A surrealist painting depicting a beach scene. In the foreground, a large crowd of people is shown from the chest up, their heads and shoulders visible. They are wearing various hats and clothing. In the background, the ocean waves are visible. The sky is filled with several disembodied feet of various colors (brown, yellow, red) floating in the air, as if they have been kicked out of their owners. The overall style is expressive and somewhat chaotic.

# Tens@diagonal

Nº 03 Mayo 2017  
Montevideo, Uruguay

<b>Contactos:</b> Solicitar información sobre la revista: <a href="mailto:info@tensodiagonal.org">info@tensodiagonal.org</a>  Presentación de trabajos: <a href="mailto:revista@tensodiagonal.org">revista@tensodiagonal.org</a>	<b>Coordinadores:</b> <i>Marcelo Damonte</i> <a href="mailto:marcelo.damonte@tensodiagonal.org">marcelo.damonte@tensodiagonal.org</a>  <i>Claudio Paolini</i> <a href="mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org">claudio.paolini@tensodiagonal.org</a>
<b>Imagen de tapa:</b> "Queiebrapatás" (detalle) de <i>Gilberto Bustos A.</i>	Los diseños de A. Gastán y M. Scocozza han sido realizados exclusivamente para <i>Tenso Diagonal</i> .
<b>Imágenes del interior:</b> <i>Agustín Gastán</i> <i>Micaela Scocozza</i>	<b>Diseño gráfico y diagramación:</b> Estudio C.P.V.

### CONSEJO EDITOR

*Marcelo Damonte* (Coordinador)  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Claudio Paolini* (Coordinador)  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Valdir Aparecido de Souza*  
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

*Virginia Frade*  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Marco Vladimir Guerrero*  
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

*Javier Molea*  
Díaz Grey Editores, Estados Unidos

*Georgina Torello*  
Universidad de la República, Uruguay

### COMITÉ ACADÉMICO

*Hebert Benítez*  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Elvira Blanco*  
Consejo de Formación en Educación  
Universidad Católica, Uruguay

*Riccardo Boglione*  
Investigador independiente, Italia - Uruguay

*Lindsey Cordery*  
Universidad de la República, Uruguay

*María Cristina Dalmagro*  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Cristina Elgue de Martini*  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Roberto Ferro*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*María de los Ángeles González*  
Universidad de la República, Uruguay

*Elton Honores*  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

*María Infante*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Yanina Leonardi*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Adriana Libonati*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Claudia Pérez*  
Universidad de la República  
Escuela Multid. de Arte Dramático, Uruguay

*José María Pozuelo Yvancos*  
Universidad de Murcia, España

*Elena Romiti*  
Consejo de Formación en Educación  
Biblioteca Nacional, Uruguay

*Susana Rostagnol*  
Universidad de la República, Uruguay

*Heloisa Helena Siqueira*  
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:

# SUMARIO

## MANIFIESTO

- ◆ Fragmentos a su imán (Lezama Lima dixit): *Marcelo Damonte y Virginia Frade*.....  
[5 - 7]

## TERRITORIOS USURPADOS

- ◆ Derivaciones de la hipótesis represiva: Carol, “a perpetual sunrise”: *Claudia Pérez*.....  
[9 - 19]
- ◆ El incidente en torno a Safo: *Emanuel Andriulis*.....[20 - 27]
- ◆ Literatura de la diversidad: expandiendo las fronteras: *Vanesa Artasánchez*.....  
[28 - 46]
- ◆ La morada del lenguaje de las extranjeras: La búsqueda de un espacio otro en la poesía de Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi: *María Inés Acosta - Victoria Rodríguez*.....[47 - 60]
- ◆ Política y género en la escritura bitextual de las escritoras uruguayas de entresiglos (1874-1906): *María Bedrossián*.....[61 - 92]

## ZONA DE CLIVAJE

- ◆ Ni Boedo ni Florida: el espiritualismo de Julio Molina y Vedia: *Cecilia Corona Martínez*.....[94 - 101]
- ◆ La poesía como potencia en el contacto con el mundo: *Violeta Percia*.....[102 - 114]
- ◆ Julio Ramón Ribeyro: Janampa y el ámbito de actuación en *Mar afuera*: *Belén Vila*.....[115 - 120]

## EXHUMACIONES

- ◆ El siglo XX en primera fila: el archivo de Fernando Díaz-Plaja: *María de los Ángeles González Briz*.....[122 - 146]

## ENTROPÍAS LIMINARES

- ◆ Hasta que la muerte nos separe (cuento): *E. N. Loizis* (Trad. *Matías Carnevale*).....  
[148 - 150]
- ◆ Exposición de artes plásticas de Gilberto Bustos A. (Colombia).....[151 - 160]

## **NOTAS TRANSVERSALES**

- ♦ Una rica pluralidad de la que no somos conscientes [sobre *Retrato lingüístico del Uruguay. Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región* (2014) de Virginia Bertolotti y Magdalena Coll]: *María Macarena Carrocio*.....[162 - 166]
- ♦ La narrativa de Mónica Marchesky en diálogo con los temores del hombre actual [sobre *Cabezas mojadas y otros cuentos* (2016) de Mónica Marchesky]: *Mariana Moreira*.....[167 - 170]
- ♦ Las trivialidades nuestras de cada día [sobre *Asuntos triviales* (2014) de Leticia Feippe]: *Nélida Rovetta*.....[171 - 172]

## **CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS**

- ♦ Condiciones generales.....[173 - 174]
- ♦ Normas para la presentación de escritos.....[174]

## **CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO**

- ♦ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[175]

## MANIFIESTO

---

### Fragmentos a su imán (Lezama Lima *dixit*)<sup>1</sup>

La *imago* barroco o neobarroca del big bang metafórico,<sup>2</sup> a la vez que impone la idea de la dispersión caótica de elementos aleatorios, descubre o expone, a su vez, la posibilidad múltiple de abordaje de las distintas perspectivas en movimiento. En ese sentido, y a partir de una mirada diacrónica de las cosas, el sujeto humano, el individuo biológico sexuado y universal, ha transcurrido desde un estadio epistémico de dominación masculina o “patriarcal” (al que aún algunos sectores de las sociedades se resisten a abandonar) a otro que en la actualidad podríamos denominar que se encuentra en una situación de “pausa o congelamiento deliberativo”, y el cual aludiría casi directamente a una fractura en el decurso histórico del pensamiento sexual mundial, la misma que instalaría una irrupción crítica que pone en el vórtice de la discusión el tema de la diversidad de géneros y postulados.

La lucha por salir de su lugar o espacio diferente, heterotópico,<sup>3</sup> de una territorialidad marginal, subalterna, iniciada por los primeros movimientos teóricos feministas,<sup>4</sup> a los que siguieron nuevas “olas” referidas a los movimientos alternativos en torno a la sexualidad (las teorías *queer*,<sup>5</sup> por ejemplo), ha ido afirmándose en su discursividad (y en su acción) hasta conformar una égida (no fija, sino dinámica y rizomática) que al día de hoy constituye una zona de clivaje cuyo remolino beneficia una *episteme* productiva, la del discurso feminista (o de género) y sus teorías adyacentes.

La imagen provista por Simone de Beauvoir de la sobrecorporización (sexual) femenina implica relaciones de poder y simbólicas cuya crítica es necesario recordar permanentemente, aunque ello no signifique caer en los reduccionismos que en la década del 80 sostuvieron las teorías de la diferencia sexual y las de género.<sup>6</sup> Desde tal perspec-

---

1. Lezama Lima, José. *Fragmentos a su imán*. Ciudad de México: Era, 1978. Impreso.

2. Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

3. Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

4. Selden, Raman, y Peter Widdowson. *A reader's Guide to contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993. Impreso.

5. La teoría “queer” es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas.

6. Oposición entre los movimientos europeos franceses de la diferencia sexual y los del feminismo angloparlante de las teorías de género.

tiva, es preciso tener en cuenta que el término “mujer” no explicita una generalización y, por cierto, establece una lógica tensión teórica a la hora de discernir algunos campos relativos a la desindividualización de dicha terminología. Al respecto, la singularidad del concepto “mujer”, homogeneizado en la línea histórica con respecto a un canon patriarcal (masculino), hace imprescindible su postulación dialéctica, al día de hoy, con respecto a la pluralidad de la voz “mujeres”, la cual no necesariamente alude a una disgregación o pérdida de la fuerza unívoca, sino que más bien perfilaría una apertura con respecto al campo de la discusión, a favor de la amplificación y lanzamiento de la semántica y la semiótica de la femineidad. En ese sentido, la homogeneización que provee cierta confusión popular en torno a la negación del dominio masculino y a la equiparación en términos igualitarios de “lo mujer” y “lo hombre”, parcializa la discusión hacia un vector exclusivo del asunto, el que atañe a las relaciones de poder patriarcal a lo largo del transcurso histórico, a la vez que niega la necesaria subjetividad del sexo femenino, haciéndolo desaparecer en una suerte de maremágnum indiferenciado y polivalente de significado.

Al respecto, comenta Rosi Braidotti:

[...] el reconocimiento de un vínculo de comunidad entre las mujeres es el punto de partida para alcanzar la conciencia feminista por cuanto sella un pacto entre las mujeres. Pero este reconocimiento de una condición común de hermandad en la opresión no puede constituir el objetivo final; las mujeres pueden tener situaciones y experiencias comunes, pero no son, de ningún modo, *todas iguales*. En este sentido, la idea de la política de localización es muy importante. Esta idea, desarrollada en una teoría de reconocimiento de las múltiples diferencias que existen entre las mujeres, hace hincapié en la importancia de rechazar las afirmaciones globales sobre todas las mujeres y de estar, en cambio, lo más atentas que podamos al lugar desde donde habla cada una.<sup>7</sup>

No obstante, el debate feminista no debería fijarse únicamente en la franja de un posicionamiento político de género, de una justicia socio-diversa o esencialmente vinculada a las economías ligadas con la dialéctica de los sexos, sino también desde un abordaje que contemple un estatuto de lo geográfico y hasta de lo geopolítico. Es menester no radicalizar el pensamiento en torno a una uniformización (las mismas mujeres en los diferentes entornos territoriales que provee el mapamundi), sino contemplar la multiplicidad de las posibles voces. Es decir, tener en cuenta que las razas o las etnias no resultan un problema en sí mismo, sino que, por el contrario, agregan polifonía al asunto, estableciendo una diversidad en torno a su comportamiento y a un “sentir” en las distintas partes del mundo y a las mujeres pertenecientes a las distintas clases sociales. Una estrategia interesante sería “establecer tradiciones discursivas separadas e identificables para darle voz a la experiencia particular de las mujeres negras y otras”,<sup>8</sup> para apartar de

7. Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000: 192. Impreso.

8. Walker, Alice. *In Search of our mothers' Gardens: Womanist prose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. Impreso.

la invisibilidad, asimismo, a estas mujeres latinoamericanas, asiáticas, indígenas y demás, injusta y permanentemente relegadas a un estatus de marginalidad, el que dispone el canon hegemónico occidental patriarcal.

La idea exige asumir una perspectiva de no estancamiento y evitar los fundamentalismos, tan a la moda en la actualidad, con respecto a las asimetrías sexuales.

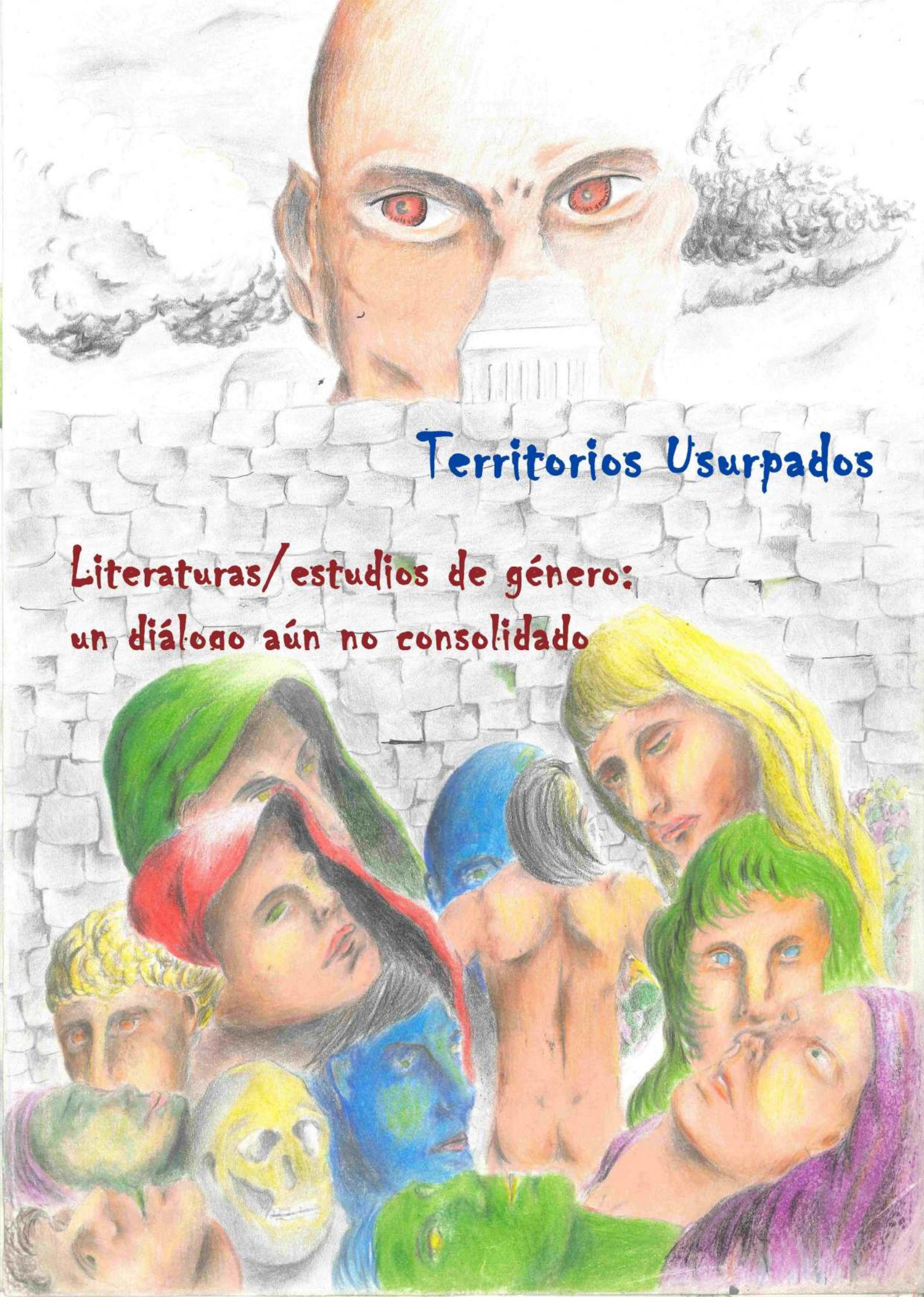
La fantasía de estar más allá del sexo, es decir, fuera del tiempo, es una de las ilusiones más perniciosas de nuestro tiempo. Desdibujar la diferencia sexual, desexualizar la masculinidad, precisamente en el momento histórico en que el feminismo de la diferencia sexual pide la desexualización de las prácticas, me parece un movimiento extraordinariamente peligroso para las mujeres. [...] Por mucho que avance el proyecto del feminismo, esta fantasía puede conducir a la homologación de las mujeres en un modelo masculino, la supuesta “superación” de la diferencia sexual termina por quitarle valor a la afirmación del carácter positivo de la diferencia por parte de las mujeres. En un orden cultural que, durante siglos, fue gobernado por el vínculo homosocial masculino, la eliminación de la diferencia sexual solo puede constituir un camino en un solo sentido hacia la apropiación, la eliminación o la homologación de lo femenino en/de las mujeres; es un juguete para varones.<sup>9</sup>

En síntesis, la propuesta de las teorías feministas –o si se quiere de las ambivalentes conceptualizaciones que refieren al “género”, peligrosas, en el sentido que podrían dar lugar a la innecesaria y probablemente improductiva materialización de la vertiente “masculinista”– evidencian una tendencia saludable, la de propiciar el derecho a enunciación de las diferentes formas de un discurso científico y, en consecuencia, el mismo derecho a su reconocimiento, a emerger como ciencia válida. El salto sugerido parece tener que ver con una estética y una filosofía, además de una ontología, la cual prevenga contra una eventual desaparición en la vorágine de las etiquetas facilistas, y enfatice, a su vez, los desplazamientos que, en términos de posibilidades y planteos científicos, resultan de las distintas implicancias en torno a la identidad femenina en el contexto de su variedad, apartándola definitivamente de una existencia asociada a la exhibición y el espectáculo forjado por las distintas estrategias de sumisión de la dominación masculina. A fin de concluir y explicitar el título de esta editorial, y volviendo al ámbito de lo metafórico, se trata de formalizar una teoría que contemple “lo femenino”, que una, más que fragmentar, que alimente, más que adelgazar, las posiciones y las formas del conocimiento, en pos de erigir un bloque epistémico sólido y diverso que promueva, delimite y renueve sus propias posibilidades de crítica e investigación.

*Marcelo Damonte y Virginia Frade.*

---

9. Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000: 104-105. Impreso.



# Territorios Usurpados

Literaturas/estudios de género:  
un diálogo aún no consolidado

## Derivaciones de la hipótesis represiva: *Carol*, “a perpetual sunrise”

---

**Claudia Pérez**

(Universidad de la República –  
Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo presenta el tema de estudio de nuestro grupo y comienza a desentrañar las claves de un pan erotismo lesbiano a partir del film *Carol*. Para ello se analiza el concepto de maniobra reversiva y su poder desmantelador de la deconstrucción del género. Asimismo se retoma la noción de identidad provisional.

**Palabras clave:** Diversidad, Homoerotismo, Incesto.

**Abstract:** This work presents the topic of study of our group and begins to unravel the keys of a lesbian panerotism from the film *Carol*. For this, the concept of reversal maneuver and its dismantling power of gender deconstruction are analyzed. Likewise, the notion of provisional identity is taken up again.

**Keywords:** Diversity, Homoeroticism, Incest.

### Introducción

Para comenzar debo hacer mención a nuestro proyecto investigativo, *Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016)*, que estudia los modos contemporáneos del decir de la escritura poética de algunas autoras rioplatenses, autoras que irrumpen en la creatividad textual logocéntrica,<sup>2</sup> articulados con modelos comprensivos teóricos que habiliten vislumbrar su potencial transformador y visibilizador de una construcción de género de signo lesbiano. Admitimos, por tanto, la cuestión de un cierto “esencialismo

---

1. Posdoctorado en curso en Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de la Plata. Investigadora Nivel I en el Sistema Nacional de Investigadores (Agencia Nacional de Investigación e Innovación, Uruguay). Prof. Asistente efectiva, Gr. 2, y Prof. Adjunta (interina) Gr. 3 del Depto. de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad de la República. Coordina el Equipo de Investigación: Hacia una Teoría Literaria de la Diversidad. Docente de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, Cátedra de Literatura, desde el año 1991. Licenciada en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Profesores Artigas, 1984-1987. Egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático, año 1982.

2. Tomamos “logocéntrico” en el sentido de la crítica derrideana a la reducción de la identidad a la palabra, y a una entidad de significado irreductible. En ese sentido, las escritoras que pongo en juego alternan, a mi criterio, entre una postura logocéntrica y un intento de ruptura que desfije esas linealidades mencionadas.

estratégico” (1989), en el sentido de Gayatri Spivak, en el modo de ser-escribir lesbiano. “Transgredir las normas del deseo, sean cuales sean éstas, es suficiente para reclamar el nombre *queer*. Por ejemplo, en cuanto hagan borrosas las fronteras establecidas por la cultura heteronormativa, “marimacho” y “maricón” pueden ser no solamente términos de desprecio lanzados por una cultura homofóbica, sino identidades (provisionales, vale decir *queer*” (Kaminsky, 2008). Con nuestro planteo nos remitimos a consolidaciones en el sistema de pensamiento, en redes semánticas comunes a un imaginario dicho *lesbiano*, y más específicamente, pertenecientes a un grupo “culto”, y con utilización de formas retóricas comunes. Entonces el proyecto “Escritura lesbiana rioplatense y sus redes 1960-2016” se enmarca en un estudio más amplio que intenta dar cuenta del fenómeno que hemos denominado “Literatura de la diversidad”, entendido como toda aquella producción escrita con intención y decodificación literarias, que aborda temáticamente cuestiones de género, y que presenta estructuras sintácticas, morfológicas usadas en forma particular y vinculadas con lo semánticamente diverso. Esta categoría de la literatura, ya no estaría definida por la lengua, por la geografía exclusivamente, sino por un enfoque transversal, que abstraiga para su estudio una constelación de temas, construcciones del yo, figuras retóricas, procedimientos, que den cuenta de la diversidad erótica como un eje constructor de la persona. Proyectamos un estudio particular, de enfoque sesgado, del fenómeno literario y su teoría, así como el lugar desde donde se colocaría una metateoría. Manejamos un juego de definiciones entre Literatura Feminista, Gay, Lesbiana o incluso Queer, ya que estos permiten realizar cortes etarios, y socio-económicos sin desconocer que la literatura de la diversidad implica un territorio amplio habitado por diversos grupos. Todas las clasificaciones posibles atraen el peligro de las cristalizaciones. Por lo tanto se trata de una diversidad orientada, sesgada, al fenómeno homoerótico femenino que abordaremos en esta etapa. Para su estudio es necesaria una Teoría Literaria de la Diversidad que atienda especialmente a determinadas variables, encubiertas, reiteradas, particularmente comprensibles por un tipo de receptora (lesbiana, subalterna). Esta temática viene siendo trabajada desde 2015 por este grupo de investigación que se ha propuesto estudiar algunos modos contemporáneos del decir de la escritura poética de una red de autoras rioplatenses. Hemos participado en las *Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación VI Jornadas de Investigación V Jornadas de Extensión*, GT 36: *Hacia una teoría literaria de la diversidad* integrado por nuestro equipo; en *VIII Seminario Académico de Género y Diversidad Sexual del Uruguay* organizado por el Espacio de Formación Integral Área Académica Queer de la Facultad de Ciencias Sociales 2015, y en “Las humanidades miran a las mujeres y al género”, el Grupo Multidisciplinario de Estudios de Género (GMEG) y la Sección Estudios de Género del CEIL (Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, 2016. Si bien los antecedentes en estudios literarios de mujeres en el

Río de La Plata han constituido una base bastante sólida, nos referimos, por ejemplo, a *La palabra entre nosotras: Primer Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres*, Montevideo 2003, con posterior edición, y *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*-Cristina Piña (editora) (Vols. I y II) en Argentina, estas investigaciones no dan cuenta analítica de la *palabra-lesbiana*. Sí lo hace el libro *Mujeres de la Rive Gauche. París 1900–1941* de Shari Benstock (1992), que se acerca más a nuestro propósito, ya que da cuenta de la red que formaron mujeres expatriadas (exiliadas geográfica o eróticamente), que conformaron una cierta comunidad intelectual con fuerte presencia de lesbianas: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nancy Cunard, Sylvia Beach, Natalie Barney, Jannet Flanner, Hilda Doolittle, Adrienne Monnier, Renée Vivien y Colette. El estudio de la palabra poética lesbiana constituiría una novedad en nuestro medio intelectual. La publicación de *Muestra de Cuentos Lesbianos* en 2009 fue producto del concurso Tirame Letra, convocado en 2009 por Colectivo 19 y Liliana y apoyado por el MEC, y constituye un antecedente de antología de literatura lesbiana, no así de crítica.

### La quaestio

La cuestión de una cierta “estabilidad” categorial remite a consolidaciones en el sistema de pensamiento, en redes semánticas comunes a un imaginario dicho lesbiano, y más específicamente, pertenecientes, como señalamos, a un grupo llamado “culto”, y que se construye con formas retóricas comunes. Estas redes también se manifiestan en las vinculaciones extratextuales que relacionan a las escritoras entre sí. Nos parece importante señalar el concepto de escritoras - lectoras lesbianas (que desarrollan una pose autorial), sin negar que en definitiva son sujetos marcados por las diferentes categorías que los atraviesan, porque creemos que esta marca conlleva no sólo un estigma sino una *agencia* (Butler, *passim*), es decir la capacidad de acción vinculada a la de-construcción identitaria heterocéntrica. En este sentido, entendemos que dicha escritora-lectora que es-produce nuestro objeto no sería una simple combinadora socio-histórica de intertextos ya conocidos. Entendemos que lo social histórico, como ha sido conceptualizado en, por ejemplo, la teoría de la recepción, es portador de un panoptismo, muchas veces no muy evidenciado, en el que se ubica un lector genérico, pero no del todo *nuestra lesbiana*. Recordemos la frase de Octavio Paz con respecto a Sor Juana: “La indudable atracción que sintió hacia algunas mujeres pudo haber sido una sublimación de una imposible pasión por un hombre, que su estado de monja le prohibía” (146). La crítica es portadora de una ideología que construye el objeto artístico, y se requiere un método para desenmascarar. Ésta, la autora, la crítica, desde su locus específico, no heterocéntrico, dirige una selección y combinación de enunciados, precisamente para reunirlos connotativamente de manera diferente a la manera cultural e históricamente predominante. Esto devendría

en la resignificación discursiva, categorial, que se densifica en un *continuum* lesbiano, como espacio de desfases semánticos. Se consolidaría este *continuum* mediante la repetición de huellas, de estas coordenadas producida por el cruce de productividades de las sujetas que componen nuestra red.

La diversidad cultural refiere a la convivencia de distintas culturas. En ese mismo sentido, la diversidad sexual es la existencia de distintas orientaciones e identidades sexuales. El término diversidad, del lat. *diversitas*, *-ātis diverso*, *sa*. (del lat. *diversus*, part. pas. de *divertĕre*) , que toma en cuenta la variedad, desemejanza, diferencia; la abundancia, gran cantidad de varias cosas distintas. *Divertere* también significa alejarse separarse, una distinta naturaleza, especie, número, forma, variado. El verbo *verso*, *are*, *avi*, *atum*, significa dar vueltas, torcer, revolver, desordenar, agitar, presentar las mismas cosas de muchos modos, volverse, revolverse, revolcarse. (VOX, 502), presentarse. El homoerotismo implica las relaciones psico-afectivas, y se desplaza del j(l)ugar genital priorizado en la construcción de la identidad. Es a ese universo emocional psico-físico que pretendemos arribar, en la exploración de la obra de arte literaria. Tomamos el término homoerótico en el sentido de Ferenczi, quien ya distinguía la “homoerótica del sujeto”(en este caso sentirse hombre y actuar como tal) de la “homoerótica del objeto” (plenamente “femenina”, cambiando el objeto masculino por femenino) (Eribon, 116). Los grupos minoritarios, en relación a la producción discursiva hegemónica, entre los que se encuentran homosexuales y bisexuales, se encargan de defender este concepto para que sus derechos no sean vulnerados y puedan acceder a las mismas posibilidades que la mayoría hegemónica. Sin embargo nos referimos a una diversidad homoerótica, en tensión entre construccionismos y esencialismos en la construcción del sujeto. La construcción homoerótica esquivo el determinismo sexual, genital, fisiológico, para dar cuenta de una actitud imaginaria.

Si entendemos que existe una producción escrita de pretensión literaria que está estructurada o presenta modos de escritura, es decir, una retórica, y temas ficcionales o no ficcionales que dan cuenta de una visión no heterocéntrica ni falocéntrica, esa producción requeriría de métodos de abordaje particulares, que tiendan a dar cuenta de ese paradigma de diversidad. Hay que agregar que buscamos mantener la tensión conceptual. Teoría busca sistematizar, generar un marco comprensivo en base a principios generales. La diversidad, asociada a lo queer, intenta derribar la tendencia a categorizar. Trabajamos en esa tensión, orientadas a la categoría “provisional” (Spivak).

Nuestro corpus se conforma por el estudio de cinco autoras rioplatenses nacidas entre 1930 y 1950. Sus producciones significativas comenzaron en la década del 60, bajo un cierto matiz de libertad sexual en algunos ámbitos intelectuales. Nancy Bacelo (1931), Alejandra Pizarnik (1936), Sylvia Molloy (1938), Cristina Peri Rossi (1941) y

Diana Bellessi (1946) y sus lecturas antecedentes (María Eugenia Vaz Ferreira, Virginia Woolf, etcétera) que remiten a la emancipación sexual de la Belle-Epoque y de un grupo del Novecientos. Estas autoras pertenecen a una clase culta, lograron una independencia del modelo burgués heterocéntrico, aluden en algún momento de su producción o de sus paratextos al lesbianismo, se definen como escritoras, presentan ciertos temas y marcas escriturales que es posible analizar de acuerdo a un modelo de construcción de sí - estigma.

Las autoras están vinculadas por una red. Extraemos este término de la llamada *Red de Alice*, conceptualizada en la serie *The L Word*, serie de televisión estadounidense que retrata la vida, las aventuras y desventuras de un grupo de mujeres lesbianas, sus amigas, familias y amantes, en Los Ángeles - Ciudad de West Hollywood, California. La serie se desarrolló de 2004 a 2009. Uno de sus personajes, Alice, escribía en una pizarra los vínculos entre las integrantes y sus contactos emocionales y eróticos, dando cuenta que la interacción lesbiana presenta la particularidad de darse en red, testimonio de tiempos de ocultamiento o quizás de una característica que va más allá de lo cultural. Asimismo, entendemos que la creatividad lesbiana se forma en ese continuum: “He decidido usar los términos existencia lesbiana y continuum lesbiano porque la palabra lesbianismo tiene un aura clínica y limitadora. Existencia lesbiana sugiere tanto el hecho de la presencia histórica de las lesbianas como nuestra continua creación del significado de esa existencia. Quiero decir que el termino continuum lesbiano incluye una gama –a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia– de experiencia identificada con mujeres; no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o haya deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer” (Rich, 1981).

Por lo tanto, nuestros trabajos son comienzo, fragmentos, pasajes del proyecto macro, de las influencias, de la Red, del rizoma. A continuación mi deriva se centrará en una de las novelas más influyentes de la narrativa lesbiana, la primera en “terminar bien”, al decir de Highsmith, en su prólogo de 1989.

### **Derivaciones de la hipótesis represiva: *Carol*, “a perpetual sunrise”**

*My angel. Flung out of space.*

En una entrevista, entre las múltiples, a la actriz Cate Blanchett, una de las dos protagonistas del film *Carol*,<sup>3</sup> –adaptación de Phyllis Nagy sobre la novela homónima

---

3. Título original *Carol*, Año 2015 Duración País Reino Unido Director Todd Haynes 118 min. Guion Phyllis Nagy (Novela: Patricia Highsmith) Música Carter Burwell Fotografía Edward Lachman. Reparto Cate Blanchett, Rooney Mara, Sarah Paulson, <http://www.filmaffinity.com/es/film584711.html>

de Patricia Highsmith, *El precio de la sal*,<sup>4</sup> la misma ser refiere al tema de la novela, y subraya “es universal”, una historia de amor, como *Romeo y Julieta*. Esta afirmación fue acompañada de la expresión de una serie de temores al filmarla: la actriz temía que solo le interesara a las mujeres y luego se dio cuenta que el film también interesó a los hombres.

Estas afirmaciones resultan relevantes al enfrentarnos a la primera objeción sobre el objeto de estudio de una investigación que toca una zona particularmente sensible, aún, como los estudios de género. ¿Por qué dirigimos nuestra mirada a cuestiones calificadas como marginales o subalternas desde los estudios que priorizan la especificidad del constructo literario, o su filiación ideológica, o su pertenencia geopolítica? Se hace con cautela y justificación. Un film de mujeres parece *segregar* a los hombres, aunque un film sobre fútbol *segregue* a quienes les gusta el tenis.

Y, en segundo lugar, ¿sigue vigente el despliegue de los estudios de género a pesar de la avalancha neoconservadora del *por qué eso y no lo otro*, de la crítica neomarxista, de las banderas de los estados por la diversidad? Constituye lo que yo definiría como *maniobra reversiva*.

Esta comportaría dos tipos de falacias: *la petición de principio*, porque se usan los mismos principios que se tratan de fundamentar, y *la falsa analogía*, al compararse dos situaciones de distinta naturaleza que se hacen parecer similares. Es decir, se aplica el principio excluyente una vez que se visibiliza un objeto ensombrecido, y se toma la reivindicación hacia el sujeto hegemónico. Por eso constituye una falsa analogía, porque la naturaleza de los objetos comparados difiere en características y accesos. Es como preguntarse: por qué hablamos tanto de las capacidades diferentes? La respuesta es: porque durante siglos han estado ocultas. Y la *maniobra reversiva* sería: y nosotros, los “normales”, quedamos fuera de la protección visibilizadora?

## Ser, hacer y suceder

Volviendo a *Carol*, sin duda esta afirmación, además de referir a la ideología o conveniencia publicitaria de la actriz, refiere además a una cita de su personaje en la propia novela de Highsmith:

---

4. “«Como actriz intento encontrar en cada personaje algoritmos que pertenecen al ser humano, no me importa la época en la que viven o su situación. Cuando te enamoras crees que nadie en el mundo es capaz de enamorarse como tú, por eso esta película es universal. No voy a negar que al principio el proyecto me preocupaba. Pensaba que solo atraería a un público femenino determinado, pero Todd Hayes ha sabido crear un filme basado en el amor que no entiende de fronteras o diferencias sociales». <http://hoycinema.abc.es/noticias/20160209/abci-carol-cate-blanchett-201602051943.html>

–Frasas –dijo Carol–. No puedo competir. La gente habla de los clásicos. Esas frases son clásicas. Seguramente cien personas distintas dirían las mismas palabras. Hay frases para la madre, para la hija, para el marido y para el amante. Preferiría verte muerta a mis pies. Es la misma obra repetida con un reparto distinto cada vez. ¿Qué hace de una obra un clásico, Therese? –Un clásico -su voz sonaba tensa y ahogada–..., una obra clásica es la que contiene una situación humana básica.<sup>5</sup>

Mediante esta reflexión, una de la actriz, otra del personaje, encontramos una similitud que en primer lugar nos lleva a pensar en el giro lingüístico pormoderno, y las situaciones creadas por las palabras, o más aún, la realidad. No menciono aquí lo real lacaniano, medido por lo simbólico y lo imaginario. Me refiero a que toda la metafísica de la sustancia, aristotélica, que fue cuestionada por esta revolución copernicana que le quitó al verbo su valor instrumental o vehiculizador para darle el poder de construir la realidad. Y, como diría Butler, la *agencia* para desarmarla.<sup>6</sup>

La expresión “giro lingüístico” es de Richard Rorty, pero con distintos nombres diferentes autores se han referido al mismo fenómeno ruptural. Michel Foucault invoca a Nietzsche como el autor que ganó para el siglo XX el lenguaje como punto de partida del filosofar. Lyotard, en cambio, atribuye a Wittgenstein dicho viraje. Los estructuralistas invocan a Ferdinand de Saussure como el inspirador de toda la comprensión del lenguaje que se desarrolla a lo largo del siglo XX.<sup>7</sup>

Los juegos de lenguajes crean palabras e ideas que circulan y se convierten, o determinan prácticas. Todo lo que se ha dado en llamar la performatividad del lenguaje, y, por otro lado y como fuerza contrastante, la agencia del lenguaje. En este breve párrafo he sintetizado aventuradamente corrientes lingüístico-filosóficas que subrayan el constructivismo, tendencia que primó durante el período posmoderno. El lenguaje hace, y es a eso a lo que se refiere el personaje: palabras, frases hechas que conllevan una situación pragmática,<sup>8</sup> que determinan acciones y, lo que es relevante, construyen el concepto de identidad. Ya que, como Carol dice, son líneas para personajes, líneas para la hija, para el marido, para la madre.

Gianni Vattimo entiende que tanto Nietzsche como Heidegger dieron el giro lingüístico, o mejor, nos introdujeron en la koiné hermenéutica. Nietzsche libera al lenguaje de referirse a la realidad y establece la autonomía de lo simbólico. Heidegger entiende el ser como sentido, pero el sentido del ser es mensaje, evento; evento que se produce en el lenguaje y por el lenguaje. Ser es historia del lenguaje.<sup>9</sup>

---

5. “Lines,” Carol said. “I can’t compete. People talk of classics. These lines are classic. A hundred different people will say the same words. There are lines for the mother, lines for the daughter, for the husband and the lover. I’d rather see you dead at my feet. It’s the same play repeated with different casts. What do they say makes a play a classic, Therese?”

“A classic–” Her voice sounded tight and stifled. “A classic is something with a basic human situation.”

6. Me refiero a términos comunes en los estudios de género.

7. Rojas Osorio, Carlos. *Revista de Filosofía*. January 01, 2001. Universidad de Puerto Rico.

8. Me refiero por supuesto a Austin.

9. Rojas passim.

Sin embargo, la postura foucaultiana permitió separar la acción del ser, al menos en lo referente a la sexualidad. Al explorar el mundo antiguo, Foucault recorre esa escisión entre práctica sexual e identidad sexual,<sup>10</sup> y define esta como una invención, que se cumple mediante una sinécdoque, *pars pro toto*. Una persona, una mujer, tiene una relación homoerótica con otra y es lesbiana. El film recoge una escena entre Therese y su novio, en la cual ella le pregunta acerca del enamorarse sin ser, y él responde con todo el bagaje heteropatriarcal y censorador. Cito el pasaje en el libreto de Nagy:

THERESE- Have you ever been in love with a boy?

RICHARD(*after a long beat*) -No.

THERESE- But you've heard of it?

RICHARD - Of course. I mean, have I heard of people like that? Sure.

THERESE - **I don't mean people like that. I mean two people who just... fall in love.** With each other. Say, a boy and a boy. Out of the blue.

RICHARD - I don't know anyone like that. But I'll tell you this - **there's always some reason for it. In the background.**

THERESE - So you don't think it could just - happen to somebody, just - anybody?

RICHARD - No. I don't. What are you saying? Are you in love with a girl?

THERESE- No.

They reach THERESE'S building. RICHARD leans his bike against a railing, takes THERESE'S hands in his.

RICHARD - Don't you know I want to spend my life with you, Terry? Come to France with me. Let's get married.

THERESE - Richard, I'm not - ready. For that. **I can't make myself-**

RICHARD - What? Tell me.

THERESE - I just... I have to go.<sup>11</sup>

Quiero señalar algunos aspectos de las palabras que marqué en negrita. Therese hace una distinción entre el hábito y la repetición que hace al ser; la contrapone a dos personas que se enamoran. En términos feministas, primero la persona, luego el accidente. Richard sostiene la postura del ser, porque a la gente que le gusta eso le pasa algo,

10. Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE, 2002. Impreso.

11. En la novela, parte del diálogo es el siguiente: "I don't mean people like that. I mean two people who fall in love suddenly with each other, out of the blue. Say two men or two girls" Y la postura psicoanalítica de Richard es igual: "But those things don't just happen. There's always some reason for it in the background".

es anormal. Esa profunda oposición entre construcción y naturaleza tiene vigencia aún hoy, aún cuando la teoría construccionista parece perder vigencia frente a la naturaleza. Diríamos que Therese sostiene una posición beauvoiriana, que remata con *myself*. Las críticas actuales a la utopía posmoderna tienen lugar en este diálogo.

Sin embargo Carol, el personaje, es consciente del poder de las prácticas, de la imposición del *habitus*, y se da el lugar de su propia naturaleza. Y unamos el *myself* de Carol en la escena de los abogados, la reivindicación de su orientación sexual. Nagy escribe, en una clave más explícitamente heroica y reivindicativa:

Carol – [...] There was a time... I would have locked myself away - done most anything... just to keep

Rindy with me. But... **what use am I to her... to us... living against... my own grain?** Rindy deserves - joy. How do I give her that not knowing what it means... **myself.**

Vale decir, un retorno espiralado de los 50 luego del boom de “cambio mi orientación como mi ropa” nos interpela para que la novela reaparezca y el film se coloque, a pesar de su afán historicista, en una situación contemporánea.

### **Hipótesis represiva y economía erótica descentrada**

Dentro de las críticas al sistema sexo-género, la hipótesis represiva foucaultiana constituyó un germen, que sentó las bases de la Teoría Queer. Aquello que es la causa pasa a ser efecto de los discursos. Los discursos construyen cuerpos e identidades. ¿Pero si conjugamos construccionismo y esencialismo? Es probable que la identidad de género, cómo se siente unx, sea efecto, pero también convicción profunda y marcada, *my own grain*. Debemos explorar ahora esta tercera vía. La dama rica y casada deja de serlo y se convierte en la pareja de la joven que aún no sabe cuál es su deseo, y lo encuentra junto a ella. Ambas abandonan sus vidas anteriores y *mudan* o *encuentran* lo que buscaban. Encuentran la cualidad de su deseo, mudan siguiéndola, salen del sistema de seguridades aparentes de lo heterocéntrico. De allí que la novela significara una enseñanza positiva sobre la posibilidad, la ventana, la felicidad. Sin embargo persiste el juego de dualidades que daría cuenta de la tercera vía: son y tienen, ambas cosas a la vez. Y conjugan la reminiscencia con la decisión que es un no poder volver atrás.

