla: por un lado atiende a la descripción de la contienda, a la explicitación de cada paso previo, a la negociación infructuosa por evitar la pelea, a la disposición de los detalles y, por otro, despliega una reflexión notoriamente opuesta a esa violencia mortal.

En el desarrollo del relato este personaje ejerce el papel del mediador necesario dentro del marco de lo estipulado para la realización de un duelo y, a la vez, reflexiona y se opone desde la consideración de lo absurdo y del cuestionamiento hacia la muerte violenta y callejera.

Cambaceres muestra el duelo como un asesinato enmarcado en la legalidad tácita de la costumbre innecesaria, bajo el halo del honor capaz de justificar lo miserable y lo más cruel que arrastra no solo a los involucrados directamente en la pelea, sino a quienes avalan desde su presencia y su proceder, la legitimidad del enfrentamiento.

La inexplicabilidad de los hechos enfrenta la racionalidad: "sí, el duelo era a la razón, lo que el lupanar a la moral, uno y otro, repugnantes, pero impuestos ambos por la cara hereje de la necesidad" (Cambaceres, 1924:136). La moral damnificada debate sus razones en el análisis ético del narrador. Cambaceres muestra la contradicción de una época que practica un código de una moralidad importada, incapaz de sostener una mirada civilizada desde la reflexión y la pregunta ética.

En *La casa del ángel*, los fondos parquizados de una construcción de una casona del barrio de Belgrano, la quinta de los Delcasse, es el escenario de los duelos que históricamente los diarios han registrado a principios de siglo. Ese espacio recorta y privilegia un territorio impune, al que las fuerzas de la ley siempre tardarán en llegar para impedir los enfrentamientos. La costumbre, establecida por el ejercicio de una moral instalada en una práctica considerada irreprochable, encuentra el reproche en la mirada violentada de una niña, mirada que comparte el lector que cuestionará desde la pregunta ética, la actitud de la defensa del honor en manos de quien ejerce la violencia frente a la vulnerabilidad infantil.

Borges instala la presencia de duelos en confrontaciones que, en ocasiones, exceden la pelea con armas; pero en las narraciones en las que los protagonistas se enfrentan para darse muerte, aparece la intención íntima de la admiración ante el gesto corporal y el cuestionamiento ante la muerte rápida. Dahlmann en "El sur" y Rosendo Juárez en "Hombre de la esquina rosada" se ven rodeados por las fuerzas de una práctica que no resiste la negativa. Quien aparentemente no está preparado, Dahlmann, al escuchar la invitación que lo incluye desde su propio nombre, toma la daga y enfrenta la muerte que implica valor y destreza. Juárez, preparado para la pelea cuerpo a cuerpo, desiste de empuñar el cuchillo que le acerca la Lujanera y sella su condición de cobarde y despreciado, se exilia pasando el puente. El planteo ético en relación con este reto no correspondido encuentra su respuesta en otro cuento "Historia de Rosendo Juárez" cuando el retador le muestra a Rosendo su propia cara y ve la inutilidad de una muerte que, probablemente, sería la propia.

Un interrogante a partir de la definición de un acto violento legitimado y prohibido como el duelo habilita la pregunta acerca de un

cuestionamiento que no siempre se reconoció, como es la diferenciación entre *ética* y *moral.* Esta búsqueda que tiende a tratar de resolver un problema que no aparece como central en la investigación de origen comprueba los atajos y los alcances que la delimitación de un objeto permite y promueve. Analizar el duelo en algunos textos de la literatura argentina confluye en la pregunta por una delimitación semántica y en consecuencia, en la invitación a un planteo filosófico que incluye la cuestión de la ética desde su diferenciación con el planteo de la moral.

Revisar esta distinción, leer los textos con ella a cuestas y focalizar esa mirada desde el recorrido de las investigaciones, en su conjunto, son aspectos de una dinámica que confirma que la acumulación tiene sentido cuando habilita las relaciones y que las huellas que combinan las conclusiones provisorias son las más profundas.

Obras literarias

Borges, J. L. (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
Cambaceres, E. (1924). *Música sentimental. Silbidos de un vago*. Buenos Aires, Minerva.
Guido, B. (2008). *La casa del ángel*. Buenos Aires, Capital intelectual.

Bibliografía

Bauman, Z. (2005) *Ética posmoderna.* Buenos Aires, Siglo XXI.
Debeljuh, P. (2003) *El desafío de la ética*. Buenos Aires, Temas.
Derrida, J. (2000) *Dar la muerte.* Buenos Aires, Paidós.
Eco, U. (1997) *Cinco escritos morales*. Barcelona, Lumen.
Guariglia, O. (1996) *Moralidad: ética universalista y sujeto moral.* Buenos Aires, FCE.
Pérez Cortés, S. *La ofensa, el mentís y el duelo de honor.* [PDF] redalyc.uaemex.mx/pdf/747/74711130008.pdf.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

La presencia de Música Contemporánea en el Circuito Cultural Ciudadano

Leticia MOLINARI
UNS - Conservatorio Provincial de Música
molinarileticia@yahoo.com.ar

Introducción

Nos proponemos poner en diálogo aspectos de la política y la música, enfocándonos en las políticas culturales y la producción de música contemporánea en manos de funcionarios y creadores; esta relación no está exenta de las tensiones que incluyen los condicionamientos y exigencias de una y otra parte y tampoco de la vigencia política del pasado en la lectura de obras del presente. El público, único destinatario de ambos enfoques, logra dialogar con los autores que difunden su obra en los eventos que conforman el circuito cultural. El grado de visibilidad que alcanzan las manifestaciones artísticas a partir de su inclusión en la gestión cultural pública es de gran importancia, aun más en el caso del arte actual y específicamente de la música, pues la producción musical contemporánea busca su significación artística hacia afuera y adentro de su campo de especificidad: para un público en general y para los propios hacedores (intérpretes, educadores, directores). Nos posicionamos en el marco de las políticas culturales ciudadanas que accionan en acuerdo con el proyecto político de los municipios y que posibilitan desde su gestión, la incorporación de nuevos eventos artísticos y musicales provenientes de iniciativas particulares o de otras instituciones y por ende, pueden convertirse en la plataforma de visibilización de dichos eventos bajo formato organizativo de encuentros. Adentrarse en esta zona compartida por la política y la música abre un complejo panorama de investigación donde cada concepto debe ser interpelado desde ambos posicionamientos, no enfrentados, sino en diálogo: ¿en qué acuerdan o

se distancian un gestor y un creador respecto del concepto de obra? ¿Cómo conciben los funcionarios culturales y los artistas ese colectivo llamado público? ¿Qué significación adquiere la crítica (la mirada que devuelven los perceptores) para un funcionario y para un músico? Si bien es la intención de todo creador ingresar su producción en los circuitos de difusión, nos preguntamos ¿qué alcance tiene este impacto en la idea de una gestión política más inclusiva y en permanente construcción?

Política y Estética

Pensamos el ejercicio político desde el lugar de la gestión de instituciones, circuitos, proyectos y acciones que intervienen en la vida social de una comunidad; en palabras de Rancière:

> es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos (…) la política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio (2011:33).

Ganar el espacio es la posibilidad de establecer ciertos enfoques e intereses como prioritarios; en tanto construcción de un orden hegemónico para la comunidad, la política estaría estrechamente vinculada al discurso estético, que habiendo erigido un discurso mediador potente se coloca entre el perceptor y la obra e incluso llega a constituirse a sí mismo en arte. A favor de tal espacio donde es posible compartir presencias de actores, obras y experiencias, el ensayista español Juan Martín Prada considera que se lograría "convertir la experiencia estética en una experiencia de interacción social" (2003:20). Sin embargo, Rancière no deja la estética en el cómodo lugar de la autoridad para establecer valores, sino que entiende que hoy el arte exige un reposicionamiento estético ligando las obras, no ya con sus creadores, sino con la mirada y el pensamiento del otro cualquiera que las reconoce como tal; para que esto suceda son necesarias dos condiciones: que el sujeto encuentre en la obra más que la imagen o el parecido de algo y que reconozca en ella una técnica. En un intento de rescatar a la estética de su mal prestigio actual, dice: "Estética no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específica del arte" (2011:17). Menger (1988) acuerda con que es necesario un cierto grado de reconocimiento del saber hacer, pues de lo

contrario, la inteligibilidad de la obra llevaría al perceptor a un juicio basado en sus impresiones sensoriales pero sostiene que el riesgo de las mediaciones es que anulan la capacidad de elaborar un juicio estético propio que, quizá, se enfrentaría al juicio autorizado oficialmente que decide la institucionalización y difusión de determinado arte.

Las manifestaciones del arte contemporáneo colocan en difícil situación a los discursos establecidos: ¿podemos pensar una gestión política que propicie la difusión artística sin condicionar la obra?, ¿qué cambios provoca la inclusión de los nuevos formatos en la agenda cultural?