Curiosamente este film parece dialogar con *Las horas*, del cual parece ser una precuela. Recordemos el beso incestuoso entre Virginia Woolf y su hermana, el supuesto horror de una madre que abandona a sus hijos porque no puede soportar el matrimonio con un hombre y quiebra fuertemente la relación naturalizada mujer-maternidad. En *Des-*

*hacer el género* (2004), Judith Butler cuestiona el último bastión del incesto occidental: madre-hija. Señala que es el menos explorada, ya porque no hay falo heterocéntrico, ya por el silenciamiento y la invisibilidad que rodea ese sexo escondido, ya por el patriarcal discurso del complejo de Electra. Si hay algo que este film reivindica es la hipótesis de una economía-otra de la heterofalogocéntrica, al decir de Hélène Cixous. El mejor ejemplo es la escena erótica del film *Carol*. Mientras la novela escatima cualquier detalle, el film crea una especie de epifanía gestual-musical de clima, donde la economía erótica es Otra, expandida, homoerótica, y allí una suerte de esencialismo tribal se instala, cuando la mujer mayor abre la bata de la chica y observa su pecho virgen, especularmente. Y derivó a las palabras de la crítica:

Porque la película de Haynes es puro lirismo contenido, tanto, y tan elegante, que por momentos tiene la frialdad de una publicidad de Chanel, aparte de que suma capas y capas de fetichismo en cada traje, saco, botitas de taco alto ribeteadas en piel y lápiz labial rojo que se ponen Carol o Therese. Lo mismo pasa con sus criaturas: el personaje de Cate Blanchett es una creación pasmosa, un huracán de puro cine clásico que no podría ser más perfecta –casi inhumana– en la forma de prender un cigarrillo y colocárselo entre los labios rojos, pero a la vez es maravillosamente queer, masculina (tanto como lo eran las heroínas clásicas), sobre todo cuando aparece con una bata a cuadros que deja caer para mostrar una espalda musculosa, fuerte. Therese parece percibir algo de todo eso cuando la mira embelesada mientras Carol está al volante, en ese viaje que comparten juntas, como si en ese asiento de acompañante encontrara un lugar cómodo en el que recostarse y al mismo tiempo una verdad. Haynes filma todo esto como si fuera una revelación, también, para los ojos del espectador, que le llega entre reflejos de luz o a través de vidrios empañados.

Hay muchas historias como Carol pero no hay muchas películas así, que ganen intensidad a fuerza de no mostrar nunca –mucho menos decir– el núcleo poderoso que contienen. Es casi como si Todd Haynes se propusiera velar todo lo posible la atracción entre Carol y Therese, y algo de esto puede verse en la escena de sexo entre ellas, cuando el pelo, o partes de la cara, o el plano que se invierte, se interponen entre los ojos del espectador y la exhibición plena, directa, del sexo entre las dos (y ahí está una porquería como *La vida de Adele* para demostrar lo frívolo de poner dos lesbianas a cogerse como conejitos desenfrenados para que la película sea intensa).<sup>12</sup>

El incesto entonces, que subyace en la relación de una mujer mayor y una jovencita, la iniciación, el encuentro, el deseo, son temas que nuestro proyecto aborda, en esas relaciones en red, que pueden asociarse al rizoma deleuziano. Este trabajo constituye, pues, un esbozo de mi participación en el proyecto macro, y que consiste en la relación del  $\theta\iota\alpha\sigma\omicron\zeta$  sáfico en la contemporaneidad. El *perpetuo amanecer* constituye ese descubrimiento que los discursos reprimen o banalizan.

---

12. Las 12. Viernes, 12 de febrero de 2016. CINE. “Amor y temblor” por Marina Yuszczuk.

## Bibliografía

- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- . *Lenguaje, poder, identidad*. Madrid: Síntesis, 2004. Impreso.
- Eribon, Didier *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Cantarella, Eva. *Según natura, la bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid: Akal 1991. Impreso.
- Cixous, Hélène. *Le rire de la méduse*. Paris: Gallimard, 1976. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1994. Impreso.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE, 2002. Impreso.
- Highsmith, Patricia. *The Price of the salt*. First published in the USA by The Naiad Press, Tallahassee, FL, 1952. Impreso.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo queer." *Revista Iberoamericana* 225 (Oct.-dic. 2008): 879-895. Impreso.
- Nagy, Phyllis. *Carol*. Best adapted screenplay.
- Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana." *DUODA Revista d'Estudis Feministes* 11 (1996). Impreso.
- Rojas Osorio, Carlos. *Revista de Filosofía*. (January 1, 2001). Universidad de Puerto Rico Yuszczuk, Marina Las 12. (12 Febrero 2016). CINE. "Amor y temblor". Impreso.

## El incidente en torno a Safo

**Emanuel Andriulis**

(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo busca señalar las relaciones entre el imaginario de la época y la relación entre María Eugenia y Nin Frías, en torno a la homosexualidad. Analiza el rol de inspiradora de la mujer, musa, para el poeta, tomando teóricamente las categorizaciones de Simone de Beauvoir para explicar el rechazo de María Eugenia a ser comparada con Safo.

**Palabras clave:** Homosexualidad, Principios del siglo XX.

**Abstract:** This work seeks to point out the relations between the imaginary of the time and the relationship between María Eugenia and Nin Frías, around homosexuality. It analyzes the role of the woman's muse, muse, for the poet, theoretically taking the categorizations of Simone de Beauvoir to explain Maria Eugenia's refusal to be compared with Sappho.

**Keywords:** Homosexuality, Early twentieth century.

*Muchas mujeres imbuidas del sentimiento de su superioridad no son capaces, sin embargo, de manifestarla a los ojos del mundo; su ambición consistirá entonces en utilizar como intérpretes a un hombre a quien convencerán de sus méritos, no sé proponen valores singulares a través de sus libres proyectos, quieren anexionar a su yo valores acabados; así, pues, se volverán hacia quienes ostentan influencia y gloria, con la esperanza –al convertirse en musas, inspiradoras, Egerias– de identificarse con ellos. (630)*

### Interpretación y mediación en una autora

Así comentaba Simone de Beauvoir los problemas en la personalidad de una mujer creadora en *El segundo sexo*. Si entendemos la obra de un autor como resul-

---

1. Estudiante de la Licenciatura en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Forma parte del grupo coordinado por la Dra. Claudia Pérez sobre "literatura de la diversidad" desde un enfoque teórico, en el marco del Proyecto de investigación (I+D) "Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016)", financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la UdelaR. Ha sido ponente en diversos eventos académicos.

tado de correspondencias pasadas y presentes con su medio literario, la obra de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) se inscribe como un caso interesante; primera mujer en una generación fundacional literaria de una república joven, construye una voz lírica que delinea un lugar que es entendido desde el primer momento como *femenino*. Es la musa inspiradora de un bardo en *Triunfal*, es una inaccesible cima para un guerrero en *Invicta*, sus dos más importantes poemas de la colección pública que pudo gozar en vida, *El Parnaso Oriental* de 1905. Pero hoy su obra es conocida no por estos poemas. La perpetua realización de un libro, que se cumplirá de manera póstuma y por parte de su hermano, nos muestra una voluntad señera de constante perfeccionamiento, ambición y tal vez, pudor. Puede encontrarse en ese final grupo de poemas una creciente mirada crítica que la autora es consciente de dejar, acorde con los comentarios de sus posteriores compiladores que señalan una visión filosófica, y de la que puede ser más visible en su correspondencia.

Las cartas de María Eugenia Vaz Ferreira a Alberto Nin Frias (1878-1937) nos muestran una interioridad marcada por la reflexión, la convicción de sentimientos de una identidad idealista, y su diferenciación respecto a lo masculino. El hombre destinatario, diplomático y escritor que tras la publicación de un conjunto de libros iniciales bastante distintos (esteticistas y rebeldes en ciertas formas), auguraba un éxito renombrado en América se mostraba como un *otro* más acabado de lo que podría haber sido ella misma. Como comentaba de Beauvoir en su libro, tan conocido por su seguimiento diacrónico de la evolución histórica de mujeres y de utilizar como ejemplos algunos casos famosos de comienzos de siglo, la artista se muestra presa de un narcisismo que la hace no solo hiperbolizar su intelectualidad en extravagancia, sino, de mostrar su total y anuladora adhesión a la figura de quien conceden estar transitando su mismo recorrido, de compartir una misma visión. El campo semántico del cual se desarrollan los criterios espirituales de ambos escritores, se inscriben al principio de una época que permite la experimentación, la construcción de identidades más ambiguas, el gusto por lo nuevo junto con la idealización de un pasado arcaico o renacentista, liberador en ambos casos. La correspondencia de María Eugenia Vaz Ferreira, carente de fecha, nos permite observar sobresaltos intelectuales y afectivos, en particular un “incidente en torno a Safo” (denominado así en la primera publicación de su archivo) que no solo nos demuestra su rechazo a ser comparada con el ícono femenino, nos abre la mirada ante la perspectiva de que era lo que realmente interesaba: la emancipación de una identidad, el comportamiento liberador de quien se sabe estar inscribiéndose en una tradición. La investigación de la mirada crítica de una autora a través de su obra y correspondencia, se nutre en gran parte por estas esperanzas de formación de un escritor joven y viajero como su destinatario, y en particular de género masculino, que permite a través de la interpretación de sus propias ideas convertidas en pórticos de ensayos suyos (como *El Cristianismo* de 1907) y de las

que por lo tanto ve una divulgación “feliz” en un medio universitario, la construcción de un destino intelectual más adecuado a sus ideales compartidos.

### María Eugenia y Nin Frías

“Safo fue una mala persona” comienza en una pequeña misiva María Eugenia Vaz Ferreira, sin fecha, con una seca referencia a su destinatario: “Sr. Alberto Nin Frías” y un epígrafe, único lugar donde aparece su firma en siglas, evadiéndose de su propio nombre, “M. E. V. F”: “A usted que desea paz y serenidad para mi espíritu le haré conocer una de las terribles tempestades que más lo han sacudido”.

La idea que sostiene esta correspondencia, se separa del corpus que conforma en orden el Archivo María Eugenia Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional. En la clasificación de la correspondencia, publicada y ordenada hace justamente 40 años por el entonces director de la Biblioteca Arturo Sergio Visca (a razón del centenario del nacimiento de la poetisa), señala como “el incidente en torno a Safo” a dos cartas que rompen una línea de comentarios, solicitudes y reflexiones, todos sin fecha. El destinatario de todas ellas es Alberto Nin Frías (1878-1937), escritor, diplomático y profesor uruguayo, educado en Inglaterra, autor de una obra ensayística que se detiene en la preocupación del desarrollo espiritual de la juventud americana. A diferencia de Rodó, quien admiraba al entonces joven autor y le dedicaba excelentes críticas, Nin Frías confeccionó un carácter, una “pose”, que tiñó su discurso de esteticismo. Su búsqueda hedónica de la belleza sembró amistades en los círculos donde se desenvolvía; Julio Herrera y Reissig, José Enrique Rodó, Julio Larena Juanicò, los hermanos Vaz Ferreira. La amistad que mantuvo con la poeta, a la que dedicó un ensayo, significó mucho para la vida de María Eugenia, de la que no se conocen diarios ni anotaciones íntimas más que estas cartas en las que trasluce sus más personales sentimientos.

¿Por qué él? Algo más que la inteligencia intelectual despertó en la escritora un afecto profundo hacia su persona. Su figura de viajero, conocedor de otras tierras, “diplomático”, y sensible. Poseedor de un dandismo delicado y académico que contrastaba al ostentoso y polémico de su contemporáneo –nacido en el mismo año de 1875– Julio Herrera y Reissig, común en los ambientes de bohemia rioplatenses, encontrado por igual en ella misma.

La provocación del *incidente*, como lo catalogó Sergio Visca, y como se entiende ocupa un salto abrupto en la relación de ambos, no queda del todo clara. Si Nin Frías pretendía comparar en un futuro ensayo la poeta con la mítica Safo de Lesbos. O pretendía que le dedicara solamente un pensamiento (del que, indudablemente, luego sería

incorporado en una colección pública). Existe en María Eugenia la determinación, nunca sabremos si acordada antes por ambos –no se encuentran las cartas respuesta de Nin Frías–, de plantear ideas prontas a una futura publicación por parte de quien la lee.

Es del todo significativa en la primera carta de las dos seleccionadas, el carácter de ser una correspondencia dentro de otra; la *correspondencia lineal*, es decir, la que se plantea a su receptor, planteado en su destinatario –que quiebra la continuidad de “estimado amigo”, “siempre amigo”, que más parece como muestra de advertencia a una subjetividad dividida por esta superposición de correspondencias y no resabio personal como señala la poeta en la segunda carta–. Y la siguiente, predominante *correspondencia interior*, que realiza con su musa y tiene como protagonista su vínculo con Safo. Las dos correspondencias se unen gracias al epígrafe y al agregado de posdata que realiza la poeta; “diplomáticamente”, quiebra la circunstancia intimista que se confiriera como *madre*, (que es uno de los detalles importantes iniciales: la relación que realiza de la inspiración marcando el carácter maternal de su trabajo, en una época patriarcal que se le consideraba como destino biológico femenino) de su musa y circunspecta a la “gloriosa e inconveniente dama”, es una figura que sugiere ser corregida por el hombre, el destinatario, ya entendido en su faceta de diplomático. Son guiños, como vemos, que tratan de no perder el vínculo que ella tiene con su amigo, considerándolo más importante que sus propias salvedades íntimas. El “Perdón!!” que anota por último es una clara referencia de esto, y luego, ya en su segunda carta, la ansiada espera de una respuesta pues “a pesar de mi carácter independiente y despreocupado, o tal vez por eso mismo, tengo por la respetabilidad femenina, como yo la entiendo, una susceptibilidad casi enfermiza”.

La insistida diferencia entre realidades de géneros por la que María Eugenia V. Ferreira refería a su amigo, patente en la mayoría de su correspondencia, hace que me vea obligado a citar a Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, por tratarse de una obra escrita desde la mirada de una mujer sobre la situación femenina en la evolución histórica. Las soluciones tomadas por De Beauvoir en su libro subscriben como es sabido a las propuestas por la corriente del existencialismo, que configuraron la filosofía moderna, de peso irrefutable en el pensamiento actual. Sus observaciones sobre el sujeto femenino no sólo fueron pioneras, sino que se puede seguir suscribiendo los estereotipos que signan a la mujer en la otredad. Como citamos al comienzo:

Muchas mujeres imbuidas del sentimiento de su superioridad no son capaces, sin embargo, de manifestarla a los ojos del mundo; su ambición consistirá entonces en utilizar como intérprete a un hombre a quien convencerá de sus méritos; no se proponen valores singulares a través de libres proyectos; quieren anexionar a su yo valores acabados; así, pues, se volverán hacia quienes ostentan influencia y gloria, con la esperanza –al convertirse en musas, inspiradoras, Egerias– de identificarse con ellos. (De Beauvoir, *La narcisista*, 630)

Una identificación dada por su sentimiento de superioridad que le confiere como artista, está salvada y reflexionada por la poeta. Aún negándola (como en la primer carta; el orden a la musa de quitar el recuerdo de su héroe, muestra de su amor por la muerte de Safo) está en descubrir en su destinatario, Nin Frías, lo que en ella podría haber sido “si usted fuera mujer y yo hombre”, es decir, cambiados los roles y puestos los dos en verdad de sus sentimientos, libres de las máscaras e imposturas sociales, aunque, amargamente “eso no podía ser” (segunda carta). Su poema *Triunfal*, al que alude en la correspondencia citada, es un claro ejemplo de la ocupación de los roles, junto con *Invicta* posee la misma estructura endecasilábica con rima consonante (*Invicta* lo supera en dos estrofas, marcando así su importancia simbólica), y en lo que a simple vista podría ser una especie de contradicción de significados puestos en el misma selección de poesías del *Parnaso Oriental*, *Invicta* termina con la siguiente estrofa;

Es inútil que rujas y seguro  
Contra mi pecho tu potencia esgrimas,  
Yo tengo un corazón helado y duro  
Como la blanca nieve de la cimas

frente a la solución de *Triunfal* podemos entender que configuran una unidad que hacen tributo a la figura de Safo. Es ella la musa deseada y que amó, y también, la invencible.

Y encendiendo los mustios arreboles  
Con nuestros rayos, fuertes y fecundos,  
Viviremos los dos como dos soles  
Alumbrando las almas y los mundos.

En María Eugenia se configura la imagen de una artista fragmentaria, no sólo por verse su obra nunca realmente organizada, si no por el destello vanguardista visiblemente moderno que constituía sus contradicciones (las mismas que hacen mostrar sus opiniones abarcando contrarios). El ideal configura una de sus máscaras, pero de la que ocupan en rasgo mayor para entender su confianza a las bases de su rebeldía.

[...] la mujer, al no poderse cumplir a través de proyectos y fines, se esforzará por captarse en la inmanencia de su persona. Parodiando la frase de Sieyès, Marie Bashkirtseff escribía: “¿Qué soy yo? Nada. ¿Qué quisiera ser? Todo.” Porque no son nada, multitud de mujeres limitan toscamente sus intereses a su solo yo, que ellas hipertrofian hasta confundirlo con el Todo. [...] Un hombre que actúa, necesariamente se confronta. Ineficaz, separada, la mujer no puede ni situarse ni tomarse la medida; se da una importancia soberana, porque ningún objeto importante le es asequible” (De Beauvoir, “La Narcisista”, 619)

En el ideal de la poeta, que desaprueba la realidad vulgar, mediocre, y hace su búsqueda de lo bello, lo puro, en un camino que la deja sola con su existencia, con la soledad radical, existe un componente de narcisismo explicado por la hipertrofia del yo que plantea De Beauvoir. Ya habiéndose publicado en el *Parnaso Oriental* una selección de once poesías, se ubica en su primer período de producción, ajena aún al nihilismo (relacionado sí luego a la moda lectora de Nietzsche, a su *esperanza perdida* que más se ajusta a un despojo teológico inducido por San Juan de la Cruz), es romántica a la manera de Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), relacionando elementos naturales surgidos desde el hálito de la reflexión. El aspecto moral, sobrio, en una lírica caracterizada por igual en lo profundo de su contenido, un coletazo refractario del *Biedermeier*, que en las Américas puede verse también en Emily Dickinson (1830-1886), contestatarias a un modelo de producción poética nacionalista.

María Eugenia Vaz Ferreira, es sin duda la *primer poetisa de América y la más grande que ha tenido el país*. Su personalidad artística sólo puede equipararse a la de Zorrilla de San Martín, por la intensidad del sentimiento, lo hondo de la emoción y lo exquisitamente delicado de su arte. *Es discípula de Heine y ha formado su estilo en el oscuro germanismo del poeta de Dusseldorf*, que ella ha utilizado al reflejarlo en su exquisito temperamento. Pertenece a la raza de los sensitivos, y sin duda en su emotividad de apasionada, *hay una mórbida aspiración de «más allá»*. Escribe desde niña y en todas sus composiciones está el sello de su alma poderosa e inquieta. (*Parnaso Oriental*, 1905, Raúl Montero Bustamante, énfasis agregado).

## El idealismo alemán

Está, sobre todo en la poesía alemana y en M.E Vaz Ferreira, una relación con el pensamiento postkantiano idealista, la misma sugerida seguramente por la autora a quien confeccionara su primera noticia crítica. Fue primero Gottlieb Fichte (1762-1814) que en su obra –“*Fundamentos de la Doctrina de la Ciencia*” 1794–, defendió lo que se conoce como el *idealismo puro* recurriendo a la dialéctica; ya no se iba a tratar de un yo personal, sino absoluto. Aparentándose al concepto de “razón universal”, es perceptiblemente metafísico como la intuición de Henri Bergson; “esa especie de simpatía intelectual mediante la que nos transportamos al interior de un objeto para coincidir en lo que tiene de único y, en consecuencia, de inexpresable” (*Introduction a la Metaphysique*, Bergson, 3), dando sólo la oportunidad al artista de recurrir a una imagen sugeridora por su circunstancia de inexpresable.

Se descubre en la poeta, con su *oscuro germanismo*, una reacción rebelde contra las modas literarias francesas –que por la época eran fuertes– y que se explica en una

abnegación que tenía en continuar una tradición histórica, en atenerse a una paulatina evolución literaria, marcada por el lugar que consideraba ocupar en la lírica femenina de nuestro país. ¿Cómo llegaba a María Eugenia las traducciones de estos poetas alemanes?, ¿De las mismas podría haber encontrado poemas de Safo, y referencias a su comportamiento homosexual, del que juzgó de “inconveniente”, “se portaba mal” –en la segunda carta– enalteciendo una figura que le pareciera gustado haber sido ella, libre sujeciones morales, y que signaron esta mutua dependencia con su musa, también subyugada como lo Otro por la figura de su antecesora?

Se descubren en las cartas rastros de su particular ortografía; sin comenzar signos de interrogación, de exclamación, sin cerrar las comillas. Pareciera en esto mismo obedecer sus propias reglas, que la subscriben como ajena.

El amor se resuelve como la salida, el destino único por el que la mujer llega a realizarse: “El fin supremo del amor humano, así como el del amor místico, consiste en la identificación con el ser amado. La medida de los valores, la verdad del mundo están en su propia conciencia; por eso no basta con servirlo. (la mujer tiene que ser él)” (De Beauvoir, “La enamorada” 647).

Es bajo este carácter que la voz lírica de María Eugenia se muestra a veces como una amazona, figura trágica que recuerda a la *Pentesilea* de Kleist, el mismo poeta reflejado en su personaje, arrastrado por la incompreensión y la poderosa influencia de contemporáneos como Schiller y Goethe.

Las referencias a un amante invencible, creador al igual que ella, pero, en su diferencia, “realizador”, “poeta”, son patentes en *Triunfal*. “Yo haré latir tus fibras más hermosas/ Con mis hondas y ardientes fantasías”, “Nuestras canciones rasgarán la altura/ Como àlage de cóndores triunfales” para al fin destacarse un rasgo imperioso que simboliza su luminosidad diferenciada: “mis trenzas negras y tus bucles rubios”.

Las cartas plantean un repaso de su poesía, porque aún tienen en alto grado un esteticismo del que la poeta se enfundaba para dar a conocer sus opiniones; las alas contradictorias de su musa, la rama del sauce que está sobre la tumba de Musset. Imágenes sugerentes, esquivas, de las cuales se servían los dos estetas para entablar su amistad intelectual.

Sobre ellas, la reflexión de María Eugenia Vaz Ferreira alcanza un valor inesperado en nuestra modernidad. Haciendo ineludible volverse a ella.

[...] me parece ver las salas del futuro, adornadas con sables y tambores, trofeos de “nuestra” barbarie, como hacemos ahora con las flechas envenenadas y los penachos multicolores de los salvajes...pero quizá esto es una ilusión. Quién nos dice

hasta cuándo marcha en ascenso el ciclo de la vida terrestre? Hasta cuándo les será permitido esperar a los que sueñan con las supremas perfecciones? Quién nos dice aún que no sean átomos de su esencia esos toques sombríos de la tragedia universal donde, activa o pasiva, perceptible o secreta, cada uno de nosotros encarna una figura? No será fatalmente preciso amar la gracia épica de las luchas bizarras? No son de un altruismo virtuoso, digno de consistencia, muchas de esas ofrendas voluntarias de la vida, que nos conmueven con tristeza de hermanos y admiración de artistas? No seré yo, ciertamente, quien me atreva a arrojar la primera piedra sobre estos héroes, que van a ocultar sus hazañas en las tumbas solitarias y agrestes, sin más laurel que alguna flor silvestre, tributo del sol y la tierra, padre y madre imparciales, sin odios ni rencores, que entre la vasta prole humana reparten por igual sus caricias y sus consuelos, en la gran apoteosis de la primera luz y en el seno piadoso de la última sombra...No os enojéis; divagar es mi eterna costumbre desde mi intrincada selva [...] (*Carta Complementaria*, María Eugenia Vaz Ferreira, publicada por primera vez en *El Cristianismo*, Nin Frias, 1906).

## Bibliografía

- Bustamante, Raúl Montero. *El Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas*. Montevideo: 1905. Impreso.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Contemporánea, 2013. Impreso.
- Prampolini, Santiago. *Historia Universal de la Literatura*. Volumen IX, El siglo XIX. Literatura alemana. Buenos Aires: Uteha, 1941. Impreso.
- “Correspondencia: Cartas a Nin Frias.” *Revista de la Biblioteca Nacional*. “Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira”. Montevideo: 12, 1975. Impreso.

## Literatura de la diversidad: expandiendo las fronteras

**Vanesa Artasánchez**

(Consejo de Educación Secundaria -  
Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo intenta proporcionar un acercamiento a cierta literatura que podría ser llamada “literatura de la diversidad” y hace foco en sus características y procedimientos, por ejemplo las estrategias de encubrimiento. El trabajo se centra en la obra de Sylvia Molloy y muestra las tensiones entre ficción y no ficción, entre el uso de diferentes lenguas y ofrece una visión positiva de la indeterminación categorial como puerta a la apertura.

**Palabras clave:** Literatura de la diversidad, Heterotopía, Novela autobiográfica, Autobiografía, Homoerotismo.

**Abstract:** This work endeavors to provide an approach to certain literature that could be called “literature of diversity” and try to focus its characteristics and procedures, for example masking strategies. This work is centred on Sylvia Molloy’s work and shows the tensions between fiction and non-fiction, between different languages and offer a positive vision of categorial indetermination like a door to aperture.

**Keywords:** Literature of diversity, Heterotopia, Autobiography novel, Autobiography, Homoeroticism.

*Ahí mismo me dio un ataque de furia, como si me robaran algo, y le contesté que no, quería decirle que el personaje era yo y no Pizarnik, pero me pareció una respuesta críticamente mezquina y recurrí, algo molesta, a la perífrasis. Le dije, pedantemente, que se trataba de ‘material autobiográfico mío’.*

Sylvia Molloy

---

1. Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas, y estudiante de la Licenciatura en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Forma parte del grupo coordinado por la Dra. Claudia Pérez sobre “literatura de la diversidad” desde un enfoque teórico, en el marco del Proyecto de investigación (I+D) “Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016)”, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la UdelaR. Ha sido expositora en diversos eventos académicos.

## Introducción

Este trabajo surgió al notar en *la literatura de la diversidad*<sup>2</sup> cierta preferencia (no exclusividad) por formas literarias muchas veces consideradas marginales, donde predomina lo referencial sobre lo ficticio, nos referimos a: diarios, memorias, autobiografías o autobiografías noveladas; a modo de ejemplo podemos pensar en *Memorias de Mamá Blanca* y *Diario de una señorita que se fastidia*, de Teresa de la Parra; *Al faro* de Virginia Woolf; *En busca del tiempo perdido* de Proust; los cómics *Fun home. Una familia tragicómica* y *¿Eres mi madre?* de Alison Bechdel y quizá más conocida por su adaptación al cine, como *La vida de Adele*, el cómic *Blue is the warmest color* de Julie Maroh. En algunos casos el componente referencial se anuncia desde el título y en otros las referencias a los autores están diseminadas a lo largo de los textos.

Las preguntas que me inquietan son: por qué recurrir a estas formas de escritura; cuáles son las razones que llevan a elegir estas formas híbridas entre ficción y no ficción; por qué la necesidad de poner al yo textual y/o elementos que hacen referencia al autor empírico en primer plano. El caso a trabajar es la obra de Sylvia Molloy y especialmente *En breve cárcel*.

Estas son las preguntas que tratamos de abordar, para ello recurrimos a los trabajos sobre autobiografía de Georges Gusdorf, Paul de Man, Philippe Lejeune y de la propia Molloy y también se atiende al texto mediante la técnica de microlectura que propone Nathalie Kremer.

### 1.- Las escrituras del Yo y *En breve cárcel*

#### Georges Gusdorf: un primer acercamiento a la autobiografía

Tomaré algunas ideas centrales de Georges Gusdorf quien, en su ensayo *Condiciones y límites de la autobiografía* (1948), señala varios puntos relevantes para tener presentes: a) la autobiografía como forma de permanecer más allá de la muerte, b) el ejercicio de desdoblamiento que hace el autor para contemplarse y poder dar forma a su imagen en relación con el mundo y c) el placer de ser contemplado por aquellos que leerán la autobiografía. Estos tres puntos aparecen articulados de la siguiente manera:

Al contar mi vida, yo me manifiesto *más allá de la muerte*, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en *relación con su entorno*, una existencia independiente; *se contempla en su ser y le place ser contemplado*, se constituye en

---

2. El grupo de estudio que integro entiende por *literatura de la diversidad* a "... toda aquella producción escrita con intención y decodificación literarias, que aborda temáticamente cuestiones de género homoeróticas, y que presenta estructuras sintácticas, morfológicas usadas en forma particular y vinculadas con lo semánticamente diverso".

testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable. (10) [La cursiva es nuestra]

d) el desplazamiento del interés desde la historia pública hacia la historia privada; e) la influencia del Cristianismo que trajo consigo la práctica de la confesión, lo que supone un examen de conciencia cada vez más sistemático, es decir una práctica del desdoblamiento para poder autoexaminarse y por último f) el carácter reconstitutivo que hace que “...el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (12).

### **Philippe Lejeune: autobiografía vs novela autobiográfica**

También me interesa señalar que Lejeune, en *El pacto autobiográfico* (1973), se propone demarcar qué es autobiografía de lo que él llama *géneros de la literatura íntima* y establece la siguiente definición que en posteriores trabajos revisará: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Entonces para que exista autobiografía debe darse como condición la identidad entre autor, narrador y personaje condición que no se cumple - y Lejeune realiza la enumeración- en la biografía, las memorias, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato. Lo interesante es que también define qué es la novela autobiográfica, debido a que de todas aquellas formas que pueblan *los géneros de la literatura íntima* la novela autobiográfica es aquella que puede confundirse más fácilmente.

[...] “novela autobiográfica”: llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones “impersonales” (personajes designados en tercera persona); se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica gradaciones. El “parecido” supuesto por el lector puede ir desde un vago “aire de familia” entre personaje y el autor hasta la casi transparencia que lleva a concluir que se trata del autor “clavado”. (63)

En otro de sus trabajos *La autobiografía en tercera persona*, Lejeune define lo que llamará *espacio autobiográfico* y es aquel que se establece entre la novela y la autobiografía, donde dice que la narración de la novela mantendrá su interés como fantasma y lo revelador está no en el plano de lo enunciado, dado que no existe pacto autobiográfico sino en la enunciación, en tanto esté a cargo de un sujeto con intención autobiográfica. Al concebir el espacio autobiográfico ingresa en su trabajo el lector que podrá ver y

graduar esos parecidos. En 1986, publica *El pacto autobiográfico (bis)* donde considerando el estilo de escritura reconoce que “...los usos cambian, y el relato autobiográfico, en el sentido estricto de la palabra, tiende a asimilar progresivamente las técnicas que están presentes en el campo de la ficción” (137) este es otro elemento que complejiza las delimitaciones, haciendo más difícil la demarcación.

Por último, en *Autobiografía, novela y nombre propio* de 1986, se centra en las distintas posibilidades del nombre, y establece una pragmática del nombre estableciendo que:

- El nombre real: refiere a una persona real, por ejemplo “Yo, Rousseau”.
- El nombre imaginario: no refiere a una persona real.
- El nombre sustituido: es un nombre inventado, pero del cual sé o supongo designa a una persona real con otro nombre. Un ejemplo es el personaje Arturo Belano en la escritura de Roberto Bolaño.
- El nombre ausente.

Del nombre ausente señala que puede crear cierta molestia en el lector ya que este necesita completar el vacío y resuelve la situación o bien asignándole el nombre del autor o llamándolo narrador o héroe, es decir que como lectores necesitamos nombrarlo.

Este último punto es relevante tenerlo presente dado que en *En breve cárcel* no conocemos el nombre de la voz narrativa que narra desde la tercera persona, ni el de la protagonista y esa necesidad de llenar el vacío nos tienta a asociar primero la voz narrativa con la protagonista, dado el manejo hecho de la omnisciencia, y segundo la protagonista con la autora. En términos de Lejeune estaríamos frente a una novela autobiográfica impersonal inscrita en el espacio autobiográfico debido al hallazgo de parecidos durante la lectura.

### **Paul de Man: la autobiografía como modo de lectura**

En *La autobiografía como desfiguración*, De Man, parte de una concepción distinta y lo primero que indica son los problemas que surgen al asignar la categoría de género, categoría histórica y estética, a la autobiografía y así explica su marginalidad respecto de la tragedia o la poesía; el autor entiende a la autobiografía como: “... una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (114).

Entonces, la autobiografía es pensable como modo de lectura y cualquier página inteligible de la que un escritor se considere su autor y se lea como tal es autobiográfica. Con De Man se abre la problematización de a qué consideramos autobiográfico, además sostiene que deja de ser necesario el *pacto autobiográfico*. Su trabajo si bien cuestiona la posición de Lejeune daría un paso más en reconocer el rol del receptor en tanto atiende a las lecturas que pueda hacer del relato, al mismo tiempo señala otras dificultades que se centran en la relación entre lo referencial y la ficción. De Man se pregunta hasta qué punto lo referencial determina a la figura o si el proceso es inverso "... ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere cierto grado de productividad referencial?" (113). Estas ideas he tomado de De Man a los efectos de mi análisis.

## **2.-En breve cárcel**

*En breve cárcel* de Sylvia Molloy, se publica en 1981 en España en la editorial Seix Barral dentro de la colección Nueva narrativa hispánica, sin ningún rótulo en su portada que indique *autobiografía* o *novela autobiográfica*. Es presentada como *novela*, la primera obra de ficción de la autora.

Brevemente señalaremos el punto de partida de la novela: una mujer aguarda en una habitación el encuentro con otra mujer, una antigua amante. Sin embargo, la simplicidad es aparente porque en esa habitación ella fue primero seducida por Vera, quien luego la abandona por Renata.

Renata también será abandonada por Vera y seducida esta vez por la protagonista. El personaje espera a Renata y durante la espera escribe una novela que se solapa con su biografía. La acción transcurre mayormente en la habitación y el personaje se autoimpone la reflexión sobre sus relaciones, es decir, toma distancia para contemplar su vida.

Se trata de un sujeto autorial que no quiere decir yo: Molloy no dice es mi autobiografía. Además, la novela está narrada en tercera persona y la protagonista, en una puesta en abismo, narra una historia que se superpone con la suya pero al mismo tiempo le niega el carácter autobiográfico, entonces, la consigna parece ser la distancia.

*Como no podía delimitar la suya, de manera coherente, leería autobiografías ajenas: por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única. [...] Autobiografías: qué placer seguir a un yo, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle [...] Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: compo-*

nen -querrían componer- una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros. (68) [La cursiva es nuestra]

A lo largo del texto podemos reconocer varios de los puntos que señala Gusdorf en su ensayo: a) el desdoblamiento, tanto del personaje en novelista como en sujeto que reflexiona sobre sus relaciones afectivas y que se autocontempla, b) el carácter reconstitutivo al ordenar e hilvanar los sucesos fragmentarios de la biografía, entonces lo que daría unidad al sujeto es la *articulación* de los fragmentos, es decir el relato.

Diez años después de la publicación de *En breve cárcel*, Molloy publica *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, este trabajo –si bien posterior a la novela se fue escribiendo en forma paralela– arroja luz sobre la misma en cuanto a la concepción de este tipo de escritura:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; [...] La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. (15-16)

La clave está en la *articulación* de los sucesos que constituyen esa vida, mediante la narración se construye la imagen especular del sujeto.

También observa que el autobiógrafo es: “[...] un escritor extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector. La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada” (17).

Quizá para contar “material autobiográfico”, en su primera novela, Molloy tomó la precaución de conjugar diversas estrategias como: a) recurrir a la forma autobiográfica que solicita la empatía del lector; b) la puesta en abismo para al mismo tiempo poner distancia, y c) la intertextualidad, ya sea desde los epígrafes donde cita a Quevedo y a Virginia Woolf o en la reescritura de una escena de *La educación sentimental*<sup>3</sup> para decir y encubrir. Trabajó el núcleo original conformado por “material autobiográfico” en el sentido literal de la palabra, es decir, lo manipuló, lo modificó y lo inscribió en la tradición literaria junto a Quevedo, Woolf y Flaubert. Parecería, y esto es para investigarlo con más profundidad, que la elección de una forma de escritura que solicita la empatía del lector y que a la vez marca distancia se debe a la presencia del homoerotismo y simultáneamente encubre la experiencia personal de la que habría surgido la novela.

---

3. En III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Organizado por el Centro de Estudios en Literatura Argentina, el Centro de Teoría y Crítica Literaria, la Maestría en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario; y por el Centro Cultural Parque de España Molloy comenta que sustituyó al personaje de Flaubert por “...la mujer que más me ha hecho sufrir en la vida” se puede consultar en [https://youtu.be/x56Az\\_UHTg0](https://youtu.be/x56Az_UHTg0)

Es importante tener presente que quien escribe es: mujer, argentina, nacida en 1938, de clase media, con formación y producción académica (había publicado en 1979 *Las letras de Borges*) y decide publicar su primera novela que gira en torno a un triángulo lésbico en un momento en que la literatura lesbiana no era habitual, de hecho, la publicación de la obra se realiza en España ya que en Argentina las editoriales no la aceptan por temor a la censura, son además los años de la dictadura.

### 3.- La microlectura: una mirada atenta

La Microlectura como técnica propone, a grandes rasgos, la lectura detenida del texto, contemplándolo como un cuadro, donde la mirada se detiene en algunos fragmentos o pasajes de forma intensa extrayendo de ellos toda su riqueza. Es en definitiva una apropiación subjetiva -como toda lectura- que permite a cada lector construir nuevas interpretaciones apoyándose en los fragmentos y estableciendo entre ellos y fuera de ellos puntos de contacto que arrojan luz sobre el texto, cada cuadro se convierte casi en una epifanía que ilumina toda la obra.

Esta técnica la articulamos con la posición de Paul De Man quien considera que la autobiografía es “[...] una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua.” (114)

En el caso de *En breve cárcel* nuestra mirada se detuvo en aquellos pasajes que hacían referencia a la infancia y los recuerdos del personaje, para poco a poco encontrar algunos patrones, que parecen atravesar la novela, centrados en la mirada; una mirada que registra fragmentos de la vida de la protagonista, raras veces una imagen completa.

El otro motivo será la recomposición, aquello que intenta dar unidad a los fragmentos, por momentos será: la escritura, la piel, los rituales y en otros momentos la unidad parecerá un imposible. La novela queda sostenida por la tensión que se establece entre estos dos polos: fragmentación y recomposición y se materializan a través del uso de algunas figuras retóricas como la enumeración, la metonimia y la preterición.

### La mirada

La mirada es un motivo omnipresente en la novela, se manifiesta en los epígrafes donde está asociada a la idea de encierro y de prisión, ya sea bajo la forma de retrato –en

los versos de Quevedo<sup>4</sup> es decir de la representación del rostro que alguien vio quedando doblemente capturado dado que está en una sortija, y más claramente, en las palabras de Virginia Woolf<sup>5</sup> que manifiestan el placer de ver sin ser visto y el conocimiento del peligro de ser visto: quedar apresado por el otro.

Siente la necesidad de empujar, de irritar, para poder ver. Escribe hoy lo que hizo, lo que no hizo, para *verificar fragmentos de un todo que se le escapa. Cree recuperarlos*, con ellos intenta –o inventa– una constelación suya. *Ya sabe que son restos, añicos ante los que se siente sorda, ciega, sin memoria*: sin embargo se está diciendo que hubo una *visión*, una cara que ya no encuentra. Encerrada en este cuarto todo parece más fácil porque *recompone*. Querría escribir para saber qué hay más allá de estas cuatro paredes; o para saber qué hay dentro de estas cuatro paredes que elige, como recinto, para escribir. (13) [La cursiva es nuestra]

Podría decirse que la voz narrativa en tercera persona, omnisciente se acerca al personaje tanto como para volver permeable el límite entre la narración y lo narrado; el personaje se desdobla y se lanza conscientemente a la búsqueda de la memoria perdida, muchas de estas claves están en los recuerdos de infancia que se van intercalando con su presente. Existe un fluir de la memoria y del pensamiento hacia la introspección y ya están en pugna los dos polos: los fragmentos, los añicos que trata de recomponer a través de la mirada hacia el pasado y de la escritura que dará cuenta del proceso.

Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación, la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida, sitio abismado por lo que lo rodea. *Así es su vida y así fue su infancia: nada mágica tampoco atroz, un mero lugar provisorio*. Ni proyectada hacia un futuro de adultos, ni aferrada a la nostalgia de un paraíso, *ve su infancia poblada de disfraces- el que arma con ropa de su padre, grotesco y divertido- y de largas contemplaciones, disfrazada o no, entre espejos enfrentados. Manía de desdoblamiento y de orden, según series interminables. (...) No olvida ese rito como tampoco olvida los espejos enfrentados: ...* (14) [La cursiva es nuestra]

Las claves de su vida parecen estar en la infancia, etapa descrita como lugar provisorio, lleno de rituales, de disfraces y espejos, todo parece dificultar la captación del sujeto. Gusdorf en un pasaje de su trabajo dice “...La autobiografía [...] exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (12) y tomar distancia e intentar la reconstrucción es lo que hace el personaje durante toda la novela.

La obsesión por la mirada es explícita, así como es consciente de la miradas de los otros es también quien hace uso de la mirada cuando espía a Renata mirándose en los

4. En breve cárcel traigo aprisionado,/con toda su familia de oro ardiente,/el cerco de la luz resplandeciente,/y grande imperio del amor cerrado. “Retrato de Lisi que traía en una sortija”

5. “Sola, sin que me vean; viendo yo todo tan quieto, allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones; sus pensamientos, nuestras jaulas”. *Una novela no escrita*.

espejos, pero sobre todo se mira a sí misma, tanto en los espejos como en los sueños. La acción transcurre básicamente en un solo espacio pero la mirada no se limita a él sino que a través de la mirada hacia su pasado ingresa a otro espacio que es el espacio introspectivo. El análisis consciente y permanente de sí da cuenta sobre todo de la fisura, de lo provisorio de sus certezas y de sus relaciones.