Política cultural

El problema de pensar la política en la cultura estaría resuelto si se acepta el concepto de política cultural dentro del cual confluyen debates teóricos acerca de la política y el arte. Hay acuerdo en considerarla como el conjunto de dispositivos, recursos e intervenciones de organismos estatales puestos a disposición de la comunidad para satisfacer sus necesidades culturales compartidas, es decir, sus intereses vinculados al tiempo libre, al desarrollo simbólico, creativo y expresivo, al crecimiento social[1]. Sin embargo, León Rozitchner descree de este concepto: visto desde la política, piensa que es ella la que debe ocultar la violencia sobre la que se funda y a partir de la cual se relaciona con la cultura (la cultura dentro del poder); por otra parte, "la cultura creadora tiene necesariamente que contrariar" no puede ser recortada por la política "la cultura sin ser apolítica no puede quedar sujeta a los límites de la política" (2004:7). Horacio González coincide al sostener que la política cultural refuerza la mediación de un estamento que él denomina "funcionariado flotante" (2004:4), integrado por agentes políticos con formación académica/artística, trayectoria institucional y con los saberes específicos que sustentan sus decisiones y acciones como funcionarios; son quienes debaten en torno a redes culturales, populismo, inclusión y entonces fortalecen la idea de una política amigable; otra consecuencia, y quizá la más preocupante, es que contribuye a un debilitamiento de la idea de obra diluyéndola en la convocatoria a un evento, una muestra, un festival.

Decidir qué obras se acercarán al público es una toma de decisión por parte de la política cultural que bien puede entrar en tensión con los

[1] Canclini, N; E. Harvey; E. Fernández Prado; M. Sanz García; UNESCO, entre otros autores consultados.

intereses de los medios de comunicación y la industria cultural ya que estos mecanismos de difusión y comercialización de productos del campo de la producción creativa ponen en funcionamiento un engranaje en base a una lógica económica de rentabilidad[2]; en cambio, la gestión cultural se propone la circulación de productos culturales y su libre acceso al público: "En ese sentido me parece importante pensar la acción cultural en la perspectiva de generar un espacio público en términos que incluyan las transformaciones de la cultura contemporánea…" (Wortman, 2005:9) En cierta forma se trata de recuperar el encuentro presencial con la obra, la experiencia artística ni mediada ni virtualizada, un *cara a cara* con la obra y los creadores; estas posibilidades se ajustan a un público con actitud participativa, con interés de intervenir y conocer, de conmocionarse Pero ¿quiénes se interesan por las más recientes manifestaciones artísticas y musicales? ¿a qué público van dirigidas?

Según Buch (2010), ya no podemos pensar en la presencia de un grupo social específico que previsiblemente se acerque a determinado arte; se diluye esta idea de auditorio/espectador pasivo a quien dirigirse, pues hoy el receptor quiere ser parte; el sujeto colectivo tampoco es tal, diluido ante la diversidad de intereses ya no existen los lugares cómodos del canon pues no hay bases teóricas que permitan unificar criterios respecto del arte actual.

El problema de pensar la política en la música

Si bien pareciera que entre política y música existe un estrecho vínculo de momento que ambas están omnipresentes en la vida social actual (como lo propone la musicóloga chilena Herrera Ortega, 2011), hoy es necesario revisar la forma de pensar esta relación incluyendo las asociaciones entre sociedad, arte, crítica. Aclaramos que, así como dentro del espectro político nos enfocamos en la gestión cultural, en el recorte de la producción musical que hacemos dejamos fuera de nuestras consideraciones las músicas que se componen desde un compromiso político. Nos referiremos en cambio a las atribuciones con las que el sujeto inviste una producción musical desde una lectura que tome en cuenta los marcos político, social o histórico.

El musicólogo alemán Carl Dalhaus entiende que si bien las obras musicales son fruto de procesos de creación y los sucesos políticos se gestan en la acción social, la pertenencia al pasado de estos últimos

[2] UNESCO; T. Adorno; J-M. Barbero; A. Wortman; entre otros autores consultados.

marca la diferencia entre ambos: "las obras musicales son, en primer lugar, objetos estéticos que, como tales, representan fragmentos del presente. Sólo secundariamente constituyen fuentes de las cuales se pueden extraer conclusiones sobre sucesos y estados de un pasado" (1997:12). Desde otra mirada, Esteban Buch nos recuerda que recusar o reconocer la funcionalidad ideológica de una obra de arte "implica una toma de posición acerca del papel social del arte" (2001:14). Para el director y escritor Nikolaus Harnoncourt, la música es inseparable del sentir de su época: "la música es necesariamente el reflejo del presente…refleja la crisis de su tiempo" (2001:14) Sartre coincide diciendo que "la música ha podido ser política al ser ejecutada en la época en que fue compuesta", pero más tarde pierde este carácter "porque sólo es música"…(en Sánchez Vázquez, 2011:13); quizá más que perder atribución política podemos pensar en la transformación y los cambios que la atraviesan. "entonces, ¿en toda música hay una connotación política? En toda música hay una razón social (política) que le da vida, que la hace funcional, que la identifica con una época, con una historia, con una cultura, con un lugar", aporta Herrera Ortega (2011:46).

La inclusión de la Música Contemporánea en el proyecto político comunitario

Entendemos las manifestaciones musicales en general como expresiones sonoras que refieren a la experiencia humana en un determinado momento y contexto sociocultural. Dentro del amplio espectro de expresiones sonoras, cuando pensamos en música contemporánea, incluimos en tal producción las obras más recientes que desarrollan las innovaciones técnicas y conceptuales del siglo pasado y apelan al perceptor de hoy, con gran proliferación de escuelas, movimientos, estilos pero en sintonía con la sensibilidad del momento estético y social actual, con la intención de dar cuenta, en sonidos, de la experiencia de vivir en la propia época. Harnoncourt retoma del pasado la experiencia de vivir con el arte de su presente: "mientras la música era un componente esencial de la vida solo podía proceder del presente. Era la lengua viva de lo inefable, sólo podía ser entendida por sus contemporáneos" (2006:8). Hoy las obras son construcciones sonoras o multimediales que convocan a la repregunta, a la interpretación múltiple, a la intervención, en síntesis, son obras que apelan a los modos de conocer propios del arte actual, un arte o una música que, lejos del lugar marginal y apacible del ocio y lo bello, interrumpe la vida y exige,

perturba, conmociona al perceptor y es esta vivencia con el arte la que busca su público. ¿Cómo se posiciona la gestión en política cultural frente a la música contemporánea? Con gran movilidad, la producción musical/artística actual cambia su situación de integrante o emergente de las políticas culturales, gana espacios y se integra a la agenda cultural; sus procesos y productos irrumpen en el presente de una comunidad, progresivamente forman parte de su identidad e involucran a sus miembros.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que las producciones musicales de cualquier género o estilo se concretan gracias a una fuerte presencia mediadora: compositores e intérpretes que sonorizan, escenarios o espacios acondicionados y cedidos por terceros, instrumentos e instrumental requeridos. Intermediarios, creadores, hacedores y admiradores ponen de manifiesto la realización grupal de la música, la convocatoria colectiva y por lo tanto política, pues las propuestas de una política cultural se diseñan y concretan comprometiendo las decisiones políticas de participación social y las políticas de extensión educativa que comprometen instituciones y organismos.

Conclusiones provisorias

La diversidad y multiplicidad del panorama cultural actual se convierte en un desafío para cualquier política cultural. Sin embargo, además de su contemporaneidad y pese a estas diferencias, ambas áreas quieren llegar a un público (González, 2004); desde la acción política, la gestión cultural reconoce en este objetivo su razón de ser y las obras musicales ganan la posibilidad de constituirse en objeto estético ante la mirada del otro (Rancière, 2011). Desde este enfoque y en el contexto de realizaciones y posibilidades políticas municipales problematizamos el estudio de la relación música-política, un vínculo asociado a la ocupación de un espacio, que se concreta en la formulación de eventos locales como son los festivales de arte sonoro, encuentros de artistas, conciertos y muestras: crear y ocupar un lugar, ser visto y reconocido desde allí. Este fenómeno coloca el punto de interés en una zona intermedia y cambiante: el diseño de un objeto de estudio que se ubique entre el campo político y el musical, desde la mirada de la promoción cultural ciudadana de la producción musical actual, en permanente construcción y movilidad. En síntesis, nos hemos propuesto abrir un espacio y buscar herramientas de reflexión acerca de la importancia de la mediación de la política cultural en el diálogo entre la sociedad actual

y sus creadores, y el acercamiento a la música contemporánea desde la sensibilidad y las necesidades estéticas compartidas.