En ese *desgarramiento inquisidor* se encuentran *clave y orden* de esta historia. Por un lado, intenta *desmontar* un itinerario que se inició aquí doblemente: cuando vio por primera vez a Vera, hace cinco años; cuando regresó hace poco a este cuarto sin quererlo y empezó a rehacer su vida, con la urgencia del recuerdo. Por otro lado, intenta *armar* otro itinerario alrededor de Renata, la mujer que no ha venido, la mujer que logró desprender de Vera. Por fin –y de manera oscura– tiñe esos dos lados con una infancia que evitaba, de la que creía que *no hablaría y de la que evidentemente quiere hablar*. Poco queda para mí, se dice, ante el abarrotamiento de este camino trazado. No ve claramente el nexo entre Vera, Renata y su infancia, no cree, en el fondo, que ese nexo exista. (23-24) [La cursiva es nuestra]

Sin embargo ese nexo existe, las mujeres de su pasado adulto están tan presentes como las mujeres de su infancia: su hermana y su tía. Antes queremos llamar la atención sobre las expresiones *desgarramiento inquisidor* y *clave y orden*, el personaje se somete a esta tarea, se obliga a *desmontar* y a *armar itinerarios*. Vuelve al cuarto como vuelve a la infancia, como vuelve a sus sueños, busca lo que le permita reconstruir la historia y en ella a sí misma para superar la fragmentación. La asociación de Renata con su infancia que al mismo tiempo niega (Renata quien fue espiada por ella en espejos como en su infancia espiaba a su hermana) es directa porque Renata le permite revivir rituales de la infancia como el espiar mediante los espejos. En la medida que se encuentran los puntos de conexión entre infancia y presente es que se puede dar cuenta de la vida de ese yo y se puede rearmar la unidad “...el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino” (Gusdorf 12).

“Sabe otra cosa: que no escribe para conocerse, que no escribe para permanecer, que no escribe para hacerse daño” (24). La voluntad parece ser traicionada por la acción: no quería hablar de la infancia y lo hace, no cree que exista un vínculo Vera-Renata-infancia pero inevitablemente aparece una y otra vez, dice escribir para no conocerse pero bucea cada vez más en ella misma. La preterición es una de las figuras que se reitera.

La mirada, el espectáculo, la conciencia de identificar y jugar roles ya sea como personaje o como espectador se manifiesta en el recuerdo de su acercamiento a Renata “*Ella observaba el espectáculo –Vera que dejaba a Renta, Renata que sufría como había sufrido antes ella por Vera– como si fuera una interminable ceremonia abierta a la que cada participante aportaba textos de su elección*” (26) [La cursiva es nuestra]. Se reconoce en Renata, en el rol de abandonada por Vera y ahora vuelve, mediante el recuerdo, a

contemplar el espectáculo en que se reconoce y reconoce a las otras como participantes de un ritual. Hay una doble distancia, la que adoptó en el momento que le permitió contemplar el abandono de Renata como un espectáculo y la distancia que le proporciona el recuerdo, reelaborando la experiencia.

“Querría permanecer. Por eso se aplica en la fabricación de *los pedazos que deberían componer un solo rostro, en el peor de los casos, una sola máscara. Unir esos pedazos, tejerlos* aunque sea por un momento; la alternativa –la fachada que se derrumbaba, los ojos impotentes– es la locura” (29) [La cursiva es mía].

Había dicho que no escribe para permanecer pero quiere permanecer, se reconstruye justamente a través del tejido del texto que compone y este es su tabla de salvación, de lo contrario la única alternativa que vislumbra es la locura. La voz narrativa parece estar describiendo el proceso por cual el personaje intenta consolidar su identidad, proceso que necesita elaborar porque ha quedado suspendido en autorreconocimientos especulares, recordemos que lo hace a partir de su hermana, de su tía, de los espejos y de Renata al identificarse en el rol de seducida y abandonada por Vera.

Se sabía mirada cuando jugaba con su hermana y durante los baños conjuntos se miraba en ella como si fuera un espejo, es a través del cuerpo de su hermana que toma consciencia de la desnudez, y al momento de pensarse siempre se recuerda con una máscara o disfraz.

Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo -su cuerpo- es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, no importa: el cuerpo es de otro. *No une sus partes encontradas como no une la mirada con la ceguera, apenas reconoce la diferencia entre una y otra. Se veía de chica con una enorme cabeza, monstruosa, y poco más; al mismo tiempo la perseguía la idea - pero eso fue algo más tarde de que no sabía pensar. No recuerda su cuerpo de entonces, sí lo que *espiaba* en el cuerpo de su hermana, no recuerda tampoco el dolor físico; ni el placer, hasta mucho después.* (31) [La cursiva es mía]

En este fragmento parecen condensarse sus miedos y la peculiar relación con su cuerpo, rastreando su relación con el mismo en la infancia y dejando ver el rastro que persiste en su presente: la escisión con su cuerpo, sus temores a la deformidad, a la incapacidad de pensar vinculada a la locura y sobre todo en su relación con el placer y el dolor físico.

La relación con su cuerpo, al que castiga o deja castigar, no solo pasa por la escisión y la violencia física, sino y parece más dura, por la violencia de la mirada que constata el paso del tiempo y la cercanía de la muerte. Nuevamente al hablar de su cuerpo se remite a la enumeración de sus partes, su yo siempre es fragmentario: ojeras, manos, dedos, piernas y uñas.

*A su cuerpo lo violenta, a solas, con la mirada. Cada mañana se mira la piel, ve la decadencia, el desgaste. No se detiene demasiado en las ojeras - cuya existencia comprueba en detalle cada vez que deja esta mesa en la que escribe, cada vez que va al baño y se mira en el espejo- sí en la muerte que comprueba cada día en sus manos, en las arrugas que la noche fabrica a lo largo de sus dedos, de sus piernas, en el empecinamiento de las uñas que casi ve crecer, temiblemente córneas.* (34) [La cursiva es nuestra]

## La voz

“Algo, la voz ronca de su tía, la voz cascada de Renata, su propia voz cuando escribe, algo, *una piel de voces, para entonar los fragmentos*” (34) [La cursiva es nuestra].

El vínculo entre las mujeres de su infancia y las de su madurez, la piel de voces (como el texto que escribe) como el tejido que une los fragmentos es lo que da forma a los itinerarios en torno a ella, Renata y Vera. El devenir de esa consciencia es lo que da forma y obliga también a los lectores a reconstruir, a asociar los fragmentos.

*Con una voz, con su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir.* Agregará a la infancia que evita y a la que vuelve los cinturonzos a Clara, las llagas de sus nalgas en el espejo, la presencia de sus muertos –esas entonaciones que como las pieles, no tiene que olvidar–, los restos de Vera que permanecen con fuerza en este cuarto, la reclamada presencia de Renata que no viene. (37) [La cursiva es nuestra]

Así como la mirada la voz también atraviesa esta novela: la voz narrativa y la voz de la protagonista que cuenta y une los fragmentos para contarse la historia, la voz ronca de la tía Sara y la voz cascada de Renata, la voz de la tía y la de Vera. “Hay algo en común, se dice medio amodorrada, entre la voz de Sara y la de Vera: las dos contaban” (38). Se evidencia el vínculo, que antes negara, entre las mujeres de su presente con las de su infancia.

## La unidad

La protagonista aprende la técnica de seducción de Vera y la aplica con Renata, esta técnica se vale de la voz, del contar relatos que atraigan a su oyente o que apelen a su empatía, lo que llamará “la seducción del desamparo”, y se descubrirá emulando con éxito a Vera, a quien quería olvidar.

En esa noche hay un momento dilatado, hacia el amanecer, cuando la conversación empieza a decaer y *sólo quedan miradas, gestos, y una cama pequeña en*

la que no podrán darse la espalda. *Nunca tocó una piel, la piel del otro, como esa noche. Nunca se sintió, hasta tal punto, entera y ella misma cuando se vio agotada junto a Renata, ya dormida, mientras entraba de pleno la luz del día.* (55) [La cursiva es mía]

Se sintió entera no una suma de fragmentos, en este momento parecen confluír todos los motivos y conformarse la unidad: la palabra en la conversación que se apaga, las miradas que ganan terreno, los gestos que repiten un ritual, la piel que todo lo une y la consciencia que da cuenta de ello: "...ella misma se vio agotada..." si bien inmediatamente aparece la distancia, el salirse de sí para verse y contemplarse agotada, por un momento logró sentirse "...entera y ella misma...".

Existe una gran complejidad en la creación del personaje dado por el juego de voces, por el juego con la autobiografía, se manifiesta que seguir los meandros de un yo es placentero, pero el yo que presenta esta novela es uno que hay que reconstruirlo.

Ya señalamos que la novela transcurre prácticamente en un solo espacio, centrándose en un personaje femenino que está encerrado en un triángulo amoroso disuelto, se obliga así al lector a mantener la atención del mismo modo que el personaje se impone escribirse, la evasión o huida es hacia la infancia, a los sueños, a los vínculos que se tejen entre las mujeres de su vida.

El lector supone entonces que será él quien espíe a este yo, sin embargo, este yo que ni siquiera aparece bajo la forma de una primera persona del singular nos hace mirar aquello que selecciona: lo que mira en los espejos, sus disfraces y máscaras, su apropiación de las estrategias de seducción de Vera, su nuevo disfraz cuando las pone en práctica. El personaje logra sentirse una, sentirse entera junto a Renata, logra unir las piezas mediante la escritura, pero el lector acaso logra unir las piezas que den una imagen cabal del personaje. Sospechamos que el personaje no puede quedar apresado en un retrato que quepa en una sortija, sin embargo, la unidad se da en la clausura del relato que le permite reconstruir sus itinerarios y dejar atrás las paredes de su apartamento.

Molloy, en *Acto de presencia*, señala que:

Al no estar [los textos autobiográficos] limitados por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus *ambigüedades, sus contradicciones* y la naturaleza híbrida de su estructura. Es precisamente allí, en esa indeterminación, donde el texto autobiográfico tiene más que decir sobre sí mismo; a condición, por supuesto, de que se lo atienda hasta el final, [...] Además, *desde la posición mal definida, marginal a la que ha sido relegado*, el texto autobiográfico hispanoamericano tiene mucho que decir sobre aquello que *no es*. [...] *Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí.* (12) [La cursiva es nuestra]

Dicho esto parece más que relevante la forma elegida para esta novela, donde el personaje reconstruye su yo a partir de fragmentos, expone sus contradicciones y aquello que estaba oculto en la memoria y en los sueños.

La observación sobre las ventajas que trae la marginalidad del texto autobiográfico podría responder a una de las preguntas de este trabajo, nos referimos a la preferencia por *las escrituras del yo*, ya que en ellas se podría encontrar la libertad de abordar la temática homoerótica como uno de los elementos que componen lo reprimido y negado.

Volviendo al epígrafe: "... quería decirle que el personaje era yo y no Pizarnik..." consideramos que no es gratuito establecer la conexión entre el personaje de ficción y la autora, ya que además del "parecido" –término que utiliza Lejeune para marcar la relación entre autobiografía y novela autobiográfica– que pudiéramos encontrar durante la lectura, la identificación personaje-autora la establece Molloy, lo que era *espacio autobiográfico* parece insuficiente si creemos en la veracidad de la escritora en esta "confesión/reclamo" del material autobiográfico.

Esta cita considero que es muy valiosa porque muestra la posición espejada entre el personaje y la autora –ambas niegan escribir una autobiografía– y al mismo tiempo devela el solapamiento entre Molloy novelista y Molloy teórica, ella maneja los dos códigos y ambas facetas se retroalimentan ya que como teórica también ha abordado los problemas y posibilidades de los textos autobiográficos y de autoficción.

En trabajos posteriores como *El común olvido* (2002), *Varia imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016) también encontramos, de forma más explícita, vínculos con su biografía, y a pesar de que estos trabajos no aparecen bajo los rótulos de autobiografía o memorias, en entrevistas, la escritora reconoce trabajar con "material autobiográfico".

Esto, por un lado marca una diferencia entre el abordaje de lo autorreferencial en su primera novela, velado por cierta distancia y sus últimos trabajos, y –por otro lado– señala la preferencia por la indeterminación entre el polo de lo referencial y el de la ficción. Esta indeterminación merece ser considerada porque la afirmación "... el personaje era yo y no Pizarnik..." no parece afirmar *yo soy mi obra*, no es Flaubert diciendo *Mme Bovary c'est moi* sino que reclama *ésa es mi vida*, sin desconocer que en el acto de decir *yo soy* se conjugan la vulnerabilidad y la autoafirmación al mismo tiempo.

#### **4.- La literatura de la diversidad como una literatura heterotópica**

Michel Foucault en una radioconferencia llamada *Utopías y heterotopías* (1966) distingue entre la utopía que es efectivamente el no lugar, puesto que su existencia está

en la ficción y la heterotopía o esos lugares otros o contraespacios que sí tienen existencia: “La propia sociedad adulta, y mucho antes que los niños, organizó sus propios contraespacios, sus utopías situadas, esos lugares reales fuera de todos los lugares. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los prostíbulos; las prisiones, los pueblos del Club Méditerranée y muchos otros” (21).

Los llamados contraespacios son entonces lugares reales fuera de todo lugar, en los ejemplos citados podemos señalar que además de ser lugares delimitados espacialmente –el cementerio, el jardín tienen sus límites– también presentan una temporalidad diferente que los distingue y que quienes los habitan la experimentan.

En nuestro grupo de trabajo planteamos que existe una literatura diversa a la que hemos caracterizado como:

toda aquella producción escrita con intención y decodificación literarias, que aborda temáticamente cuestiones de género, y que presenta estructuras sintácticas, morfológicas usadas en forma particular y vinculadas con lo semánticamente diverso. Esta categoría de la literatura, ya no estaría definida por la lengua, por la geografía exclusivamente, sino por un enfoque transversal, que abstraiga para su estudio una constelación de temas, construcciones del yo, figuras retóricas, procedimientos, que den cuenta de la diversidad erótica como un eje constructor de la persona.

El signo lingüístico cuando explota la función poética se convierte en literatura y conforma un espacio y tiempo otro que es el de la ficción y el de la lectura. Este espacio otro, pese a ser ficticio, se incrusta en lo que cotidianamente llamamos realidad y deja huellas de su existencia en esta puesto que propone y modela una visión de mundo. Ya Yuri Lotman en la década del 70 concebía a la literatura como un sistema modelizante secundario:

La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. [...]

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a esta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de estos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. (34)

Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Sin embargo, posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etc. (51-52)

Manuel Asensi ahondando el concepto de Lotman habla de *efectos del sujeto*:

Aquí uso “modelización” no como un modo de transmitir una información, sino como mecanismo performativo que crea efectos de sujeto (insisto: cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades en fin). Lo que se modela no existía previamente, sino que es el producto de la modelización misma. (136)

La literatura puede pensarse como un espacio heterotópico porque si bien nos remite a un espacio ficticio sí instala en los receptores otra temporalidad y en tanto mecanismo performativo podemos percibir sus efectos. Ahora bien, dentro del espacio de la literatura nosotros encontramos ciertas conexiones temáticas, alusiones, citas, figuras retóricas que conforman el espacio de la literatura de la diversidad y que tienen una importancia sustantiva en tanto se convierte en un espacio donde se encuentran y dialogan escritoras/escrituras y a la vez visibilizan la temática homoerótica corroyendo la resistencia y ganando un espacio en el que habitar.

Cabe señalar que este espacio no es ni pretende ser dominante puesto que uno de los principios de la heterotopía según Foucault es la yuxtaposición de espacios incompatibles, son paréntesis o incrustaciones en los espacios cotidianos, y en su propia denominación –*contraespacios, utopía localizada*– se advierte su condición de ser siempre lo otro.

## 5.- Molloy: habitando la frontera

La frontera puede ser pensada como un no-lugar, en los mapas la frontera es esa línea que separa un territorio de otro, pero quizá es mejor pensar la frontera como espacio de límites difusos y porosa, por ejemplo, un río parece delimitar cada territorio mediante sus orillas y es al mismo tiempo el medio que nos permite navegar de una a otra orilla y quizá lo más interesante sea estar en tránsito, en el río mismo, en la frontera misma.<sup>6</sup>

Sylvia Molloy, desde su primera novela, *En breve cárcel*, conocida también como una de las pioneras de la novela lésbica argentina<sup>7</sup> ya desde ese momento abre y se apropia de un espacio que podemos pensar como fronterizo o como contraespacio.

En la novela, la primera frontera que se socava es aquella que separa la enunciación de lo enunciado. La voz narrativa se expresa en presente logrando un efecto de simultaneidad entre una escritura y otra.

---

6. Si bien no me lo he propuesto tratar aquí, al menos debo mencionar que el tema de la frontera también puede ser pensado como espacio heterotópico pero con signo negativo, me refiero a esos espacios habitados por poblaciones desplazadas que son los campos de refugiados.

7. [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/sentiria-defraudada-novela-reconocida-lesbianas-sylvia-molloy\\_0\\_812918995.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/sentiria-defraudada-novela-reconocida-lesbianas-sylvia-molloy_0_812918995.html)

Otra frontera en cuestión se produce por la indeterminación entre: autobiografía, novela autobiográfica y novela e incluso autoficción. Por autoficción se entiende a aquellos relatos que en palabras de Manuel Alberca:

[...] parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. (10)

Quizá sea la autoficción la forma que más se pueda emparentar con lo utópico en tanto permite colocar al yo autor-narrador-personaje nominalmente coincidente en un no-lugar fabricado, ficticio y que por lo tanto aúna lo real y lo imaginario. Incluso en entrevista dirá:

[...] mis ficciones anteriores también trabajaban con la memoria, con recuerdos personales que se utilizaban ya ficcionalmente, como en *En breve cárcel* y *El común olvido*, ya autobiográficamente, como en *Varia imaginación*; y aclaro al pasar que esta división entre autobiografía y ficción es completamente inestable.<sup>8</sup>

En su escritura, Molloy, también nos invita a ingresar a un espacio que está tejido por referencias y alusiones y que entendemos entronca con una genealogía literaria de la diversidad. Por ejemplo en *En breve cárcel* cita en uno de los epígrafes a Virginia Woolf, epígrafe muy sugestivo, otra alusión a Virginia Woolf, específicamente a *Una habitación propia* es el escenario de la novela, una habitación de la que se apropia la protagonista y que utiliza para escribir. Incluso el hecho mismo de que la novela no gire tanto en torno de las acciones sino de los procesos que lleva adelante el personaje entre cada acción guarda cierta semejanza con la escritura de Woolf.

Como ya señalamos juega con otras referencias literarias como Quevedo y Flaubert. Podríamos pensar estas intertextualidades como una forma de la yuxtaposición de la que hablaba Foucault.

En su segunda novela, *El común olvido* (2002), uno de sus personajes dice: “«Look in my face; my name is Might-have-been», ha escrito mi madre, plagiando la dedicatoria de un libro que Samuel le regaló a ella; luego, debajo de la cita, el nombre de Charlotte y el suyo. Me quedo pensando en la extraña circulación de las citas, los préstamos y los plagios, para expresar la imposibilidad de decir el amor” (328).

---

8. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20776-2011-02-15.html>

La red que se establece entre citas, autoras y autores, ciertos lugares (El club de La Gruta, en Capri, llevado adelante por Krupp) no solo expresan el amor sino que conforman un circuito por el que se transmiten ciertos mensajes cifrados, ocultos a la vista de cualquier lector, pero que son una guía o guiño para determinado público lector. El uso de la intertextualidad no es exclusivo de la *literatura de la diversidad*, pero al menos en el grupo de escritoras que estamos abordando es una característica distintiva, pensemos por ejemplo en lo significativo del título del poema *Genealogía*<sup>9</sup> de Cristina Peri Rossi que además está dedicado a *Safo, Virginia Woolf y otras*.

El tránsito es otra de las características de su escritura, ya que los personajes de las novelas antes citadas se encuentran en medio de procesos a resolver, procesos que implican examinar su vida, su identidad. En el caso de *En breve cárcel* la protagonista describe la habitación como “Cuarto y amores de paso”. (13) y finaliza la novela en un aeropuerto. En el caso de *El común olvido*, Daniel, el protagonista que significativamente es traductor, retorna a Buenos Aires con la misión de esparcir las cenizas de su madre en el Río de La Plata y durante el transcurso de la novela indagará sobre su identidad lingüística, nacional y familiar. En ambas novelas se insiste en la fragmentación del sujeto, ya no se cree en los grandes relatos ni tampoco en una épica personal sin fisuras: “Soy un inútil: no solo se me fragmenta el mundo de acá, este Buenos Aires de pacotilla en el que deambulo, sino también el de allá, el que creía firme, el mundo del que salí para poder regresar a él sin que me lo cambiaran” (*El común olvido*, cap. XL, 226).

Estos relatos sobre procesos de búsqueda e indagación del sujeto sobre sí mismo, que por momentos se cargan de angustia, finalizan con una ganancia libertaria puesto que permiten una reflexión compleja sobre lo que implica la reapropiación del yo y desmontan algunos mecanismos de identificación como los que se ciñen a criterios de nacionalidad: “Aquí en Nueva York soy un sudamericano de entre tantos, y si judío so what, mi judería solo les complica las estadísticas cuando tienen que decidir si soy o no Hispanic o Latino, y esta es otra historia de clasificaciones aberrantes. Pero aquí soy uno más, un raro entre muchos otros raros. I’m my own man” (*El común olvido*, cap. XXXI, 163).

Otro límite con el que Molloy juega y amplía es el lingüístico, conocedora de tres lenguas donde cada una domina una región de los afectos y que sin embargo las tres se vuelcan en su escritura. El inglés es la lengua paterna y la lengua académica; el francés es la lengua de la madre y de su primer amor y el español es su lengua nativa en la que escribe literatura. En *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016) aparece de manera intensa una reflexión sobre el lenguaje y las lenguas

---

9. Dulces antepasadas mías /ahogadas en el mar/o suicidas en jardines imaginarios/encerradas en castillos de muros lilas/y arrogantes/espléndidas en su desafío/a la biología elemental/que hace de una mujer una paridora/antes de ser en realidad una mujer/soberbias en su soledad/y en el pequeño escándalo de sus vidas//Tienen lugar en el herbolario/junto a ejemplares raros/de diversa nevadura.

en las que se maneja. En *Varia imaginación* se revela la cercanía emocional con cada idioma, sobre el final de *Desarticulaciones* comienza a plantearse lo que Molloy llamará –en *Vivir entre lenguas*– *lengua casera* y que tiene que ver con la reconstrucción de su propia lengua como si fuera un espacio por el que se transita como quien vuelve de visita, se va de un registro a otro. En uno de los apartados de *Desarticulaciones* llamado *Lengua y patria* podemos leer:

Con nadie, me doy cada vez más cuenta, hablo la lengua que hablo con ella, un español si se quiere de entre casa pero de una casa que nunca fue del todo la mía. Una casa de otra época, habitada por palabras que ya no se usan, que acaso (o no) usaron nuestras madres o abuelas, como *porrazo*, *mangangá*, *creída*, *chúcara*, *a la que te criaste*, y por expresiones de amigos comunes ya muertos, *qué me contás*. Un español hecho de citas, pero entonces qué lenguaje no lo es; hablar es buscar complicidad: nos entendemos, sabemos de dónde somos. (72)

No es indecisión o ambigüedad es el espacio heterotópico que se construye en ese lugar otro que es la frontera en todas sus posibilidades. El no-lugar, el *utopos* es creado. Habitar la frontera, poner en cuestión lo aceptado, mostrar la fragilidad de las certidumbres va en pro de generar espacios de libertad que puedan ser habitados sin que suponga la imposición o normalización de uno exclusivamente, esa es la apuesta un espacio/literatura que no se cristaliza ni clausura.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA* n.º 7/8 (2005/2006): 5-17. Impreso.
- Asensi Pérez, Manuel. “Crítica, sabotaje y subalternidad.” *Lectora* (2007) 133-153.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Heterotopias*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. Impreso.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía.” *Anthropos* N.º 29 (1991). 9-11. Impreso.
- Jara, Sandra. “Autobiografía: una retórica del pliegue en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy.” *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Ed. Cristina Piña. Primera. Vol. 2. Buenos Aires: Biblos, 2003. 234. Impreso.
- Kremer, Nathalie. “La lectura como cuadro: la microlectura entre revelación y reescritura.” *Complicaciones de texto: las microlecturas. Fabula LHT*, 3, 1 Set. 2007. [Síntesis conceptual y selección de pasajes por Claudia Pérez, consultado en [teoliti.blogspot.com](http://teoliti.blogspot.com)]

- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1982. Impreso.
- Man, Paul De. "La autobiografía como desfiguración." *Anthropos* 29 (1991): 113-118. Impreso.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.
- . *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- . *El común olvido*. Buenos Aires: Norma, 2002. Impreso.
- . *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. Impreso.
- . "La palabra en la boca." Entrevistador: Patricio Lennard. Suplemento "Soy" *Página 12* 25 Set. 2009. Impreso.
- . *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- . "La memoria trabaja con todos los géneros literarios." Entrevistadora: Silvina Frieria. "Cultura & Espectáculos" *Página 12* 15 Febr. 2011. Impreso.
- . "Sylvia Molloy: Me sentiría defraudada si mi novela solo fuera reconocida por las lesbianas." Entrevistadora: Patricia Kolesnicov. "Suplemento Ñ" *Clarín* 18 Nov. 2012. Impreso.
- . "Leyendo entre líneas." Entrevistadora: María Moreno. "Suplemento Soy" *Página 12* 17 Agosto 2012. Impreso.
- . *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Impreso.
- Morales, Alejandra Jaramillo. "Espacio, cuerpo y palabra en la novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy." *Universitas Humanísticas* XXXI.59 (2005) 83-93. Impreso.
- Perez, Alberto Julian. "*En breve cárcel*: lo narrado y la narración." *Inti: Revista de literatura hispánica* 39 (1994): 121-133. Impreso.
- Pérez, Claudia. "El sesgo ajeno: el «maligno arañazo de amor» entre el mundo de la madre y lo simbólico. Una lectura de *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy". [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/perez\\_claudia/ponencia\\_presentada.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/perez_claudia/ponencia_presentada.htm)
- Filmación de lectura de los trabajos de Sylvia Molloy, "Afecciones bilingües" en el marco de una Mesa Plenaria del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Organizado por el Centro de Estudios en Literatura Argentina, el Centro de Teoría y Crítica Literaria, la Maestría en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario; y por el Centro Cultural Parque de España. Viernes 26 de abril de 2013 en el Centro Cultural Parque España, Rosario. [https://www.youtube.com/watch?v=x56Az\\_UHTg0](https://www.youtube.com/watch?v=x56Az_UHTg0) link consultado el 14 de julio de 2015

## La morada del lenguaje de las extranjeras: La búsqueda de un espacio otro en la poesía de Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi

**María Inés Acosta - Victoria Rodríguez**

(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** La extranjería, el exilio y la búsqueda de un espacio otro en el lenguaje son conceptos que se proyectan en los textos de escritoras como Cristina Peri Rossi y Alejandra Pizarnik. Estas poetisas, cuyas literaturas rompen con lo hegemónico, están vinculadas a una red semántica e intertextual en un *continuum lesbiano*. El objetivo de este trabajo es analizar estos conceptos junto a la habitabilidad del lenguaje y algunos de los vínculos de esta red.

**Palabras clave:** Extranjería, Lenguaje, Continuum lesbiano.

**Abstract:** The foreignness, the exile and the seeking of another space at language are present notions on Alejandra Pizarnik's and Cristina Peri Rossi's texts. These poets whose literatures break with the hegemonic way of writing are attached to a semantic and intertextual net into a *lesbian continuum*. The aim of this project is to think these notions beside the possibility of inhabiting language and to study the mentioned bonds of the net.

**Keywords:** Foreigners, Language, Lesbian continuum.

*Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero.*

*Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra.*

Alejandra Pizarnik.

Este epígrafe reúne los dos aspectos centrales de este trabajo: la extranjería y el exilio de estas poetisas; y la posibilidad de habitar el lenguaje como espacio transitorio en una búsqueda utópica. Con la frase del epígrafe, responde Pizarnik a una pregunta sobre

---

1. Acosta y Rodríguez son Auxiliares técnicos en Comunicación Social y estudiantes de la Licenciatura en Letras y de la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Integran el grupo coordinado por la Dra. Claudia Pérez sobre "literatura de la diversidad" desde un enfoque teórico, en el marco del Proyecto de investigación (I+D) "Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016)", financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la UdelaR. Han sido expositoras en diversos eventos académicos y se han desempeñado como periodistas en varios medios de prensa.

su condición de errante. Se trata de una entrevista que Marta Isabel Moia le realiza a la poeta argentina. Dice Moia:

En una suerte de contrapunto con tu yo que se une a la noche y aquel que se une al silencio, veo a 'la extranjera'; 'la silenciosa en el desierto'; 'la pequeña viajera'; 'mi emigrante de sí'; la que 'quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria'. Son estas, tus otras voces, las que hablan de tu vocación de errancia, la para mí tu verdadera vocación, dicho a tu manera. (*Prosa*, 313)

Moia repasa aquí las distintas figuras poéticas de la escritora que reafirman la extranjería y la errancia, a las que se les podría agregar "la viajera con el vaso vacío" o la "niña extraviada". La condición de errante, entonces, atraviesa toda la obra de Pizarnik:

Para reconocer en la sed mi emblema  
para significar el único sueño  
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor  
he sido toda ofrenda  
un puro errar  
de loba en el bosque  
en la noche de los cuerpos  
para decir la palabra inocente  
(*Poesía completa*, 171)

A este "andar vagando de una parte a otra", que es una de las definiciones que el diccionario brinda para el verbo "errar" (del latín *erro*, *are*, *alui*, *atum*) se le une la otra acepción de la palabra como "no acertar a algo" o "faltar a alguien, no cumplir con lo que se le debe". Es también ese no comportarse como se espera. Escribe la poeta argentina:

Se alejó –me alejé–  
no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)  
sino porque una es extranjera  
una es de otra parte,  
ellos se casan,  
procrean,  
veranean,  
tienen horarios,  
no se asustan por la tenebrosa  
ambigüedad del lenguaje  
(No es lo mismo decir Buenas noches que decir Buenas noches)  
(*Poesía completa*, 416)

También encontramos errar como “dicho del pensamiento, de la imaginación o de la atención: divagar”, es decir “hablar o escribir sin concierto ni propósito fijo y determinado”.

De esta manera, este divagar de la poeta, errando en el lenguaje como exiliada (con el sentido doble que implica la frase) y el éxodo en la escritura, serán nuestro punto de partida para pensar, incluso desde la utopía, sus textos y los de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi quien también se sitúa desde la extranjería:

Extranjera en la ciudad  
extranjera entre los otros  
(*Poesía Reunida*, 801).

El exilio (del lat. *exsilium*, ii), es la “separación de una persona de la tierra en que vive”, “expatriación”, “lugar en que vive el exiliado” o “conjunto de personas exiliadas”. Es así que la condición de exiliada implica una patria que se pierde y una búsqueda de un lugar otro. Paradójicamente, este otro espacio anhelado es, la mayoría de las veces, un lugar sin patria, en el entendido de que la noción de patria las excluye. Tomaremos la idea de la mujer como apátrida que en 1938 Virginia Woolf planteó, a través de su ensayo *Tres Guineas*: “[...] as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world” (2007, 861).<sup>2</sup> Al igual que Woolf, Peri Rossi y Pizarnik se plantean el mismo objetivo: hallar un lugar sin patria, sin fronteras. En su poema “Tierra de nadie” escribe Peri Rossi:

Ahora que todas las regiones  
quieren ser naciones  
yo busco la tierra de nadie  
un lugar sin nombre  
que nadie reclame  
un lugar de paso  
transitorio como la vida misma  
sin patria  
sin banderas  
sin fronteras  
sin lengua identitaria  
más que la lengua de la poesía.  
Territorio de los sueños  
donde todo está por empezar  
donde todo está por explorar.  
(*La noche y su artificio*, 45)

---

2. “Como mujer, no tengo patria. Como mujer, no quiero patria. Como mujer, mi patria es el mundo entero” (La traducción es nuestra).

Vemos también en este poema la idea de la escritura en su sentido inaugural que genera esa posibilidad de exploración, ese espacio abierto y utópico.

Woolf utiliza el término “outsider” para referirse a aquellas mujeres que no gozan de los privilegios de la patria y propone la creación de una sociedad de outsiders con un manifiesto feminista que apunta a la creación de otro lugar más habitable. El término outsider, que puede traducirse como marginado o marginada, describe a una persona que no integra ningún grupo u organización o, también, a quién no vive en ningún lugar en particular. La idea de la errante aparece implicada en este término. Escribe la poeta argentina: “Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal” (*Prosa completa*, 61).

Es este sentimiento de outsider que expresa el yo lírico de Peri Rossi en “Estado de exilio”:

exactamente  
cansada  
harta  
agotada  
irritada  
triste  
de todos los lugares de este mundo  
(*Poesía Reunida*, 296).

En una reflexión en sus diarios, acerca de su estilo literario, Pizarnik insiste en la búsqueda de un espacio habitable: “[...] mis cambios de formas, que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (*Diarios*, 465).

### **Habitar el poema**

En ese “puro error”, en esa eterna búsqueda de un espacio otro, las escritoras encuentran en el lenguaje una morada, un espacio transitorio, propio y ajeno a la vez. Dice Pizarnik en “El poeta y su poema”:<sup>3</sup> “En oposición al sentimiento de exilio, al de una espera perpetua está el poema (tierra prometida)” (299).

Esta noción de espacio habitable en el que se constituye el lenguaje es compartida por Peri Rossi. En entrevista con la investigadora Claudia Pérez, la escritora

---

3. Este texto forma parte de “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina” de 1968 y que se incluye en su *Prosa completa*.

señala: “Mi única casa es la escritura [...] las casas son lo transitorio y lo constante es la escritura. Y también las palabras” (*sic*), 8 Abril 2014).

“Escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada” (Derrida, 21). Esta idea derridiana nos lleva a pensar en el lenguaje con su potencial creador y habilitador de un espacio otro. Es que “la poesía es el lugar donde todo sucede”, dice Pizarnik, porque:

A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible. (*Prosa completa*, 299).

Así como *Utopía* de Tomás Moro nos describe un lugar preciso y real que puede situarse en un mapa, Foucault concibe otro tipo de espacios a los que denomina “heterotopías”. Se trata de contraespacios situados fuera de todo lugar, que serían en definitiva “espacios otros” con los que toda sociedad cuenta. Dice Foucault:

[...] la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles. El cine es una gran sala rectangular al fondo de la cual se proyecta sobre una pantalla, que es un espacio bidimensional, un espacio que nuevamente es un espacio de tres dimensiones. Vean ustedes aquí la imbricación de espacios que se realiza y se teje en un lugar como una sala de cine. (“Topologías”, 6)

En ese sentido podemos entender al lenguaje como una heterotopía, un espacio totalmente otro donde se yuxtaponen varios espacios y tiempos.

Pero el lenguaje tiene sus limitaciones y el no poder nombrar lo que no existe genera el conflicto con este espacio. En entrevista con Moia, Pizarnik explica su postura:

Me oculto del lenguaje en el lenguaje. Cuando algo (incluso la nada) tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible [...] Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. (*Prosa*, 313)

Este problema también está presente en los textos de Peri Rossi:

Las palabras no pueden decir la verdad

la verdad no es decible

la verdad no es lenguaje hablado

la verdad no es un dicho  
la verdad no es un relato  
en el diván de un psicoanalista  
o en las páginas de un libro  
(*Poesía reunida*, 771)

### **El exilio como generador de utopía**

Podemos decir que son varios los exilios de estas escritoras, porque junto al exilio geográfico y político que por ejemplo vivió Peri Rossi con la llegada de la dictadura cívico-militar a Uruguay, de la que se resguardó en Barcelona, están esos otros exilios, autoinfligidos por el sentimiento de no pertenecer a ningún lugar.

En su libro *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*, Sylvia Molloy rescata a la escritora venezolana Teresa de la Parra dentro de un continuum lesbiano en el que la sitúa junto a su pareja la etnóloga y escritora cubana Lydia Cabrera y a la chilena Gabriela Mistral. Para Molloy, el exilio de estas escritoras, en este caso geográfico, “significa mucho más que la decisión circunstancial de vivir en el extranjero y debería leerse como gesto político” (285). Además, agrega: “el desplazamiento geográfico ofrece a estas mujeres *distintas* lo que Venezuela, Cuba y Chile no pueden ofrecer en ese momento: esto es, un lugar para ser (sexualmente) diferente a la vez que un lugar para escribir” (285).

Como todo exilio, dice Molloy, el de Teresa de la Parra “fomenta la utopía y se nutre de ella”. La crítica y escritora argentina, ve en de la Parra y Mistral una utilización en sus textos del recurso de la utopía colonial como forma de resistencia a “una modernidad cuya taxonomía genérica y sexual no las incluye”. “Ser goda, ser precolonial, no es solo una postura aristocratizante: es rechazar la paradigmática pareja heterosexual del proyecto liberal postulando en cambio una comunidad precapitalista basada en afectos femeninos” (286).

Por qué no entender entonces la extranjería y el exilio de Pizarnik y Peri Rossi fomentando el sentimiento utópico y nutriéndose de él para apelar en sus textos, ya no al recurso de la utopía colonial, sino a una utopía del lenguaje como “lugar donde todo sucede”.

Vemos así a estas escritoras como exploradoras de un lenguaje que se presenta como un contraespacio transitorio y compartido (una red de escritura lesbiana) que permite a las extranjeras tener esa “vocación de errancia” (como diría Pizarnik) o estar en

ese “estado de exilio” (siguiendo a Peri Rossi). El espacio literario, el poema principalmente, es el lugar del exilio dónde más que querer alcanzar la utopía de un espacio otro, se mantiene vivo un sentimiento utópico que permite a las outsiders habitar eternamente los márgenes, porque como decía Pizarnik: “Y nada será tuyo salvo un ir hacia donde no hay dónde” (*Poesía completa*, 449).

### La creación del continuum

Identificamos a las dos poetas como parte de una red de escritoras que comparten signos. Una red que evoca a madres y abuelas, que reconoce hermanas y ha dejado descendencia. Una red que se evidencia en sus textos, que se crea con y en el lenguaje. Una red intertextual y referencial que se construye en poesía, en epígrafes, en diarios y en correspondencias. Escribe Peri Rossi:

Después de leerte entera  
supe que habíamos hecho el amor  
muchas veces –que conflagración–  
que tus orgasmos eran difíciles  
acaso culpables  
y que no iba a reprocharte  
tu suicidio del mes de septiembre  
el único orgasmo verdadero  
lejos de París y de la calle Corrientes  
(*Poesía reunida*, 276)

Esta transtextualidad (utilizando el término de Genette) que se deja ver en la serie de poemas titulados “Alejandra entre las lilas” de Peri Rossi, podría leerse como un reconocimiento de su condición de extranjeras, de esta morada que comparten la escritora uruguaya y la argentina, de su habitar juntas en este espacio que es el lugar donde todo sucede.

Podríamos identificar acá una “existencia lesbiana” o “continuum lesbiano”, utilizando los términos de Adrienne Rich, que darían cuenta de un espesor que establece un nexo dentro de esta red. Rich señala que la existencia lesbiana “sugiere tanto el hecho de la presencia histórica de las lesbianas como nuestra continua creación del significado de esa existencia” (13).

En ese sentido, el término continuum lesbiano, dice Rich, “incluye una gama –a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia– de experiencia identificada

con mujeres; no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o haya deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer” (13).

Así, Peri Rossi contribuye a la creación de esta existencia lesbiana en su poema “Genealogías” que dedica a “Safo, Woolf y otras”, escribe:

dulces antepasadas mías  
ahogadas en el mar  
o suicidas en jardines imaginarios  
encerradas en castillos de muros lilas  
y arrogantes  
espléndidas en su desafío  
a la biología elemental  
que hace de una mujer una paridora  
antes de ser en realidad una mujer  
soberbias en su soledad  
y en el pequeño escándalo de sus vidas  
[...]  
Tienen lugar en el herbolario  
junto a ejemplares raros  
de diversa nervadura.  
(*Poesía reunida*, 597)

Esa repetición de signos que plasma los significados dentro del continuum lesbiano sugiere mantener viva esa existencia otra. Dice Rich:

La destrucción de las fuentes, de las cosas dignas de recuerdo y de las cartas que documentan las realidades de la existencia lesbiana ha de ser tomada muy en serio en cuanto sirve de medio para mantener la heterosexualidad como algo obligatorio para las mujeres, porque lo que ha sido mantenido ajeno a nuestro conocimiento es la alegría, la sensualidad, la valentía y el sentido de comunidad, además de la culpa, el autoengaño y el dolor. (Rich, 14)

En los textos de estas escritoras, se construyen mundos que se densifican entre sí, mundos donde gracias a la libertad del signo poético, que permite que todo suceda, se abre el espectro de la posibilidad, de la viabilidad de otros tipos de existencia. El hecho de que se enuncie un deseo homoerótico rompe la determinación social entre género-deseo catalizando la disolución de los vínculos entre estas categorías, permitiendo así modos de habitabilidad distinta de los cuerpos y del lenguaje.

En “Lectura de los diarios de Pizarnik: censura y traición”, la investigadora Patricia Venti da cuenta de la supresión de varias entradas de los diarios de la escritora que

hacen referencia a su sexualidad y específicamente a sus relaciones con mujeres. Explica Venti: “Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física”.

No obstante, la poeta misma es quién se impone el closet, tal vez por una incomodidad con el término o la categoría. Escribe Pizarnik:

Estoy cansada de este supuesto clima homosexual, que no es auténtico en mí. No sólo no soy lesbiana ni lo puedo ser [...] Cuando desperté imaginé mil llamadas telefónicas a M. Imaginé mil cartas, imaginé que me moría y la mandaba llamar en mi agonía. Y no comprendo por qué tiene que ser así. Pero pasa que me asusta la palabra ‘homosexual’. Prejuicios viejos en mi vida joven. (“La poeta sangrienta”. “Suplemento Soy”, 28 Set. 2012)

Teniendo en cuenta esto, queda por analizar qué estrategias de encubrimiento, si es que las hay, utiliza la poeta argentina en sus textos.

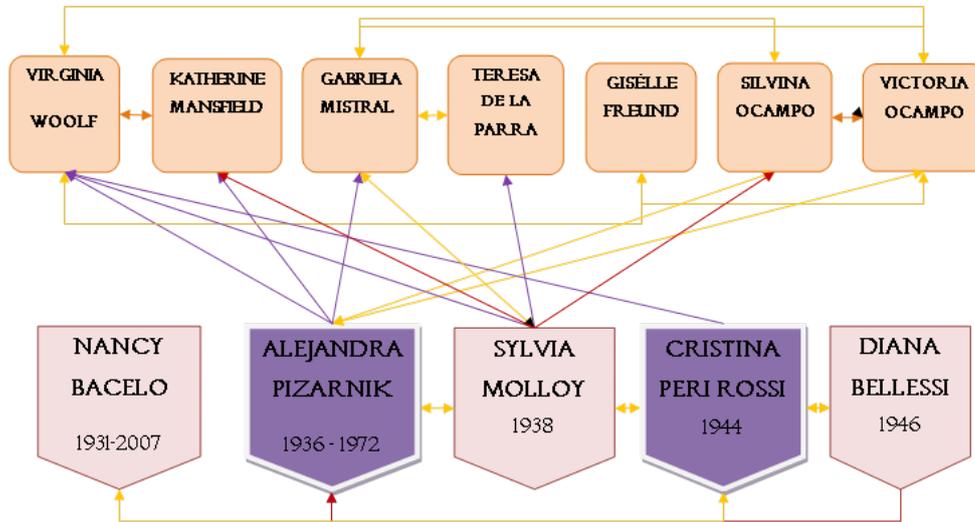
Por su parte, Sheila Jeffreys, en su obra sobre el feminismo lesbiano, desarrolla la noción de *comunidad* y a propósito cita a Bonnie Zimmerman quién explica que para las feministas lesbianas la creación de una comunidad fue un acto político consciente. En ese sentido, entendemos que la obra de estas autoras que abandonan la sociedad heteropatriarcal, contribuye a la creación de una cultura lesbiana. Dice Zimmerman:

Las feministas lesbianas (comenzando por el círculo de Natalie Barney) han empleado dos tácticas de rehabilitación de la cultura y la comunidad lesbianas. Una fue la separación voluntaria: antes de esperar a ser confinadas a un gueto gay, muchas feministas lesbianas toman la iniciativa y abandonan la sociedad dominante en pro de la Nación Lesbiana, negándose a proseguir la agotadora lucha contra la opresión. Dentro de la Nación Lesbiana seguimos la segunda táctica, creando nuestra propia historia, tradición y cultura. De una manera profunda esta cultura define y sustenta la comunidad. Una mujer se convierte en ciudadana de la Nación Lesbiana, en feminista lesbiana, gracias a los libros que lee, la música que escucha, los héroes con que se identifica, el lenguaje que emplea, la ropa que viste, incluso aunque algunas veces le molesten los códigos exigidos. (Jeffreys, 259)

## Una red y sus relaciones

El grupo de investigación, dentro del cual se enmarca este trabajo, extrae la idea de red del llamado “Chart” de Alice (que se define como un dibujo que muestra información de manera simple utilizando líneas que unen conceptos o nombres) y al que traducimos como mapa o red. Este chart está conceptualizado en la serie estadounidense *The L Word*, que retrata la vida de un grupo de mujeres lesbianas, sus amigas, familias y amantes, en Los Ángeles, California. Allí, uno de sus personajes, Alice, establecía en una

pizarra los vínculos entre las integrantes y sus contactos emocionales y eróticos, dando cuenta que la interacción lesbiana presenta la particularidad de darse en red. Asimismo, entendemos que la creatividad lesbiana se forma en ese continuum. De esta manera vemos algunos de los vínculos que se dan entre Peri Rossi, Pizarnik y otras escritoras con las cuales ambas están ligadas en forma de red:



De este esquema tomaremos algunas relaciones, basadas principalmente en vínculos, influencias literarias e intertextualidades, para ejemplificar el funcionamiento en red dentro del que se ven implicadas Pizarnik y Peri Rossi.

Comenzando por la escritora argentina podemos decir que en sus diarios hace referencia a algunas de sus lecturas: Proust, Gide, Colette, Woolf y Mansfield. También fue colaboradora de la revista Sur y mantenía vínculos con este entorno. De Silvina Ocampo no sólo fue lectora, sino también su amante. Se conocieron cuando Pizarnik regresó de su estadía en París (1960-1964) y entró en contacto con el grupo de la revista Sur, donde además conoció a su hermana Victoria. Escribe Pizarnik en enero de 1972 a Silvina:

Silvine, mi vida (en el sentido literal) le escribí a Adolfito para que nuestra amistad no se duerma. Me atreví a rogarle que te bese (poco: 5 o 6 veces) de mi parte y creo que se dio cuenta de que te amo SIN FONDO [...] Quisiera que estuvieras desnuda, a mi lado, leyendo tus poemas en voz viva. Sylvettemonamour, pronto te escribiré [...] Sylvette, no es una calentura, es un reconocimiento infinito de que sos maravillosa, genial y adorable. Haceme un lugarcito en vos, no te molestaré. Pero te quiero, oh no imaginás cómo me estremezco al recordar tus manos que jamás volveré a tocar si no te complace puesto que ya lo ves que lo sexual es un 'tercero' por añadidura. (*Correspondencia*, 206)

Pizarnik también fue una gran lectora de diarios, especialmente los de Mansfield, Woolf y Kafka. En una de las entradas a su diario de 1955 confiesa: "Envidio profundamente a Virginia Woolf" pero señala: "Katherine Mansfield y V.Woolf. Vitalmente o

mortalmente me siento más cerca de la primera. Dada mi situación y educación, jamás comprenderé, creo, la vida de una aristócrata inglesa” (147). También cita una frase del diario de Mansfield en su propio diario.

La escritora argentina también hace referencia a la emblemática poeta chilena, ubicándola en este continuum: “Gabriela Mistral y Marina Núñez del Prado [escultora boliviana] recorriendo y reviviendo América por obra de su añoranza y nostalgia materna. Ambas feas, lesbianas y voluntariosas. Enamoradas de la madre tierra” (*Diarios*, 164).

Pizarnik también estuvo relacionada con Silvia Molloy y probablemente haya conocido a Cristina Peri Rossi (Julio Cortázar fue un amigo en común). Molloy y Pizarnik se conocieron en 1962 en París en el momento en que Molloy concluía su tesis sobre el conocimiento de la literatura latinoamericana en Francia, bajo la dirección de René Etiemble. Según Ivonne Bordelois y Cristina Piña, editoras de la *Nueva correspondencia Pizarnik*, ellas “congeniaron sobre todo en una común apreciación de la literatura desde una mirada no convencional, definida por la agudeza y el sentido del humor [...] Continuaron viéndose asiduamente en Buenos Aires. Circulan informalmente escritos en los que ambas se divertían bosquejando escenas muy parecidas a las que luego Alejandra plasmaría en sus escritos obscenos, ‘Los perturbados entre lilas’ y ‘La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa’” (177).

Molloy también conoció a Peri Rossi y sus referencias a Woolf son claras. Uno de los epígrafes de su libro *En breve cárcel* (1981) es de un texto de la escritora inglesa.

En su artículo “Sentido de ausencias”, Molloy habla de sus influencias y lecturas. Allí menciona a Gide a quién, según dice, exaltó en su momento como maestro. “De Colette leí todo, maravillada. No sé si la elegiría hoy como precursora como sí sé que elegiría (que seguiría eligiendo) a Katherine Mansfield” (788), dice y agrega: “Virginia Woolf, Silvina Ocampo, Delmira Agustini, Gabriela Mistral son escritoras cuyos textos hubiera podido leer antes, pero no supe encontrarlos. De alguna manera leía sin conectar” (788).

En su libro “Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad”, Molloy rescata a la escritora venezolana Teresa de la Parra y a Mistral dentro de un continuum lesbiano. Dice Molloy: “Restituir las borradas vidas independientes de Parra, de Cabrera, de Mistral es restituir la libre elección que hicieron sus sujetos de la manera en que las vivirían. La más mínima honestidad crítica exige esa restitución; la simpatía en mi caso ha hecho el resto” (287).

Según Molloy, las cartas de Parra desde los sanatorios incluyen un análisis detallado de los libros que lee y las películas que ve. *Lettres à l’amazone* de Remy Gourmont dirigidas a Natalie Barney (cuyo lesbianismo era conocido); la película “Muchachas de uniforme” y los comentarios sobre un libro de Colette “operan en esta correspondencia como signos cómplices de reconocimiento y autoexpresión, permitiendo tanto a la autora como a su destinataria nombrar un deseo y reiterar una sexualidad a través de referencias codificadas” (277).

Lydia Cabrera tenía 89 años, cuando en 1988 aparece el libro *Cartas a Lydia Cabrera. Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra* (Madrid: Torremozas, 1988) de Rosario Hiriart. Mistral, fue buena amiga de ambas. En este libro dice Cabrera: “A Gabriela Mistral la conocí en Barcelona en 1935, y aquel mismo año, nos reuníamos frecuentemente en el apartamento de la calle Mario Roso de Luna, del barrio de Rosales, que tuve el privilegio de compartir con Teresa de la Parra, ya muy enferma”. (<https://palabrademujer.wordpress.com/tag/teresa-de-la-parra/>).

También Victoria Ocampo mantuvo correspondencia con Mistral. El libro “Esta América nuestra: Correspondencia 1926-1956” (Editorial Cuenco del Plata, 2007) recoge parte de ese intercambio. Además la escritora chilena fue colaboradora de la revista Sur.

Sin duda el vínculo más importante que tuvo Virginia Woolf con Latinoamérica fue a través de Victoria Ocampo. “En 1934 Victoria Ocampo visita Londres. Tiene 44 años. Una tarde, Aldous Huxley la invita a una pequeña reunión en una sala donde se exponen fotografías de Man Ray. “Virginia Woolf vendrá también, quizás”, le confía Huxley. Virginia tiene por entonces 52 años”.<sup>4</sup> Allí se conocieron y congeniaron inmediatamente. Cuando Victoria regresa a Argentina, la amistad entre ambas continuó por carta.

*Un cuarto propio* de Woolf en traducción de Jorge Luis Borges, fue publicado por la Editorial Sur en 1936. Un año después y también con traducción de Borges la editorial publica *Orlando*. (Pese a que después Borges niega haberla traducido y con eso también anula la influencia literaria de la escritora inglesa sobre él). Victoria escribió también comentarios sobre *Mrs. Dalloway* dedicó, además de varios artículos, un libro entero a analizar la personalidad de la escritora inglesa.

Victoria Ocampo es un eje central de la red, tanto por haber sido la fundadora de la revista y la editorial Sur en 1931, así como su relacionamiento con algunas de las escritoras, como ya dijimos con Woolf, Mistral, pero también con Pizarnik y evidentemente con su hermana Silvina.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- Peri Rossi, Cristina. *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen, 2009. Impreso.
- . *La noche y su artificio*. Montevideo: Civiles Ilustrados, 2016. Impreso.
- . *Las replicantes*. (Material en digital sin editar enviado por la autora)

---

4. “Testimonios de Villa Ocampo.” 12. Virginia Woolf. V1, enero 2011. Texto de María Gainza.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2003. Impreso.

---. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2010. Impreso.

---. *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2011. Impreso.

---. *Nueva correspondencia Pizarnik*. Aguilar: Alfaguara, 2014. Impreso.

### **Fuentes secundarias**

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.

---. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.

---. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012. Impreso.

---. *La Diferencia*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) – Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Impreso.

Enriquez, Mariana. La poeta sangrienta en “Suplemento Soy” *Página 12*. [En línea], <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2635-2012-09-8.html>[Consulta: 6/10/2015]

Femenías, María Luisa. “La utopía feminista como transgresión.” *Aletrian* 1 (Enero-abril, 2013). Impreso.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968. Impreso.

---. “Topologías (Dos conferencias radiofónicas).” *Fractal* 48 (Enero-marzo, 2008). Impreso.

Gallo, Paola. *El decir de lo indecible. Los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*. Montevideo: Estuario, 2011. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Jeffreys, Sheila. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.

---. “Sentido de ausencias.” *Revista Iberoamericana* 200 (Julio-set. 2002): 785-789. Impreso.

Moro, Tomás. *Utopía*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300883.pdf>

Pérez, Claudia. “Allá en Barcelona.” [Sic] 8 (Abril 2014). Impreso. [Entrevista a Cristina Peri Rossi.]

Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana." *Duoda. Revista d'Estudis Feministes* 11 (1996). Impreso.

Sargisson, Lucy. *Contemporary feminist utopianism*. Gran Bretaña: Routledge, 1996. Impreso.

Woolf, Virginia. *The selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth, 2007. Impreso.

---. *Tres guineas*. España: Lumen, 1999. Impreso.

## Política y género en la escritura bitextual de las escritoras uruguayas de entresiglos (1874-1906)

*María Bedrossián*

(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Detenerse en un corpus casi desconocido de escritoras uruguayas tiene sus riesgos. Requiere pensar en esa trama que se teje cotidianamente en la escena privada, que forma parte de la política y que puede participar de procesos de transformación social (Schmukler, 1990). Transitar por obras que surgen a instancias del ascenso de la burguesía (Masiello, 1997) y atender a las representaciones de género dado el rol fundamental que cumplen en las conformaciones culturales de una nación, implica a la vez circular en torno a los dispositivos verbales con que se construye y emerge la subjetividad femenina y junto con ello, explorar particulares modos de pensar y quizá de experimentar cierta realidad en el contexto de disciplinamiento de un siglo pedagógico e historicista. Es también poner de relieve las estrategias que utilizan las mujeres para escribir (y leer) en un medio desgarrado por la discordia civil y la injusticia social, observando la influencia de los conflictos políticos en sus temáticas y evidenciando además una “rica subcultura literaria femenina claramente definida” (Gilbert y Gubar, 1998 12) que funcionó en el contexto regional. Aproximarse a esta literatura –ejemplo paradigmático de la relación entre Historia y género– ubicada en la encrucijada de prácticas asignadas, silenciamientos y discursos eminentemente patrióticos, es leerla a contrapelo de sus oscilaciones entre el tono confesional de la gran tradición lírica femenina y la elusión de una poética patriarcal. Observar aspectos de la evolución de dichos textos, en guerra o alianza con la cultura masculina, permitirá valorar, a través de un análisis riguroso e inclusivo, otros métodos para una interpretación posible de la evolución de la literatura uruguaya.

**Palabras clave:** Escritoras uruguayas, Siglo XIX, Representaciones del género.

**Abstract:** My work focuses on the literary discourses of uruguayan writers of the XIX century, published in books and periodicals between 1879 and 1908 and have not yet been addressed by academic criticism, unless on circumstantial mentions. Stopping in an almost unknown corpus has its risks. Requires thinking about this plot that weaves daily in private scene, forming part of the politics and can participate in processes of social

---

1. María Bedrossián es Magister en Ciencias Humanas (FHCE/UdelaR), Licenciada en Letras (FHCE/UdelaR) y docente de primaria (I.I.N.N.). Su tesis de maestría abordó un corpus casi desconocido de escritoras uruguayas de entresiglos, tema del que se sigue ocupando. Es miembro del Grupo de Estudios Cervantinos desde sus inicios, en el año 2010, y ha sido colaboradora honoraria de Literatura Española desde el año 2007. En ese ámbito ha participado en numerosos talleres literarios, jornadas de investigación, congresos y otras propuestas académicas, publicando artículos especializados en torno a diferentes lecturas de Don Quijote en nuestro contexto. Durante el período 2015-2016 ocupó un cargo docente Gr. 2 financiado por CSIC en el marco del Proyecto I+D.

transformation (Schmukler , 1990), which leads us to transit through works that arise by request of the rise of the bourgeoisie (Masiello, 1997) and serve the gender representations, given the vital role they play in the cultural conformations of a nation. It involves circulating around verbal devices with which it is constructed and emerges female subjectivity and with it, explore particular ways of thinking and perhaps experience some reality in the context of disciplining of a historicist century by antonomasia. It is also highlighting the strategies that women use to write (and read) in an environment torn by civil discord and social injustice, observing the influence of political conflicts in their subject and also showing the “rich female literary subculture clearly defined” (Gilbert and Gubar, 1998 12) that worked in the regional context. Approaching this literature –paradigmatic example of the relationship between history and gender– located at the crossroads of pedagogical requirements, assigned practices, muted and eminently patriotic speeches, is reading against the grain of its oscillations between the confessional tone of the great female lyric tradition and the elusion of patriarchal poetics. Interpret aspects of the evolution of these texts, in war or alliance with male culture, allows to assess, through a rigorous and inclusive analysis, other keys, other methods for interpreting the evolution of the uruguayan literature.

**Keywords:** Female uruguayan writers, Gender, Nineteenth century.

Como se sabe, en el curso de las dos últimas décadas se ha intensificado los denominados “estudios de género” en clara consonancia con las reivindicaciones sobre el lugar de la mujer y el reclamo sobre sus derechos en las sociedades contemporáneas. Pero esta perspectiva –política y teórica– ha dado resultados académicos aún escasos en el campo de las letras de la región y, menos aún, en el más restricto ámbito uruguayo.

Aparte de lecturas parciales sobre textos de algunos autores (sobre todo Petrona Rosende de de la Sierra, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Armonía Somers, Clara Silva), en relación con textos literarios escritos por mujeres los episodios más ambiciosos de este abordaje político y teórico desde la crítica literaria y cultural se ubican en la recuperación de una temprana novela decimonónica de Marcelina T. de Almeida (*Por una fortuna, una cruz*), por parte de la investigadora uruguayo-sueca Virgina Cánova; la publicación de una serie de trabajos a cargo de María Inés de Torres (*La Nación, ¿tiene cara de mujer?*) y, en parte, la realización de un encuentro sobre Mujeres y literatura en el Museo Blanes de Montevideo a comienzos del nuevo milenio. A todo esto debe sumarse los estudios sobre mujer, cultura y sociedad uruguayas que, a su tiempo y por su lado, han llevado adelante sobre todo María Julia Ardao, Silvia Rodríguez Villamil, Graciela Sapriza y Lourdes Peruchena. Y, desde luego, los estudios de José Pedro Barrán.

Si, como se dijo, el siglo XIX recibió algunos abordajes cercanos, el simple inventario –ya no el catálogo preciso– de las mujeres que escribieron o publicaron en el Uru-

guay durante este período fundacional está muy lejos de haberse realizado. Por el manejo de otras herramientas teóricas y metodológicas, la historiografía literaria no prestó mayor atención a esta imprescindible tarea, desde Alberto Zum Felde hasta el colectivo de críticos que construyó en 1968 y 1969 *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*, pasando por buena parte de los Diccionarios de Literatura, aunque en alguna medida tal carencia se haya subsanado, en ciertos casos, en la versión más actualizada del *Diccionario de Literatura Uruguaya* (2001). La languidez contemporánea de este tipo de estudios desde la bibliografía sigue postergando una labor positiva sin la cual toda teoría (siempre imprescindible) gira en el aire.

Quizá quien más se haya aproximado al punto haya sido Carlos Roxlo en su pionera, abundante al tiempo que débil *Historia crítica de la literatura uruguaya*, publicada en varios tomos hacia fines de la década del diez. Hay que advertir que, con la transformación epistemológica decisiva que se produjo en los últimos tiempos, transcurrió un siglo exacto desde la publicación de esta obra de Roxlo. Nadie se propuso hacer esta tarea de estado de situación y de balance, con la excepción de algunos artículos que, más bien, se orientaron hacia el siglo XX, como un texto de Arsinoe Moratorio publicado en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (1976). Nadie, a pesar de tantas declaraciones de principio, hizo luego un recorte sobre tal corpus.

Después de un relevamiento escrupuloso a propósito de las investigaciones en torno a mi tesis de maestría, se aborda, *por primera vez*, un repertorio de textos escritos por mujeres en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, aunque estas últimas, en rigor, pertenecen ideológica y estéticamente a la centuria anterior. Textos de Margarita Eyherabide, Adela Castell, Celina Spikerman y Mullins, Ernestina Méndez Reissig, entre tantas otras, si acaso habían recibido una mención pasajera en alguna de las historias literarias o las antologías generales poéticas del país; nunca de prosa, siempre más escasas. He intentado que el trabajo no se limitara al razonado catálogo, tarea que igualmente se afronta ya que, en este punto, la situación local ha sido de una extrema complejidad dada la reconocida desidia en que se encuentra el patrimonio bibliográfico del país en el curso de las últimas décadas. Se trató de enfocar en distintos aspectos centrales a la relación sobre la mujer, la sociedad uruguaya de su época y la construcción de los discursos estéticos correlativos, para contribuir a un avance cualitativo en un campo de estudio en el que se cruza crítica e historia literaria con historia social y cultural.

### **Las musas orientales entre el silencio y el ocultamiento**

En el Paysandú de 1879 situamos el primer extremo. Entonces y allí la maestra Dorila Castell de Orozco publica *Flores Marchitas* en el Establecimiento Tipográfico de

*El Pueblo*. Se trata de un pequeño libro con poemas que se vinieron escribiendo desde 1874 y cuya venta se destinará “al socorro de las víctimas del Segura”.<sup>2</sup> No será la única mujer que ofrece su creación literaria como obra de beneficencia. En 1907 Francisca Ofelia Bermúdez, amiga de Ernestina Méndez Reissig, ofrece su selección de poesías bajo el título *Corolas Blancas* y dona las ganancias a la “Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul de la Parroquia del Cordón en sus Bodas de Plata”. En la apertura del libro el Arzobispo Mariano Soler celebra la edición y saluda a la autora, porque “es muy caritativo su pensamiento” (1907 10). El magisterio, el altruismo y, como se verá más adelante también la patria, funcionan como motores que las impulsa a publicar, algo que quizás no considerarían de no presentarse esta posibilidad.

Los tópicos de Dorila Castell son en muchos casos relativos al contexto socio-político, cuestión que se disimula bastante bien entre otros temas como la familia, la naturaleza, la belleza de las sanduceras, la patria. Semblanzas a “Los treinta y tres orientales”, a “España”, “A los señores fundadores de la escuela popular ‘Eduardo Mac Eachen’”, y algo sutil se desliza un poema denominado “A la Habana” dedicado “A los distinguidos ciudadanos (desterrados por el gobierno de Don Pedro Varela)”, en referencia al célebre episodio de la deportación a La Habana en la Barca Puig en 1875. Sin desperdicio es el diálogo entre dos orientales que reflexionan en las desgracias de la guerra. Entre 1895 y 1896 aparecerán otros textos en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* dirigida por José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil, a lo que se agrega sus intervenciones en *Búcaro Americano*. Sabemos que dicha revista publicó composiciones poéticas de casi todas las señoras que en esa época se dedicaban a escribir. Sin embargo, tenemos noticias de que pocas las uruguayas pudieron hacerlo. Dorila Castell fue una de ellas.

En 1883 la Tipografía Renaud Reynaud de Montevideo saca dos leyendas en un mismo librito: *Aglae...* y la segunda *Una cruz*. Según Micaela Díaz de Rodríguez, estas dos historias se inspiran en la realidad. Una trata de los destinos de las mujeres durante el levantamiento de Venancio Flores y la otra de un crimen en la campaña que resultó impune.

¿Por qué escribir sobre el sitio y caída de Paysandú (1864) en 1880 y luego publicar en 1883? Este último es el año en que el general Máximo Santos inicia su mandato con

---

2. Se trata de una inundación del Río Segura “que sin duda alguna supera en magnitud a todas las del siglo fue la de «Santa Teresa», que empezó el 14 de octubre de 1879 con la avenida del río Guadalentín, que al unirse con el Segura, también en crecida, ocasionó el día 15 la inundación de toda la Vega Baja hasta el mar. Como muestra de la intensidad que alcanzó, hay que resaltar el enorme caudal, 2.500 m<sup>3</sup>/s, que circuló por el Segura a la altura de la ciudad de Murcia. La acción combinada de estos ríos se repite el día 7 de noviembre de 1880, provocando la rotura del Reguerón”. Por más información ver: <http://amigosdelosriosmurcianos.blogspot.com/2010/09/las-grandes-inundaciones-de-la-cuenca.htm> Consultado en noviembre de 2013.

un “gobierno más militarista que el de Latorre, pero al contrario de este, que prescindió de las divisas tradicionales, Santos tiñó fuertemente de colorado su gobierno” (Méndez Vives, 1975 32). En 1884 se creó un sector del Partido Colorado denominado “Gran Partido Colorado”, con Santos como jefe indiscutido. El complemento natural fue que Santos glorificara los acontecimientos más impactantes del pasado colorado: la Defensa, la Cruzada de Flores, la *hecatombe* de Quinteros. Estamos frente a una producción de autoría femenina que trata temas “masculinos” en la época del santismo. El contenido político partidario con que se aborda la guerra da cuenta de un capítulo nacional observado desde una perspectiva que narra la confusión entre la historia individual y la historia de la Patria, haciendo foco, quizás a modo de denuncia, en el cuerpo de las mujeres.

Algo similar sucederá a principios del XX con las novelas de Margarita Eyherabide y con la poesía de Celina Spikermann y Mullins. Afincadas en el trasfondo histórico fusionan política y ficción al escribir sobre la yuxtaposición de las luchas fratricidas en el espacio doméstico, emergente sobre el cual reflexionan estas “escritoras patriotas” tal como anteriormente lo hiciera por ejemplo Juana Manuela Gorriti en 1891 (Iglesias, 1993).

En 1885 aparece en Montevideo el único y breve libro de Adela Corrège, consignado por José Pedro Barrán, quien probablemente fuera el primero en dar cuenta de la existencia de *Tula y Elena o sea el orgullo y la modestia*. Dedicado a Teresa Mascaró, la autora insiste en la importancia de recibir educación para no caer en las trampas de la seducción masculina. Con una intervención explícitamente moralizadora y prescriptiva, la narración se construye desde un paradigma pedagógico que busca enseñar a las alumnas de la escuela pública el cuidado que deben tener para no caer en tentación.

Cinco años después aparece un librito de poemas cuya autora se esconde bajo el seudónimo de *Zulma*. *Las Páginas íntimas...* salen en 1890 de la Imprenta Elzevirana del diario *La Tribuna Popular* de Montevideo. Luego de leer algunos de los fragmentos que allí aparecen queda claro el motivo del anonimato. Se maldice a la sociedad porque “la justicia que pesa en tu balanza no la haces extensiva cual debieras pues criminal no es solo el que mata”. No hay ley que condene a los hombres que engañan a las mujeres. El castigo es para ellas por “haber pisado el primer escalón hundiéndose más tarde en un abismo” y el generoso perdón que obtienen los hombres es un tema recurrente a lo largo de sus composiciones. Ejemplos palmarios de la benevolencia con que se mide la conducta de los hombres se encuentran en las novelas uruguayas *Tula y Elena*, y *Estela*, siendo un tópico que se reitera en las novelas españolas y francesas que se leían por estos lados y asunto que merece atención en los Manuales de urbanidad. Pero las páginas de *Zulma* también muestran otras conductas que llaman a la compasión: el amor hacia

hombres casados, madres solteras que siguen enamoradas a pesar del sufrimiento de haber sido abandonadas, mujeres que han entregado sus cuerpos por confiar en promesas falsas.

Clara López de Brito escribe desde Paysandú y en 1892 publica un corpus poético cuyo título es *Acentos del Corazón*. Se trata de una obra que demuestra la importancia que nuestras escritoras daban a la producción literaria de las poetas de la *Ondina del Plata* y de otras publicaciones de la generación argentina del 80. Una actitud que confirma que “en el siglo XIX existía una subcultura literaria femenina rica y claramente definida” (Gilber y Gubar, 1984 27).

En 1896 María Herminia Sabbia y Oribe es de las que adscriben al Partido Blanco, lo cual no se infiere por lo que se dice en sus textos. Publica su libro *Aleteos, Primeras Poesías*, dedicado a sus padres y a sus amigas, respaldado en Eduardo Acevedo Díaz, Carlos Roxlo, Arturo Giménez Pastor y Ángel De Gubernatis. Con piezas de 1895 presenta tan solo una parte de su producción. La otra parte, un tanto dispersa y fragmentada, aparece en distintos medios de prensa del momento.

Otra de las autoras con más proyección y renombre es Ernestina Méndez Reissig, quien cuenta con la obra más consistente y acabada. Publicó sus textos líricos y en prosa en varios medios de prensa nacional e internacional, y en ese vaivén por los géneros irá perfilando sutilmente algunos cuestionamientos a la postura oficial sobre el matrimonio y el papel de la mujer. El poder, el espacio y la teatralidad que se generan en este cruce se yuxtaponen provisoriamente en sus cuentos, que a veces coinciden entre sí pero que también pelean sentidos históricos en batallas de códigos materiales e interpretativos. En 1899 aparecen sus poesías en unas pocas revistas de la época y a partir de la primavera del 1900 los recoge en un libro titulado *Lágrimas*, en el cual también hay cuentos.<sup>3</sup> Este volumen tuvo una segunda edición por el sello de la Librería de Dornaleche y Reyes, en 1902, año en que también aparece *Lirios*, del mismo estilo que el primero. Ambas producciones incluyen juicios críticos pertenecientes a escritores y escritoras contemporáneos a la autora, un corpus que también merece un detenido análisis. Ernestina era prima de Julio Herrera y Reissig. Esta proximidad familiar con el poeta más notable del cruce de los siglos, y quizá el más importante de toda la lengua en su tiempo, debió beneficiarla en alguna medida, ya que varios de los saludos de las páginas de sus dos libros son de habituales colaboradores de *La Revista* cuyo director era el célebre primo.

En San José de Mayo, apenas iniciado el siglo XX la Tipografía La Minerva edita *Rosas y Abrojos* (1902) con poemas que surgen en 1899 de la pluma de Celina Spikermann y Mullins. Motivos florales asociados a los ciclos de la vida y a las glorias de las

---

3. *La Revista* (1899), *Rojo y Blanco* (1900), *Búcaro Americano* (1896).

epopeyas orientales se plasman en páginas inspiradas en Espronceda y en Virgilio. En *Flores marchitas* (1905) la autora despliega desde su propia perspectiva política algunas reflexiones en verso y en prosa sobre el pasado reciente, la Patria, los perfiles de sus héroes (todos del Partido Blanco) salpicando aquí y allá con algunas anécdotas costumbristas y remedos de críticas literarias a la producción de sus colegas.

Un año después, Margarita Eyherabide, originaria del departamento de Cerro Largo, escribe dos novelas. *Estela* de 1906 se edita en Melo; *Amir y Arasi* ya se publica en Montevideo en 1908. La lectura del trabajo de Eyherabide, en especial el de esta última novela, nos lleva a confirmar la hipótesis de Doris Sommer en *Ficciones Fundacionales*:

Localizar el elemento erótico de la política, para revelar cómo los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual «natural» y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX. La pasión romántica, según mi interpretación, proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos. (Sommer, 2004 22).

Las novelas tradicionales latinoamericanas del siglo XIX intentaron llenar, como necesidad de las nuevas naciones, el vacío de Historia y se propusieron como la historia deseada, remediando simbólicamente las contradicciones sociales mediante relatos de amor heterosexual representativos de razas, partidos o intereses en conflicto. En las obras de Eyherabide aparecen preocupaciones propias de fin de siglo tales como la exaltación de un modelo de maternidad y la adaptación y asimilación del progreso, proceso que tiene aspectos positivos y que la autora se ocupará de destacar. El siglo de las máquinas, en especial del auge ferrocarrilero, determinó un mojón histórico en la forja del nacionalismo económico (Méndez Vives, 1975 64). Pese a la modernización, la problemática del “pobrerío rural” no se soslaya en la obra. En las capitales departamentales del norte y del este, los niveles de miseria alcanzaban marcas altas. Barrán y Nahum han demostrado que este fue un caldo de cultivo para los levantamientos blancos de 1897 y 1904. En torno al 90 los impulsos nacionalistas empezaron a manifestarse en el terreno económico. La comprobada voracidad del capital extranjero (caso de los ferrocarriles, por ejemplo) hizo que el culto a la empresa privada fuera puesto en tela de juicio. Esta fue una época de discusión de las leyes ferrocarrileras, que en 1884 y 1888 motivó debates y exposiciones tanto a nivel estatal como universitario (Juan A. Capurro, Ministro Carlos de Castro, Francisco Bauzá), un proyecto al que también atendería Margarita Eyherabide, además de su preocupación por el problema de los límites con Brasil.

Quisimos integrar a una autora que escribe en prensa. Adela Castell es la maestra escritora más reconocida de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*. Sus

poemas y composiciones aparecerán a lo largo de los tres años que dura dicha publicación. También escribirá en la revista *Búcaro Americano*, y además, según Raúl Montero Bustamante (1905), en *La Alborada del Plata*, *La Ondina del Plata*, *La Floresta Uruguaya*, *El Almanaque Sudamericano*.<sup>4</sup> Podría equipararse a Ernestina Méndez Reissig en el volumen de poesías, cuentos y discursos publicados. Por momentos, sus exposiciones adquieren visos críticos hacia a la Patria, el amor y el lugar que ocupa el sexo femenino en la familia. Algo que importa destacar es que según la sección de “Sueños” del número veintitrés de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (10 de febrero de 1896) la escritora habría terminado “una breve novela en forma epistolar, que aún no ha decidido a dar a la publicidad”. Acerca de este posible libro no hemos podido saber si realmente se concretó este proyecto.

Es necesario señalar que también otras mujeres incursionan tímidamente en algunas revistas de la época. Sara Arias, Matilde Crispina Romero, Clara Gianetto, Casiana Flores dan a conocer, de forma muy esporádica, sus cuentos y poemas. Por esto mismo, nada o casi nada hemos sabido de ellas en las diferentes modalidades del discurso crítico.

### Una poesía entre susurros

Diversos símbolos tales como “lira”, “cítara”, “arpa”, “canto” son los adecuados para sublimar el llanto y liberar las penas. Kirkpatrick (1991) investigó acerca de la pro-

---

4. En dos lugares se encuentran noticias biográficas de Adela Castell, siendo prácticamente la única de quien tenemos datos concretos. Uno es en el *Parnaso Oriental* de Raúl Montero Bustamante (1905) y el otro es un sitio web. Es interesante atender lo que Montero Bustamante quiso señalar como relevante: Nació en 1864, recibiendo su diploma de maestra en 1880. Ya nombrada sub-directora del Instituto Normal de Señoritas, en 1882, se graduó de maestra de 3º grado en 1886, comenzando, en 1887, a dirigir la primera escuela de aplicación en esta República. Todas sus energías las ha encaminado, durante su vida entera, a la formación del carácter del niño, Como prueba de lo que afirmamos, ahí están sus conferencias, una de ellas pronunciada últimamente en la Asunción, la que le mereció, por parte de la prensa local, elogios calurosos que han sido como una nueva consagración de su ilustración y talento. De palabra fácil y elocuente, es una notable oradora, siendo de notarse que ha sido la primera mujer que ha subido a la tribuna en las repúblicas del Uruguay y Paraguay. Como escritora hablan bien alto todas sus colaboraciones, en prosa y verso, aparecidas en *La Ondina del Plata*, *La Floresta Uruguaya*, *La Alborada del Plata*, *Boletín de enseñanza*, *El Almanaque Sudamericano*, *La Revista Nacional*, etc, y numerosos diarios, tanto del país como de la República Argentina. Ha cultivado, sin embargo, con especialidad, la poesía, reflejando sus versos, unas veces, las vibraciones ó inquietudes de un alma sensitiva; y otras, las ideas y conceptos de un cerebro equilibrado. Es que unas veces parece pensar con M.me Angebert, que la poésie est la philosophie en fleur; y otras, con el autor de Jocelyn, que la poesie c'est le chanl inlérieur.

Más datos de la vida profesional de Adela Castell (así como de María Eugenia Vaz Ferreira) aparecen en *Biographies of uruguayans authors* (1921) de William Belmont Parker, un editor estadounidense que se dedicó a realizar una colección de biografías de escritores argentinos, cubanos y uruguayos. Lo que allí se destaca es que se trataría de la primera mujer en hacer una ponencia en el Ateneo de Paraguay, se conocen sus discursos en el Club uruguayo de Buenos Aires y en el Congreso Científico Americano realizado en Montevideo en 1900. Finalmente se hace referencia a la solicitud que hicieron en 1920 más de doscientas personas a la Cámara de Diputados por una pensión y reconocimiento oficial para la escritora. Ver en [http://wikilivres.ca/wiki/Adela\\_Castell](http://wikilivres.ca/wiki/Adela_Castell)

blemática de la subjetividad del yo romántico y el sexo, y deja abierta la posibilidad de que la expresión personal a través del desahogo funcionaba como una forma de resistencia a las fuerzas represoras y opresivas del yo femenino. La tensión constante entre el respeto a lo que se esperaba de una mujer y la libertad para manifestar su individualidad, impacta, por un lado, en la idea de escritura como catarsis personal y por otro, en la preocupación por la fama y la posteridad.

Estas obras adquieren su pleno significado cuando se las lee a la luz de las intrincadas redes de relaciones literarias, socio-sexuales, culturales y políticas que presenta la escritura de mujeres. No se trata de novelas de acción, ni sentimentales, ni de ficción histórica. Más bien son relatos en los cuales se privilegia la voz que describe problemas sociales, políticos, económicos que deben enfrentar las protagonistas. A través de la voz, los proyectos poéticos de todas las autoras, con excepción de Zulma, cristalizan en mayor o menor medida las luchas patrióticas, tradiciones históricas, la muerte y el simbolismo de las flores. Presentan características propias de la ficción romántica, y en consecuencia, detentan el mismo ideario social, político y educativo que defendieron elementos convencionales de la representación femenina. Destacan aspectos que iluminan dramas íntimos pero realizan movimientos de distanciamiento con respecto a su anclaje referencial, “porque la hegemonía lingüística que impone una cultura dominante nunca es absoluta, tiene resquicios por los que penetran –a través del mismo lenguaje– concepciones que entrañan ideas disímiles y contradictorias”. (Lois, 2003 22).<sup>5</sup>

Parecería que todas desean quebrantar un poder injusto, sobre todo el que se relaciona a las decisiones políticas, pero en muchos casos reinstalan el sistema de exclusión que pretenden denunciar. No hay afianzamientos ni tampoco virajes, más bien pequeños espacios para que hable la voz de una mujer que en su mayoría de los casos pertenece a una clase (entendida como un grupo social que vive bajo condiciones de existencia que lo distinguen de otros grupos por el modo de vivir sus intereses, y su cultura). Esto se nota especialmente en los comentarios sobre la “negrita” en Dorila Castell; el “plebeyo”, el “pardito” y el “indio” en Méndez Reissig, y los peones del saladero en Eyherabide. Todas ellas utilizan un discurso domesticador que verifica la perdurabilidad del sistema. Aquí se presenta la relación conflictiva de la elite letrada y la elite dirigente en el proceso de producción de un proyecto que contrabandea poderosas cargas de significaciones, y aunque no se crucen fronteras, se advierte una sensibilidad que de lo confesional se va orientando a lo social, especialmente en las que escribieron dos libros. La evolución de su propia literatura muestra un cambio de tono que se asocia a una toma de posición frente a una realidad inmediata que se vertebra en relación a la literatura y campo político.

---

5. Lois, Elida. “Como se escribió y describió *El Gaucho Martín Fierro*.” *Orbis Tertius*, [La Plata:] 9 (2002-2003): 19-33. Impreso.

Se condena a la guerra por la disgregación familiar y a algunos gobernantes por la imposición de reglas que hay que aceptar. Por esto mismo, tanto en prosa como en poesía aparecen hombres que desertan del campo de batalla, y esto no se ve como una doble derrota sino como una defensa de los derechos desconocidos y violentados del habitante de la campaña. Quizás la gratificación de la recepción de los primeros libros de Méndez Reissig, Margarita Eyherabide y Spikermann y Mullins las lleva a una actitud algo más desafiante que instalarse en el lamento y la resignación, aún cuando el marco que ofrecen es el de la didáctica de los consejos. Spikermann y Mullins se pone al servicio de la nueva nación, ejerciendo su “maternidad republicana” y asumiendo voluntariamente una posición política e ideológica que da prioridad a los sentimientos locales y a los apegos casi ciegos a lo sublime patriótico. Lo hace desde un registro poético, así como Díaz de Rodríguez lo hará en su narrativa. Su mensaje pretende restaurar la paz y la armonía frente a las guerras civiles, imbricando así las necesidades y problemas de las esferas doméstica y pública.