Proyección

A partir de estas reflexiones teóricas es nuestra intención situarnos en el panorama cultural de Bahía Blanca para desarrollar los propósitos de la investigación. Analizamos la dinámica propia y la relación entre los campos político y musical en un recorte de los últimos años en nuestra ciudad, que cuenta con dos festivales anuales de arte contemporáneo desde hace aproximadamente cinco años: BahíaInSonora y Bahía Actual son dos convocatorias abiertas a todo público que proponen charlas, debates, escucha y muestra de obras. La incorporación de estas fechas en la agenda cultural local puede ser vista como una variable que renueva tensiones, genera relaciones con otros eventos y convoca al público bajo una propuesta innovadora. BahíaInSonora es un festival que desde el 2009, convoca creadores artísticos y músicos de diferente procedencia; lo inicia el compositor y cellista Ricardo de Armas quien tiene a su cargo la coordinación general; cuenta con el auspicio del Instituto Cultural de la ciudad y se presentan obras contemporáneas en variedad de formatos (medios mixtos, performances, interpretaciones en vivo, obras acusmáticas) también se propicia el encuentro e intercambio del público con los creadores y los intérpretes. Más recientemente (2011) se incorporó al circuito Bahía Actual, un encuentro creado y organizado por el compositor y percusionista Ariel Mantignan; está dedicado exclusivamente a la música de los siglos XX y XXI e incluye ejecuciones en vivo de obras para formaciones de ensamble no tradicionales y convocadas *ad hoc*. Se han realizado estrenos de obras y puestas en escena de importancia y amplia convocatoria.

Bibliografía

Buch, E. (2010) *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Buch, E. (2001) *La novena de Beethoven*, Barcelona, el Acantilado.

Dahlhaus, C. (1997) *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa.

González, H *et al.* (2004). "¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?", en: *Argumentos. Revista Electrónica de Crítica social*, nº4. Disponible en http://argumentos.fsoc.uba.ar/

Harnoncourt, N. (2006) *La música como discurso sonoro*, Barcelona, Acantilado.

Herrera Ortega, S. (2011) "Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política", en: *Revista Folio*s nº23, pp 46-53.

Menger, P-M. (1988) "El oído especulativo: consumo y percepción de la música contemporánea", en: *Revista de Sociología* nº 29, pp. 109-152.

Prada, J.M. (2003) "Mediación Estética y Pragmática del Saber Artístico". Disponible en: http://www.iuesapar.net/aula_virtual/marcos_salazar_delfino/saberartistico.pdf

Rancière, Jacques (2011) *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rozitchner *et al.* (2004). "¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?", en: *Argumentos. Revista Electrónica de Crítica social*, nº4. Disponible en http://argumentos.fsoc.uba.ar/

Sánchez Vázquez, A. (2011) "La nota y el ruido: Sartre y la música", en: *Revista Folios* nº23, pp.12-21.

Williams, Raymond (1988) *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

Wortman, A. (2005) "El desafío de las políticas culturales en la Argentina", en: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible en: www.biblioteca virtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Wortman.rtf

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Cartografía deseante y un nuevo uso de lo popular en la narrativa del presente: Washington Cucurto

Julieta NÚÑEZ
Universidad Nacional del Sur
julietanu@bvconline.com.ar

Silvana GARDIÉ
Universidad Nacional del Sur
silvanagardie@gmail.com

El presente trabajo se propone continuar la revisión de una serie de cuestionamientos ya iniciados en una ponencia presentada en el III Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" realizadas en el mes de abril del presente año en la ciudad de Rosario. El objetivo en esa ocasión fue recuperar las discusiones acerca de la noción de valor, esto es "la legitimidad de su atribución en las condiciones actuales de producción" (Contreras, 2011, XVI: 17), tal como explica Sandra Contreras, de las literaturas del presente, especialmente el caso de la narrativa de Washington Cucurto.

Josefina Ludmer[1] señala que en muchas escrituras actuales, hay un problema de interpretación derivado de la ambivalencia del régimen de sentido. Pensando en Cucurto se pregunta:

> Los inmigrantes paraguayos o dominicanos en Buenos Aires ¿son una especie de gorilas felices que solo piensan en la bailanta y el sexo, o son vistos así desde un afuera racista de donde proviene la voz narrativa que es interna y externa al mismo tiempo? La ambivalencia cubre todo[2] y perturba la lectura política.

[1] Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América Latina*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pág. 128.
[2] Esa ambigüedad que lo contamina todo podría llegar hasta el propio seudónimo de Santiago Vega tal como lo sugiere Julio Prieto: "nuestro autor propone un nombre hiperbólico, cucurbitáceo, que combina el imaginario onomástico de la telenovela, la exuberancia barroca del fruto tropical y un simulacro de identidad híbrida, en hiato –una suerte de quiasmo identitario que se enrosca en la extranjería de las lenguas y

Ese problema de interpretación ha polarizado la recepción crítica de estas escrituras y sobre este aspecto queremos ocuparnos en el presente trabajo.

La polarización de la crítica

Las intervenciones de Beatriz Sarlo en la apreciación de las literaturas del presente, como señala Sandra Contreras, demuestran una

> renovada militancia a favor de un ejercicio crítico de atribución de valor que apuesta por seguir distinguiendo entre, por ejemplo, la banalidad etnográfica y tecnológica de ciertas novelas argentinas del presente y el potencial crítico que todavía esgrime las mejores escrituras (Contreras, 2011, XVI: 1).

En el caso particular del escritor Washington Cucurto , Sarlo[3] indica que esta literatura, al igual que gran parte de las producciones del presente, se construye desde una suma de representaciones etnográficas que parten de la observación de distintos tipos sociales, pero señala como rasgo diferencial un trabajo con la lengua que rompe esa ilusión etnográfica: en el momento en que Cucurto desdibuja el distanciamiento de la observación está colocando su literatura en "un más allá populista, en un populismo posmoderno, que celebra no la verdad del Pueblo sino su capacidad de coger, bailar cumbia, enamorarse y girar toda la noche." (Sarlo, 2006:5)

Desde una perspectiva diferente a la de Sarlo, Santiago Deymonnaz afirma que Washington Cucurto, diseña a través de sus relatos y poemas una nueva Buenos Aires que lo liga a la tradición literaria de imaginación urbana. Aparecen entonces otras voces y una nueva ciudad literaria que responde a la serie de transformaciones de las últimas décadas: Cucurto construye una Buenos Aires dentro de la

---

nacionalidades cruzadas. Wáshington, nombre inglés –nombre central, capital, de hombre blanco, nombre del poder– está en abierta discordia con Cucurto, nombre oscuro, tal vez indígena o afrohispano –nombre ex–céntrico, nombre del Otro, del subalterno. Wáshington Cucurto, escrito con acento, sugiere un simulacro de poder dis-locado, inverosímil, donde el locus del poder y el capital norteamericano sería quien hablaría de o por la otra América –la América latina, pobre, cosa de negros o máquina de hacer paraguayitos que se cuenta y canta en esta escritura. Nombre burlón, así pues, que a la vez es reflejo deforme de las grandes firmas de la poesía hispanoamericana, y apto umbral de la escritura que rubrica, cuyos rasgos principales –escarnio de la literatura, comedia, hiato y simulacro identitario, entonación *kitsch*– contiene y anuncia" (Prieto, 2008: 114).

[3] Sarlo, Beatriz. *"La novela después de la historia Sujetos y tecnologías". Punto de Vista*. Nº 86, diciembre 2006.

tradición. La ciudad es cambiante y está repleta de transformaciones culturales, se trata de la Buenos Aires latinoamericana: un universo de mil coloraciones, vocinglera, una Buenos Aires más negra. La nueva identidad de la Argentina que da cuenta de la reciente conformación geográfica, étnica, social y económica. Deymonnaz resuelve la relación de Cucurto con la tradición literaria a partir de un doble movimiento: se trata de una fisura (la entrada de algo que impacta) y la confrontación con el patrimonio cultural hegemónico, que posibilita un lugar protagónico a sujetos pertenecientes a mundo marginal, sin ser una literatura que apueste a lo testimonial ni al costumbrismo.

Estos nuevos espacios, es decir los barrios donde se concentra la mayor parte de la población inmigrante latinoamericana en Buenos Aires y tiñen los relatos de una impronta popular como lo son Once o Constitución, resuelven una nueva geografía que favorece las condiciones para intentar aquello que Néstor Perlongher denominó "cartografía deseante". Pues a diferencia de la mirada ajena y distante que propone Sarlo, el nuevo mapa de la ciudad que dibuja Cucurto tiene que ver precisamente con "intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve", con crear territorios a partir de la propia experiencia. Cartografiar, dice Perlongher (Perlongher: 1997), es trazar líneas de fisuras o vacíos, en este caso la fisura que produce el impacto de una nueva corriente inmigratoria que nada tiene que ver con aquella impulsada por la tradición liberal de fines del siglo XIX. Cucurto al trazar esa otra Buenos Aires, rediseña e invierte también el esquema de una literatura nacional que se inauguró sobre el eje que divorciaba lo civilizado (lo propio) de lo bárbaro (lo ajeno, lo foráneo).

Después de la explosión urbana de comienzos del siglo XX, las transformaciones de la ciudad han dado origen a nuevas estéticas, nuevos imaginarios: modos de circulación de la gran urbe, sus habitantes y sus formas de vinculación social. El universo de Washington Cucurto ha elaborado una nueva Buenos Aires literaria en diálogo (o provocación) con las transformaciones concretas de la lengua, las etnias y el territorio: una Buenos Aires de chapa, de cartón pintado, cumbia y conventillo del siglo XXI.