Los mundos anacrónicos y bucólicos de Méndez Reissig con sus evocaciones elegíacas, le permiten expresar su dolor en un abordaje más intimista y subjetivo, pero no tanto como para no poder ver el afuera de una realidad que fue bastante difícil de sobrellevar en lo que respecta al disciplinamiento y la descalificación de las mujeres. Acusa recibo de los efectos de una vida bajo el signo patriarcal al caracterizar los personajes femeninos como locas, enfermas y ángeles sin proyectos propios, evidenciando una postura crítica en algunos de sus textos. Decide no resguardar totalmente su intimidad, algo tan caro al padre de familia. Por más que sus escritos se asocien *al corazón más que a la razón*, no se acomodan perfectamente a la división de esferas, porque la razón empata con el mundo público y en este caso entonces, estamos frente a una conjunción de posiciones que parecen disociadas. A su vez permite recuperar un retrato de la familia y las relaciones establecidas en su interior, favorecedoras del estado de subalternidad de las mujeres. Su publicación puede ser entendida, por tanto, como una forma particular de dar batalla fuera del hogar y ganar así una parte del espacio público. Es evidente que Méndez Reissig, sin prescindir de sus compromisos y de sus complicidades, tiene un proyecto más acabado para desplazar y desnaturalizar, al menos en algunos detalles puntuales, el lugar de lo masculino, lo cual implica demostrar que lo que parece ser no es.

En una tensión muchas veces contradictoria, la escritura de *Zulma* propende sutilmente a desregularizar ciertas tesis desde su propia condición histórica y material de producción, a trastocar ciertos juegos para socavar su aparente legitimidad, como una práctica que conlleva a una resolución imaginaria de pensamiento y sentimientos, verdad y libertad, necesidad y originalidad, particularidad y universalidad, lo individual y la totalidad.

Junto a esto aparecen enhebrados otros temas que tienen sus dobleces: la hermandad literaria femenina que tanto agradece Clara López, el “aprovechamiento” de Méndez Reissig del fallecimiento de su hermana para expresar otros motivos que le preocupan y para posicionarse como escritora profesional, el magisterio como puerta de entrada de las Castell, el “uso de la muerte” para dar un tono respetuoso, serio y virtuoso a sus composiciones. Diferente es la apuesta de *Zulma*, caso marginal de nuestras letras femeninas, que escribe desde una escala de valores totalmente distinta del conjunto de autoras.

Todas dedican sus piezas, aunque no exclusivamente, para un público femenino, a la familia y a las amigas. Spikermann y Mullins se dirige a sus *lindas lectoras*, y sin embargo, utiliza tonos trágicos y admonitorios para dirigirse a todos los hombres. Es a ellos a quienes les pide reconciliación política y olvido de las guerras fratricidas, pero lo hace desde la más ensalzada virtud moral y cívica que la sociedad exigía a las mujeres: la modestia.

Todas las escritoras presentan heterogéneos perfiles pero mantienen posturas similares en cuanto a los modelos femeninos que propugnan en la nueva sociedad finisecular. Sus ideas deben enmarcarse en los anhelos patrióticos y la fe en el progreso modernizado y liberal. No se encuentran argumentos ni artículos vindicativos de la obtención de derechos políticos y ciudadanos, ni discursos de identidad de mujeres en estas publicaciones de tipo cultural. Pero con sus páginas y pequeñas intervenciones, ofrecieron miradas femeninas sobre la Patria en momentos en que se asistía a un cuestionamiento a lo nacional.

### **El lenguaje mudo de las flores para una Patria agonizante**

Lirios, tumbas y la fugacidad del tiempo. La patria, la madre, las ilusiones perdidas. Jóvenes agonizantes, lágrimas, bocas ardientes y oídos castos. Violetas, la “dulce calma”, nostalgias por la muerte, crespones adornando ambientes solitarios y mortuorios. Una suerte de soplo helado envuelve a las mujeres a quienes “jamás fascinó la vida”. Sus tristes evocaciones y lúgubres melodías se tañen con la lira eolia, juguete romántico favorito, pieza popular del moblaje hogareño, analogía de la mente poética durante el siglo XIX (Abrams, 1982). Esto no quiere decir que la contrapartida masculina no haya utilizado abundantes “cosas muertas” para inspirar su estética de cementerio. Basta leer por arriba los títulos de los textos de *La Revista*, entre tantas otras publicaciones, para encontrar réquiem, ruinas y seres etéreos. Frecuentes visiones lúgubres, nocturnas y sepulcrales son tópicos predilectos que responden a una caracterización tardía e imitativa del Romanticismo europeo.

En esta literatura encontraremos pautas complejas de coincidencia y contradicción que pusieron en circulación un lenguaje de un yo femenino forjado en ciertos estereotipos sociales y culturales que desde tiempo atrás habían comenzado a permear la sociedad uruguaya a través de un amplio sistema de relatos, símbolos y mitos.

Pensar en las relaciones entre escritura de mujeres y la sociedad de fines del siglo XIX y principios del XX es intentar ubicarse en la situación histórico-discursiva y en el sistema simbólico que eventualmente legitima dicha expresión. Reflexionar sobre las problemáticas de la institución literaria en la época fundacional de las repúblicas, enmarcadas por el proceso de modernización, es considerar la normatividad social y la distribución de los roles de género en las distintas escenas culturales.

Siendo predominantes las imágenes luctuosas en la producción poética cabe preguntarse el porqué de la omnipresencia de la muerte en un momento en que las mujeres se consideraban “figuras que dan continuidad al grupo familiar” y “las que gobiernan y articulan las dos esferas: pública y privada” (Peruchena, 2010 11). Quizás, por esa misma función asignada (y autoasignada), el deseo de morir aparece como una constante. Y si bien es cierto que dicho sentimiento aparece con igual intensidad en la poesía escrita por hombres creemos que existen algunas diferencias en su tratamiento. ¿Cuál es el valor de estos relatos– si tal como dice Perrot– ellas están “consagradas al silencio de la reproducción maternal y casera, enterradas en la repetición de lo cotidianamente doméstico, lo que realizan ¿vale la pena dejarlo estampado en el relato?” (Perrot, cfr. Peruchena, 2010 13). Intentamos responder a estas cuestiones haciendo foco en el análisis crítico de algunas producciones. En el Uruguay de entresiglos las mujeres parecían quedar *fuera de cuadro*, y sin embargo, encontramos ejemplos pertenecientes a la élite letrada, que, a su manera y con todas las limitaciones, toman la palabra.

Celina Spikermann y Mullins, quien se define a sí misma como una “gran patriota” de “corazón blanco”, utiliza tonos trágicos y admonitorios para dirigirse a los orientales por sus luchas fratricidas, a las mujeres que abandonan a sus hijos, a los “padres de la patria”. No importa quiénes sean, a todos los ubica entre cipreses y “lágrimas de sangre”. Las “montevideanas, ávidas de visitar nuestras hermosas necrópolis”, desean morir “antes de que el invierno helado cubra con su nieve los cabellos”, como “el tronchado nardo que cae, con sus perfumes y destellos”. Es una mujer que anhela “morirse llena de ilusiones” (14). Expresiones como esta, de 1905, son similares a las de Méndez Reissig, en sus *Quejas del corazón* (1899):

En vano busco venturosa calma,  
que anhelante mi alma  
Pide á gritos, cansada de sufrir;  
Nadie escucha mi llanto dolorido,

Y el corazón herido

Sólo espera la dicha de morir (1)

Dichos versos aparecen en un momento de cambios paulatinos en el país, referidos al modelo demográfico, al ingreso progresivo de la mujer al mercado laboral y al incremento gradual de la matrícula femenina en los niveles medios y altos de la enseñanza, así como también a las transformaciones en el plano de las costumbres (baste mencionar como ejemplo el retraso de la edad promedio del casamiento). Todo este proceso provocó “un conjunto de modificaciones, lentas pero sensibles, en el plano de los modelos y los roles de las mujeres, que desafiaban aspectos sustantivos de la cultura fuertemente masculina y patriarcal por entonces dominante” (Caetano, 2004 330). A estos factores se agrega que desde Europa y Estados Unidos llegaban los ecos de las primeras movilizaciones feministas (Peruchena, 2010). Pese a esto, el tema de la igualdad de los derechos ciudadanos para mujeres estuvo relativamente ausente en el discurso público de las dirigencias políticas. Algunas, precisamente las que no son estudiadas en este trabajo, se preocupaban por los conflictos que vivían por su condición de género. Sobre esto se refieren los textos de *Virginia*, seudónimo bajo el cual la uruguaya María Abella de Ramírez desplegaba una intensa y activa campaña periodística en La Plata. No es difícil imaginar por qué fuera del Uruguay es donde se pueden crear centros feministas, órganos de prensa y escritura de ensayos al respecto, tal como lo hizo dicha autora con el célebre: “Programa mínimo de reivindicaciones femeninas”.<sup>6</sup>

Durante este siglo, la lucha por nuevos derechos quedó monopolizada por las mujeres trabajadoras integradas en los emergentes sindicatos, las cuales trataron también de incorporar demandas propias de su género. Testimonios de esta proceso son los discursos de Mercedes (seudónimo sin identificar) y de María Gigop, quienes en 1884 y 1889 respectivamente, proclamaban por un lado la integración en la Asociación Internacional de Obreros de Montevideo, y por otro, la organización entre las compañeras lavanderas, planchadoras, alpargateras, costureras, paliteras y cigarreras. María Gigop las describe “vestidas en harapos y otras semidescalzas corren en todas direcciones en busca de ocupación o trabajo, siendo imposible encontrar, vuelven a sus casas rendidas

---

6. Ver en Machado Bonet, Ofelia. “Sufragistas y Poetisas” en *Enciclopedia Uruguaya*, N° 38, Junio de 1969: 154. Allí se explica que: “El “feminismo” orientado hacia la obtención de la plenitud de los derechos civiles y políticos de la mujer, nació en el Río de la Plata por iniciativa de la maestra uruguaya (recibida en La Plata, 1894) María Abella de Ramírez (1863-1926), quien fundó en 1903 el primer centro feminista en dicha ciudad. En 1906 presentó al Congreso Internacional de Libre Pensamiento, realizado en Buenos Aires, un “Programa mínimo de reivindicaciones femeninas” y desarrolló amplia labor y constante prédica desde 1899; en 1900, en *El Día* de La Plata, bajo el seudónimo Virginia y por medio de la revista *Nosotras* fundada en 1902. Creó la “Liga Feminista Nacional” cuyo órgano era *La nueva mujer* y editó en 1906, su obra “En pos de la justicia”.

de cansancio. Aquellas que encuentran algo deben someterse a las voluntades ajenas”.<sup>7</sup> Y yendo un poco más allá en este juego de opuestos con los textos de las poetas incluidas en esta investigación, Mercedes dice: “Si hay un Dios, como nos lo quieren hacer creer, paréceme que no permitiría semejantes injusticias”.<sup>8</sup>

En cambio, los textos de nuestras autoras no integran dimensiones relacionadas a estos aspectos. Tan solo encontramos tibias intervenciones sobre la importancia de la educación y la mayoría de las veces es para afirmar y conservar ciertos valores que se sienten perdidos. Esta constatación no es novedosa, por cierto. No nos referimos a las obvias diferencias de estilos, de preocupaciones y de clases sociales. Lo que merece introducir otras voces femeninas es ampliar el espectro y dejar asentado que otras mujeres transmitieron un modelo diferente de ciudadano.

La muerte predomina y atraviesa la poética estudiada pero el marco está dado por el saludable gesto de ponerse a escribir. Hay que indagar en los significados de estas tramas discursivas. Las mujeres se inscriben exclusivamente en la ética cristiana –o dispositivo de vigilancia, según Torres (1995)– en la virtud de herencia androcéntrica, en el tema patriótico instalado en una época de conflictos interpartidarios, y en las fuertes asociaciones entre la religión y la nación. Elementos como éstos provienen de un imaginario esencial que ya se venía construyendo mediante la generación de intelectuales como Zorrilla, Acevedo Díaz, Blanes, Varela, Bauzá, Ramírez.<sup>9</sup> Importa observar cómo este *background* se plasma en los textos y se dirige hacia una sola dirección, que en estas autoras se traduce en recibir simbólicamente el pésame, luego del consabido agradecimiento por la recepción de sus obras y las peticiones de perdón por haber intervenido activamente como escritoras. Desde la publicación realizada en la Tipografía El Paysandú, Clara López de Brito (1892) se dirige al lector para manifestarle que:

Al dar a la prensa mis humildes producciones no abrigo la pretensión de conquistar para mi frente los lauros inmarcesibles que han alcanzado Ida Edelvira Rodríguez, Josefina Pelliza de Sagasta, Silvia Fernández, Agustina Andrade y tantas otras poetisas argentinas, que han sabido arrancar armónicas liras, melodías sublimes de inimitable dulzura y sorprendente belleza. (IV)

Su única pretensión es obtener “el sincero aprecio de mis lectores y una palabra de aliento de mis amigos para seguir adelante” (IV), sentimiento que se reitera casi invariablemente en las dinámicas escriturarias femeninas. Sabbia y Oribe llamará a sus versos “primicias del corazón”, Méndez Reissig dice en *Lirios* que son “páginas escritas sin

---

7. “Zubillaga, Carlos y Balbis, Jorge. *Historia del movimiento sindical en el Uruguay (III). Vida y trabajo de los sectores populares/hasta 1905*. Montevideo: Banda Oriental, 1988: 151-152. Impreso.

8. “La mujer y el trabajo.” *La Lucha Obrera (Periódico Semanal defensor de la clase obrera)*, año 1, N° 13, Montevideo: 8 junio 1884: 2. Impreso.

9. Methol Ferré, Alberto, “Relatoria.” *Cultura Mercosur. Políticas e industrias culturales*. . Hugo Achugar. Montevideo: LOGOS-FESUR, 1991: 46. Impreso.

ninguna pretensión, fruto de mis horas de ocio y tristeza”, textos “grises” que de todas formas entrega “a la crítica de mi patria” y que “con toda gentileza brindo a mis bellas compatriotas”.

Una de las cesuras artísticas del movimiento romántico nace a partir del mito del poder germinal y morfológico de la naturaleza. Surge el valor de lo contingente y lo cambiante, flujo que devela regiones interiores y que se abre hacia un nuevo lenguaje sentimental e imaginativo, con formas muy variadas “que tienden a lo irreal pero vuelto a una realidad visible” (Wolf, 2007 6). La inspiración romántica se traduce en un repertorio de imágenes que no sólo es visto sino sentido simultáneamente por el conjunto de todas las facultades; adquiere resonancias que funcionan como identificación con el paisaje. Es en esta época las flores se veían como seres animados, tal es así que en varios poemas de Méndez Reissig se establece un diálogo entre las flores mismas.

En la novela Heinrich von Ofterdingen Novalis ve en la flor el símbolo del amor y de la armonía primordial que caracteriza la naturaleza. Más avanzado el siglo, se añaden maneras de entender e interpretar la naturaleza desde tradiciones lejanas, como la japonesa. En Oriente, la sugerencia de estados de ánimo y la costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores tiene una gran importancia, aunque a lo largo del siglo XIX, época denominada significativamente de las reposiciones, se recuperan en Occidente antiguas tradiciones, sobre todo las que proceden del pasado, y más en concreto, de la Edad Media. (Sala 2003 187).<sup>10</sup>

En el siglo XIX se da un auge de la botánica tanto en la literatura como en la ciencia y en las artes decorativas. Angelo de Gubernatis, uno de los presentadores de la obra de Sabbia y Oribe tiene un estudio denominado *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal* (1878) en el que se recuperan ciertos aspectos del mundo medieval en donde las flores eran una fuente de deleite. Proliferan estudios botánicos de naturalistas ingleses que contribuyeron de forma importante a la constitución de nuevos repertorios decorativos, como *The Grammar of Ornament* (1856),<sup>11</sup> un libro con multiplicidad de láminas dedicadas a las flores o su similar en España: *El lenguaje de las flores y el de las frutas con algunos emblemas de las piedras y los colores*, de Florencio Jazmín (1870).<sup>12</sup> En el área del diseño y la arquitectura Émile Gallé (1846-1904), fundador de la escuela de Nancy creará un jardín botánico como motivo de inspiración de sus objetos de cristal y Louis Majorelle (1859-1926) tendrá su biblioteca-jardín.

---

10. Sala, Teresa M. “Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y las cosas mudas.” *Materia 2*, Naturaleses, 2002: 185-202. Impreso.

11. Jones, Owen. *The grammar of ornaments*. Disponible en: <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.GramOrnJones>. Consultado en junio de 2013.

12. Dicho libro consta recopila cuentos y poemas de temáticas florales, además de un diccionario, una gramática y variadas ilustraciones que asocian las mujeres a las flores. Ver la publicación on-line: [http://books.google.com.uy/books?id=ZIYKAQAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.uy/books?id=ZIYKAQAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Consultado en noviembre de 2013.

Una comprobación que surge al leer las composiciones líricas femeninas es la abrumadora presencia del repertorio vegetal con que se definen subjetividades. No solamente en las temáticas, sino en los títulos de los libros y las guardas decorativas que abren o cierran cada poema. Nos preguntamos por la elección y significación que se hacen de determinadas flores, ya sean marchitas, nuevas, emblemáticas u ornamentales. Los títulos se repiten en varias ocasiones: *Flores Marchitas* (Dorila Orozco y Spikermann y Mullins), *Lirios* de Méndez Reissig, *Rosas y Abrojos* también de Spikermann y Mullins. “En el camino de mi vida nunca hallé flores” (Spikermann y Mullins, 1902 VII), Dorila Orozco dice que “el mundo está sembrado de abrojos” (1879 13), Sabbia y Oribe respira “el suave perfume de los lirios” (62) y “el miosotys es la flor que retrata mis anhelos” (61) Más adelante, en 1913, Delmira Agustini dará un giro erótico a las flores de loto y a los jardines perfumados de *Cálices Vacíos*. No obstante, la tendencia de utilizar estos símbolos no es exclusiva de las mujeres. Por citar a modo de ejemplo, el modernismo hispanoamericano potenció la perfección de las flores perversas, exóticas y lujuriosas de Darío, Nervo, del Casal, Carrillo y Lugones con sus perfumes enervantes y seductores, herederas de *Flores del Mal* de Baudelaire (Litvak, 2013 154-155).<sup>13</sup> En nuestro país las flores de los hombres son más discretas: *Violetas y Ortigas* (1880) de Alejandro Magariños Cervantes, el importante pasaje del *Tabaré* de Zorrilla que se inicia con: “cayó una flor al río” (1888), o su famoso *Himno al árbol*, la tradición nativista de los cuentos de Javier de Viana *Macachines* (1910), *Yuyos* (1912), *Cardos* (1919) y *Abrojos* (1919) y también Alberto Nin Frías refiere al mundo vegetal con obras cuyos títulos son similares: *El árbol* (1910), *El culto al árbol* (1933) y en 1919 *Un huerto de manzanas*. Víctor Pérez Petit acusa el tópico floral en 1906 con la obra de teatro *La Rosa Blanca* y en *La música de las flores y otros cuentos* (1924).

Son múltiples las variantes del binomio mujer-flor: “pobre azucena, moriste destrozada por el cierzo” (Méndez Reissig, 1902 9), “soy la silvestre violeta sin perfume ni color” (López, 1892 52). Y la identificación de Spikermann y Mullins es más afín a la etapa en que escribe sus versos: “yo solo soy la tristeza, que cual mustia sensitiva, en el jardín de la vida dobla inerte la cabeza” (1902 22). Muchas escritoras las adoptan como seudónimos para firmar sus composiciones en la *Ondina del Plata*: Pasionaria, Adelfa, Violeta, Azucena, todas amigas de Dorila Castell (1879 35).

Con su perfume “tan místico, tan puro e inocente” las violetas “son el lenguaje del alma” (Castell, D. 1879 6). El alma también es una “pálida flor sin encantos ni perfumes, marchita por el soplo de la fatalidad” (Spikermann y Mullins, 1905 V). Muy distinto es el

---

13. Litvak, Lily. “Las flores en el Modernismo hispanoamericano.” *Creneida*, Dpto de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba, N° 1, 2013: 134-159. Disponible en <http://www.creneida.com/revista/> Consultado en enero de 2013.

sentir de Méndez Reissig: “En el jardín de la vida, eres cual rosa entreabierta” (1902 7). Los versos de Spikermann y Mullins se definen “cual níveas rosas de fragancia exquisita” (op. cit. 13) y se ofrecen como “ramo para el bello sexo del Plata”. (op. cit. V). *Zulma* en su poema “Amor, esperanza y fe” expresa lo que sucede a una mujer cuando es abandonada: “La rosa, el lirio, la violeta, el nardo/ Que ayer con su perfume me embriagaban/ Presentanse a mi vista ya sin brillo/Aroma para mí ya no más exhalan” (33).

La cantidad de duelos, santuarios, cementerios y elegías a las amigas muertas propician esencias, guirnaldas, ofrendas y floreros por doquier. La personificación y el diálogo entre flores es un recurso utilizado en “Como mueren las flores” (Méndez Reissig, 1902 40), “Nocturno” (op. cit. 30) y también en prosa; ejemplo de ello es su cuento “Quejas” (1902 69) cuyo motivo es el diálogo entre rosas, violetas y margaritas.

También existen otros significados e identificaciones para las flores como los que les atribuye Díaz. Una flor de color blanco en la cabeza de la hija de *Aglae* tiene un contenido político. Para Spikermann y Mullins las “Siemprevivas” y las “Flores Silvestres” serán para los amigos: Liborio Pérez – un maragato asesinado el 23 de octubre de 1882, a cuya memoria la escritora dedica un poema en cada uno de sus libros, y por lo que ella misma dice, se trataría de un periodista a favor de cierta ideología política– Diego Lamas, Aparicio Saravia, los treinta y tres orientales.

Se puede comprobar que ninguna elige un búcaro de intensidad cromática o de aromas embriagadores. No aparecen por ningún lado las flores rojas, o anaranjadas, símbolo de artificios, de coquetería, de seducción. Siempre se trata de Flores silvestres (Spikermann y Mullins, 1902 38), Lirios, Flor de lis, cardos, Ilusión, y todas están habitualmente marchitas, pálidas, solitarias y de olores castos para llevar a las tumbas de las amigas (Spikermann y Mullins, 1901 32; Sabbia y Oribe, 1894 22). Entendemos que “la sensibilidad se alía particularmente a la estética y el simbolismo de las flores puede llegar a ser una misteriosa representación de los tormentos del alma” (Sala, op. cit. 186) y los episodios de la existencia humana con los ciclos de la naturaleza (amor vida/ dolor-muerte), con el ritmo de la tierra en el que la fragilidad de las flores deviene la manifestación de la transitoriedad de la belleza. Sus experimentaciones estéticas se asocian al sentido que Florencio Jazmín expresa en su *Manual de Flores*: “la mujer es la flor” (Jazmín, 1870 116-119). No obstante esto, el uso alegórico de la flor es indefinido. Cada una posee un simbolismo propio, oscilando entre la ofrenda, el testimonio, o el valor ornamental. Aluden a la primavera, a los jardines “que traen efluvios de ambrosía” (Sabbia y Oribe, 80) pero también a la pasión ardiente:

Las flores todas tienen un emblema o símbolos que son el teatro de amores inocentes y la cuna de amores pletóricos. ¡Qué bellas son las flores! ¡Pero ninguna tan fragante y hermosa, como aquella que recibimos con alborozo de las manos

del bien amado! Esas flores olorosas (símbolo de pasión ardiente), que adornaban su pechera, son galantemente desprendidas en éxtasis de amor, para nunca olvidarlas, y entregadas a la que antes que las flores, ha recibido el corazón del que se despoja de su adorno” (Spikermann y Mullins, 1900 15 [1905])

En el cáliz pequeño de las flores se guardan “los más ocultos secretos [...] toda la eternidad del recuerdo y toda la inmensidad del cariño”. Spikermann y Mullins se pregunta “¿qué es la vida sin cubrir su senda con los blancos y castos azahares?” (15).

La omnipresencia floral en los textos de Spikermann y Mullins se retrata en las montevidéanas llevando ramos y crespones al cementerio un dos de noviembre y prácticamente todo su libro tiene que ver con un ambiente de luto. Para Sabbia y Oribe las flores representan “los efluvios de la flor de la Ilusión” para resistir a “ese grito del caos del cielo”, o cuando ofrece al amante su amor: “guarda la flor, recuerda que su cáliz el sueño de mi amor, entero, esconde. Es muy pequeño y sin embargo encierra el afán de mi vida” (77), la “flor de mi alma, la única inmarcesible”. (79) Méndez Reissig se refiere a la amistad como una “bella guirnalda” tejida con “laureles, azahares y jazmines” (11), y a su propia alma como un jardín en el cual solo se encuentran “las mustias flores de mi alma” (13).

De entre todas, la violeta y el lirio son las escogidas. *Leirion* en griego, su significado se asimila a la blancura, pureza, virginidad, inocencia, nombre elegido por Méndez Reissig para su segundo libro. Uno de los aspectos importantes de este sistema de símbolos es que el culto a la naturaleza fue también un refugio contra las falsedades humanas, contra el *positivismo*, contra un paisaje cada vez más industrializado. Naturalezas artificiales, jardines donde vivir ante la amenaza de la realidad oscura ¿anhelo de embellecer la fragilidad y a la muerte?

Dado que es imposible agotar la producción de sentido de un corpus (y mucho menos en un acercamiento inicial) señalaremos algunos aspectos que podrían ser fructíferos para abrir nuevas líneas de investigación.

Nuestro análisis de los textos de mujeres parte de la discursividad romántica y su articulación literaria. El silencio y el ocultamiento funcionan, por un lado, como la negación y el sacrificio supuestamente necesarios para que la mujer ocupe el lugar destinado. Sin embargo advertimos canales de producción y estrategias para trabajar oblicuamente sobre los temas que les preocupan, dando un tratamiento simbólico a la maternidad (en algunos casos para desacralizarlo), al matrimonio (visto como espacio de sometimiento), a la Patria (la honra masculina y su deber patriótico son cuestionados al enfocar sus reflexiones en el abandono al que se somete a la mujer como consecuencia de ello), a los conflictos bélicos (demostrando que en dicha situación ellas son las que tienen más para

perder) y a la mujer (que no siempre es un ángel). El silencio conserva una sombra de fingimiento e impostación y es una respuesta al primer silencio que impone la lógica androcéntrica. La creación de ficciones parciales, fragmentarias y provisorias contrarrestan historias oficiales. Méndez Reissig, Adela y Dorila Castell, Sabbia y Oribe, Clara López se reconocen como autoras en diálogo con el campo literario de su tiempo. Y sin pretensión de transformarlo, estas elaboraciones discursivas presentan algunas ranuras por donde se puede observar la realidad femenina.

### **La Madre Patria y la autoridad pedagógica se enarbolan en la narrativa de mujeres**

Con su lógica y su táctica las autoras se colocan en el lugar de las emociones pero permitiéndose una mirada personal sobre los *horrores de la patria* y sobre la educación de las jóvenes. En el plano del discurso, el candor de una leyenda de Díaz valida la experiencia de una escritura en el campo de enfrentamientos por los significados. Deducimos que aún a través de sus lágrimas y sus silencios las escritoras no se resignaron a ser modestas o pasivas, sino que potenciaron, en un limitado escenario y con un modelo obsoleto, instancias para hacerse oír.

Parecería que las obras se ponen al servicio de la nueva nación asumiendo voluntariamente una posición política e ideológica, dando prioridad a sentimientos locales y a apegos casi ciegos a lo sublime patriótico. Su mensaje pretende restaurar la paz y la armonía frente a las guerras civiles, imbricando así las necesidades y problemas de la esfera doméstica y de la pública.

Las recreaciones afectivas ilustran la cosmovisión de concepciones de eminente raigambre hispánica y se ubican en el marco del fuerte debate entre católicos y liberales que se dio en esos años. Las autoras, especialmente Corrège y Eyherabide, reaccionan del lado del Espiritualismo frente a la ascensión y apogeo del Positivismo de los años 80 y 90 (Ardao, 1968 [1950] 227). Desde esta trinchera liberan sus relatos de toda fisonomía peligrosa y este impulso les da la posibilidad de representarse a pesar de sus posturas muchas veces aristocratizantes. Es una lucha cultural para renegociar el contrato sexual originario que las excluía de la esfera pública. Sin prescindir de sus compromisos y de sus complicidades, invocan, en una tensión muchas veces contradictoria, a la conciencia de los hombres.

Ni siquiera la arriesgada Zulma es capaz de romper con el patrón cultural de su época, no obstante, las temerosas e impulsadas escritoras presentan “una obediencia” estratégica de resistencia que, entre atrevimientos y sanciones, se animan a publicar

también en la prensa periódica, aunque sea para reproducir tópicos que ocupan un lugar central en los discursos de la construcción de la nación.<sup>14</sup>

Siendo que esta es una literatura de doble voz, enfrenta el problema de la escritora que se asume como productora de textos, y que simultáneamente debe asimilar, en un gesto mimético, las representaciones de lo femenino como objeto. Las autoras devienen sujetos literarios en el proceso imaginario de la creación y sin ser figuras de primer orden, ofrecen un ejemplo paradigmático de cómo y con qué limitaciones culturales e ideológicas realizaron la ambigua práctica de publicar. Desde ese punto de vista merecen considerarse portavoces de un “otro” imaginario del siglo XIX que habilita a una visión más amplia de épocas decisivas de la historia nacional. Son testigos de excepción de la génesis de la modernidad y testimonio de los primeros pasos de una tradición, con el valor añadido de haberse realizado en circunstancias históricas cruciales, con escasos modelos previos y un entorno hostil hacia las que osaban incursionar en las letras. No conforman un único modelo de identidad, pero contribuyeron a la salida de los estrictos límites del discurso de la sociedad provinciana.

La práctica de la caridad y el magisterio son puertas abiertas al quehacer público, y en este sentido pueden ser vistos como una extensión de la maternidad. La realidad de la dependencia económica de las mujeres se verá plasmada en personajes femeninos impotentes para modificar sus vidas, y sin más alternativa a llorar sus ilusiones perdidas.

En ningún caso llegan a formular un proyecto de nación-estado pero las mujeres del partido blanco exteriorizan más libremente su simpatía por esta divisa. Parecería que Díaz, así como más tarde lo hará Spikermann y Mullins, escribe reaccionando contra los gobiernos colorados de turno. En el caso de Eyherabide, se muestra el apoyo al cambio y el progreso, pero no se ve una actitud “progresista” en cuanto a los derechos de trabajo y educación para las mujeres.

---

14. Por cierto que el proyecto de nación implicaba una mujer como ángel del hogar, y las conexiones entre ambos motivos son objeto de la crítica en la última década. En “Siglo XIX: Fundación y fronteras de la ciudadanía”, en *Revista Iberoamericana*, LXIII/178-179, enero-junio 1997: 129-140. Encontramos extensos trabajos en esta línea. El de Nina Gerassi-Navarro, “La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX” reivindica la actuación y escritura de Soledad Acosta de Samper al hacer ver la sutilidad e inteligencia de su mensaje:

Por un lado, insiste en destruir imágenes que congelen y paralicen tanto el lugar y trabajo de los hombres como el de las mujeres. Asegurándoles a los hombres su supremacía, les recuerda que a través del hogar la mujer también tiene un rol similar al de ellos en la consolidación nacional. Por esta razón deben incluirla en todo proyecto político. Simultáneamente su mensaje se dirige a las mujeres y, cuestionando su subordinación, les incita a que trabajen por su propia valoración, que traten de hacer algo constructivo con sus vidas. La responsabilidad de la mujer es educarse justamente para poder cumplir con el mandato que le han asignado los hombres. Es por medio de este acto que la mujer puede trascender los límites de su hogar y tomar entre manos la redefinición de su rol en la sociedad. (132)

Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/6232/6408>. Consultado en julio de 2013.

Aunque las escritoras comparten preocupaciones y prácticas, no estamos frente tesis políticas. Detentan el mismo ideario que defienden elementos convencionales de la representación. Se manifiestan a través del sentimiento, pero mediante sus intervenciones denuncian casi abiertamente las consecuencias de una guerra civil.

En el caso de las novelas, el conflicto interno de las protagonistas –entes sentimentales ligados de forma primordial a la naturaleza y a la divinidad– señala la contradicción entre el amor de madre y el amor a la patria. Tal como lo hemos advertido en su momento, la estadía en el campo se describe aludiendo al plano de una existencia negativa, tanto para el hombre como para la mujer, a causa de las guerras civiles.

En las obras de Eyherabide las esposas y madres compiten por el amor de los hijos o esposos, ya sea con la patria o con otra mujer. Aunque se resignan, son capaces de cuestionar el segundo lugar en que quedan situadas.

El pasado reciente se observa desde una perspectiva femenina pero, a diferencia de otras propuestas de escritoras latinoamericanas, quienes piensan un nuevo proyecto nacional posible, las nuestras describen tan solo el dolor de las mujeres a causa de la contienda. Es por ello que el verdadero protagonismo reside en la voz narrativa, una voz sobre la vivencia personal que no se amordaza cuando tiene que expresar las emociones y las rupturas sufridas por la destrucción que conlleva cualquier acontecimiento bélico.

El lenguaje utilizado se inscribe en referencialidades con pretensiones objetivas, situación que se espeja en la introducción de los grandes temas del siglo XIX: *el progreso* y *el positivismo*. El tren, la locomotora, la industria y la nueva infraestructura económica será el marco auspicioso para el Uruguay desarrollado y libre de guerras.

La relación homóloga con la ideología romántica europea remeda a *Panchito*, un personaje que oficia de buen salvaje, configurado a partir de un encuadre rioplatense de características positivas y negativas. No se profundiza, pero tampoco se ignora la realidad de ese “otro” marginal, el peón del campo, o el afrodescendiente. Incluso, aún dentro de los convencionalismos, Eyherabide registra el habla popular en algunos diálogos, esa voz que denota falta de instrucción y utilizada como recurso para señalar la importancia de la educación para los más desfavorecidos, y más aún, para evitar los brutales castigos que imponía el padre, peón del saladero, a su hijo. Se protesta contra la forma común que tienen “los hombres ignorantes” de educar a los niños mediante la violencia física (Eyherabide 1908 28).

La angustia del Sujeto Romántico surge de una sensibilidad espiritual que lo liga al ámbito de la armonía primigenia que se ha perdido y que se plasma en el debate interior sobre el triste presente. En la delimitación de los espacios –impuesta por la burguesía ca-

pitalista representada por el “señor progreso”– el campo es el ámbito de la perfección y la felicidad natural. Sobre esta premisa, la obra de Díaz de Rodríguez presentará matices más elaborados. Siguiendo la norma textual romántica las mujeres se caracterizan como objetos de amor que no se diferencian de otras representaciones literarias de la época; la tez de azucena, el talle de palma y el cuello de cisne reiteran su relación indisoluble con la Naturaleza como ámbito divino.

Por momentos se advierte una mirada pesimista y desencantada de las autoras en relación a la lectura del pasado, en el cual ya no hay lugar para el idilio, y si bien, en el caso de Eyherabide, la esperanza está puesta hacia un futuro de modernidad, cercano y esquivo a la vez para la joven nación, es también una suerte de posibilidad que se ve amenazada por la mentalidad en tensión entre las dos divisas políticas de la época.

El seno materno es en las novelas un refugio para los males de la guerra, lo cual resulta de una apropiación estética de los modelos románticos hegemónicos. No obstante, sin apartarse de esta norma, Eyherabide y Méndez Reissig dan cuenta de algunos resquebrajamiento del modelo imperante (algo de esto aparecerá también en Spikermann y Mullins). Existen madres egoístas, dominantes, están las que abandonan bebés en los asilos, las que no permiten con sus exigencias la felicidad de sus hijos. Se emiten juicios morales respecto de dichas conductas y prescriben finales trágicos para las que no se ajustan a lo esperable. Numancia, la madre de Ernesto, es vanidosa, y solo le interesa un matrimonio provechoso tanto para ella como para su hijo. Es igual a la madre de Sibila, el personaje del cuento Méndez Reissig, pero en este caso la unión de los amantes solo se da con su muerte. Doña Jovita también quiere a su hijo casi en exclusiva y llora cuando aparece la rival, pero de alguna manera esta última se preocupa por el contexto social y por los padecimientos de las mujeres durante la guerra, protesta contra ese destino y aunque finalmente se resigna, es capaz de expresar lo que siente. En la novela *Estela* se seguirá la norma textual de la estética edificante y su desenlace reafirma el triunfo de la virtud y el castigo del pecado, un castigo que acá será para una madre. Es el mismo esquema que utiliza Corrège. En cambio, en *Amir y Arasi*, ambas mujeres, madre y novia, quedan en igualdad de condiciones por sus valores morales, afirmándose así, los elementos prototípicos del amor familiar.

Este grupo de textos puede leerse entonces, entre otros aspectos, como un espacio de discusión política de la maternidad, el matrimonio y de difuminación de las fronteras fijas entre lo público y lo privado, porque tal como señala Jinzenji: “A partir do momento em que a família passa a ser vista como sociedade em miniatura, e a medida em que os relacionamentos e os casamentos são embebidos de significados políticos, as mulheres se tornam, inevitavelmente seres políticos” (Jinzenji, 2010 35).

Las novelistas no escriben directamente sobre la igualdad de la mujer y su emancipación pero sus miradas intentarán colarse a través de lo que el mundo masculino les niega y tratarán de demostrar, que en la ciudad o en el campo, del lado de la “naturaleza” o en la riesgosa frontera entre la Naturaleza y la Cultura, siempre están las mujeres. Lo están en un sentido positivo, por su conexión más profunda con lo afectivo y lo vital –“el corazón del género humano”– por su función materna y por su finura sensitiva superior aún en las inteligencias más escasas y menos cultivadas. Pero también lo están en un sentido negativo: las mujeres de la campaña viven en la desprotección y la dependencia. Esta será la línea centra de la literatura en el país y en el Plata durante todo el siglo XIX y la mitad del siguiente.

### **Ecós del silencio: reafirmación del ángel pero con perspectivas propias en la poesía**

*Aglæ* mira las ruinas de la patria luego del Sitio de Paysandú. El yo lírico de Ernestina Méndez Reissig vuelve a los parajes en que la infancia fue un tiempo feliz. Spikerman y Mullins rememora las gestas heroicas de los orientales. Quizás es políticamente necesario mirar hacia atrás ya que no es posible no enfrentarse al progreso inevitable. Las miradas se dirigen a los muertos. ¿Será tal como dice Lucía Guerra (1995) que esta literatura es también un modo femenino de entender el mundo?

Foucault denomina “discurso revertido” al que usa las mismas categorías por las cuales fue descalificado o marginalizado, un discurso que reclama una legitimidad propia de su perspectiva o condición (Foucault, 1980 101). El papel de la mujer que escribe a fines del ochocientos no fue unívoco. Por un lado, su tema es el ángel del hogar, pero a su vez realiza la ambigua práctica de publicar, que no es otra cosa que “el indicio de una desmesura, de una intención, de un deseo, que sobrepasa la medianía, lo cotidiano, el mundo en su realidad, en su generalidad” (Contreras, 2010 148-149).

El propósito de encontrar paradigmas estratégicos que nutrieran ideologemas reivindicativos dentro de los valores de la época (los cuales no pueden ser elaborados de manera explícita) fue uno de los vectores de esta investigación. En principio, la relectura de los textos obligó a difuminar el conflicto sentimental y atender la historia trágica de las mujeres en el contexto de la guerra para dilucidar aspectos vitales de la producción femenina del siglo XIX.

Diversos símbolos tales como “lira”, “cítara”, “arpa”, “canto” son los adecuados para sublimar el llanto y liberar las penas. Kirkpatrick (1991) investigó acerca de la pro-

blemática de la subjetividad del yo romántico y el sexo, y deja abierta la posibilidad de que la expresión personal a través del desahogo funcionaba como una forma de resistencia a las fuerzas represoras y opresivas del yo femenino. La tensión constante entre el respeto a lo que se esperaba de una mujer y la libertad para manifestar su individualidad, impacta, por un lado, en la idea de escritura como catarsis personal y por otro, en la preocupación por la fama y la posteridad.

Estas obras adquieren su pleno significado cuando se las lee a la luz de las intrincadas redes de relaciones literarias, socio-sexuales, culturales y políticas que presenta la escritura de mujeres. No se trata de novelas de acción, ni sentimentales, ni de ficción histórica. Más bien son relatos en los cuales se privilegia la voz que describe problemas sociales, políticos, económicos que deben enfrentar las protagonistas. A través de la voz, los proyectos poéticos de todas las autoras, con excepción de Zulma, cristalizan en mayor o menor medida las luchas patrióticas, tradiciones históricas, la muerte y el simbolismo de las flores. Presentan características propias de la ficción romántica, y en consecuencia, detentan el mismo ideario social, político y educativo que defendieron elementos convencionales de la representación femenina. Destacan aspectos que iluminan dramas íntimos pero realizan movimientos de distanciamiento con respecto a su anclaje referencial, “porque la hegemonía lingüística que impone una cultura dominante nunca es absoluta, tiene resquicios por los que penetran –a través del mismo lenguaje– concepciones que entrañan ideas disímiles y contradictorias” (Lois, 2003 22).<sup>15</sup>

Parecería que todas desean quebrantar un poder injusto, sobre todo el que se relaciona a las decisiones políticas, pero en muchos casos reinstalan el sistema de exclusión que pretenden denunciar. No hay afianzamientos ni tampoco virajes, más bien pequeños espacios para que hable la voz de una mujer que en su mayoría de los casos pertenece a una clase (entendida como un grupo social que vive bajo condiciones de existencia que lo distinguen de otros grupos por el modo de vivir sus intereses, y su cultura). Esto se nota especialmente en los comentarios sobre la “negrita” en Dorila Castell; el “plebeyo”, el “pardito” y el “indio” en Méndez Reissig, y los peones del saladero en Eyherabide. Todas ellas utilizan un discurso domesticador que verifica la perdurabilidad del sistema. Aquí se presenta la relación conflictiva de la elite letrada y la elite dirigente en el proceso de producción de un proyecto que contrabandea poderosas cargas de significaciones, y aunque no se crucen fronteras, se advierte una sensibilidad que de lo confesional se va orientando a lo social, especialmente en las que escribieron dos libros. La evolución de su propia literatura muestra un cambio de tono que se asocia a una toma de posición frente a una realidad inmediata que se vertebra en relación a la literatura y campo político.

---

15. Lois, Elida. “Como se escribió y describió *El Gaucho Martín Fierro*.” *Orbis Tertius*, [La Plata:] 9 (2002-2003): 19-33. Impreso.

Se condena a la guerra por la disgregación familiar y a algunos gobernantes por la imposición de reglas que hay que aceptar. Por esto mismo, tanto en prosa como en poesía aparecen hombres que desertan del campo de batalla, y esto no se ve como una doble derrota sino como una defensa de los derechos desconocidos y violentados del habitante de la campaña. Quizás la gratificación de la recepción de los primeros libros de Méndez Reissig, Margarita Eyherabide y Spikermann y Mullins las lleva a una actitud algo más desafiante que instalarse en el lamento y la resignación, aún cuando el marco que ofrecen es el de la didáctica de los consejos. Spikermann y Mullins se pone al servicio de la nueva nación, ejerciendo su “maternidad republicana” y asumiendo voluntariamente una posición política e ideológica que da prioridad a los sentimientos locales y a los apegos casi ciegos a lo sublime patriótico. Lo hace desde un registro poético, así como Díaz de Rodríguez lo hará en su narrativa. Su mensaje pretende restaurar la paz y la armonía frente a las guerras civiles, imbricando así las necesidades y problemas de las esferas doméstica y pública.

Los mundos anacrónicos y bucólicos de Méndez Reissig con sus evocaciones elegíacas, le permiten expresar su dolor en un abordaje más intimista y subjetivo, pero no tanto como para no poder ver el afuera de una realidad que fue bastante difícil de sobrellevar en lo que respecta al disciplinamiento y la descalificación de las mujeres. Acusa recibo de los efectos de una vida bajo el signo patriarcal al caracterizar los personajes femeninos como locas, enfermas y ángeles sin proyectos propios, evidenciando una postura crítica en algunos de sus textos. Decide no resguardar totalmente su intimidad, algo tan caro al padre de familia. Por más que sus escritos se asocien *al corazón más que a la razón*, no se acomodan perfectamente a la división de esferas, porque la razón empata con el mundo público y en este caso entonces, estamos frente a una conjunción de posiciones que parecen disociadas. A su vez permite recuperar un retrato de la familia y las relaciones establecidas en su interior, favorecedoras del estado de subalternidad de las mujeres. Su publicación puede ser entendida, por tanto, como una forma particular de dar batalla fuera del hogar y ganar así una parte del espacio público. Es evidente que Méndez Reissig, sin prescindir de sus compromisos y de sus complicidades, tiene un proyecto más acabado para desplazar y desnaturalizar, al menos en algunos detalles puntuales, el lugar de lo masculino, lo cual implica demostrar que lo que parece ser no es.

En una tensión muchas veces contradictoria, la escritura de *Zulma* propende sutilmente a desregularizar ciertas tesis desde su propia condición histórica y material de producción, a trastocar ciertos juegos para socavar su aparente legitimidad, como una práctica que conlleva a una resolución imaginaria de pensamiento y sentimientos, verdad y libertad, necesidad y originalidad, particularidad y universalidad, lo individual y la totalidad.

Junto a esto aparecen enhebrados otros temas que tienen sus dobleces: la hermandad literaria femenina que tanto agradece Clara López, el “aprovechamiento” de Méndez Reissig del fallecimiento de su hermana para expresar otros motivos que le preocupan y para posicionarse como escritora profesional, el magisterio como puerta de entrada de las Castell, el “uso de la muerte” para dar un tono respetuoso, serio y virtuoso a sus composiciones. Diferente es la apuesta de *Zulma*, caso marginal de nuestras letras femeninas, que escribe desde una escala de valores totalmente distinta del conjunto de autoras.

Todas dedican sus piezas, aunque no exclusivamente, para un público femenino, a la familia y a las amigas. Spikermann y Mullins se dirige a sus *lindas lectoras*, y sin embargo, utiliza tonos trágicos y admonitorios para dirigirse a todos los hombres. Es a ellos a quienes les pide reconciliación política y olvido de las guerras fratricidas, pero lo hace desde la más ensalzada virtud moral y cívica que la sociedad exigía a las mujeres: la modestia.

Todas las escritoras presentan heterogéneos perfiles pero mantienen posturas similares en cuanto a los modelos femeninos que propugnan en la nueva sociedad finisecular. Sus ideas deben enmarcarse en los anhelos patrióticos y la fe en el progreso modernizado y liberal. No se encuentran argumentos ni artículos vindicativos de la obtención de derechos políticos y ciudadanos, ni discursos de identidad de mujeres en estas publicaciones de tipo cultural. Pero con sus páginas y pequeñas intervenciones, ofrecieron miradas femeninas sobre la Patria en momentos en que se asistía a un cuestionamiento a lo nacional.

### **El sesgo ideológico de las representaciones afectivas: poesía en prensa**

De las dialécticas femeninas en los medios de prensa se concluye que, aún a través de sus lágrimas y sus silencios, y en un limitado campo de acción, las escritoras buscaron instancias para hacerse oír en ese ámbito público. Sea por la negación, por el sobreentendido, por las analogías familiares imperfectas, por sus eufemismos, por su relación problemática con lo físico, sus composiciones se hicieron presentes en importantes revistas de la época.

Sus textos, algunos más ambiciosos que otros, se muestran unánimes necesidad de educación para el progreso, especialmente en la *Revista del Salto*. Sus concepciones se ubican en el marco del fuerte debate católico-liberal que se dio en esos años, y por eso mismo, sus acentos, mutuamente discordantes, reclaman un derecho a la autonomía y a ejercer una autoridad discursiva que les permitirá interpretarse a sí mismas. Recordemos que ninguna está formada intelectualmente y que sus respuestas son deudoras de un

escaso repertorio cultural sumado al haber estado alejadas de ciertas realidades o temas candentes. No obstante, algunas se embarcaron en escribir en el período en que se debatía el papel social de la mujer

Se registran muy pocas uruguayas en la prensa estudiada en comparación con el número y la producción de las colegas hispanoamericanas, pero fueron más visibles si nos fijamos en el momento anterior al período en que se circunscribe esta indagación. La estética romántica a la que adscriben, exploraba, en general, temas que confirmaban la moral de su tiempo, aunque está claro que escriben porque quieren ser tomadas en cuenta y es probable que también intentaran promocionar sus obras en distintos medios. No debe sorprendernos que acudieran a la prensa Ernestina Méndez Reissig, María Hortensia Sabbia y Oribe, Francisca Bermúdez y las hermanas Castell, entre otras. La mayoría escribió poemas convencionales sin mayores pretensiones, pero tal como se advierte con una lectura atenta, se inscriben en el doble movimiento que experimentan sus letras: por un lado, la formulación de preocupaciones por temas nacionales y utopías integradoras y por otro la utilización del “dispositivo romántico sentimental” para no salirse demasiado del mandato de “escribir como mujer”.

Desde esta perspectiva, las escritoras indagan en su espacio íntimo y apasionado, revisan la memoria y los sitios vividos y envuelven los recuerdos en la nobleza y la santidad de los orígenes. No obstante, se trasciende la nostalgia del pasado y se adquiere una forma que da sentido al presente y a su preocupación patriótica. Una fuerza expresiva permanentemente ligada a lo fundacional y a las raíces históricas, ya sea encauzada a las gestas patrióticas de prédica nacionalista, o a la vida cotidiana y a las figuras familiares en Méndez Reissig o Dorila Castell. La actitud romántica en sus poemas publicados en las revistas, describe y enaltece un paisaje costumbrista o una guerra como un fuerte motivo que alude a la muerte y al alma errante en búsqueda de un destino propio, quizá de un cuerpo que se describe a sí mismo, pero sin las urgencias de un compromiso político ni femenino, tal como sucedía con publicaciones especializadas de tradición periodística de mujeres que circulaban en ese mismo momento en otros países como Argentina (Masie- llo, 1994) o España (Servén y Rota, 2013).

Evidentemente que se definen en un espacio textual muy acotado de esferas masculinas, pero al mismo tiempo dicho espacio se articula en un sistema de reflejos y niveles relativamente complejo. Las maestras y hermanas Castell tuvieron su lugar en una publicación de intelectuales como lo fue la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* y lo interesante es que ambas realizan trayectos inversos: del libro a la prensa en el caso de Dorila, mientras que Adela presenta sus poesías en la revista y más tarde anuncia un libro. Todas estas mujeres frecuentaron las letras de una tradición lírica, pero

no fueron originales en su tratamiento. Balances de préstamos, de continuidades y rupturas se bosquejan en las redes de lecturas que aparecen en sus obras.

Sin duda que la pregunta y la respuesta por la calidad de sus textos encierra una actitud política al intentar movilizar estatutos que determinan las relaciones con el centro. Es leer para no excluir o para no construir una nueva moral de exclusión, es leer para abrir nuevas vías a la interpretación del silencio y el ocultamiento en obras escritas por las mujeres del siglo XIX.

Según Gilbert y Gubar, “la ansiedad de autoría” es el sentimiento prevalente en las literatas y el ocultamiento “es una estrategia nacida del temor y el mal-estar” (88). Fue más fácil dudar de sí mismas que de “la voz del censor”. Lo que corresponde es preguntarse por lo que esconden detrás de la muerte como denominador común de su poética. Barrán se refiere como “sentimiento civilizado” a aquel que oculta a la muerte: “En la cultura civilizada la muerte ganó poder de intimidar, ante lo cual el hombre lo negó, lo rechazó en los pliegues más profundos de su conciencia como un hecho cuya exhibición y recuerdo aterrorizaba” (2004 285 [1990]). Sin embargo estas escritoras simultáneamente exponían, embellecían y visibilizaban la muerte. Se podría tratar de una trayectoria inversa, que va de lo civilizado a lo primitivo, y quizás es en ese movimiento en donde ellas construyen las condiciones de su propia visibilidad como autoras.

Entre la fidelidad a lo oficial y su “saberse” escritora –no olvidemos que son de las primeras en probar la escritura– cada una irá ilustrando aspectos de la evolución de su propia obra en lucha o en alianza con la cultura masculina. Con sentimientos impregnados de modestia, de duda, de insuficiencia, de autosupresión y culpa irán diciendo de soslayo sus verdades. Pese a hacerlo con criterios vacilantes que responden a un período de transición, sus textos nos permiten valorar, en fin, a través de un análisis más riguroso e inclusivo, otra clave, otros métodos para una interpretación de la literatura uruguaya, ensayando instalaciones nuevas para la valoración/legitimación de sus discursos.

## **Bibliografía**

### **Corpus**

Artucio Ferreira, Antonia. *Parnaso Oriental (1902-1922)*. Barcelona: Maucci, 1923. Impreso.

Bermúdez, Francisca Ofelia. *Corolas blancas*. Montevideo: Tipografía Uruguaya Marcos Martínez, 1907. Impreso.

Carreño, Antonio. *Compendio de manual de urbanidad y buenas maneras*. París: Garnier Hermanos, 1899. Impreso.

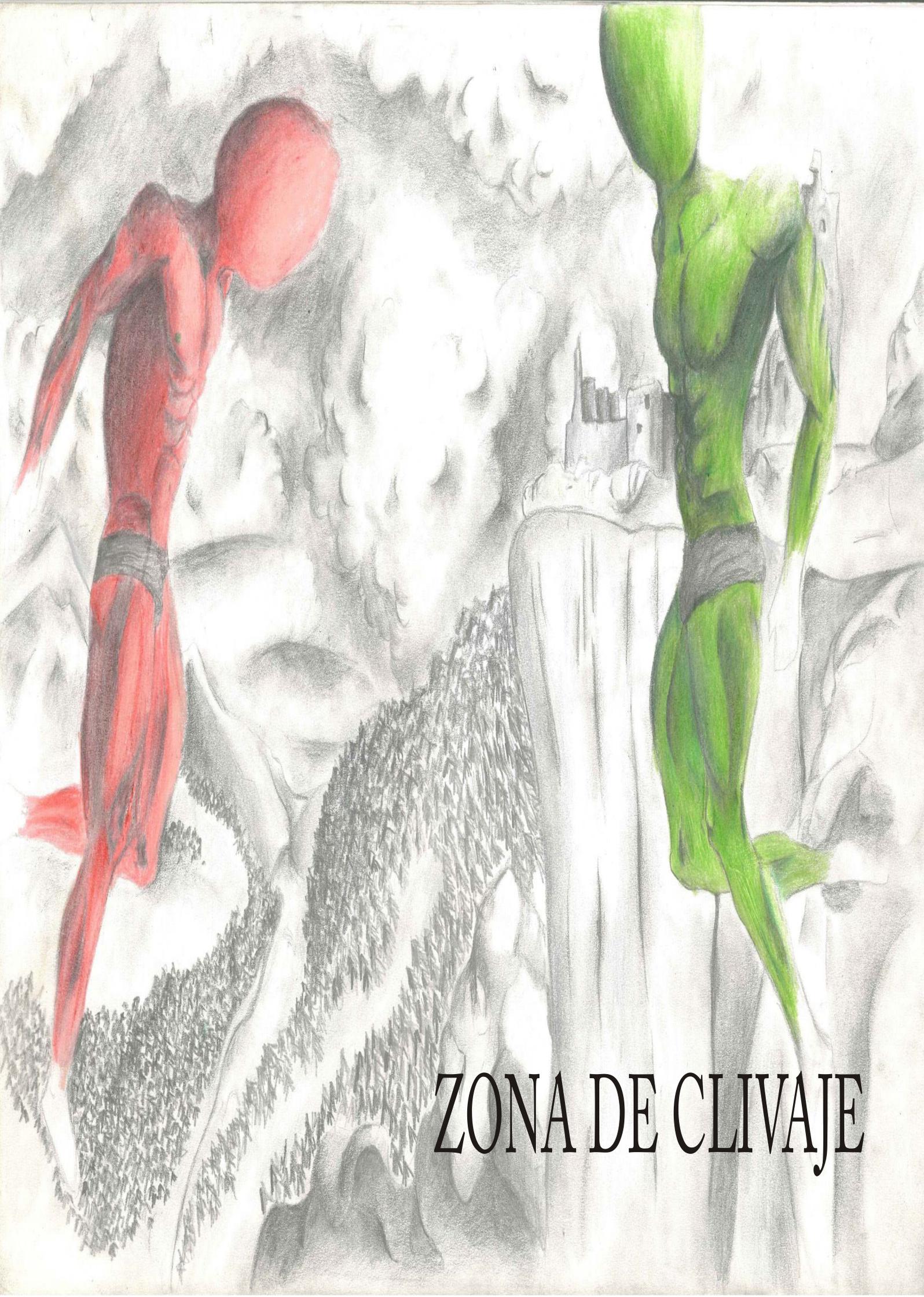
- Castell, Dorila. *Flores Marchitas*. Paysandú: Establecimiento Tipográfico El Pueblo, 1879. Impreso.
- . *Voces de mi Alma*. Montevideo: Renacimiento, 1925. Impreso.
- Corrège, Adela. *Tula y Elena o sea el orgullo y la modestia*. Montevideo: Librería Nacional, 1885. Impreso.
- Díaz de Rodríguez, Micaela. *Aglae... Una cruz...* Montevideo: Tipografía Renaud Reynaud, 1883. Impreso.
- Eyherabide, Margarita. *Estela*. Melo: El Deber Cívico, 1906. Impreso.
- . *Amir y Arasi*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1908. Impreso.
- Falcão Espalter, Mario (compilador). *Antología de Poetas Uruguayos (1807-1921)*. Montevideo: Claudio García, 1922. Impreso.
- Hostos, Eugenio María de. *Educación científica de la mujer (1873)*, en *Antología del ensayo hispánico*, <http://ensayo.rom.uga.edu/antologia>. Consultado en marzo de 2011.
- Grassi, Ángela. *El copo de nieve (novela de costumbres)*. Montevideo: Imprenta Rural, 1878. Impreso.
- López de Britos, Clara. *Acentos del corazón*. Paysandú: Tipografía El Paysandú, 1892. Impreso.
- Méndez Reissig, Ernestina. *Lágrimas*. 1900. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1902. Impreso.
- . *Lirios*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1902. Impreso.
- Montero Bustamante, Raúl. *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas uruguayos*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905. Impreso.
- Moratorio, Orosmán. *Una mujer con pantalones. Juguete cómico en un acto y en prosa*. Montevideo: EFC, 1883. Impreso.
- Sabbia y Oribe, María Herminia. *Aleteos. Primeras poesías*. Montevideo: La Tribuna Popular, 1896. Impreso.
- Sinués, Pilar. "Amor y llanto." *Colección de leyendas históricas originales*. Madrid: Brockhaus, 1883. Impreso.
- Spikerman y Mullins, Celina. *Rosas y Abrojos*. San José de Mayo: Tipología La Minerva, 1902. Impreso.
- . *Flores Marchitas, s/e*, 1905. Impreso.
- Visca, Arturo Sergio, comp. *Antología de los poetas modernistas menores*. Montevideo: Biblioteca "Artigas", 1971. Impreso.
- Zulma [Seud.] *Páginas íntimas...* Montevideo: Imprenta Elzeviriana, 1890. Impreso.

**Crítica y Teoría**

- Achugar, Hugo. *Poesía y sociedad. Uruguay (1880-1911)*. Montevideo: Arca, 1985. Impreso.
- . *Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: FHCE, 1998. Impreso.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1986. Impreso.
- Ardao, Arturo. *La Filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Impreso.
- . *Racionalismo y Liberalismo en el Uruguay*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1962. Impreso.
- Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- Barrán, José Pedro, y Benjamín Nahum. *Historia Rural del Uruguay Moderno. 1851-1914*. Tomo III. Montevideo: Banda Oriental, 1973. Impreso.
- . *El Uruguay del Novecientos*. Tomo I de *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*. Montevideo, Banda Oriental, 1979. Impreso.
- Barrán, José Pedro. *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)*. Montevideo: FHCE, 1988. Impreso.
- . *Los conservadores uruguayos. 1870-1933*. Montevideo: Banda Oriental, 2004. Impreso.
- Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano, y Teresa Porzecanski, comps. *Historia de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*. Tomo II: Montevideo: Taurus, 1998. Impreso.
- Barros, Pía. *El tono menor del deseo*. Santiago: Cuarto Propio, 1991. Impreso.
- Batticuore, Graciela. "Lectura y consumo en la Argentina de entresiglos." *Estudio 15* (Enero-junio 2007): 123-142. Impreso.
- Bauzá, Francisco. *Estudios Literarios*. 1885. Pról. Arturo S. Visca. Montevideo: Biblioteca "Artigas", 1953. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Caetano, Gerardo y Roger Geymonat. *La secularización uruguaya (1859-1919)*. Montevideo: Taurus, 1997. Impreso.
- Caetano, Gerardo, coord. *Los uruguayos del centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1919-1930)*. Montevideo: Taurus, 2000. Impreso.
- Chartier, Roger, coord. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Trads. María Barberán, María Pepa Palomero, Fernando Borrajo, Cristina Olrich. Madrid: Taurus, 1998. Impreso.

- Cerda Catalán, Alfonso. *Contribución de la historia de la sátira política en Uruguay (1897-1904)*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1965. Impreso.
- De Torres, María Inés. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo: Arca, 1995. Impreso.
- . "Ideología estatal, ideología patriarcal y mitos fundacionales: la construcción de la imagen de la mujer en el sistema lírico del Uruguay del siglo XIX." *Voces femeninas y construcción de la identidad*. Comp. Marcia Rivera. Buenos Aires: CLACSO, 1995. Impreso.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate, 1986. Impreso.
- Elías, Norbert. *El proceso de la civilización*. 1939. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Fe, Marina (coord.). *Otramente: lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Frederick, Bonnie. *La pluma y la aguja. Las escritoras de la generación del ochenta*. Buenos Aires: Feminaria, 1993. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Tomo I. 1976. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. Impreso.
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. 1979. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Gomes, Miguel, comp. *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002. Impreso.
- González Stephan, Beatriz. "Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias." *Anales Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo*. 2 (1999): 71-106. [www.ncsu.edu/acontracorriente/fall\\_08/gonz\\_steph.pdf](http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/gonz_steph.pdf) Consultado en mayo 2011.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- Machado Bonet, Ofelia. "Sufragistas y poetisas." *Enciclopedia Uruguaya* [Montevideo:] 38 (1969). Impreso.
- Masiello, Francine. *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. 1992. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. Impreso.
- Mataix, Remedios. "La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX." *Anales de Literatura Española* [Alicante:] 16 (2003): 5-146. Disponible en [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7269/1/ALE\\_16\\_02.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7269/1/ALE_16_02.pdf) Consultado en mayo de 2011.
- Muñoz, Willy O. *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999. Impreso.

- Peruchena, Lourdes. *Buena madre, virtuosa ciudadana. Maternidad y rol político de las mujeres de las élites (Uruguay, 1875-1905)*. Montevideo: Rebeca Linke, 2010. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano." *Debate Feminista* [México:] 21 (Abril 2000). Junio de 2013. Disponible en [www.debatefeminista.com/articulos.php?id\\_articulo=460&id...21](http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=460&id...21)
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Impreso. [Edición aumentada y corregida.]
- . *El mundo romántico*. Montevideo: Arca, 1968. Impreso.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Chile: Francisco Zegers, 1993. Impreso.
- Rocca, Pablo. *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo: Banda Oriental, 2003. Impreso.
- . *Colección de poetas del Río de la Plata*. Ed., pról. y notas Pablo Rocca. Transcr. paleográfica Valentina Lorenzelli. Montevideo: Biblioteca "Artigas", 2011. Impreso.
- Rodríguez Villamil, Silvia. *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)*. Montevideo: Banda Oriental, 1968. Impreso.
- Rojas, Ricardo. "Las mujeres escritoras." *Historia de la literatura argentina*. Tomo III, Buenos Aires: Librería La Facultad de J. Roldán, 1922. Impreso.
- Roxlo, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Vol. III. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912-1916. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. 2ª ed. Buenos Aires: Norma, 2002. Impreso.
- Schmuckler, Beatriz. "El rol materno y la politización de la familia." *La mujer y la violencia invisible*. Comp. Eva Gilibeti y Ana María Fernández. Buenos Aires: Sudamericana, 1989. Impreso.
- Serven, Carmen, e Ivana Rota, eds. *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Sevilla: Renacimiento, 2013. Impreso.
- Sommer, Doris. *Ficciones Fundacionales*. Trads. Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Yumi Jinzenji, Mónica. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Bello Horizonte: UFMG, 2010. Impreso.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay. La generación del Novecientos*. Tomo II. Montevideo: Nuevo Mundo, 1967. Impreso. [3ª ed. ampliada y corregida.]



ZONA DE CLIVAJE

## Ni Boedo ni Florida: el espiritualismo de Julio Molina y Vedia

**Cecilia Corona Martínez**

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)<sup>1</sup>

**Resumen:** A finales de la década del 20, el arquitecto y escritor Julio Molina y Vedia (1874-1973) publicó varios volúmenes de poesía con el título de *Señales* (1928, 1929 y 1931). Se trata de un escritor que –si bien produce desde la ciudad de Buenos Aires- no pertenece al canon ni forma parte de una visión hegemónica de la literatura argentina. Proponemos una lectura que considera su obra como la manifestación de una postura ética y espiritual – también artística- absolutamente propia del autor; desde donde se postula una crítica a males sociales y políticos de la época (sin por ello aproximarse a las posicionamientos ideológicos de Boedo) y también se reniega de las posiciones estéticas martinfierristas. Para ello seleccionamos poemas de los tres volúmenes, en los cuales se plantean de manera explícita o implícita las divergencias con las vanguardias contemporáneas, tanto políticas como artísticas. Los tres volúmenes de *Señales* evidencian una fuerte preponderancia de lo que de manera amplia designamos como espiritualismo, opción aparentemente anacrónica pero no extraña a otros intelectuales y artistas del momento. De tal modo, intentamos incorporar a los estudios de la literatura argentina, la reconstrucción de líneas “sumergidas” o marginales pero ricas en producciones; cuyo estudio evidencia los frecuentes “desvíos” de la ortodoxia académica y crítica.

**Palabras clave:** Julio Molina y Vedia, Poesía, Espiritualismo.

**Abstract:** At the end of the decade of the 20, the architect and writer Julio Molina and Vedia (1874-1973) published several volumes of poetry with the title of *Signs* (1928, 1929 and 1931). According to the objectives of the Conference, we incorporate the reading of a writer who - although produced from the city of Buenos Aires - does not belong to the canon nor is part of a hegemonic vision of Argentine literature. We propose a reading that considers his work as the manifestation of an ethical and spiritual position - also artistic - absolutely own of the author; from which a critique of social and political ills of the time is posited (without approaching Boedo's ideological positions) and also refuses martinfierrista aesthetic positions. For this we select poems of the three volumes, in which the differences with the contemporary avant-gardes, both political and artistic, are

---

1. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Profesora titular regular de la cátedra Literatura Argentina I. Directora del Programa de Investigación y desde 2006, del Proyecto de Investigación “Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina”. Ha publicado *Literatura y música. Confluencias en la obra de Daniel Moyano*. y coordinó los volúmenes colectivos *Heterodoxias y Sincretismos en la Literatura Argentina* (2011), *Mapas de la heterodoxia en la literatura argentina* (2013) y *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina* (con Andrea Bocco, 2016).

raised explicitly or implicitly. The three volumes of Signals show a strong preponderance of what we broadly designate as spiritualism, an option apparently anachronistic but not strange to other intellectuals and artists of the moment. Thus, we try to incorporate to the studies of the Argentine literature, the reconstruction of lines “submerged” or marginal but rich in productions; whose study shows the frequent “deviations” of academic and critical orthodoxy.

**Keywords:** Julio Molina y Vedia, Poetry, Spirituality.

A finales de la década del 20, el arquitecto y escritor Julio Molina y Vedia (1873-1973) publicó varios volúmenes de poesía con el título *Señales* (1928, 1929 y 1931). Se trata de un escritor que –si bien produce desde la ciudad de Buenos Aires- no pertenece al canon ni forma parte de una visión hegemónica de la literatura argentina. Proponemos una lectura que considera su obra como la manifestación de una postura ética y espiritual – también artística– absolutamente propia del autor; desde donde se postula una crítica a males sociales y políticos de la época (sin por ello aproximarse a las posicionamientos ideológicos de Boedo) y también se reniega de las posiciones estéticas martinfierristas. Para ello seleccionamos poemas de los tres libros, en los cuales se plantean de manera explícita o implícita las divergencias con las vanguardias contemporáneas, tanto políticas como artísticas.

Los volúmenes de *Señales* evidencian una fuerte preponderancia de lo que de manera amplia designamos como espiritualismo, opción aparentemente anacrónica pero no extraña a otros intelectuales y artistas del momento.

De tal modo, intentamos incorporar a los estudios de la literatura argentina, la reconstrucción de líneas “sumergidas” o marginales pero ricas en producciones; cuyo estudio evidencia los frecuentes “desvíos” de la ortodoxia académica y crítica.

## 1. Por una sociedad de amigos

Ya no era joven Julio Molina y Vedia cuando publicó, en un lapso de pocos años, una serie de obras ensayísticas y poéticas donde manifiesta sus principales ideas sobre la sociedad contemporánea.

En 1924 dio a conocer *La acción libertadora. Una convocatoria*, folleto donde se expone de manera sintética lo que luego desarrollará en ensayos más extensos. Desde el comienzo se afirma:

Asistimos a una descomposición de la Sociedad y a una violación constante de la libertad; y reaccionando contra este desorden, para el surgimiento y triunfo del nuevo orden que está en gestación; para [...] desarrollar en todos la voluntad libre y una vida más intensa y armoniosa [...]; para que la antigua verdad, que ha peregrinado miles de años en la mente de los mejores hombres [...] venga ahora a realizarse... (1924 3)

En *Hacia la vida intensa* –ensayo publicado en 1929-1931– Julio Molina y Vedia deja en claro cuál es su propuesta de reforma social y política, a fin de crear una nueva sociedad: “Nuevos sentimientos y nuevas creencias están deshaciendo lo actual y estamos a la entrada de un mundo nuevo” (2007 35).

El texto critica ásperamente a la sociedad de las primeras décadas del siglo XX, a la que considera completamente degradada, cuyos miembros están “enfermos y decrepitos” (34), y donde predominan los “envenenadores de la vida” (35). A partir de una declarada influencia nietzscheana, rechaza por igual (aunque por motivos diversos) al capitalismo, al anarquismo y al socialismo.

En 1929 publicó también *La nueva Argentina*, donde llama a que “a la voz de los mejores hombres [...] este pueblo tome conciencia de sus poderes, sacuda su pereza, y se ponga a crear una sociedad y una vida humana sin precedentes” (1929 3). En el mismo capítulo primero establece que “el objeto de la Nueva Argentina es el progreso de las almas...” (1929 5). El particular modo para lograr este cambio es comenzar por formar triadas de amigos, las cuales irán agrupándose hasta conformar un gran movimiento conformado por las individualidades más sobresalientes.

Ligado desde joven a las búsquedas utópicas y contrahegemónicas, Molina y Vedia intentó toda su vida un cambio social, desde parámetros quizás cuestionables en tanto el concepto de superioridad individual o grupal es su base fundamental, pero siempre coherente con su visión del mundo. Todavía en 1960 escribió una *Invitación a los amigos*, donde reitera su llamado para crear la Asociación y la Ciudad de los Amigos (2007 116).

## 2. Señales en la poesía

He recuperado tres volúmenes de poesía publicados por Molina y Vedia en 1928, 1929 y 1931, todos ellos titulados *Señales*. Es posible marcar varios ejes comunes que permiten considerarlos de manera grupal. El primero, y más importante, es el referido a la construcción de una nueva sociedad, por lo que es posible agrupar una serie de poemas bajo el rótulo de “Construcción de la Nueva Argentina”. El poema que abre el

volumen que inicia la serie, se titula “Nosotros los afines”, y plantea lo mismo que en sus ensayos: “Nosotros lo afines en un sentir de vida, / bajo un impulso interno de creación y de actos ilimitados, / celebrando a la vez la libertad de cada compañero, / aquí nos asociamos por nuestro anhelo...” (1928 3).

En “Un pueblo relajado”, poema del Libro Segundo, reitera: “pero a fin de que iergan [sic] indestructibles. / Nosotros los Afines, / activos, no pasivos, conductores, no conducidos...” (1929 50). También en “Esta no es época de juegos”, del Libro Tercero, afirma: “A los hombres sensibles (los desconocidos)/ yo los junto en secreto; / yo ayudo a los que deben escaparse del rebaño” (1931 31).

Este eje, de fuerte carácter programático, postula la necesidad de crear una sociedad de los mejores, en consonancia con la postura individualista y vitalista con reminiscencias nietzscheanas que destacamos en sus textos en prosa. En un momento en el que todavía se escuchaban los ecos de la utopía anarquista y con la persistencia del socialismo, Molina y Vedia postula otro tipo de construcción utópica, de componentes diversos, donde se revelan también sus lecturas de Walt Whitman y Ralph W. Emerson.

En efecto, aparece en la poesía la crítica a la ciudad y el elogio de la naturaleza: “Estoy en la ciudad del miedo – miedo en todas sus formas... [...] Estoy en la ciudad de la cólera, de la cólera en todos sus matices; / Estoy en la ciudad del odio...” (1928 23). En contraposición a “Bajo el aliento de los pinos, / deseando recibir el polen de las flores de los salvajes bosques, / y florecer en todas las fragancias...” (1928 52).

La ciudad (cualquier ciudad) es el lugar de las multitudes: gregarias, seguidoras de los avances de la técnica, materialistas, que a pesar de la experiencia de la Gran Guerra, siguen ciegas hacia una nueva hecatombe. En lo que se refiere al país, manifiesta una crítica a la persona de Hipólito Yrigoyen al que caracteriza, sin nombrarlo (“así se halle en su trono o en su cueva”, 1928 61), como un “adulador de la plebe”. Nada más alejado de su propuesta socio- política que la prédica del entonces presidente radical.

María Pía López destaca que Molina y Vedia y Lugones pertenecían a la misma generación y marca cierta proximidad entre ambos. Sin embargo, señala la socióloga, las diferencias de lecturas y políticas los fueron alejando (López, 2007 13). Podemos añadir que la posición antipopular de ambos escritores en su madurez no es muy diferente.

Volviendo a nuestra lectura de *Señales*, es posible notar que con el paso del tiempo, aparece con más fuerza un nuevo eje temático, que si bien se relaciona con la construcción de la nueva Argentina, recurre a un componente diferente, relacionado con lo espiritual en un sentido más ligado a lo religioso.

Si bien Molina y Vedia utiliza términos y conceptos propios de algunas religiones orientales,<sup>2</sup> considera un núcleo fundamental de la nueva sociedad al cristianismo. Un cristianismo alejado de las instituciones, ciertamente, pero donde las enseñanzas de Jesucristo se ponen en práctica.

En el folleto de 1924, cita profusamente a Confucio en relación con el gobierno de los pueblos y lo propone como modelo a seguir: “Los gobernantes [...] Incapaces de entender en miles de años la doctrina de Confucio, han muerto y morirán, pero las palabras de Confucio permanecen y permanecerán hasta que la humanidad entera habiéndolas comprendido pueda superarlas” (1924 6).

Es decir, el autor había hecho lecturas y conocía algunas líneas de la filosofía y las creencias de Oriente.<sup>3</sup> Esta afirmación se verifica en algunas alusiones que aparecen en sus poemas, donde prima la idea de la unidad en la diversidad, y la idea de un Todo universal: “En la diversidad va incluida la identidad del Todo” (1924 66), “En el gozo de unirnos con el todo” (1931 65).

El cristianismo sui generis que plantea Molina y Vedia se percibe tanto como un sincretismo de creencias diversas: “Vedas y Upanishads, Lao-tzé, Jesús, Platón, Emerson, Whitman, Carpenter, / los cien videntes hasta hoy, cuyo mensaje en general es casi el mismo...” (1929 69); como también una relectura personal de los Evangelios.<sup>4</sup>

Particularmente en los Libros Segundo y Tercero de *Señales*, se suceden las referencias a Jesús:

Jesús dejó encargado a sus discípulos, que le allanaran sus caminos “para que de muchos [corazones sean manifestados los pensamientos”;

Nosotros los discípulos de ahora, decimos su palabra en el idioma de hoy,

Las verdades ocultas en los textos habrán de ser oídas, por los que son de la Verdad (1929 9).

En este carácter de discípulo privilegiado, considera que la “religión de Cristo” no incluye el ascetismo, ya que “Jesús es indulgente con el cuerpo” (1929 24). El Libro Tercero incluye numerosos poemas de amor, dedicados a una mujer más joven. El amor se canta también desde esta perspectiva que podemos calificar de “sagrada”: “Y el amor nos unió en aquel instante, / y vimos la paloma del espíritu/ que bajaba a la tierra” (1931 32).

---

2. María Pía López informa que en 1964, Molina y Vedia publicó “una versión metódica del *Tao te King*” (2007 24).

3. “Lao-Tzé, septuagenario al terminar su libro, viendo la decadencia de su patria, montó en el buey que apareció ante él, y al cruzar la frontera dio su libro al guardián, y se alejó con rumbo al occidente” (1929 9).

4. En 1931 publicó también una *Meditación sobre el Evangelio de Juan*.

Profetiza también la Segunda Venida: “Quizá muy pronto, / Jesús vendrá a sentarse en medio de los tres” (1929 76). Este carácter profético de su escritura se acentúa particularmente en el Libro Tercero, donde se percibe una suerte de culminación de los tópicos desarrollados en los dos volúmenes anteriores.

En el poema “También bautizo”, el yo poético se homologa a Juan el Bautista y glosa diversos momentos de los Evangelios hasta la oración de Jesús en el Monte de los Olivos, poco antes de la Pasión (“Veo a Jesús/ cuando el Espíritu lo imple hacia el desierto/ .../ Escucho la parábola del sembrador, /.../Jesús me manda difundir su nueva...” (1931 67 y ss.). De discípulo pasa a ser profeta, mas si Juan anunciaba la muy próxima llegada del mesías, ¿qué anuncia este nuevo profeta?

Una respuesta posible: la llegada de un nuevo tiempo, el de la “Nueva Argentina”. En “Yo también en las filas”, asegura que se encuentra entre quienes llevan “por el mundo el pacto alegre, perfecto y acabado, / de formar una unión indisoluble, /una fraternidad inalterable, unida en Libertad...” (1931 76).

La sociedad propuesta se funda, entonces, no solo en una serie de principios filosóficos sino principalmente en la palabra divina. De este modo, la utopía propuesta se tiñe de un fuerte contenido espiritual, que se explicita progresivamente en la poesía, a diferencia de lo que sucede en los ensayos antes mencionados.

### 3. “La obra literaria”

Amigo de Macedonio Fernández, el autor escribe una poesía de caracteres formales muy particulares: versolibrismo –casi prosaísmo en ocasiones– donde no se perciben búsquedas rítmicas, un discurso altamente connotativo en especial cuando se refiere a la “Nueva Argentina”. Solo el Libro Tercero muestra un mayor uso de la metáfora.

Estos volúmenes son casi contemporáneos al mayor esplendor de las vanguardias literarias de la década del 20 en Argentina. A ellas se refieren los poemas en varias ocasiones: se asevera que los cultores de la “nueva sensibilidad” son en realidad insensibles y desquiciados,<sup>5</sup> ya que desdeñan el pasado y creen haber encontrado que “la vida del hombre «de vanguardia» es fugaz, sin raíz, sin objetivo” (1928 39). Comparten estos rasgos con las expresiones del arte moderno en otros países del mundo, en la búsqueda de “lo extraño y lo raro, lo más extravagante, lo incomprensible, la modernidad y novedad” (1929 38). Asevera el yo poético en “Los vanguardistas”: “... me sois de utilidad para

---

5. “Los modernistas de hoy, “la nueva sensibilidad”; / (me acerqué a conocerlos)/ Su insensibilidad y su desquicio les encanta...” (1928 38).

pensar mi ruta y para decir lo que quiero” (1929 30). En cuanto a los poetas contemporáneos, se los arenga:

Esta no es época de juegos.  
Cuando todo vacila,  
y un vendaval sacude las ciudades,  
¿qué haréis con vuestros juegos literarios? (1931 9)

Frente a la tan exaltada “nueva sensibilidad”, el poeta contrapone a los hombres sensibles ignorados, cuya misión es ayudar al ser humano.<sup>6</sup>

Nos detenemos en el poema “La obra literaria”, de *Señales*, Libro Segundo, que puede leerse como el “Ars poetica” de Molina y Vedia. En el mismo se presentan dos conceptos fundamentales de su postura vital/artística: la fuerza de la naturaleza y la necesidad del esfuerzo individual y el poder “mágico” de la palabra.

¿En dónde reside la magia?: en “la energía de los nombres y el poder del sonido”. Es decir, a pesar del prosaísmo, la obra literaria deseada<sup>7</sup> se acerca a lo sublime, a la zona donde reina el espíritu.

#### **4. Lejos de la vanguardia, donde reina el espíritu**

Profeta, vidente, promotor de una sociedad nueva, Molina y Vedia resulta un escritor excéntrico y heterodoxo. Individualista y utópico, su obra poética –lo que de ella publicó– se instala en un momento histórico de profundos cambios en la sociedad argentina, que es también el periodo de entreguerras para Occidente. Se percibe una programática personal que unifica su producción literaria, tanto ensayística como lírica: la creación de una sociedad nueva a partir de la reunión de los mejores.

Su lectura de la realidad contemporánea presenta la decadencia social y plantea la necesidad de una renovación a partir de las individualidades que perciban esta situación y se planteen la misión de modificarla, guiadas por una convicción que nace del intelecto y –fundamentalmente– del espíritu.

---

6. “Hombres sensibles (ignorados) vienen coaligándose/ para ayudar sin ruido, a los que deben evadirse” (1931 12).

7. El poema termina: “El que escribe, hábil en manejar las voces y ambicioso de una línea sublime. / El escritor que necesito. / Y la obra que quiero” (1929 41).