Una nueva experiencia urbana que plantea no ya la *flânerie* reflexiva y antiutilitaria como el deambular del que recorre la ciudad porque tiene tiempo para el paseo, sino de una errancia continua sin descanso, de correrías. El protagonista de *Cosa de Negros*, la primera novela de Cucurto, vive la inestabilidad de su existencia como un dato

de todos los días y en el orden de lo inmediato recorre la ciudad a la que deberíamos pensar en tanto conjunto de islas urbanas.[4]

Un populismo a la medida del presente.

En el año 2006, Josefina Ludmer en "Literaturas posautónomas" asume la problemática de las nuevas narrativas y plantea la imposibilidad de seguir pensando la literatura desde categorías o nociones modernas tales como las de autor, estilo, obra o texto, entre otras. Ludmer advierte un estado de "vaciamiento radical" de todos estos conceptos en el cual la "escritura queda sin densidad y sin metáfora". Agrega además, como marca de esta época el desdibujamiento político de las identidades literarias, anunciando de este modo el fin de la autorreferencialidad de la literatura. A partir de esta afirmación, marca la necesidad de reformular el valor literario en un momento en que la literatura fabrica presente por su contaminación y fusión con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Beatriz Sarlo parece contestarle a Ludmer afirmando que: "Si ya no se puede hablar de buena o mala literatura, dejemos de hablar de literatura" (Sarlo 2005: 463). Insistiendo en su afán de clasificar la literatura por su valor, arma un mapeo con escrituras del presente en el cual contrapone el trabajo de Cucurto a lo que ella denomina la "literatura intelectual" de escritores como Juan José Saer, Ricardo Piglia o Sergio Chejfec, sentenciando que "los libros de Cucurto ponen el cuerpo antes que la cabeza" (Sarlo, 2006:5).

Para Sarlo, Cucurto es el escritor que escribe como "quien no sabe escribir", aquel que produce textos para lectores cultos y llega a ellos a partir de la hipérbole de la lengua baja, como si se tratase de una mera fantasía, de un divertimento que llena a la literatura de vacío, porque "no se trata de textos aleatorios sino de textos indiferentes a la sintaxis" (Sarlo, 2006:5). La saturación de una lengua ajena (la exageración rompe la ilusión etnográfica, pero no la distancia desde donde se ubica la mirada) es la que acerca la obra de Cucurto al público culto que lo lee: para la clase media leer a Cucurto es tan divertido como

[4] Ludmer utiliza este concepto para revisar varias novelas latinoamericanas del presente: "Las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos (…)Un territorio físico pero también un yo o una institución: la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos(…)Los habitantes de la isla parecen haber perdido la sociedad o algo que los representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación" (op.cit. pág. 131).

escuchar cumbia, afirma Sarlo. Este punto nos resulta particularmente interesante porque creemos que es aquí en donde se puede desentrañar la crispación que el efecto Cucurto ejerce sobre Sarlo: precisamente porque aquellos que saben leer y tienen las herramientas para apreciar el valor de la buena o alta literatura son quienes levantan esta construcción "exótica" y, quienes también la ubican en el espacio consagrado de las literaturas del presente. Sarlo no puede siquiera tener la mirada condescendiente, como bien califica María Celia Vázquez[5], con la que abordó la novela sentimental en *El imperio de los sentimientos*. Porque si bien allí su perspectiva esteticista la lleva a realizar una lectura detractora de todo trabajo proveniente de la cultura de masas, piensa que estas producciones, leídas por un público popular, pueden actuar como una instancia previa al pasaje hacia la lectura de obras pertenecientes a lo que ella considera la alta literatura. Y eso es la diferencia que encuentra con Puig: el autor de *Boquitas pintadas* tiene un respeto "moral" por los géneros populares. "Puig no se permite la diversión *blaseé* del intelectual que es ajeno y se siente superior al mundo representado, o que lo visita como turista" (Sarlo, 2005:15). Pero este presente y, en particular el caso de Washington Cucurto, es diferente porque precisamente es el público letrado quien elige leer palabras "tan extrañas a la literatura" (Sarlo, 2006:5).

Del mismo modo que Beatriz Sarlo, Sandra Contreras piensa la producción de Cucurto a partir de una noción de valor que se sostiene sobre la apreciación del trabajo con el lenguaje. Pero, a diferencia de la percepción de Sarlo, Contreras lee aquí un procedimiento innovador y transformador que actúa como caja de resonancia sobre el resto de la literatura argentina actual. Entonces invierte la "operación implícita" de Sarlo, según sus propias palabras, de "convertir la invención cucurtiana en falso trabajo con la lengua" (Contreras, 2010:138). La acusación de un trabajo impostado, como si se tratara de una operación fraudulenta, la interpela de tal manera que para arremeter con mayor eficacia contra esta hipótesis recupera las apreciaciones de Silvio Mattoni o Ana Porrúa. Lo hace no sólo para destacar la diferencia de la escritura de Cucurto en relación a otras nuevas narrativas, sino también para desvincular esa idea planteada por Sarlo de que lo popular en Cucurto no es más que la representación de una mirada etnográfica. Dice Contreras:

> Pienso en Ana Porrúa y su convicción de que no hay miserabilismo posible en el mundo cucurtiano, de que lo popular

[5] Vázquez, María, "Beatriz Sarlo: una crítica moderna", en AAW.*: Las operaciones de la crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

> no está sometido en *Cosa de Negros* a una mirada etnográfica ni sociológica porque la de Santiago Vega, que no habla de un mundo que no conoce, no es una pose y porque es la marca de festividad lo que define a un tono que, ya presente en su primer libro de poemas, distingue a su escritura del resto de la narrativa de los noventa. (Contreras, 2010:138).

En una nota al pie, Contreras destaca que las lecturas de Mattoni y Porrúa se refieren a la poesía y a *Cosa de negros*, aclarando que son apreciaciones anteriores a la publicación del resto de las novelas que componen el corpus narrativo de Cucurto: "no sería improbable que la repetición, la convencionalización y el consiguiente aburrimiento, que Sarlo atribuye al costumbrismo etnográfico del presente, volviera, por lo menos problemático , para estos poetas seguir sosteniendo esas hipótesis de lectura del 2004" (Contreras, 2010:139) pero añade Contreras, "Sarlo no distingue en su lectura de 2006 entre *Cosa de negros* y *Las aventuras del Sr. Maíz*, que la lee, digamos en bloque" (Contreras, 2010:139).

En el año 2011, en un artículo publicado en la revista *Orbis Tertius*, Sandra Contreras retoma y amplia esta idea de la convencionalización y repetición en la narrativa de Cucurto y la piensa como un trayecto que circula a través de una doble vía: mientras la reflexión acerca de la literatura como institución se vuelve en cada novela más intensa, la escritura, su trabajo con el lenguaje, decae hacia "su propia destrucción" Después de *Cosa de negros*, Cucurto se repite, se copia a sí mismo. Lo que Contreras parece querer decir es que a partir del momento en que piensa en la institución literaria como un principio rector (enuncia su poética, reemite a su propia obra) su lengua inicia un proceso de despoetización. Y es a partir de este doble movimiento que Contreras destaca también la puesta en funcionamiento del imaginario populista en Cucurto.

A pesar de las diferencias entre las lecturas de Sarlo y de Contreras, ambos recorridos de lectura convergen en esta idea de pensar la obra de Cucurto en tanto literatura de tipo populista. Miguel Dalmaroni, se ha dedicado a trazar un recorrido en la literatura argentina del término *populismo* y en este itinerario señala la importancia de dos factores que en la Argentina permitieron la persistencia del término y su aplicación dentro de los debates estéticos, literarios, sociales y culturales. En primer lugar, destaca el rol de las discusiones generadas en el seno de la izquierda argentina, sobre todo aquellas en torno al "realismo" de Lukács y al "modernismo" vanguardista de Brecht que se dieron a fines la década del 50 al interior del Partido Comunista y que en

los años 60 y 70 encuentran un paralelo en una serie de polémicas en donde el concepto de populismo tendrá un fuerte tono descalificador de tipo ideológico y ético. Y por otra parte, menciona la relación que el uso de este concepto tiene con el contexto peronista. Dice Dalmaroni:

> … casi todos los usos de "populismo" en el debate literario establecen algún grado de contacto con el contexto que se ha denominado "postperonismo" (…) el grado de distancia crítica o de proximidad que cada uno establezca con la versión argentina de lo que en política denominamos "populismo" esto es, con el peronismo. (Dalmaroni, 1996: 95)

Y es en este sentido que la literatura de Cucurto nos ubica permanentemente frente al desconcierto de no entender qué es lo que hay detrás de ese ruidoso jolgorio de voces latinoamericanas. A Cucurto sólo le interesan los culos y las tetas, no la realidad del Pueblo, sentencia Sarlo. A partir de *El Curandero del amor*, su literatura se carga de una banalidad política justificada por las presiones externas del mercado editorial, afirma Contreras. De un modo u otro, ambas críticas atribuyen la ligereza o el vaciamiento de contenido social al sesgo populista de Cucurto.