## Bibliografía

- Fernández Cordero, Laura. “La intensa utopía de Julio Molina y Vedia.” *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*. Comps. Hugo Biagini y Arturo A. Roig. Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.
- López, Ma. Pía. Estudio preliminar a *Hacia la vida intensa*, de Julio Molina y Vedia. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Colihue, 2007. Impreso.
- . “30/43: Historia, ensayo y literatura.” *La Década Infame y los escritores suicidas (1930-43)*. Dir. David Viñas. Comp. María Pía López. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General, 2007a. Impreso.
- Molina y Vedia, Julio. *La acción libertadora. Una convocatoria*. S/D, 1924. Impreso.
- . *La nueva Argentina*. S/D, 1929. Impreso.
- . *Señales*. S/D, 1928, 1929, 1931. Impreso.
- . *Hacia la vida intensa*. (Contiene también *Invitación a los amigos* [1960]). Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Colihue, 2007. Impreso.

## La poesía como potencia en el contacto con el mundo<sup>1</sup>

**Violeta Percia**

(Universidad de Buenos Aires, Argentina)<sup>2</sup>

**Resumen:** En el marco de los desarrollos que alcanza la crítica literaria con el estructuralismo, el pos-estructuralismo y las nuevas poéticas experimentales, el presente trabajo parte de la contemporaneidad del poeta francés Stéphane Mallarmé para pensar una teoría del discurso poético. Se aboca, en ese sentido, a considerar la dignidad de la poesía en función de la concepción de un *interregno* para la poesía, presente en la formulación original mallarmeana, que aclara además su noción del “Libro”.

**Palabras clave:** Mallarmé, Libro, Poesía. Símbolo, Interregno.

**Abstract:** Within the framework of the development reached by the literary criticism with the structuralism and post-structuralism, as well as the new experimental poetics, this work takes as a starting point the contemporaneity of the French poet Stéphane Mallarmé to think about a theory of the poetic speech. In that sense, it is dedicated to consider the dignity of poetry in relation with the conception of an interregnum for poetry, present in the original Mallarméan formulation that also clears his notion of “book”.

**Keywords:** Mallarmé, Book, Poetry, Symbol, Interregnum.

El poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) ha ocupado un lugar preponderante para la teoría literaria francesa pero también para un arco de discusiones en el campo de la lingüística, la filosofía, las ciencias sociales y el arte. En el siglo XX, a partir del marco epistemológico que el Foucault de *Las palabras y las cosas* sitúa como un

---

1. Este artículo contiene la reformulación de algunos de los desarrollos presentes en el capítulo 1 de la Segunda Parte de mi tesis doctoral *La poesía como interregno en Stéphane Mallarmé. Figuras para una teoría del lenguaje*, defendida en la Universidad de Buenos Aires, inédita hasta la fecha.

2. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Trabajó como profesora en la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es también poeta y traductora. Coeditó *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (Buenos Aires: Paradiso, 2014). Publicó *Ideorrealidades. Poemas y papeles dispersos de la obra futura* de Saint-Pol-Roux (Buenos Aires: Descierto, 2013) y *Clínica Enferma* (Buenos Aires: La Marca, 2003). Sus trabajos sobre traducción, poesía y teoría literaria se han difundido en libros y revistas argentinas e internacionales.

“retorno al lenguaje” –en el cual Mallarmé ocupa un lugar paradigmático junto a Nietzsche–, tienen lugar numerosas interpretaciones que retoman la tentativa mallarmeana para redefinir la noción de escritura y la acción de la palabra. En ese sentido, la obra del autor de “Un coup de dés” funciona, según una expresión de Vincent Kaufmann, como un verdadero “tratado de recepción” (*Le Livre et ses adresses* 12): habilitando el Mallarmé de la deconstrucción, el del textualismo, las poéticas experimentales o las neovanguardias –resultando una piedra fundamental para la poesía concreta, el *Nouveau Roman*, el movimiento *Art et Action*, artistas como Michel Butor, revistas como *Tel Quel* y *Change*–. En ese contexto, lo que Phillipe Sollers llamó la *question Mallarmé*<sup>3</sup> se entrecruza con la “cuestión del lenguaje” que –tras Mayo de 1968– deviene la “cuestión de la Revolución” –no sólo ligada al compromiso político sino a una revolución formal tanto en el medio lingüístico (la sintaxis) como en el nivel de la práctica de las formas heredadas (los géneros)–.<sup>4</sup> En efecto, la lectura de Mallarmé se actualiza de formas tan distintas a través de los debates del siglo XX, que los modos de comprensión de su obra –y particularmente de “Un Coup de dés” y el “Libro”– pueden leerse, como hizo recientemente Thierry Roger (*L’Archive du Coup de dés*), trazando un archivo de su recepción en diálogo con la historia intelectual, en particular la francesa.

De manera que la *operación Mallarmé* ha sido abordada por diversas corrientes teóricas en función de la relación entre la letra y el signo, el signo y la imagen, la tipografía y la poesía, el poema y la página, el texto y su materialidad, configurando los modos de comprensión de una “ruptura paradigmática” mediante un desplazamiento importante de la poesía literaria hacia otros espacios de percepción, progresivamente ocupados por futuristas, dadaístas y otros precursores de una poesía cada vez más concreta. Por un lado, una serie de expresiones vanguardistas en distintos niveles encuentra inspiración en el poeta de “L’après-midi d’un faune” (es el caso de artistas como Gomringer, el grupo “Noigandres”, Jirí Kólar, Michel Butor, Octavio Paz).<sup>5</sup> Por otro, respondiendo a una preocupación por la materialidad de la palabra, el texto y el libro, el poema “Un coup de dés” se convierte en un *objeto semiótico complejo* que desde una visión trans-literaria

3. Para un mapa general de la discusión telqueliana en torno a Mallarmé, véase Hernandez Barboza, Sonsoles. “La «question Mallarmé»: relecturas y querellas en torno al poeta en la Francia de la década de 1960”. *Cédille, revista de estudios franceses*, 11 (2015): 251-271. Web. 6 Feb. 2017.

4. En esta línea interpretativa se inscriben trabajos como los de Phillipe Sollers (*La Littérature et l’expérience des limites*), Jean-Pierre Faye (“Le Camarade ‘Mallarmé’”), Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*), Roland Barthes (*Leçon*), Bertrand Marchal (*La religion de Mallarmé*), Jacques Rancière (*Mallarmé. La politique de la sirène*) y más recientemente Murat (*Le Coup de dés de Mallarmé – un recommencement de la poésie*) y Lehnen (*Mallarmé et Stefan George. Politique de la poésie à l’époque du symbolisme*).

5. Para el caso de América Latina, Mallarmé no sólo es pieza fundamental de la poesía concreta brasilera, que lo incluye como figura central en el manifiesto que redactan Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos (en el año 1956); sino también para el neobarroco latinoamericano de José Lezama Lima –quien publica “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” traducido por Cintio Vitier en la revista *Orígenes* (1948) y escribe los ensayos breves: “El pen Club y Mallarmé” (1948), “Cumplimiento de Mallarmé” (1953), “Nuevo Mallarmé I” y “Nuevo Mallarmé II” (1956).

motiva múltiples transposiciones del texto escrito que derivan en el *poema-estampa*, el *poema-partitura*, el *poema-coreográfico*, el *poema-constelación*, el *poema-afiche*, el *poema-sinfonía*, el *poema-objeto*. De ahí que, desde la perspectiva de las poéticas experimentales, se haya vinculado a Mallarmé con la poesía concreta, sonora, visual o digital en una tradición que va de las *mots en liberté* a los *typoèmes* de Peignot, de los *caligramas* a los *poligramas* de Philippe Clerc y los *logogramas* de Christian Dotremont, de los *poemas-collages* a los *cut-up*, de los *poemas simultáneos* y *poemas polifónicos* a los *poemas-performances*, de los *poemas cubistas* a las creaciones *letristas*, de los *poemas sinópticos* a los *espacialistas*.<sup>6</sup>

Por otra parte, los fragmentos del “Libro” publicados por primera vez por Jacques Scherer en *Le “Livre” de Mallarmé* (1957) fueron esenciales para que tal renovación – tanto de la atracción por su obra como de las perspectivas en que sería abordada– tuviera lugar, poniendo en escena la interacción entre autor, libro y lector. En el horizonte de las lecturas filosóficas, es fundamental el rescate de Mallarmé que hace Jean Hyppolite, ya que determina el interés de filósofos como Foucault, Deleuze, Lyotard o Badiou, impulsando la inclusión del poeta en los debates sobre la información y la comunicación.<sup>7</sup> De ese modo, si habían predominado abordajes idealistas (desde Albert Thibaudet a Jean-Pierre Richard), a partir de 1960 la obra mallarmeana se inscribirá en las discusiones sobre la materialidad del lenguaje, la escritura y la imagen, articuladas a una crítica de la razón instrumental, el logocentrismo y el sujeto autónomo, que posiciona “Un coup de dés” y el “Libro” al nivel de un “metalenguaje para muchas teorías pos-estructuralistas” (Dosse 34) que vieron en el *texto espaciado* y *aleatorio* una lógica más allá de la *ratio occidentalis*, el modelo de la *mímesis* y la metafísica.

En la esfera de la crítica y la teoría literaria, si ya Phillipe Sollers (*La Littérature et l'expérience des limites*) posiciona a Mallarmé como lugar clave para pensar la crisis del concepto de literatura, el poeta reaparece en el centro de un debate recientemente actualizado en Francia donde se apunta no sólo a la revisión de los años de esplendor de la teoría literaria francesa con el estructuralismo y el posestructuralismo, sino también a la descripción y evaluación de las mutaciones que afectan a una “literatura” comprendida en declive en el seno de una sociedad profundamente modificada por el estado avanzado

---

6. Para un estudio de las nuevas poéticas experimentales a las que se ha vinculado con Mallarmé véase Donguy, Jacques. *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*. Dijon: Presses du réel, 2007; para vinculaciones con las poéticas digitales en Latinoamérica véase Kozak, Claudia. “Mallarmé e IBM. Los inicios de la poesía digital en Brasil y Argentina”. *Revista Ipotesi* 19 (2015), 27-37. Universidade Federal de Juiz de Fora. Web. 27 enero 2017.

7. Hyppolite formula a través de Mallarmé un “materialismo de la idea” (465), retomado también por Jacques Derrida (*La dissémination*) y Michel Foucault (*Theatrum Philosophicum*) –este último hablará de una “materialidad incorporea”–, sobre aquello mismo Gilles Deleuze (*Logique du sens*) desplegará su noción de los *simulacros*.

de la técnica, el capitalismo y la democracia.<sup>8</sup> Según Kaufmann (*La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*), el proyecto intelectual de los años 1960-1970 (en el marco del cual Mallarmé fue protagonista) no sólo es solidario de una crítica a la ideología burguesa sino que puede comprenderse como la última resistencia a la desmaterialización del libro. De manera que Mallarmé es objeto de una disputa sobre el método de la crítica literaria, pero también de una reflexión sobre la noción misma de literatura, obra, autor, escritura en relación con las nuevas tecnologías.

Ahora bien, las lecturas sobre la obra de Mallarmé comparten, expresamente o no, el hecho de que, en el contexto de un movimiento poético profundamente rico hacia finales del siglo XIX, su pensamiento da cuenta de las condiciones de una deriva que tiene lugar en el lenguaje y que, como comprendió Foucault, “Se la puede designar como la experiencia desnuda del lenguaje, la relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje” (1004).

### El deseo de otra cosa

Todas las perspectivas antes referidas hallan un suelo crítico altamente fecundo motivado por la necesidad de la poesía moderna de pensarse a sí misma y darse un método. Esa necesidad surge de un no-lugar para la poesía que resulta, por un lado, de la fractura que la modernidad termina de zanjar entre palabra pesante y palabra poética; y, por otro, de las condiciones históricas que se desprenden de la interpretación de la realidad que hacen las modernas ciencias de la naturaleza, de la cual –a pesar de que la poesía se opone– permanece a la sombra; en ese marco, la palabra poética, lo simbólico y la imaginación son confinados al dominio cerrado sobre sí mismo de la poesía, como un espacio sin correlato con lo mundano y determinado por una falta nihilista de mundo.<sup>9</sup>

En ese contexto, la marca histórica tanto de la producción poética como de los postulados teóricos de la poesía moderna puede hallarse en la posición que ésta se ve forzada a ocupar ante el mercado y la ciencia como dos nuevos interlocutores que se suman a sus viejos pretendientes (la filosofía, la pintura, la música). Así pues, el lugar inhóspito entre el valor de uso y el valor de cambio de una economía de mercado que

---

8. Hay que incluir en este debate los trabajos recientes de A. Compagnon (*La Littérature, pour quoi faire ?*), W. Marx (*L'Adieu à la littérature*), Y. Citton (*Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*), T. Todorov (*La littérature en péril*); J-M. Schaeffer (*Petite écologie des études littéraires*) y V. Kaufmann (*La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*).

9. Es Giorgio Agamben quien advierte el carácter de esa fractura entre la poesía y las disciplinas crítico-filológica, para un mayor desarrollo conviene ver Agamben, Giorgio. *Estancias*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995. Impreso. Seguimos también la consideración de Taubes sobre la práctica y la teoría poética en el marco de una crítica de la razón histórica de la modernidad, remitimos a Taubes, Jacob. “Notas sobre el surrealismo”. *Del culto a la cultura*. Trad. S. Villegas. Madrid, Katz: 2007.

extiende sus lógicas sobre todos los dominios de la vida, le exige a la poesía la invención de otro valor. De ahí que, en función de un valor ligado a la *supervivencia* tanto de la obra como del poeta, Mallarmé desarrolle una conciencia de aquello que supone, según la expresión del poeta cubano José Lezama Lima, una “dignidad de la poesía” (379) y, tomando una fórmula mallarmeana: la invención de la poesía como un *interregno* (2: 698).

Asumiendo esas condiciones problemáticas para el poeta, Mallarmé escribía en su conocida carta autobiográfica dirigida a Verlaine (fecha el 16 de noviembre de 1885):

Es que, aparte de los fragmentos de prosa y los versos de mi juventud y la continuación, que le hacía eco, publicada un poco por todas partes cada vez que aparecían los primeros números de una Revista Literaria, he soñado siempre e intentado otra cosa, con una paciencia de alquimista, listo para sacrificar allí toda vanidad y toda satisfacción, como se quemaba antaño el mobiliario y las vigas del techo, para alimentar el horno de la Gran Obra.<sup>10</sup> (1: 788)

Esa *otra cosa* a la que la poesía aspira debe leerse en el sentido de una respuesta a toda clase de simplificación que pudiera caer sobre los postulados teóricos y la praxis poética. Más precisamente, en el marco del desencantamiento del lenguaje que la vida moderna expresa como parte de un desencantamiento de la naturaleza corolario del avance de la ciencia moderna, en especial de la “razón instrumental” y los nuevos conflictos morales generados por la técnica, la poesía debe responder a diversas simplificaciones. Entre ellas se halla la reducción de la palabra poética a un valor estético o a una forma codificada en el marco de la evolución del arte, expresión ella también de una evolución del espíritu. De modo que, desde las acusaciones de superstición vinculadas con el impulso de la razón instrumental y la interpretación histórica en los estudios del lenguaje, hasta las formas de contención del fantasma operadas por la psicología y las ciencias sociales, en lo que hace a la estructuración de los imaginarios, se ha intentado limitar el *interregno* que lo poético augura para el pensamiento y para el lenguaje, por diversos medios de control analógico. Constatando con ello, a la vez, la neutralización de la imaginación y de su potencia de figuración. En este sentido, tanto la imaginación como la imagen poética y la lengua de la poesía han sido reducidas a la relación que va de la metáfora a la impresión, o del elemento sensible a un valor significante, a la estructura de la lengua (y a sus posibilidades retóricas) o al encadenamiento de la vida (y sus necesidades psicológicas); incluso el proyecto semiológico ha efectuado una neutralización de la poesía, situándola en el pliegue de una dualidad instaurada entre la apariencia y la esencia (y de una presencia que está siempre apresada en un significar). Se trata de diversos modos de encausar la positividad de una experiencia fuera de código como la que la lengua de la poesía promete, en algún tipo de estructuración que limita, de manera analítica, el campo de fuerzas en juego donde actúa la poesía.

---

10. En adelante, para la obra de Mallarmé y para aquella bibliografía cuya fuente consignamos en francés, presentamos traducciones propia.

La poesía ha respondido a esos embistes de un modo muy activo en diversas fases entre los años 1850 y 1920, de ahí que no resulte casual que para Mallarmé la tarea poética reclamase, como confiesa a Verlaine, *otra cosa*. Para él se buscaba alcanzar un estado de la palabra capaz de producir otra clase de conocimiento; lo que estaba en juego, según una fórmula mallarmeana, era reconocer en el pensamiento poético un *himen* de la idea y comprender la idea (y el pensamiento) como un *himen* del que procede la poesía, y el sueño.<sup>11</sup> En este sentido, la posición de Mallarmé permanece contemporánea en la medida en que pone en escena la exigencia para la teoría del discurso poético de abordar lo que es en el lenguaje un problema de perceptiva. Es decir que, al adquirir la experiencia poética, como palabra poética y como palabra pensante, el valor de *otra cosa* que una metáfora o un fantasma, se pone de relieve su poder de revelar el lugar mismo del significar; o, en otros términos: la relación del sujeto hablante con el ser del lenguaje y su implicación con esa experiencia *anterior* al lenguaje que muestra el compromiso del lenguaje con su *pre-historia* (es decir, su pertenencia a un tiempo que no remite a un pasado cronológico, sino que contempla aquello que es siempre contemporáneo a las diversas historias y culturas, contemporáneo a lo que insiste *entre-tiempos*, en el tiempo del devenir).<sup>12</sup> Más aún, se halla en la experiencia poética el punto indiscernible en el que un cuerpo se pliega o despliega, como imagen y como respiración, al sentido.

En el fragmento citado de la carta a Verlaine, Mallarmé afirma: “yo siempre soñé e intenté otra cosa” (1: 788); también en “La Musique et les Lettres” insiste en conceder a la poesía “la posibilidad de otra cosa” (2: 67). Lo que permanece elidido como marca de la diferencia en el dominio propio de la poesía, en esa *otra cosa* que se persigue, es un afecto en la obra que no se antepone a los resultados y que es la emergencia en primer plano de los procesos como un modo de entrada en la obra absoluta –aquella cuyo valor consiste, como señaló Agamben, en una inutilidad y su uso en la intangibilidad misma (*Estancias* 87)–. Como explica a Verlaine, la poesía que se desea es la que exige, sin vanidad y sin satisfacción, quemar la propia morada, es decir: el lenguaje –para alimentar la existencia en la poesía, en la obra–. Al vincularla con la alquimia, además, Mallarmé religa la poesía a un impulso *intermedial*, y de ahí a la capacidad mutable del lenguaje, a su inasible duración más que a su sólida abstracción; la lengua de la poesía se piensa en el proceso de un material (el lenguaje) que pasa por todas las mortificaciones (letra, frase, dibujo, trazo, sonido, voz, música, silencio) para llegar al oro (concebido simbólicamente como la sabiduría de lo elemental y fuente de la vida).

---

11. Tomamos la figura del *himen* del texto “Mimique” de Mallarmé (2: 178-179). Jacques Derrida ha desarrollado esta figura en Derrida, Jacques. “La doble sesión”. *La diseminación*. Trad. J. Arancibia. Madrid: Fundamentos: 1975. 263-428.

12. Para considerar esa *pre-historia* tomamos el concepto de un tiempo *intempestivo* que Nietzsche definía como un actuar “contra el tiempo, y por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, en favor de un tiempo venidero” (34). Remitimos también a la noción de *infancia* en Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Trad. S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo: 2004.

De ese modo, en los fragmentos de la cultura y del lenguaje, pero también afirmando el potencial del arte y la singularidad de sus distintas modulaciones estéticas, Mallarmé indaga el lugar en el que tiene lugar la poesía. Como leemos en la “Symphonie littéraire”, ese lugar es la región para la cual “la voz humana es un error” (2: 282), donde la poesía de Mallarmé crea las condiciones de una sugestión opuesta al nombrar: “sugerir, he ahí el sueño” (2: 700), buscando sus configuraciones en el llamado y retroceso de las materias, “*pliege según pliege*” (1: 32).

De modo que, si el pensamiento mallarmeano sigue teniendo actualidad para comprender la exigencia de un pensamiento sobre la poesía, es porque esboza una teoría, en el sentido etimológico de una *mirada*, que asume una experiencia de lenguaje – afirmando que la poesía participa no sólo del ser problemático del lenguaje, sino también de lo que es en el lenguaje un problema de perceptiva-. En otras palabras, la teoría sobre el discurso poético que pone en juego no se limita ni a la estructura de la lengua (con sus posibilidades retóricas) ni al encadenamiento de una vida (con sus incidencias psicológicas), sino que parte de un lugar en el lenguaje que exige revocar el elemento de la representación y su hegemonía para el pensamiento, que exige reconsiderar su potencia de figuración.

La poesía como potencia en el contacto con el mundo le opone al elemento de la representación, así lo entrevió Mallarmé, la exigencia fundamental para la modernidad de un *espaciamento de las lecturas* (1: 391), de un *espacio vacante* (2: 67) para el sentido, en el que se abre el ser del misterio y a la vez la vanidad de la materia, que es también la condición para una *multiplicidad prismática de la idea* (1: 391) como la que proponía “Un coup de dés”. La lengua de la poesía se concede así a la posibilidad de un conocimiento que es sin significar, que no espera un significado ni tiene formas para lo que nombra.

### **La potencia de la poesía: entre lo que existe y lo que insiste**

En noviembre de 1886, año en que en *Le Figaro* se publica el manifiesto simbolista redactado por Moréas que fija convencionalmente la fecha de nacimiento de ese movimiento, Mallarmé le escribe al crítico italiano Vittorio Pica:

Creo que la Literatura, retomada en su fuente que es el Arte y la Ciencia, nos proporcionará un Teatro, cuyas representaciones serán el verdadero culto moderno; un Libro, explicación del hombre, suficiente para nuestros más bellos sueños. Creo todo eso escrito en la naturaleza de manera de no dejar cerrar los ojos más que a los interesados en no ver nada. Esa obra existe, todo el mundo la intentó sin saberlo; no hay genio o payaso que habiendo pronunciado una palabra, no haya

reencontrado un rasgo de ella sin saberlo. Mostrar aquello es levantar un rincón del velo de lo que puede ser semejante poema, existe en ese aislamiento mi placer y mi tortura. (*Correspondance* 593)

El Libro del que se habla aquí es ante todo un cuerpo portador de sistemas simbólicos. Es a la vez intermediario entre un simbolismo natural (producto de un *logos* tácito o latente) y un simbolismo convencional (que saca fuera del lenguaje al signo y la significación). Esta concepción del Libro se ubica de alguna manera próxima a aquello que Merleau-Ponty señala al considerar lo simbólico como *elemento fundado* sosteniendo que las formaciones culturales como el lenguaje y la historia aparecen como *reprise* [reanudación] del *logos* del mundo sensible, de manera que el *logos* estético permitiría el pasaje de un orden simbólico a otro. Al afirmar que lo simbólico perteneciente a las formaciones propias de la cultura, está fundado sobre ese *logos* del mundo sensible, se expone en primer lugar la relevancia de la percepción.<sup>13</sup>

Con cierta complementariedad, en 1885, en la carta dirigida a Verlaine antes mencionada, Mallarmé hacía su primera mención pública del Libro, sugiriendo otra perspectiva:

[...] un libro, simplemente, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectural y premeditado, y no un conjunto de inspiraciones del azar, aunque fueran ellas maravillosas... Iré más lejos, diré: el Libro persuadido de que en el fondo sólo hay uno, intentado a su turno por cualquiera que escriba, incluso por los Genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: porque el ritmo mismo del libro entonces impersonal y vivo, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de ese sueño, u Oda. (1: 788)

Las dos perspectivas se continúan: el Libro como Teatro –explicación del hombre– y el Libro como Oda o Sueño –explicación órfica de la Tierra–. Ambos enfoques buscan, como soñaba *Igitur*, una “claridad quimérica” (1: 484). Un fulgor en la intemperie. Son intenciones que *insisten*, que *duran* en todos los proyectos, que no se terminan, ni se acaban en una obra o un autor, que se sueñan y se rememoran en un futuro y un pasado ilimitados, esquivando el presente.

Si en la carta a Picca Mallarmé alude a una poesía que considera la palabra y la escritura del hombre como descorrimientos del velo de otra escritura, la de la naturaleza; en la carta a Verlaine incluye esa otra noción fundamental, la escritura de una naturaleza invisible que supone la entrada en una región sin sentido: la poesía es la explicación de ese reino al que entramos imposibilitados de los sentidos, en el que el *ver* es un *ver en la oscuridad*, donde la *mirada* es una *mirada oblicua*. Se expresa aquí un valor intangible

---

13. Seguimos en este punto el estudio de Ralon de Walton, Graciela. “Noción de simbolismo en Merleau-Ponty”. *20th WCP: Philosophy of Culture* (2000). Web. 8 feb 2017.

de la poesía. Y también, un espacio de la percepción que tiene que ver con *otros* sentidos, que, al menos, escapa a la mirada referencial.

En efecto, la complementariedad entre las cartas a Pica y Verlaine muestra los dos aspectos de la misma tentativa consagrada a la poesía en la medida en que trazan una continuidad entre la visión de una naturaleza que existe –explicación del hombre– y la experiencia de una naturaleza *invisible*, una naturaleza que insiste –explicación órfica de la Tierra–. Se trata, ante todo, de la *existencia* y la *insistencia* de algo que no se termina, sino que se asume como proceso en el tiempo del devenir que es el tiempo *entre-tiempos*. De manera que la potencia de la poesía no se ubica en la línea recta de una evolución (de formas, de géneros, de técnicas), sino *entre* el tiempo de la música y el de las letras,<sup>14</sup> pero también entre el tiempo del enigma y el del signo. Esto es importante porque se ponen de manifiesto dos sistemas distintos de representación: dos lógicas posibles de manifestación o de expresión (de cifra y ocultamiento) entre un significante y un significado.<sup>15</sup> En tanto *interregno*, uno de los rasgos que define este Teatro-Oda que es el Libro, donde se determina la Literatura o Poesía que le interesa a Mallarmé, es que ante el sentido prosaico de la historia o su organización coherente, en él prevalece ahora un tiempo que *dura* a través de la invención de lo impersonal. De ahí que su tentativa se deduce de la experiencia y de las superficies impersonales y vivas de la naturaleza, pero también, de nuestros sueños y sus desvelos. Lo que importa es aquello que todo escritor, genio y payaso han intentado, intentan y continuarán buscando, cada vez que profieran la palabra y cada vez que el lenguaje se enfrenta a aquello que Blanchot entrevió como “la imposibilidad de pensar que es el pensamiento” (citado en Deleuze 324).

La crisis de representación que enfrenta la modernidad acentúa el descrédito del lenguaje y su tarea en la exposición del ser –en cuanto a su poder de creación, a su resto oscuro y, fundamentalmente, a los modos en que el lenguaje continúa, conserva o transforma el remolino o la infinidad de fenómenos, que no pueden reducirse ni a un objeto ni a un sujeto, en la medida en que no pueden limitarse a un yo, ni dependen ni se acaban en él (siempre impasible, improductivo y autorreferencial). Es en el marco de estas condiciones que Mallarmé habla de retomar la Literatura en la fuente del Arte y de la Ciencia; haciendo emerger la fractura trazada entre ambas para la cultura desde la modernidad y las consecuencias de tal bifurcación, que conducen a la escisión, que denunció Simondon, entre un *mundo de las significaciones* expresado por la cultura y un *mundo sin estructura de lo que no posee significación* –pero al que se le asigna un uso, una función útil- en el que se inscribe la técnica y la ciencia (32).

---

14. Recuérdese el texto para una conferencia que Mallarmé dictó en Oxford y Cambridge que lleva por título “La Musique et les Lettres” (2: 55-77).

15. Para una comprensión más extendida de la función del enigma conviene ver Agamben, Giorgio. “La imagen perversa”. *Estancias*. Trad. T Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995. 227-266.

## La poesía como interregno

El misterio del “*Libro*” mallarmeano o su formulación enigmática, desde la publicación de aquellas notas póstumas a cargo de Scherer y a partir de la revisión que realizó el estructuralismo de los años sesenta en el marco de las discusiones intelectuales a las que nos hemos referido, han motivado desarrollos verdaderamente geniales. No podremos abocarnos a ello en el límite de este artículo.<sup>16</sup> Nos interesa, sin embargo, el modo en que el Libro total que promulga Mallarmé, tal como se anticipa en su correspondencia, aspira paradójicamente a evitar que el lenguaje pueda presentarse al mismo tiempo como totalidad y razón –y esto porque busca extender una zona que le impida cerrarse sobre sí mismo, pero a la vez, se compromete con una inmediatez preconceptual de la experiencia ligada a la noción de *símbolo* y de *misterio*, que va a desbordar la coherencia orgánica del lenguaje como razón del elemento de representación–. El Libro pasa por fuera de la literatura, por fuera incluso del lenguaje, no obstante, crea un espacio tácito surgido de éstos que vuelve recurrentemente a ellos como lo Otro. El Libro es una isla, todo lo que pasa por fuera suyo vuelve a desembocar en él, pero esta vez: como un Otro que se encuentra en el horizonte de su propia deriva, y como lo mismo, en el origen de su intemperie. Tal como rezaba la conocida provocación que Mallarmé sostenía en “*Le livre, instrument spirituel*”: “Una proposición que emana de mí – tan, diversamente, citada en mi elogio o por censura – la reivindicó con aquellas que se apretujarán aquí – somera quiere, que todo, en el mundo, exista para desembocar en un libro” (2: 224).

El afuera del Libro que vuelve al Libro es de ese modo una totalidad abierta y sin fondo, sujeta a las combinaciones y a la lectura en situación.<sup>17</sup> Vincent Kauffmann proponía leer precisamente ahí el gesto que permitió la expansión del “mallarmeísmo de *Tel Quel*” (“*Les avant-gardes*” 19) y que implicó, contra Sartre y con él, un pensamiento

---

16. El manuscrito del “*Libro*” se compone de 258 hojas de dimensiones variables, algunas de ellas plegadas a la mitad. Mallarmé no las tenía todas numeradas, de modo que al publicarlas Scherer propuso un orden, reproduciendo una transcripción lineal y continua. Si el sueño de una Gran Obra se remonta a 1866 cuando Mallarmé refiere a un proyecto tal en su correspondencia, es en la carta a Verlaine de 1885 que citamos donde se registra la primera referencia concreta al “*Libro*”. Aun cuando la realización de esa obra se demore indefinidamente, como ha observado Bertrand Marchal, a través de la noción del Libro en las *Divagations* Mallarmé no deja de “redefinir la idea de literatura” (“*Notice*” 1375). Antes de su muerte, en una nota testamentaria, el poeta había encargado la destrucción de esos borradores; sin embargo, gracias a ellos y a las menciones que pueden rastrearse en su correspondencia, se presume que el “*Libro*” como tal habría requerido una difusión en dos niveles: por un lado, una ejecución o representación pública para un auditorio reducido, en el marco de una escenografía entre teatral y litúrgica; por otro, una tirada de libros que contemplara el plegado de una obra en progreso o en construcción. Para un desarrollo de la noción de “Libro” mallarmeana, además del volumen de Scherer, véase especialmente Benoit, Éric. *Mallarmé et le mystère du “Livre”*. Paris: Champion, 1998. Impreso; y Kaufmann, Vincent. *Le Livre et ses adresses: Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986.

17. Condición que religa la tentativa de Mallarmé con la obra de arte “moderna”, en función de esa característica señalada por Umberto Eco en la *Obra abierta*: la de la ausencia de centro y convergencia. La naturaleza problemática del “*Libro*” tiene que ver con esta autonomía que se comprende en la caos de una gran obra. Véase Eco, Umberto. *Obra abierta*. Trad. R. Berdagué. Barcelona: Planeta- De Agostini, 1992. cap. I y IV.

sobre una escritura tal que pudiese convertirse en vocera de la sociedad o que alcanzara su signo universal, cambiando la “literatura” por una “práctica significativa infinita” y decretando la muerte del autor para en su lugar erigir un *scripteur* sensible a la escucha no sólo del inconsciente sino también de las bibliotecas del mundo (fundando allí la noción de intertextualidad).<sup>18</sup> En ese Libro, Blanchot encontraba la tercera persona donde comienza la literatura y donde se desata el espacio de lo neutro.<sup>19</sup> No obstante, el Libro en cuanto tal, como el cielo en el poema “L’Azur”, permanece finalmente elidido. Es lo que invita a tan geniales apropiaciones posteriores. Es lo que inquieta al poeta haciéndose presente provocativamente, como aquello que esquiva la lengua, pero se muestra y oculta en la palabra. Es a la vez lo que se arraiga en nosotros y nos convoca o nos llama, para negar “lo indecible, que miente”.<sup>20</sup> De ahí que el deseo del Libro sea, finalmente, lo mismo que motiva la pasión por la poesía, el deseo de escritura y, en palabras de Mallarmé, “ese juego insensato de escribir” (2: 23).

En la conocida encuesta “Sobre la evolución literaria” que Jules Huret hacía para *L’Écho de Paris*, consultado ante la tensión entre el verso clásico u oficial (ceñido al alejandrino) y las nuevas expresiones de un verso libre y una poesía en prosa –que patentaban el enfrentamiento entre parnasianos, de un lado, y simbolistas, decadentistas, modernistas, del otro–, Mallarmé respondía el 14 de marzo de 1891, que la poesía entraba a través del verso libre a una “suerte de interregno” (2: 698). Ese *interregno* llamaba a explotar una función *intermedial* de la poesía para el lenguaje, entre lo real y la representación, entre la forma y la sonoridad, entre el medio verbal y el medio escritural, entre la imagen y sus ritmos; pero sin negar la escritura.<sup>21</sup> En ese sentido, la poesía como *interregno* mostraba una *tensión* del lenguaje. Al considerar la poesía como *interregno* del lenguaje y del pensamiento, Mallarmé advertía la cualidad que tiene la lengua de la poesía para moverse *entre* el reino de lo real y el de la representación (o crear un *hiato* para esos dos dominios de la experiencia). En la misma encuesta, el poeta ligaba ese *interregno* a la noción de símbolo, más precisamente a: “el perfecto uso de ese misterio que constituye el *símbolo*: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado del alma, o, inversamente, escoger un objeto y emanar de él un estado del alma, por una serie de desciframientos” (2: 700).

18. Kauffmann vio, en ese contagio entre la ausencia de autor y la multiplicidad que converge en los fondos de la palabra, el signo común de Isidore Ducasse y Mallarmé que permitió una ilimitación de la categoría de lo literario, desdibujándolo sin embargo en lo semiótico (“Les Avant-garde” 9).

19. Para un mayor desarrollo del pensamiento de lo neutro conviene ver Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Trad. I. Herrera. Madrid: Arena libros, 2008.

20. Hacemos alusión a aquella expresión de Mallarmé en “La Musique et les Lettres”: “El verso va a conmocionarse con cierto balanceo, terrible y suave, como la orquesta, ala tensada; pero con garras enraizadas a uno. Ahí, donde aquello sea, negar lo indecible, que miente” (2: 73).

21. Sobre estas transposiciones Mallarmé escribe a lo largo de todas sus llamadas prosas de circunstancia. Remitimos especialmente a la respuesta “Sur la philosophie dans la poésie” (2: 659); a su célebre “Crise de vers” (2: 204-214); y a la sección “Crayonné au théâtre” de sus *Divagations* (2: 160-204).

En tanto experiencia estética, la noción de *interregno* que se abre con el verso libre y con la poesía en prosa inaugurada por Baudelaire se intensifica con “Un coup de dés” y el proyecto del “*Libro*”, vinculando el discurso poético con una obra descentrada, aleatoria, impersonal, pero también con la noción de *misterio* –próxima a la maravilla y el enigma, a lo que habla sin voz, a aquello para lo cual la voz humana es un error-. En cierto modo, el “*Libro*” mallarmeano funciona él también como un símbolo, es decir como un *sincretismo* que le permite a Mallarmé operar con ese más allá o más acá del sentido que se da como emanación, como evocación o sugestión. Se convierte en un objeto teórico que pone en acto la potencia del interregno poético, como potencia *intermedial* capaz de devolver al lenguaje su misterio y a la palabra poética su capacidad de devenir potencia en el contacto con el mundo.

El Libro mallarmeano hace emerger las condiciones de una experiencia común para la cual la lectura se convierte, así pensaba Mallarmé, en una “práctica desesperada” (2: 67), donde todo pasa por el espacio de la legibilidad. Con el “*Libro*”, el proceso de una obra abierta se realiza hasta el punto de anular la realidad de la obra en tanto tal, ya que lleva el proceso de creación al espacio de la obra y opera la cosificación de la actividad creativa y del creador mismo al revelarlos como un valor autónomo independientemente de la obra producida.<sup>22</sup> Pero ese no es su descubrimiento. Lo que el Libro de Mallarmé pone en juego de manera más radical es la exigencia de una poesía como *interregno* que salvaguarde lo indómito, lo indisciplinado, lo indefinido, lo que no entra bajo una analítica, lo que se *ex-pone* sin posición posible. Indicando allí el lugar de la poesía, más allá de las nuevas tecnologías y las transformaciones de la técnica, como un lugar de lenguaje: religando al lenguaje con su potencia de figuración.

Ese lugar *intermedial* de la poesía reclama, entonces, la huella de un ver-oír que se da en el tiempo de un instante sin presente, pues convoca a la vez aquello que ha sido realizado, se rememora o evoca, y lo que se anuncia, se anticipa, se desea o espera. De ahí que deba contemplarse la difícil tarea de apertura del lenguaje hacia un excedente de sentido –que es de igual manera un *inmemorial gesto vacante*–<sup>23</sup> y supone un descorrimiento del velo: algo que pudiera ser un poema –como le dice a Pica: que pudiera ser una experiencia de la naturaleza y del hombre.

De ahí que el *interregno* de lo poético se comprenda como una irrupción de la potencia en el contacto con el mundo, que irrumpe como posibilidad indefinida. La poe-

---

22. Retomamos nuevamente las observaciones de Agamben sobre “La obra de arte frente a la mercancía”. Véase Agamben, Giorgio. “Segunda Parte: El mundo de Odradek”. *Estancias*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995. 69-116.

23. Rezaba así aquella invitación de *Igitur* a “reconocerse por el inmemorial gesto vacante con el que se invita, para terminar el antagonismo de ese sueño polar, a rendirse, con la claridad quimérica y el texto cerrado” (1: 484).

sía debe permitir contactar esa potencia sin anularla, entablar una relación de amistad –no de dominio–. Crear un *hiato* entre la lógica, la estética y la técnica.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995. Impreso.
- . *Infancia e historia*. Trad. S. Matoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. A. Cardín. Madrid: Júcar, 1988. Impreso.
- Dosse, François. *Historia del estructuralismo II*. Trad. M. Linares. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. “Le Mallarmé de J.-P. Richard”. *Annales (Économies, Société, Civilisation)* 5 sep-oct (1964): 996-1004. Impreso.
- Hyppolite, Jean. “Le Coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message”. *Les Études philosophiques* 4 (Oct-dic 1958): 463-468. Impreso.
- Kaufmann, Vicent. “Les avant-gardes face au livre”. *Mallarmé et après? Fortunes d’une œuvre*. Dir. Bilous, Daniel. Paris: Noesis, 2006. 11-20. Impreso.
- . *La Faute à Mallarmé. L’aventure de la théorie littéraire*, Paris: Seuil, 2001. Impreso.
- . *Le Livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986. Impreso.
- Lezama Lima, José. *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: de la Flor, 1969. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y otros prejuicios de la historia para la vida*. Trad. S. Gervós. Madrid: Trotta, 2002. Impreso.
- Mallarmé, Stéphane. *CŒuvres Complètes*, tome 1 y 2, ed. B. Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 y 2005. Impreso.
- . *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Pref. Y. Bonnefoy. Ed. B. Marchal. Paris: Folio Classique, 1995. Impreso.
- Marchal, Bertrand. “Notice” [sur “Notes en vue du ‘Livre’”]. *CŒuvres Complètes*, tome 1, ed. B. Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998. 1372-1393. Impreso.
- Roger, Thierry. *L’Archive du Copu de dés*. Paris: Classiques Garnier, 2010. Impreso.
- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Trad. M. Martínez y P. Rodríguez. Buenos Aires: Cactus, 2007. Impreso.
- Sollers, Philippe. *La Littérature et l’expérience des limites*. Paris: Seuil, 1971. Impreso.

**Julio Ramón Ribeyro:  
Janampa y el ámbito de actuación en *Mar afuera***

---

**Belén Vila**

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** El artículo aborda el concepto que deriva de la *actividad espacial* definida por Valles Calatrava como *ámbito de actuación*, y lo aplica a la composición *Mar afuera* que pertenece al primer volumen de cuentos titulados *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Julio Ramón Ribeyro. El abordaje persigue un doble propósito, por un lado, realiza una ordenación narrativa del relato a la vez que estudia el perfil del personaje principal. Por otro lado, atiende al desenlace según la perspectiva del autor.

**Palabras clave:** Narrativa, Personajes, Atmósfera, Desenlace, Ribeyro.

**Abstract:** This article pursues the concept derived from the *spatial activity* defined by Valles Calatrava as a *field of performance*, and applies it to the composition *Mar afuera*, that belongs to the first volume of stories titled *Los gallinazos sin plumas* (1955) by Julio Ramón Ribeyro. The approach pursues a double purpose, on one hand, makes a narrative order of the story while studying the profile of the main character. On the other hand, attends to the outcome according to the author's perspective.