Lo que surge aquí una vez más, es la pregunta de Ludmer con la que iniciamos el trabajo. "Los inmigrantes paraguayos o dominicanos en Buenos Aires ¿son una especie de gorilas felices que solo piensan en la bailanta y el sexo, o son vistos así desde un afuera racista de donde proviene la voz narrativa?"

En otras palabras ¿Cucurto se alza en clave de cinismo contra los discursos sociales de los años setenta vaciándolos de contenido para exponer su fracaso, y atenta para ello contra su propia poética? ¿O simplemente realiza un espectáculo banal de las clases populares en dónde lo único que se percibe es la degradación de los personajes?

Algunas conclusiones:

Con las literaturas del presente, la crítica se ve interpelada a actualizar antiguos y grandes problemas. El modo de valorar la propia representación de los sectores populares a partir de las formas y los lenguajes de esa representación, es uno de ellos. La cuestión del realismo dentro de un piso tecnológico inédito en el cual la literatura se encuentra con otras ficciones que perfilan nuevas formas de leer y entender lo real, es otro. Así como también la noción misma de valor literario con la que se ha conformado no solo un canon (indefectible-

mente conservador y dinámico a la vez) sino también que ha permitido la definición del propio campo literario como campo específico.

La ambigüedad señalada por Ludmer como síntoma de las nuevas ficciones ligadas al presente o esa cualidad "bífida", como la llama Prieto (Prieto, 2008: 116) explica la polarización en su recepción crítica principalmente en torno a la categoría de lo popular y su representación actual. La crítica se polariza quedando atrapada en la ambigüedad que plantea Ludmer.

Quizás, el problema esté en pensar un espacio social en tanto único, con categorías definidas históricamente donde lo popular sirvió para caracterizar una serie de prácticas y gustos propios de un sector social[6] que hoy es imposible.

Bibliografía

Contreras, S. (2010) "En torno a las lecturas del presente" en Alberto Giordano (comp.): *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*, Centro de Estudios en Literatura Argentina, UNR, pp.135-153.

Contreras, S. (2011), "Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás)" en *Orbis Tertius*, Año XVI, n° 17, pp.1-14.

Vázquez, M.C. (1998) "Beatriz Sarlo: una crítica moderna", en AA. W.: *Las operaciones de la crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp.45-58.

Dalmaroni, M.(1996) "Notas sobre "Populismo" y literatura argentina (algunos episodios en la historia de un debate, 1960-1994)", en *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,* 5, Universidad Nacional de Rosario, pp. 91-110.

Deymonnaz, S. (2011) "Sobre algunos temas en Cucurto: inmigración e imaginación urbana", en *Confluenze Revista di studi iberoamericani,* vol. 3, n°1, pp.139-152.

Ludmer, J. (2011), Aquí América Latina. Una especulación, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Perlongher, N. (1997) "Los devenires minoritarios" en *Prosa plebeya*. Ensayos 1980-1992, Ediciones Colihue, Buenos Aires, pp.65-76.

[6] Desde la sociología urbana. los análisis de los cambios socio-históricos y políticos-económicos desde principios del siglo XX hasta finales de la década del 90 y de sus resultados (desigualdad urbana, dominación etnorracial, Estado penal) de Loïc Wacquam es necesario rescatar una advertencia: hoy no existen categorías históricamente definidas y homogéneas como "la clase obrera", definida positivamente desde una relación común (fuerza de trabajo y venta de esa fuerza). Incluso aquello que se ha pensado en tanto "popular" ha dejado de ser homogéneo.Cfr. Wacquam, Loïc (2000) *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*, Buenos Aires, Manantial y (2007) *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado,* Buenos Aires, México, Madrid: Siglo XXI.

Prieto, J. (2008) "Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Washington Cucurto" en *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura 1*.

Sarlo, B. (2005) "¿Pornografía o fashion?", en *Punto de Vista*. Nº 83, diciembre, pp.13-17

Sarlo, B. (2006), "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", *Punto de Vista*. Nº 86., pp.1-6.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

"Un objeto pequeño" hecho de imágenes y palabras: la representación del horror del genocidio argentino en la palma de la mano

Verónica SACRISTÁN
Universidad Nacional del Sur
veroguias@hotmail.com

Contar la historia de María Salomón, la desaparición de sus tres hijos. El propósito que se plantearon las autoras de *Un objeto pequeño*, Laura Forchetti y Graciela San Román, enfrenta con el genocidio argentino durante la última dictadura militar y con la cuestión acerca de las condiciones de posibilidad del arte para testimoniar ese horror.

Al comienzo del libro las autoras toman la palabra y, partiendo de una cita de la poeta rusa Ana Ajmatova, dicen que ellas pueden contar la historia de María. Con la expresión de esa intención: "nosotras […] podíamos describir esto, queríamos hacerlo", las autoras se ubican en el lugar de testigos. Al igual que María Salomón, ellas provienen de Coronel Dorrego, entrevistaron a vecinos y familiares y se valieron de sus propios recuerdos para construir *Un objeto pequeño*.

Jacques Rancière (2010:102) considera que una cuestión crucial acerca de los genocidios y su relación con la ficción es saber de qué manera pueden ser representados "y qué clase de sentido común[1] es tejido por tal o cual ficción, por la construcción de tal o cual imagen. El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción".

[1] El filósofo francés considera acerca del "sentido común" que "es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que les son conferidas" (Rancière, 2010:102).

Siguiendo al filósofo francés, si el carácter político[2] del arte está dado por su capacidad de construir dispositivos espacio-temporales diferentes de las formas ordinarias de nuestra experiencia sensible, la lectura crítica de *Un objeto pequeño* se concentrará en la particular relación que se establece entre imágenes y palabras para construir tal recorte espacio-temporal. Frente al discurso de un determinado "sentido común" en torno al genocidio, la ficción construye las víctimas y los horrores que sufrieron contribuyendo a "diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable" (Rancière, 2010:103)[3].

De una particular relación entre estética, ética y política, en la que arte y vida no se anulan sino que están en tensión, surge *Un objeto pequeño*, construido con fotografías, poemas e imágenes de arte objetual.

> Cada una con sus pequeñas herramientas, con la punta de los dedos, en la fragilidad de la reconstrucción de lo ausente, como si bordáramos flores, intentamos hablar del dolor y la espera de María.
>
> Laura Forchetti y Graciela San Román, *Un objeto pequeño*.

Un objeto pequeño en las manos del lector, en la tapa del libro: una puerta. Abrimos, tras las palabras de las autoras hay tres fotografías en el margen derecho con los retratos de los hijos de María cuando eran chicos. Son tres pequeños cuadrados uno debajo del otro. En la página siguiente vemos una fotografía familiar en blanco y negro. Están en la playa. María y Asad con sus hijos Carlos, Marita y Ricardo. Después, bajo el título de: "Acerca de María Salomón", hay dos páginas que nos informan su biografía. Nombres, fechas, detenciones, torturas, asesinatos y desapariciones se suceden párrafo a párrafo, casi sin dar tiempo a imaginar siquiera tanto dolor. Más adelante encontramos

---

[2] Jacques Rancière (2011:34-35) sostiene que "la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos (…) La relación entre *estética* y *política* es (…) la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular" (la cursiva es mía).

[3] En este sentido, Eduardo Grüner (1995:11) plantea que "los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor: su estética es inseparable de su *ética* y de su *política*". Las interpretaciones, explica Grüner, entran en combate en la cultura y ponen en crisis el "sentido común".

poemas e imágenes de objetos que cuentan la historia de María desde un abordaje diferente.

Así, los textos y las imágenes requieren ser analizados desde diferentes sistemas de representación: la fotografía, los poemas, el arte objetual. La ficción se teje con la articulación de estos diversos modos de representar.

Según Rancière, el trabajo de la ficción

> es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones (…) no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora (2010:102).

En *Un objeto pequeño*, se encuentra la historia de María Salomón contada desde dos enfoques diferentes: el de la biografía, que en dos páginas condensa toda su vida, y el que se inicia después del subtítulo "Un objeto pequeño" que, a través de unas setenta páginas, cuenta la historia de María, pero que ya no es la misma, es otra.

Esta segunda mirada que construye un nuevo dispositivo espacio-temporal a partir del particular entramado que se establece entre fotografías, poemas e imágenes de arte objetual es la que indagaremos, teniendo en cuenta que cada uno de estos sistemas de representación se encuentra en el mismo nivel que los demás, es decir, que las significaciones surgirán tanto de las imágenes como de las palabras.

La configuración del espacio

En la primera página observamos tres pedazos de vellón ovalados envueltos en red que parecen huevos que se encuentran sobre una caja cuadrada con una puerta. Ya desde el comienzo el número tres se vincula con la cantidad de hijos de María. La fragilidad del vellón funciona como una metáfora plástica[4] de esos cuerpos.

[4] Elena Oliveras (1993:165-167) explica que las obras de arte siempre están ligadas al proceso metafórico: "dejando de lado variantes metafóricas particulares, consideramos que *toda obra de arte es esencialmente metafórica*. Lo es, justamente, por su poder de expresar o connotar, en tanto emergente del mundo en que nace, los rasgos característicos de este. Figurativa o abstracta presenta imágenes con cualidades semejantes a las del mundo al que pertenece. Aludiendo a ese mundo a través del rodeo de la imagen accede siempre al nivel retórico. Podemos decir entonces que toda obra de arte es retórica porque es esencialmente metafórica".

Y estos "huevos" se encuentran fuera del espacio de la caja que representa una casa. La puerta constituye un límite entre los que están presentes y los que no, pero también una condición de posibilidad para el retorno de los que faltan. Cada vez que alguien llame a la puerta la madre querrá atender en caso de que se trate de sus hijos:

dejá
voy yo
pueden ser ellos
o uno de ellos
cualquiera
cómo dejar que otro
abra la puerta
acaricie primero
sus cuerpos
de hijos (18).

En los poemas de Laura Forchetti, la casa es el espacio donde cada objeto se vincula con el recuerdo de los hijos, como aquella caja de Marita que contenía castañuelas, trajes y tacones y que quedó allí porque había lugar (48). Así, los detalles cotidianos se van sucediendo asociados con el recuerdo. Los objetos y quehaceres domésticos se constituyen en un lugar para hacer presentes a los hijos:

cocino para los niños

hago memoria
en la harina y el azúcar

aquí mismo
estuvieron reunidos
sus padres
en los años claros
mis hijos (61).

De esta forma, la harina y el azúcar son lugares posibles desde donde construir una memoria. Ya sea con el trabajo en la cocina o con su tejido, María está recordando. Todo quehacer está ligado a ese ejercicio.

El poder evocador del espacio se hace más patente cuando uno de los poemas se refiere a otra casa en la que vivieron María y Asad y que ya no guarda relación con los recuerdos de sus hijos.

esta casa es otra
aquí no vivimos
no fue aquí donde les di
                de comer
les di palabras

aquí no es
el sillón de la fotografía
los tres recién peinados
el primer día de clases (68).

El objeto con el que Graciela San Román representa esta nueva casa, es el de una tela blanca inserta dentro de una pequeña caja de madera negra y en el fondo podemos apreciar flores veladas por un papel. Luego, ocupando el centro de la caja de madera mayor, hay flores de seda en tonos rosados y marrones colgando y contrastando con la monocromía de la caja más diminuta. Esta caja objeto presenta metafóricamente la vida que persiste afuera y su ausencia en esa casa donde "no se pregunta / por nadie" (68).

Solo un espacio se torna incierto desde la reconstrucción de los detalles, aquel en el que María estuvo secuestrada y fue torturada. Allí, la memorización de la cantidad de pasos, el ancho y largo de las habitaciones, baños y pasillos para hacer planos imaginarios no le permitió a María volver a buscar a sus hijos (Cfr. 22 y 23).

Sin embargo, otro detalle, "la tos de carlos", instala en la madre una certeza que reaparecerá en varios poemas: ella estuvo secuestrada en el mismo lugar que sus hijos, o al menos, que alguno de ellos. Esa tos hace de puente en un mismo poema entre dos espacios: el de la tortura, que es desconocido, y el de la casa, que es el ámbito de los recuerdos familiares.

era la tos de carlos
la que escuchaba
                esos días
lo sé desde hace años

las noches en vela
los trapitos calientes
el vapor
me pedía un cuento
                de viajes (26).

La misma incertidumbre que existe acerca del espacio de detención y tortura es la que envuelve el paradero de los cuerpos de

Carlos, Marita y Ricardo. Esa ausencia que impregna los recuerdos de los poemas y las imágenes de los objetos se vincula con la fotografía familiar que aparece al inicio del libro. El efecto punzante de esa foto, que puede recordarle al lector cualquiera de su propia historia personal, reside en ese *punctum* que Barthes (1997) vinculó con el tiempo, esa capacidad que tiene toda imagen fotográfica de significar "esto será y esto ha sido". Esos niños junto a sus progenitores en la playa hacen pensar que crecerán, serán adultos y padres ellos mismos también, pero, simultáneamente, sugieren la ausencia de esos tres hijos[5].

La configuración del tiempo

Las páginas de *Un objeto pequeño* pueden leerse como el transcurrir de la vida de María, que no se desarrolla como un avance cronológico y lineal, sino que va llevando al lector por su infancia, la de sus hijos, su vida cotidiana, su espera, su enfermedad y su muerte, intercalando momentos del presente con los del pasado.

En el texto y en las imágenes hay una noción espacial del tiempo: la vida de María transcurre página a página.

Como fuera señalado anteriormente, las pequeñas labores y objetos de la vida cotidiana se enlazan con el recuerdo y esto se acentúa con el hecho de que María Salomón se dedicaba a bordar flores en sábanas, por lo que las telas, hilos, sedas y lanas predominan en los objetos que construyó Graciela San Román.

Desde el personaje de Penélope en *La Odisea*, el tejido ha estado asociado en la historia de la literatura con la espera. En los poemas de Laura Forchetti se puede leer la vinculación entre el tejido y el paso del tiempo:

> tejía las horas con los detalles
> como si leyera
> a oscuras (22).
> junto a la ventana
> borda flores
> maría
> en una carpeta
> como si escribiera
>
> pasan las estaciones
> por los árboles
> del balcón (74).

[5] Roland Barthes explica así este efecto punzante: "ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo" (Barthes, 1997:193).

Esta relación también se manifiesta en los objetos, como es el caso del díptico que tiene por título: "duele septiembre cuando vuelve", que presenta árboles y flores hechos con telas.

Ese transcurrir del tiempo está tensionado por la espera que nunca termina y que reaparece a lo largo de los poemas cada vez que alguien llama a la puerta: "dejá/ voy yo" (38), "dejá/ yo abro" (38), "yo abro/ dejá/ no te levantes" (39), "dejá/ me seco las manos/ y abro" (60). Estas expresiones se suceden como interrupciones entre los poemas, así como parecen irrumpir en la vida diaria y renovar la esperanza del retorno.

Ese constante aguardar el retorno de los tres hijos llega a plantearse como la misma detención del tiempo.

> no se cumplen
> más años
> en esta casa
>
> nada sucede
> mientras
> se espera (52).

Contigua al poema, una página en blanco conjuga la espera y la ausencia.

De esta forma, Laura Forchetti y Graciela San Román construyeron *Un objeto pequeño* para contar la historia de María y plantearon una forma diferente de concebir el espacio y el tiempo con relación a la desaparición forzada de personas perpetrada por la dictadura.

La biografía de María que aparece al inicio del texto reproduce un discurso donde el tiempo está fechado cronológicamente y pareciera clausurar el alcance de las muertes y desapariciones en el presente.

Un objeto pequeño construye un dispositivo espacio-temporal alternativo que puede leerse en un sentido político, si lo entendemos como lo hace Jacques Rancière (2010). Estos poemas y estas imágenes configuran nuevas formas de repartir lo sensible, es decir, de darle la palabra a quienes la tuvieron vedada, de contar la historia desde la construcción de cada víctima, de sacar del anonimato a la muerte, de concebir el tiempo de una vida marcado por las consecuencias de un pasado que no está clausurado y que se actualiza con cada detalle cotidiano, y de construir y comprender el espacio desde los objetos pequeños. De esta manera, el libro es un objeto pequeño en las manos del lector. Las cajas objeto y las palabras son objetos pequeños en las

páginas del libro. "El cuerpo de un hijo/ es para siempre/ un objeto pequeño" (31), dice un poema.

La vivencia de una madre, la detención del tiempo en la memoria de esos cuerpos ausentes que ya no crecen más, que ya no están, esa es la experiencia que atraviesa este libro. Así, las coordenadas espacio-temporales se convierten en ejes centrales para la lectura.

En esa persistencia por realizar un "reparto diferente de lo sensible" (Rancière, 2011) que tiene el arte, se encuentra su carácter revulsivo del "sentido común", y por lo tanto, sus implicancias políticas y éticas. Es la misma insistencia con que se cierra el texto: "buscar sus cuerpos / nombrarlos / hasta que vuelvan" (83).

Obra literaria

Forchetti, L.; San Román, G. (2010) *Un objeto pequeño*, Bahía Blanca, Vacasagrada ediciones.

Bibliografía

Barthes, R. (1997) *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

Grüner, E. (1995) "Foucault: una política de la interpretación", en: Foucault, Michel *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, pp. 9-28.

Oliveras, E. (1993) *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.

Rancière, J. (2010) "La imagen intolerable", en: Rancière, Jacques *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, pp. 85-104.

——— (2011) *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Ana María ZUBIETA & Norma CROTTI (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, 2015.
ISBN 978-987-3858-04-8

Sobre la experiencia estética: la conmoción de las imágenes

Sandra Marcela UICICH
Universidad Nacional del Sur
suicich@uns.edu.ar

El ser humano como proyecto, este pensador formal
que analiza y sintetiza el sistema, es un artista

(Vilém Flusser)

Este trabajo se propone reflexionar sobre las complejas relaciones entre las imágenes que produce el arte y los procesos de subjetivación que escapan a la fijación de identidades sociales. El punto de partida es la ineludible presencia de imágenes en nuestra cotidianidad, las que traman nuestras representaciones en torno al modo de existencia de los sujetos, sus relaciones con el mundo y con los otros. Las actuales imágenes técnicas generadas por aparatos programados, a diferencia de las tradicionales, tienen la particularidad de que no se adhieren al soporte material, es decir, son pura información que se puede trasladar de un soporte a otro.

Vilém Flusser define una imagen como una superficie con significado (Cf. Flusser, 2001: 11). La inscripción de los significados sociales a una imagen es una operación colectiva vinculada a la construcción de las identidades mediante distintos dispositivos. Socialmente, se entretejen estereotipos, preconceptos, prejuicios y ordenamientos mentales en imágenes fijas en torno a la subjetividad, que involucran significaciones que se atan a identidades. Y a la vez, esas identidades condicionan las acciones posibles de los agentes sociales, previendo diversos mecanismos de disciplinamiento a través de dispositivos que reconducen lo anormal a la normalidad, lo diferente a la mismidad, lo múltiple a la unidad tranquilizadora de lo conocido.

Sin embargo, no hay un condicionamiento estricto que moldee identidades a partir de esas imágenes estereotipadas socialmente aceptadas. Por eso es posible en cada contexto sociocultural la emergencia de "imágenes nuevas", que in-forman subjetividades y objetos, que construyen nuevos modos de ser y de relacionarse los sujetos[1]. Estas nuevas imágenes intentan fundar nuevos dispositivos, nuevos agenciamientos, formas nuevas de entender(se) la subjetividad, enfrentando a las formas ya instituidas de habitar el mundo. A través de ejemplos del arte se muestra la potencia de las manifestaciones artísticas en la apertura de nuevos modos de ser.

I. Una imagen nueva como conmoción

Para Flusser, el momento histórico de aparición de la escritura marcó una cesura cultural, al posibilitar la aparición de la conciencia histórica, a diferencia de la conciencia mítico-mágica asociada a los ideogramas o imágenes. "El alfabeto ha dispuesto el largo desvío que va desde el pensar hasta la escritura a través del lenguaje, forzando al pensamiento a transformarse en un discurso procesual, progresivo y disciplinado" (Flusser, 2005: 100).

El paso de una cultura oral a una escrita es un punto de inflexión histórico tan importante como el pasaje de la imagen tradicional (pintura, vitral, dibujo, etc.) a la imagen técnica. La aparición de la fotografía y la posibilidad de generación de imágenes técnicas fue un segundo momento histórico de impacto cultural, que implicó el pasaje de lo textual a lo visual y la necesidad de que la filosofía se ocupase de las imágenes, condensación de "realidad" en la cultura actual.

El diagnóstico de Flusser es que estamos abandonando la conciencia histórica que conllevan los procesos de lectoescritura (Cf. Flusser, 2005: 100). A diferencia de la escritura, procesual y lineal -tanto para su ejecución como para su lectura- la imagen escapa a tal ordenamiento, porque el espacio-tiempo propio de una imagen

> no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en el que todo se repite y todo participa de un contexto significativo. Ese mundo se distingue estructuralmente de la linealidad histórica, en la que nada se repite y todo tiene causas y acarrea consecuencias. Por ejemplo: en el mundo histórico el amanecer es la causa del

[1] Esta idea juega a contraluz con lo que plantea Didi-Huberman, a propósito del cineasta Farocki: "Harun Farocki formula incansablemente la misma pregunta terrible (...): ¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?" (Didi-Huberman, 2010: 28).

> canto del gallo, mientras que en el mágico el amanecer significa el canto del gallo y el canto del gallo significa el amanecer. El significado de las imágenes es mágico (Flusser, 2001:12).

Además, en la Modernidad el pensamiento histórico (lectoescritura) fue sometido al pensamiento calculador formal (números y cálculo), que derivó en las tecnociencias. Se dio así primacía al código numérico por sobre el alfabético, un código que se vuelve ininteligible, no transparente, una especie de "caja negra" de la que la mayoría de nosotros –"analfabetos" en esta nueva situación- desconocemos cómo operan (Cf. Flusser, 2005: 104). De forma tal que las imágenes técnicas son generadas a partir de una programación, codificación y cómputo absolutamente extraños e invisibles para la mayor parte de la sociedad. De este modo, en la actualidad una nueva elite –los "programadores"- generan mundos vivenciables alternativos a partir del pensamiento formal matemático.

En esta breve genealogía de las relaciones entre pensamiento y realidad, Flusser desemboca en la mediación actual de las imágenes técnicas en la construcción de mundos alternativos a partir de la primacía absoluta del pensamiento calculador-formal, propio de las ciencias de la información y computacionales. Esos mundos alternativos no son dados ni objetivos sino ficcionales e inventados, y esto implica también un cambio antropológico: "Ya no podemos ser más sujetos, porque ya no existen más objetos cuyos sujetos pudiéramos ser, y tampoco ningún núcleo duro que pudiera ser el sujeto de algún objeto" (Flusser, 2004: 363). Pero además, "ya no somos más sujetos de un mundo objetivo dado, sino proyectos de mundos alternativos. Hemos abandonado la sumisa posición subjetiva y nos hemos puesto de pie en la proyección. Nos convertimos en adultos. Sabemos que soñamos" (Flusser, 2004: 362).

Las imágenes producidas técnicamente construyen a la vez otros (múltiples) mundos, reestructuran la "realidad" y la transforman en un escenario global de imágenes (Cf. Flusser, 2001: 13). De forma tal que la creación y efectuación de mundos enfrenta –tanto desde el punto de vista estético como tecnológico- "la circulación de la palabra (agenciamientos de enunciación), de las imágenes (percepción común), de los conocimientos, de las informaciones y los saberes (inteligencia común)" en una "batalla por la creación de lo sensible y por los dispositivos de expresión que los efectúan" (Lazzarato, 2006: 146). Los "programadores" de todo tipo –en tanto artífices de los dispositivos técnicos de producción de imágenes (y mundos)- llevan las de ganar.

También el arte como ámbito de creación y expresión participa de esta batalla – ineludiblemente política, en sentido amplio- y en algunos casos rompe con las representaciones sociales y los estereotipos aceptados/aceptables, abriendo el juego a nuevos modos de ser: creando mundos. Esa ruptura es, a la vez, una experiencia estética y política.

II. Imágenes que conmocionan

A través de las expresiones artísticas se conforman nuevas imágenes –mediadas por la tecnología, en la actualidad- que no "muestran" o "representan", sino que se vuelven "experiencias" vitales al conmocionar nuestros modos de ver y de estar[2]. ¿Qué pasa cuando una expresión artística construye una imagen a contrapelo de las identidades establecidas?

En los autorretratos fotográficos "El nacimiento de mi hija", Ana Alvarez Errecalde registra el momento inmediato al parto con la intención explícita de cuestionar "las maternidades de película" que lo envuelven en un manto de asepsia y felicidad, en el que "naturalmente" la madre se sentiría en plenitud por el nacimiento[3]. Sin embargo, Alvarez Errecalde no rehúye a la sangre y el dolor físico, a la incomodidad del cuerpo estremecido y el aspecto desagradable del recién nacido sucio por sus flujos orgánicos. Tampoco niega la felicidad de esa "realidad real" que es una nueva vida en sus brazos, esbozando una sonrisa.

Apuesta a correr el velo –ideológico, podríamos agregar- que piensa a la mujer como madre protectora natural. La imagen en la que se disponen los "elementos" orgánicos (placenta, cordón umbilical, sangre) en torno a la parturienta y su bebé, sobre un fondo blanco, conmociona

[2] "Bien podríamos pensar, como en el montaje cinematográfico, la fabulación a través de la cual –históricamente- y en forma de las múltiples construcciones del lazo social y los modos de vida, los hombres no cesan de inventarse ´modos de ser´." (Paponi, 2012: 1)

[3] Transcribo la descripción de Alvarez Errecalde: "Con este autorretrato documental (sin *photoshop* ni técnicas de manipulación de la imagen) en parto quiero desafiar las maternidades 'de película' que el cine, la publicidad y la historia del arte enseñan reforzando el estereotipo surgido de las fantasías heterosexuales masculinas que responde a la dualidad madre/puta. En mi experiencia para parir me abro, me transformo, no soy objeto y sangro, grito y sonrío. Estoy de pie con la placenta aún dentro mío, unida a mi bebé por el cordón umbilical, decido cuándo hacer la foto y mostrarme. Soy protagonista. Soy héroe. Al parir quito el 'velo' cultural. Mi maternidad no es virginal ni aséptica. Soy el arquetipo de la mujer-primal, la mujer-bestia que no tiene nada prohibido. Me alejo de Eva (y el castigo divino de 'parirás con el dolor de tu cuerpo') para ver a través de los ojos de Lucy (uno de los primeros homínidos encontrados hasta la fecha)". Cf. la página http://www.alvarezerrecalde.com/

nuestra mirada, nos pone incómodos, nos obliga a ver eso que los estereotipos y las identidades fijadas socialmente ocultan. Y a su vez, esa foto reorganiza la identidad de las mujeres y violenta el nexo con la naturaleza que la cultura le adosa: no sólo cuestiona –y esa es la intención manifiesta de la fotógrafa- sino que también construye una nueva imagen de la mujer-madre, imagen que "nos mira" atentamente.

Otro ejemplo del ámbito de la fotografía es la serie "Doble vida" de Kelli Connell, en la que muestra diversas escenas de la vida cotidiana encarnadas en la imagen de una pareja de mujeres. Estas escenas nos resultan absolutamente familiares: se asocian fácilmente a momentos de la cotidianidad. Como señala la fotógrafa, son fotomontajes con *Adobe Photoshop* en los que una misma modelo fue tomada en distintas poses, con distinta vestimenta y gestualidad, recreando posibles situaciones de la vida en pareja. Sin embargo, el juego de asimilar su irrealidad y explicitar su falsedad –ya que son montajes- pone en jaque nuestra sumisa aceptación de identidades sociales en roles aceptables. Y en el reconocimiento de que la "pareja" es una mujer y su doble vivenciamos la incomodidad de "algo que no encaja" en lo esperable de esas situaciones. Como señala la fotógrafa, "las situaciones retratadas en estas fotografías parecen creíbles, pero nunca han ocurrido"[4].

Al observar las imágenes, en un primer momento, surge una identificación sexual determinada (lesbianismo); luego, la asociación con roles dentro de la pareja (masculino/femenino); también la vinculación con experiencias propias o ajenas, reales o potenciales, en cada escena (un desayuno compartido, una discusión doméstica, una

[4] Transcribo parte de la descripción de Kelly Connell: "Al crear digitalmente una fotografía que es un compuesto de múltiples negativos de la misma modelo en un montaje, el yo se expone como un ser no solidificado en la realidad, sino como una representación de las investigaciones sociales e interiores que ocurren dentro de la mente. Este trabajo representa un cuestionamiento autobiográfico a la sexualidad y los roles de género, que dan forma a la identidad del yo en las relaciones íntimas. Son retratadas las polaridades de la identidad, como la psique masculina y femenina, el ser irracional y racional, el exterior y el interior de uno mismo, el yo motivado y el yo resignado. Mediante la combinación de múltiples negativos fotográficos de la misma modelo en cada imagen, las dualidades del ser son definidas por el lenguaje corporal y la ropa usada. Esta obra es una representación honesta de la dualidad o multiplicidad del yo en lo que respecta a las decisiones sobre las relaciones de pareja, la familia, los sistemas de creencias y las opciones de estilo de vida. La importancia de estas imágenes se encuentra en la representación de dilemas interiores retratados como un objeto externo - una fotografía. A través de estas imágenes el público está presente en 'realidades construidas'. Me interesa no sólo lo que la cuestión dice acerca de mí misma, sino también lo que la respuesta de los espectadores a esas imágenes, dice acerca de sus propias identidades y las construcciones sociales". Cf. la página http://kelliconnell.com.

amena charla, etc.). Sin embargo, al develarse como simulación de situaciones, imágenes artificiales, constructos de técnicas digitales aplicadas, se asocian con meras apariencias[5]. ¿No hay en estas fotografías una sucesión de identidades reconocibles en situaciones de cierta familiaridad? ¿Por qué, entonces, no "creemos" en ellas? ¿Por qué no son ya reales?

Como señala Flusser,

> es la desconfianza del viejo hombre, subjetivo, que piensa en forma lineal y tiene una conciencia histórica, frente al nuevo, el que se expresa en los mundos alternativos y que no puede ser comprendido con categorías tradicionales tales como "real objetivo" o "simulación". Se basa en una conciencia formal, calculatoria, estructural, para la que lo "real" es todo aquello que se vive en forma concreta (*aisthestai* = vivir algo). En la medida en que percibamos los mundos alternativos como bellos, ellos serán también realidades dentro de las cuales nosotros vivimos (Flusser, 2004: 364).

Estas imágenes desgarran las identidades sociales construidas y afianzadas por el funcionamiento de diversos mecanismos de control que hacen foco en las representaciones colectivas: nos acercan a experiencias que conmocionan, que sacuden los estereotipos aprendidos. Se trata de la creación de imágenes nuevas, de la emergencia de una nueva sensibilidad, una nueva afectividad acorde a nuevos modos de ser, es decir, a nuevas posibilidades vitales como exigía Nietzsche.

En tanto imágenes nuevas, conmocionan el conjunto de imágenes ya existentes: instituyen la diferencia. En tanto imágenes diferenciales/diferenciadas del resto de las imágenes ya existentes, conmueven nuestra percepción, nuestras representaciones, nuestros prejuicios: nos hacen, de pronto, en un instante, ser diferentes –tanto individual como colectivamente. En este sentido, son una apuesta política.

"Nosotros" es un nudo de posibilidades
que más se concreta cuanto más densamente
reúne las posibilidades que vibran dentro de
él mismo y a su alrededor, es decir,
que las configura creativamente.

(Vilém Flusser)

[5] En realidad, "todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando sea un artefacto mecánico)" (Didi-Huberman, 2010: 13).

Bibliografía

Didi-Huberman, G. (2010) "Cómo abrir los ojos", en: Ehmann, A. y K. Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, Londres, Koening Books.

Flusser, V. (2001) *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis.

Flusser, V. (2004) "La apariencia digital", en: Yoel, G. (comp.), *Pensar el cine, 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial.

Flusser, V. (2005) "La sociedad alfanumérica", en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 9, pp. 95-110.

Lazzarato, M. (2006) *Por una política menor*, Madrid, Traficantes de sueños.

Paponi, M. S. (2012) "Pensar lo humano: un nuevo montaje", en: Ponce de León, A. y C. Krmpotic, *Trabajo social forence. Balance y perspectivas*, Buenos Aires, Espacio.

Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

Vol. 1 *El lugar de la investigación en la formación de grado*
Elisa LUCARELLI y Ana MALET

Vol. 2 *Proyección de la investigación en la comunidad*
Laura DE LA FUENTE y Laura MORALES

Vol. 3 *Prácticas de investigación en marcos institucionales alternativos*
María Andrea NEGRETE

Vol. 4 *Pensar lo local. Visiones y experiencias en torno de la ciudad y su historia*
Marcela AGUIRREZABALA, Marcela TEJERINA y Ana Mónica GONZALEZ FASANI

Vol. 5 *Vinculación entre docencia, investigación y extensión*
Marta NEGRIN y Laura IRIARTE

Vol. 6 *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*
Ana María ZUBIETA y Norma CROTTI

Vol. 7 *Oriente*
Karen GARROTE y Guillermo GOICOCHEA

Vol. 8 *Problemas de la investigación literaria*
Marta DOMÍNGUEZ y María Celia VÁZQUEZ

Vol. 9 *Archivos y fuentes para una nueva historia socio-cultural*
Silvina JENSEN, Andrea PASQUARÉ y Leandro A. DI GRESIA

Vol. 10 *Las revistas como objeto de investigación en humanidades: perspectivas de análisis y estudios de caso*
Patricia ORBE y Carolina LÓPEZ

Vol. 11 *Los usos de las categorías conceptuales como claves interpretativas del pasado: historia y ciencias sociales*
Silvia T. ÁLVAREZ, Fabiana TOLCACHIER y Mirian CINQUEGRANI

Vol. 12 *Perspectivas y enfoques de género en las investigaciones de las ciencias sociales*
María Jorgelina CAVIGLIA y Eleonora ARDANAZ

Vol. 13 *Los usos y apropiaciones del pasado en la Argentina bicentenaria. Ensayos de investigación en la formación de docentes y licenciados*
Roberto CIMATTI y Adriana EBERLE

Vol. 14 *¿Democracia argentina o Argentina democrática? Debate histórico e historiográfico para un balance de treinta años*
Laura DEL VALLE y Adriana EBERLE

Vol. 15 *Las huellas de la violencia: registros y análisis de las prácticas violentas en perspectiva interdisciplinar*
Eleonora ARDANAZ, Juan Francisco JIMÉNEZ y Sebastián ALIOTO,

Vol. 16 *La interdisciplinariedad como estrategia válida de convergencia desde las disciplinas y subdisciplinas del campo sociopolítico en la búsqueda de soluciones en las relaciones interétnicas*
María Mercedes GONZALEZ COLL

Vol. 17 *Vínculo político, buen vivir, sujeto. Algunas aproximaciones*
Rebeca CANCLINI

Vol. 18 *Problemas de la investigación filosófica*
Marcelo AUDAY y Gustavo BODANZA

Vol. 19 *Problemas de la investigación lingüística*
Ana FERNÁNDEZ GARAY y Yolanda HIPPERDINGER

Vol. 20 *El investigador ante el imperativo de la traducción*
Gabriela MARRÓN

Bahía Blanca
Septiembre de 2015

Volumen 6