**Keywords:** Narrative, Characters, Atmosphere, Outcome, Ribeyro

### Un aventurero literario

Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994), es un autor que se clasifica dentro de los errabundos literarios, que tienen esa singularidad de viajar, volver, exiliarse y evocar. Se suma a las filas de los escritores que se desplazan voluntaria o involuntariamente a donde la vida los lleva, y continúan. Al que acompañan –sin distinguir barreras temporales ni procedencia– entre tantos otros latinoamericanos, Mario Benedetti, Pablo Neruda, Eduardo Milán, Mario Vargas Llosa, Juan José Saer.

---

1. Magíster en Criminología y Ciencia Forense por la Universidad de la Empresa. Licenciada en Humanidades –opción Letras– por la Universidad de Montevideo. Profesora de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas (Uruguay). Profesora de Literatura por el Instituto Nacional Pedagógico de Monterrico (Perú). Profesora de música por Conservatorio Musical Montevideo. Cuenta con Diplomados de especialización en Literatura por la Universidad de Montevideo y de Derechos Humanos por CLAEH. Docente efectiva del Consejo de Educación Secundaria.

En el año 2015 Carlos María Domínguez publica una reseña en Montevideo acerca de *Un hombre flaco. Retrato de Julio Ramón Ribeyro* (2014), del escritor y periodista Daniel Titingher. De todas formas, Ribeyro no es un autor popular en Uruguay, aunque goza de buena reputación para la crítica literaria peruana, francesa, española y también algunos esporádicos atisbos de la norteamericana. Tanto es así, que ha recogido el mote de ser uno de los mejores cuentistas de Latinoamérica.

En su juventud, el “flaco” Julio pudo ejercer la carrera de abogacía, pero como la desdeñaba prefirió no lidiar con pleitos ni tribunales. A pesar del marcado peso generacional que ostentaba, debido a que contaba con ilustres antecedentes familiares que lo empujaban a continuar con el derecho como carrera profesional, un día se rebeló, -Ribeyro es así- no obtuvo el título. De esta manera se desvinculó de las obligaciones que lo inducían a ser lo que él no deseaba “ser”, y se volvió oficialmente escritor, aunque ello significara la mengua de su economía, carencia que le llevó a recolectar colillas del suelo para poder fumar cuando vivía en Francia. Es un autor que ha escrito desde Europa para Perú. Cuando se encontraba en el extranjero evocaba los barrios laterales limeños, recuerdo que se potenció en la ulterior publicación del primer conjunto de ocho relatos titulados *Los gallinazos sin plumas* (1955), entre ellos *Mar afuera*, texto elegido para este documento.

Si bien la historia que se atenderá no contiene las imágenes de *El matadero* (1838) que muestra Esteban Echeverría, donde los cuerpos de los animales aparecen descuartizados, las vísceras desparramadas, sí comporta un escenario de pescados y pescadores. De tufos de peces muertos, barcos pocos resistentes que esperan sobre la mar, redes, cuchillos filosos que atraviesan la piel del pez, anzuelos y carnadas, juegos de apuestas, hombres desmejorados por la exposición constante a las inclemencias temporales, mujeres que buscan sobrevivir.

El argumento versa sobre la historia de dos hombres, uno de ellos se obsesiona con la mujer del otro y es por eso que decide forzarlo a navegar a alta mar. Entre remos y remos se van develando los propósitos de Janampa hacia Dionisio, pescador que ni siquiera sospecha de las malvadas intenciones del zambo. Por intermedio de técnicas cinematográficas se irán conectando las analepsis en su doble modalidad de pasado y presente, y presente y pasado (flashbacks y racconto) de modo tal que el receptor irá enlazando referencias intertextuales que le permitirán comprender el apasionado motivo del viaje.

## Ámbito de actuación

Valle Calatraba señala que el ámbito de actuación presenta “una ordenación narrativa [...] de los acontecimientos”, que aborda al texto “desde un cuándo, dónde y un hasta cuándo”. Funciona como recodo donde se explora “la creación de las atmósferas [...] la captación sensorial del espacio por los actores” donde los “acontecimientos se ofrecen como procesos desarrollados entre unos determinados límites” (347-348) que se analizan inmediatamente en torno a la silueta del personaje principal.

*Mar afuera*, se inicia *in media res*, y a partir de allí la figura de Janampa se alza imponente en medio de un clima de misterio, en un juego inquieto de luces y sombras. “Hacia una hora que remaba desde la orilla sin parar y casi sin hablar, al frente tenía a Dionisio sentado”. El estilo parco del narrador heterodiegético no permite al lector aventurar hipótesis acerca del rumbo que tomará el núcleo del relato, no informa hacia dónde se disparan las acciones, de manera que el lector naufraga junto con los personajes mar adentro, quedando reducido a la penumbra. Al igual que la suerte, la intriga está echada.

Las aliteraciones irrumpen en el relato con fuerza de contigüidad metonímica, reforzando el perfil tenebroso del zambo, así lo indican “Desde que zarpara la barca, Janampa había pronunciado solo dos o tres palabras, cargadas de reserva” (75), a modo de toma de cámara cinematográfica se adivina una “faz hosca, decidida, cruelmente poseída de una extraña resolución” (75). Cabe agregar que la década del cincuenta en Perú estuvo influenciada por el cine del neorrealismo italiano, por aquella época se imponían los directores de películas Roberto Rossellini, Vittorio de Sica. El crítico Peter Elmore destaca la “cualidad [...] visual” (*El perfil de la palabra* 46) de las microescenas.

Al retomar a la ordenación narrativa, se observa que Janampa no responde la pregunta de Dionisio y se remite a “lanzar” “sólo un gruñido [...] y siguió clavando con frenesí los remos” (75) a la vez que “tiró al mar un salivazo” (76). Por cierto, lanza, tira y clava, tres verbos transitivos que determinan y acentúan el comportamiento gestual del marino, indicando que atraviesa un perturbado estado interior. Movimientos “secos” que responden a una conducta orientada por el impulso y no por la razón.

Hasta ahora el presente de Dionisio es de completa aceptación, desagua el bote con una lata, tiritita de frío, observa cómo las luces de la ciudad se van suavizando a medida que entran en lo profundo del océano. Otra vez el claroscuro<sup>2</sup> permea las imágenes de la narración: “la luz se le escurría por los pómulos sudorosos” (75). Recién en el párrafo

---

2. Ribeyro tenía en mente escribir sobre la vida de personalidades históricas como Caravaggio (1571-1610), autor tenebrista que realza los claroscuros combinando técnicas efectistas de luces y sombras. Sin embargo el proyecto nunca se concretizó, es Jorge Coaguila quien lo señala detenidamente en *Ribeyro, la palabra inmortal* (121).

tercero el narrador heterodiegético se introduce en el pensamiento de Dionisio para develar las cavilaciones que pasan por su mente. Es así como recuerda que el zambo lo había tomado del brazo y fue “imposible negarse” (76). La expresión de Janampa “Nos hacemos a la mar juntos esta madrugada” (76) es un logrado artificio técnico, funciona para conectar el pretérito, y de esta manera retardar la acción del presente. Luego el narrador continúa con el relato en presente para conectarlo con la misma expresión en páginas siguientes y volver así nuevamente al pasado. La historia lejana se conecta con el inicio del cuento, Dionisio evoca la habitual despedida que le había dado a la *prieta*, apodo femenino de la novia, ya que no aparece el nombre de la joven. En este punto Jorge Coaguila<sup>3</sup> señala que Ribeyro no es un autor misógino, sino que así es cómo ven a la mujer los habitantes del país y lo salva, explicando que es en el “afán de ser realista, [...] [que] describe [...] la conducta de nuestros habitantes” (*Ribeyro, la palabra inmortal* 157). La *pietra*, (además con minúscula) es el mote de la mujer que tiene obsesionado a Janampa por haberlo rechazado. No aparenta ser una mujer débil ni sumisa, más bien todo lo contrario, sabe elegir con quienes aliarse y con quienes no, “era una mujer corrida, maliciosa, y con buen ojo para los rufianes. Vio detrás de todo el aparato un donjuán de barriada vanidoso y violento” (79), esta descripción filosa aporta datos precisos acerca del carácter del moreno; previo a eso realza la perspicacia y la percepción de la mujer, facultades que permiten aceptar las justificaciones de Coaguila.

Dionisio comienza a recelar a su compañero de pesca, sin embargo supone que pronto se va a iniciar una conversación y que van a hablar luego de tomar un trago de pisco, pero eso no ocurre, enciende un cigarrillo (tópico autobiográfico) y detiene la mirada en el zambo (otra vez el lente cinematográfico capta el primer plano) que con sus “facciones cerradas [...] y dos cavernas oblicuas incendiadas de fiebre en su interior” (77) se mantiene sin pronunciar palabras.

El estado anímico (gradación descendente) comienza a flaquear, “ahora el pulso le temblaba” (77), “el cigarrillo<sup>4</sup> se le cayó de las manos, de puro estremecimiento” (77) indica el narrador. Dionisio descubre las intenciones del moreno y acude al pasado para explorar en el recuerdo el día en que se conocieron los dos. Para ello, reconstruye el origen de la historia en la que participan los tres, repasa una jugada de póquer en la que le ganó el salario entero al moreno. Piensa en la noche del baile donde ambos conocie-

---

3. Jorge Coaguila es periodista y escritor, biógrafo y amigo de Ribeyro.

4. El cigarrillo es un elemento constante en las obras ribeyrianas, forma parte de su autoficción. Hábito que lo tendrá toda la vida, aun cuando estaba enfermo su esposa Aida Cordero le permitía fumar (para mayor profundidad ver *El hombre flaco*, de Daniel Titinger), tenía claro que si le quitaban el cigarro le prohibían el arte. En *Solo para fumadores* (1987), Ribeyro relata las peripecias por las que pasa un fumador, revela datos significativos de su biografía: “Cuando no tenía cigarrillos ni plata para comprarlos se los robaba a mi hermano. Al menor descuido ya había deslizado la mano en su chaqueta colgada de una silla y sustraído un pitillo” (1). Para el autor la concepción de la literatura y de la escritura son posibles y soportables solo en compañía del tabaco.

ron a la *pietra*, y la decisión de ella que eligió al manso Dionisio. El momento de mayor tensión cede, para dar lugar al anticlímax. Ahora los motivos de la travesía por alta mar se ensamblan como “cajas chinas”, es decir, una historia pequeña guarda otra historia aún más pequeña.

El ámbito de actuación espacial en el que se desgranar los hechos protagonizados por Janampa se fusiona con el ambiente cargado de zozobras y sospechas. Los celos del moreno se suman a la pérdida de dinero, que significan las jugadas y apuestas con el sumiso pescador que ha pasado al frente para convertirse en su más temido rival. Con la llegada de Dionisio, Janampa ha sido desplazado, se siente herido en su orgullo, el prestigio social, la reputación de la que gozaba ante chicas y compañeros que lo respetaban y temían va menguando en la misma medida en que asciende en el otro marinero, que aunque introvertido, sabe ganarse el afecto de sus pares.

En Ribeyro, el rigor metódico de los finales de las narraciones no sólo seducen estéticamente sino que cobran gran relevancia –similar a lo estipulado por Edgar Allan Poe<sup>5</sup> en la *Teoría del relato*–. En *Los gallinazos sin plumas* (1955), los cierres se van revelando sutilmente, el autor con disciplina en el oficio técnicamente esculpe un “develamiento progresivo” (Barthes *El placer del texto* 20) que fascina. De la misma manera que Horacio Quiroga –entre otros autores–, el escritor construye un *Decálogo del cuento*, un esqueleto comunicativo que legitima la estructura interna de las composiciones literarias; en la décima norma sentencia: el “cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorpresivo que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado” (8-9). Por cierto, no es el caso del remate de *Mar afuera*, que llega a su término en líneas siguientes.

Desde el inicio del relato, el lector es manipulado por el narrador a aceptar un plomizo, envolvente y protagónico espacio atmosférico –como Lima–, donde se urden sostenidas inflexiones de tensión y distensión; por ello, quizás sea el desenlace de *Mar afuera*, el que menos asombre. De todas formas, es el único final del volumen donde ocurre un violento asesinato, y que además se lleva a cabo en el océano. Desde el punto de vista simbólico, Cirlot indica que el mar representa un retorno a la madre, un morir (298). Un ir para no volver. Janampa no llegará a la orilla siendo la misma persona, se ha transformado en un asesino, ha sobrepasado el límite de lo humano.

En la ficción, el pescador se convierte en un homicida que ejecuta premeditadamente y con alevosía la estocada final. Ha sido la encadenada y peligrosa tríada de sexo, dinero, y poder, la que ha desequilibrado al zambo; son los móviles perfectos que lo im-

---

5. Entre sus escritores favoritos se destacan Edgar Allan Poe (1809-1849), Fiedor Dostoievsky (1821-1881), Gustave Flaubert (1821-1880).

pulsan a cometer el crimen. En tanto, Dionisio pudo “ponerse de rodillas” y rogar, rezar, pudo haber condicionado un pacto: “Podría, en todo caso, luchar...” (81), sin embargo, no opuso resistencia. Peter Elmore (2002), reflexiona ante este estatismo del personaje que resulta feminizado en su muerte, dado que el “fálico cuchillo de Janampa deviene no solo herramienta de un homicidio real, sino también instrumento de una violación imaginaria” (51).

La leyenda urbana da cuenta que Janampa “el verdadero”, era un albañil de la familia, simpático, amigable, que le agradeció a Ribeyro por haber hecho de su figura un personaje siniestro y un cruel homicida.

### **Bibliografía**

- Barthes, R. *El placer del texto*. Trads. Rosa y Terán. Madrid: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Cirlot, E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992. Impreso.
- Coaguila, J. *Ribeyro, la palabra inmortal*. Lima: Tierra Nueva. 2008. Impreso.
- Elmore, P. *El perfil de la palabra*. Lima: Fondo Cultura Económica. 2002. Impreso.
- Flores, G., Morales, J., Martos, M. comps. *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Cátedra Vallejo. 2014. Impreso.
- Ribeyro, J. *La palabra del Mudo. (I)*. Lima: Seix Barrial. 2009. Impreso.
- Ribeyro, J. *La Palabra del Mudo. (IV). Solo para fumadores*. Lima: Jaime Campodónico. 1994. Impreso.
- Titinger, D. *Un hombre flaco*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. 2014. Impreso.
- Valles Calatrava, J. *Diccionario de teoría narrativa*. Granada: Alhulia. 2002. Impreso.

# EXHUMACIONES



## El siglo XX en primera fila: el archivo de Fernando Díaz-Plaja

**María de los Ángeles González Briz**

(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Fernando Díaz-Plaja (Barcelona, 1918-Montevideo, 2012), autor de más de 100 títulos, fue durante décadas un escritor de éxito, durante el franquismo tardío y la transición española. Políglota, cosmopolita, viajero y hombre de mundo, destacó en su juventud, alternando con intelectuales y artistas en Europa y América. Fue mimado por la prensa, que lo trató como a una estrella. Ese fue también uno de los perfiles que él mismo eligió para construir su posteridad ya que, además de conservar miles de páginas con fichas, anotaciones eruditas, recortes y manuscritos, llevó un álbum donde archivó fotos públicas y privadas, notas de prensa referidas a sus libros o conferencias, correspondencia con celebridades, invitaciones, programas de eventos y entrevistas. Este *Álbum de mi vanidad*, cuyo título da cuenta de la distancia irónica con que se tomó el cuidado de su fama, se conserva en Montevideo, en el archivo que dejó, ordenado en forma personal, en el Hogar Español donde vivió sus últimos días y que hoy custodia el Centro Cultural de España de esta ciudad. En este artículo presentamos al escritor y algunos rasgos de su obra, a través de una mirada al archivo, en tanto conjunto de *documentos* que ofrecen una *memoria*, planteando líneas de interés para futuras exploraciones.

**Palabras clave:** Documentos, Memoria, Archivo de Fernando Díaz-Plaja, Correspondencia con Américo Castro

**Abstract:** Fernando Díaz-Plaja (Barcelona, 1918-Montevideo, 2012), author of more than 100 books, was a successful writer for decades, at the end of the Franco regime and the Spanish transition. Was polyglot, cosmopolitan, traveler and worldly. He frequented intellectuals and artists from Europe and America; the press presented him as a star and he also chose that image for posterity. He kept thousands of erudite annotations, clippings and manuscripts. He prepared an album with public and private photos, press releases about your books or conferences, correspondence with celebrities, invitations, event programs and interviews. This *Álbum de mi vanidad* is preserved in Montevideo, ordered by him In the Hogar Español where he lived his last days. Today is deposited in the Centro Cultural de España of this city. In this article we present the writer and

---

1. Doctora en Letras Españolas e Hispanoamericanas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora Adjunta de Literatura Española en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Montevideo, UdelaR) e investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Sus libros abordan los contactos culturales entre Uruguay y España. Ha publicado *Onetti: las vidas breves del deseo* (2015), *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27* (2011), *De España al Río de la Plata: Escritores migrantes en el siglo XX* (2009), *Tradición hispánica en el siglo XX: Vigencia y polémica* (2008). Ha publicado también trabajos académicos en revistas y libros colectivos, especialmente sobre Cervantes, las relaciones entre la Generación de 1927 y Uruguay, y el exilio español en el Río de la Plata.

some features of his work, through a look at the archive. This set of documents rescues a memory, suggesting lines of interest for future explorations.

**Keywords:** Documents, Memory, Archive Fernando Díaz-Plaja, Correspondence with América Castro

Dadas las trágicas circunstancias que marcaron las migraciones forzadas en el siglo XX –por remitirnos sólo a las épocas más recientes–, la historia y crítica literarias se han ocupado más que nada de las escrituras de exiliados, desterrados y transplantados por razones políticas o sociales, aunque, como es sabido, hay otras movilidades y desplazamientos que también pueden dejar marcas en los textos o configurar territorios mixtos de pertenencia e inscripción. Este el caso del escritor Fernando Díaz-Plaja quien, aunque fue ávido viajero, nació y vivió en España hasta los 82 años, radicándose a partir de entonces en Uruguay, donde murió a sus longevos 94.<sup>2</sup> Esas cifras, sumadas a la enorme popularidad y rango de venta de libros de que gozó en su país –sobre todo en los años 70–, harían pensar, en principio, un esfuerzo poco significativo considerar la relación de Díaz-Plaja con la cultura uruguaya. Eso si no tuviéramos en cuenta, por un lado, la red de vínculos que consiguió en los últimos años de su vida en el Río de la Plata, y que le permitió incluso publicar varios libros; y, por otro, el hecho de que su cuantioso archivo documental permanece en Uruguay por su voluntad.<sup>3</sup> En esta oportunidad nos vamos a centrar en las posibilidades que provoca este segundo punto de interés.

La exploración del Archivo Díaz-Plaja, que en este artículo se presentará someramente, habilita no sólo a proponer a través de la papelería conservada un esbozo de “biografía intelectual” de quien fue hombre estudioso y curioso escritor,<sup>4</sup> sino que

---

2. Hermano del crítico literario Guillermo Díaz-Plaja, nombrado miembro de la Real Academia Española en 167. En la cima de su éxito un periodista le recuerda a Díaz-Plaja el verso de Rubén Darío: “De las academias, ¡líbranos, Señor!” y le pregunta su opinión: “Es lo que dicen casi todos los que no han podido entrar a ellas. A mí me gustaría mucho pertenecer a ella, pero como ya está mi hermano Guillermo sería algo repe” (Díaz-Plaja, 1976, s/p). También declara que él se ha llevado toda la herencia andaluza de la familia, mientras que el hermano recibió la parte catalana: para ver esas diferencias –dice-basta con comparar las cuentas corrientes (Díaz-Plaja, 1976, s/p). Guillermo fue también autor prolífico: En una gacetilla de prensa, Carme Riera le reconoce 200 libros publicados entre ensayos, manuales de literatura y obras de creación en castellano y catalán (nota a Amat, Jordi. “El caso Díaz-Plaja”, en *La Vanguardia*. Barcelona, miércoles 20 de mayo de 2009: 12). Para un panorama más amplio, cfr. *Querido amigo, estimado maestro, cartas a Guillermo Díaz-Plaja (1929-1984)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009. Jordi Amat, Blanca Bravo Cela y Ana Díaz-Plaja eds.

3. A la muerte del escritor, el Archivo Díaz-Plaja quedó en el Hogar Español, que lo cedió al Centro Cultural de España en Montevideo, donde actualmente es custodiado. Agradezco a su director, Ricardo Ramón Jaume, el conocimiento del mismo y la posibilidad de acceso. Durante 2017 llevaremos adelante un proyecto de investigación con estudiantes de la FHCE (como trabajo conjunto, bajo mi dirección, de la Cátedra de Literatura Española y el Centro Interdisciplinario de Estudios Migratorios) para avanzar en su exploración y aprovechamiento.

4. En una entrevista en Uruguay en 2003 se confesaba autor de 141 libros (Loza Aguerrebere, 2013).

también posibilita la reconstrucción de algunas redes de contactos sociales e intelectuales de los *personajes notables e influyentes* en todas las fases del largo y complejo período franquista.<sup>5</sup>

El estudio del archivo del escritor, depositado en el Centro Cultural de España de Montevideo servirá, asimismo, para ejemplificar la forma que asumieron y los alcances que tuvieron los contactos epistolares con el exterior de España y los viajes durante el franquismo y la transición española, períodos de los que fuera actor y/o testigo privilegiado, según se mire. Los manuscritos, recortes, reseñas, apuntes y anotaciones de Díaz-Plaja conservan buena parte de los materiales que recopiló, permiten discriminar los que eligió y los que desechó, y el sustento de sus múltiples y variados trabajos historiográficos, biográficos, sobre sociología de las costumbres e idiosincrasias,<sup>6</sup> entre los que tienen particular interés los dedicados a una interpretación siempre renovada de la Guerra Civil Española.

Como valor local agregado, este archivo particular ofrece, lateralmente, una perspectiva original desde la cual se mira la cultura y literatura uruguaya, así como se dialoga con esta, en la que intencionadamente o no, también resulta inscrita.

Pierre Bourdieu ha sostenido que la circulación internacional de las ideas se caracteriza por un tráfico de textos que “viajan sin su campo de producción” (Bourdieu, 2002 4). En el caso del migrante, puede decirse que el escritor viaja inevitablemente *con* “su campo de producción”, produciéndose a su vez por su intermedio el trasvasamiento de contactos literarios y culturales que dan sus frutos en la obra y círculos en que se inserta en el país de acogida, y esto ocurre aun en un caso como el de Díaz-Plaja, quien se traslada en el tramo final de su vida y en un período en que su celebridad ya había declinado.

## **El hombre, el escritor, la figura: primera valoración del archivo**

Distintas facetas de Fernando Díaz-Plaja emergen muy fácilmente en la primera aproximación a su archivo que, desde el contacto inicial, se va abriendo al investigador

---

5. A efectos de empezar a comprender este complejo período son imprescindibles los aportes de José Carlos Mainer: *De posguerra (1951-1990)* (Barcelona: Crítica, 1994), *La Corona hecha trizas (1930-1960)* (Barcelona: Crítica, 2008), *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona: Anagrama, 2005. También es útil la perspectiva heterodoxa de M. García Viñó en *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertaria/ Profhufi, 1994. Y para hacerse una idea de las intrincadas redes personales y de las soterradas pugnas entre facciones que tejían las políticas culturales de los años 40 y 50 en España resulta excelente *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, de Jordi Amat (Barcelona: Península, 2007).

6. Esta línea de formación e intereses la recibe Díaz-Plaja directamente del magisterio de José Deleito y Piñuela, en la Universidad de Valencia.

en capas que permiten desde la valoración más evidente y superficial de su éxito, a la estimación del estudioso y riguroso historiador que también fue. Ese movimiento oscilante de lo frívolo a lo íntimo se apreciará incluso en las páginas del *Álbum de mi vanidad*, registro de su vida social, sus vínculos culturales y reseñas de su obra que abarcan desde su infancia hasta 2001, y que permite la convivencia en una misma página, de la reseña de un libro del autor con una foto del mismo en pose de esgrima, en un salto de equitación, o a bordo de un velero.<sup>7</sup>

El conjunto de materiales que componen el Archivo Fernando Díaz-Plaja (AFDP) está presidido por un gran retrato fotográfico en blanco y negro en que se ve al escritor, aproximadamente de 60 años, sonriente, apuesto y jovial. Metonímicamente puede inferirse mucho de esta “portada”, ya que la construcción de sí mismo va indisolublemente unida a una “figura” sustentada en imágenes, un tipo de registro que marcó, además, la historia colectiva de fines de siglo XIX y todo el XX, así como la época en que empiezan a documentarse más en detalle las vidas particulares, en especial en el caso de los sectores privilegiados, quienes no sólo tuvieron primeramente acceso a la nueva técnica, sino además una creciente conciencia de identidad individual y de clase que aspira a fijarse para la posteridad, para lo cual el retrato fotográfico resultó un dispositivo de promoción conscientemente dirigido, con su propia “puesta en escena de alto valor simbólico” y evidentes marcas de las distinciones sociales y culturales (Cuarterolo, 2007).

La foto-portada del AFDP apunta al lugar destacado que tuvo el registro fotográfico, su conservación y recopilación, en la construcción de la imagen pública y privada de este escritor que se proyectó como celebridad, teniendo en cuenta, además, que hay en la preservación del conjunto y las partes un primer destinatario, que es el mismo sujeto que colecciona y atesora los datos de su pasado, y un destinatario futuro de quien se espera la decodificación de un sentido y una interpretación de los documentos seleccionados, entre los cuales ocupan un lugar fundamental las imágenes tendientes a destacar la postura física, la elegancia y el éxito.

Todavía antes de acceder a los contenidos de las cajas y carpetas que comprenden el archivo propiamente dicho (sus *papeles*), se aprecian algunos otros escasos pero

---

7. Se trata de un álbum de 27 tomos encuadernados, de 60 x 40 cm., en los que conservan distinto tipo de documentos de cada etapa de la biografía, seleccionando notas de prensa (reseñas, comentarios sobre la obra de Díaz-Plaja y entrevistas), invitaciones a eventos sociales y familiares, cartas, notas y esquelas de figuras públicas (de la política, la cultura, la aristocracia u otras formas de notoriedad) y, por supuesto, muchas fotografías anotadas por fecha, a veces registrando la ciudad. En los primeros tomos predominan los vínculos españoles y europeos, para ampliarse luego a Estados Unidos y el resto de América, más que nada gracias a los viajes producto de invitaciones académicas a dictar cursos y conferencias. Tomo I (orígenes a 1962); Tomo II (1963-1968); Tomo III (1968-1970); Tomo IV (1971-1972); Tomo V (1972-1974); Tomo VI (1975-1976); Tomo VII (1977-78-79); Tomo VIII (1980); Tomo IX (1981-1982); Tomo X (1983-1984); Tomo XI (1985-1986); Tomo XII (1987-88-89); Tomo XIII (1990-91-92); Tomo XIV (1993-94-95); Tomo XV (1996-1997); Tomo XVI (1998-99); Tomo XVIII (2000-2001).

significativos objetos “personales”, que invitan a concebir el *altar* del escritor: una máquina de escribir, un portafolio de cuero y un portarrollos con un retrato a carbonilla en el que se aprecia al escritor esta vez un poco mayor, pero asimismo muy vital.<sup>8</sup> La serie del archivo en soportes diferentes al papel se completa con 20 cajas con diapositivas y 16 videos VHS etiquetados por años, todo lo cual ayuda a suponer una verdadera compulsión de registro biográfico, anterior a la existencia de las redes sociales que, como se sabe, multiplicarán de manera exorbitante e impúdica las posibilidades en este sentido.<sup>9</sup>

Como en cualquier colección de este tipo accedemos a un sistema de marcación y construcción de memoria que, según ha discriminado Jacques Le Goff, es “un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la «identidad», individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades” (1991 180). Le Goff advierte que todo documento es “el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia” y, como tal, tiene el valor de un monumento, en su doble sentido etimológico de recordación y de persuasión (1991 238). La selección del documento en tanto depositario de la memoria (del recuerdo) funciona a un tiempo como recordatorio y advertencia o consejo, como sugiere su etimología (*monere*), con una dimensión puesta en el pasado y otra puesta en el futuro, previendo un destinatario frente a quien se elige exaltar ciertas acciones y promover ciertas emociones e interpretaciones. Estas consideraciones sirven como prevención al investigador, a la vez que abren este *archivo intencional* a la posibilidad de lecturas que van más allá de lo descriptivo, permitiendo incursionar en los dispositivos de la construcción del sí mismo como *sujeto escritor* y *personaje social*, aproximarse al perfil biográfico según el cual pretendió perdurar, y trazar hipótesis sobre sus causas y presupuestos, sobre todo en relación al contexto.

El contenido del *AFDP* se completa con el repositorio más específicamente erudito, el que revela la formación historiográfica (el método y las tendencias) de que el autor se sirvió incluso en la elaboración de sus novelas y otras ficciones, así como en la obra de divulgación sobre los usos, costumbres, las idiosincrasias y sus mitos. Se trata de 8 cajas que contienen 132 carpetas en las que Díaz-Plaja ha dejado guardados los materiales más variados, correspondientes a los también variados y monstruosamente amplios temas de los que se ocupó: historia de España por siglos (desde la Edad Media hasta el siglo XIX), Inquisición, arte español, los judíos en España, biografías (Francisco Goya, Cervantes y otros), vocabularios, historia de las costumbres (por ej., un apartado sobre historia de la barba), fotografías tamaño postal de sucesos políticos (por ej. una

---

8. Firmado por Manuel Rodríguez y fechado el 14 de enero de 2000.

9. Paradójicamente (o no tanto) en internet aparecen poquísimas fotos disponibles de Fernando Díaz-Plaja, aunque sí hay muchas de las portadas de sus libros.

serie que documentan las revueltas de Barcelona en 1917), versiones taquigrafiadas y anotadas de sus libros (probablemente preparando reediciones), notas y apuntes sobre mitos literarios como el de Don Juan –al que dedicó un estudio–, fichas temáticas espigadas de textos literarios (por ej., los siete pecados capitales –su tema muletilla que le dio el mayor éxito–, la figura del médico en la literatura, el árbol en las letras españolas, la poesía política, la literatura de y sobre la guerra, el amor en la literatura española). Hay en las carpetas innumerable cantidad de recortes de prensa, clasificados por temas o autores (como es el caso de notas de Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala, Pío Baroja, el propio Díaz-Plaja –especialmente de su columna “Las nostalgias de Ulises”, para *El País* de Madrid), recortes de notas y caricaturas sobre Franco, política exterior, el período republicano, el Frente Popular, por mencionar las que pueden tener más importancia para la investigación de sus intereses, materiales y métodos, además de lo que aportan como información cruda.

### Una cala al tema de la Guerra Civil en la obra de Díaz-Plaja

Adolescente durante la II República, Fernando Díaz-Plaja tenía 18 años al iniciarse la Guerra Civil, de modo que la vivió, de un modo u otro, en carne propia, aunque apenas fue movilizado con un batallón de artillería –como tantos otros– al final de la contienda para la defensa de Barcelona, pero no llegó a entrar en combate.<sup>10</sup> Hijo de un militar, y perteneciente a una familia acomodada y culta, no tuvo al parecer problemas con el franquismo luego triunfante.

Comentando la obra de Díaz-Plaja, y en relación a *Cuando perdí la guerra* (1989), Eduardo García Rojas, señala incluso que “es un libro escrito por alguien de los que sí la ganaron” (2012, s/p) y, a juzgar por las posibilidades que tuvo en la inmediata posguerra, no parece una afirmación azarosa.

Del mismo modo debe señalarse que el itinerario de sus estudios no lo ubica en el seno de la ideología triunfante entonces. Tutorado por su hermano Guillermo, quien inició tempranamente una carrera académica,<sup>11</sup> comenzó su formación en Madrid y culminó en Valencia, donde fue discípulo de Deleito y Piñuela, quien representaba una corriente continuadora de Rafael Altamira y Giner de los Ríos, y una forma de resistencia

---

10. Correspondería, por lo tanto, a esa generación a la que su coetáneo Camilo José Cela dedica *San Camilo, 1936* (1969): “A los mozos de remplazo del 37, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia” (2001 11).

11. En la década del 40 Ángel Valbuena Prat fue depurado y debió dejar la importante y codiciada cátedra de Literatura Española de la Universidad de Barcelona. Probablemente por afinidad con su maestro fue a continuación también depurado Guillermo Díaz-Plaja, quien luego aspiró sin éxito a la cátedra, otorgada a un “nada brillante” Castro y Calvo, según lo explica Jordi Amat (2007 52).

intelectual liberal al régimen de Franco.<sup>12</sup> De esta escuela toma el interés por la historia de las costumbres y la vida cotidiana, que, a la postre, contribuyen a indagar los aspectos menos monumentales, ofreciendo también ciertos resquicios a la construcción monolítica oficial de la historia de España.<sup>13</sup>

Gracias a la gran cantidad y tipo de materiales reunidos en el AFDP sabemos que la Guerra Civil, sus antecedentes, causas, complejo desarrollo y saldos, interesó mucho al escritor, quien, a juzgar por su obra y por razones históricas en parte obvias, fue también variando su posición, su punto de mira y focos de interés respecto de la contienda. En 1966 publica *Anecdotario de la Guerra Civil Española*, en la línea de rescate de esa historia “menuda” que fue su punto fuerte, recogiendo testimonios de combatientes de los dos bandos en un estilo picaresco, y sin tomar posición. Solo tres años más tarde da a conocer un volumen casi exclusivamente documental, *Antecedentes de la guerra española en sus documentos (1900-1923)* (Plaza & Janés, 1969).

En 1975, año de la muerte de Franco, publica *El desfile de la victoria*, una retropía en la que invierte la suerte del fin de la guerra, una ficción conjetural en base al triunfo republicano. Consultado en una entrevista acerca de la sospecha de oportunismo a que podría dar lugar esta publicación en semejante fecha, el autor se defiende alegando más bien las “oportunidades” que da la apertura y cómo además, con los cambios históricos, van cambiando también su mirada sobre los hechos (recorte de prensa s/d, 1976, AFDP).

De 1979 es el ensayo literario *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil* (Plaza & Janés) y de 1997 el análisis histórico *Grandes procesos de la guerra civil española* (Plaza & Janés). En 1989 aparece la ya mencionada *Cuando perdí la guerra* (finalista del premio de novela Espejo de España, de Editorial Planeta), mientras que en 1999 elige como título para sus memorias: *Todos perdimos. Recuerdos de la guerra incivil* (Ed. Maeve). En el caso de alguien que se jactó más que nada de ser un eficaz creador de títulos (1970) no pueden dejar de señalarse los matices que los mismos ponen de manifiesto y que parecen trazar un camino que arranca por el

---

12. En 1975 se define de manera muy ambigua como “un viejo liberal, de la línea de Madariaga y Sánchez Albornoz. Considero que la democracia es un sistema político fatal, pero el mejor de todos cuantos existen [...] Entiendo que deben permitirse los extremismos, siempre y cuando haya un respeto por los demás, y olvidemos el pasado. [...] Soy monárquico de conveniencia. Pero entiéndase bien, que considero que la monarquía es el sistema que más conviene a España y que la corona habrá de moverse dentro de los esquemas de los países escandinavos” (Entrevista, 1975, recorte s/p, AFDP).

13. Varias obras suyas fueron censuradas e incluso algunas retiradas de las librerías, como ocurrió al menos con *La historia de España en sus documentos* (1962) y *La Guerra 1936-1939*, en 1963, según consta en los comunicados en que se obligaba a la “urgente recogida” de estas ediciones, conservados por el autor. Una carta de Salvador de Madariaga, de 1975, todavía refiere a los problemas con la censura. Estos casos pueden seguirse a través de la correspondencia y papeles conservados por Díaz-Plaja.

afán documental, se ve tentado por la empatía con el vencido, para decantarse, sino en la neutralidad, al menos en la equidistancia.<sup>14</sup>

Muchos años después, ya en Uruguay, Díaz-Plaja vuelve a una historia de ficción que se desarrolla durante la Guerra Civil y primera posguerra: *La aventura de Jorge* (2003), publicada en Montevideo. Por un lado, podría pensarse en una perspectiva otorgada por la distancia temporal y geográfica, que daría también mayor libertad o menor constricción del contexto. Sin embargo, deben tomarse en cuenta otras circunstancias que pudieron incidir en su escritura/publicación, como las generadas por el movimiento pro recuperación de la memoria histórica, visible desde el 2000,<sup>15</sup> que desembocó en la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica (2007) y que tuvo su repercusión notoria en una floración de novelas que volvían sobre el tema, buscando recuperar las memorias rotas o silenciadas.

Aparecen en estos años una gran cantidad de novelas de ese tipo, entre las cuales mencionaremos –por ser las más conocidas y anteriores a *La aventura de Jorge*– *El lápiz del carpintero* (2000), de Manuel Rivas; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas;<sup>16</sup> *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón, y *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* (2002), de Javier Marías. El fenómeno ha sido caracterizado por unos como “narrativa de los nietos derrotados” (Izquierdo, 2012) y por otros como “novela de la *postmemoria*” (Potok, 2012), puesto que se trata de textos que operan como reconstrucciones subjetivas ficcionales de la Guerra Civil por parte de quienes, por su edad, no fueron protagonistas directos de ella, sino que tuvieron fragmentos de relatos y persiguieron otros por lo que, “distanciados del trauma” serían “capaces de expresarlo y resolverlo” (Potok, 2012 10). Esta *generación de novelas*, en muchos casos inspiradas en la necesidad de no olvidar y de resolver un duelo, se interesa más por la interpretación histórica de los hechos, que por la “realidad” o “verdad” de la historia. Aun aceptando la distinción de Fernández Prieto (2006) en tres formas contemporáneas de representación de la Guerra Civil (tramas miméticas, tramas de búsqueda o de investigación, y tramas

---

14. Repárese ya en esta entrevista de 1975: ¿Dónde hubiera estado [el 18 de julio de 1936] de haber tenido opción y sentido común para elegir? –Si hubiera tenido la opción de elegir libremente, que el 70 por ciento no la tuvieron, y no los acompañaba interés por ninguno de los dos bandos, habría permanecido como otros intelectuales en la “Tercera España”. Hay lastres de entonces que aún siguen sin superarse [...] –¿Coincide con Ricardo de la Cierva [en su *Historia básica*]? –En un 90 por ciento. –¿Cuál es ese 10 por ciento en que disiente? –En que él es un hombre del Régimen y yo no (Entrevista, 1975, recorte s/p, AFDP).

15. Fecha de la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, a partir de la exhumación de una fosa común en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo.

16. Solo por anotar puntos de contacto que permean ficciones y experiencias y anudan estos textos, reparo en que el periplo geográfico del miliciano que –en la novela de Cercas– perdona la vida a Sánchez Mazas (ideólogo y fundador de Falange) al final de la Guerra Civil, podría coincidir con los lugares por los que anduvo Díaz-Plaja por esas fechas. Jorge, el protagonista de su novela, llega con el ejército franquista a las cercanías de Barcelona, pero no ingresa a la ciudad, porque su grupo es movilizad hacia Madrid cuando se conoce la caída de la Ciudad Condal.

anti-miméticas), predomina la tendencia a problematizar las relaciones entre “historia” y “memoria”, “real” e “imaginario”, “ocurrido” y “narrado”, profundizándose la discusión sobre la “apropiación estética de la historia”, la mitificación y el “carácter ambiguo de la verdad”, para lo cual se apela a la heterofonía y al multiperspectivismo literario (Potok, 2012 11-12).

Díaz-Plaja, sin embargo, es de los pocos que, habiendo vivido esa época, sobrevive al cambio de siglo y además con la lucidez y las ganas de volver a escribir sobre *aquello*. A diferencia de las tendencias predominantes en 2000, opta por el narrador omnisciente tradicional en tercera persona, que suele promover la identificación del lector o, al menos, una comprensión de ese punto de vista privilegiado por el relato. Y vuelve, mediante el relato “de aprendizaje” de Jorge Carrera, sobre un tema muy incómodo para su generación y muchas veces evadido, el de los acomodaticios, los “pasados”, aquellos que cambiaron de bando, en un sentido u otro, durante o al final de la Guerra.<sup>17</sup> Por lo tanto, el efecto que se produce es muy ambiguo, puesto que donde cabría esperar identificación se produce una familiaridad incómoda, debida a la baja moral del protagonista, dispuesto a casi toda clase de maniobras no tanto a efectos de salvar la vida como de asegurarse buenos puestos y ascensos futuros, en una “carrera” que planifica cerebralmente y sin escrúpulos.<sup>18</sup> Y no solo eso, sino que gracias a esa combinación de cercanía y distancia, hay un efecto que opera en el orden de lo siniestro y lo sórdido, puesto que el lector acompaña las manipulaciones y los movimientos más calculadores, sintiéndose un cómplice pasivo, entre otras cosas, porque no hay un final contundente catártico o ejemplarizante, quizás esperable en este formato novelístico. El momento en que termina la novela es cuando entra, en todo caso, la posible valoración activa del lector, obligado a seguir en detalle las autojustificaciones de la impugnable carrera del protagonista: la ponderación del precio y del resultado da lugar a un amplio margen, y aun el balance entre las tantas aspiraciones truncadas del personaje y su apacible supervivencia. La historia culmina con el protagonista acomodado en una plaza académica de provincia, casado y con hijos, exaltando la tranquilidad de su vida, cómodamente inscripta, además, en el fresco social del primer período del franquismo,

---

17. La novela trata de un joven de familia tímidamente republicana, con aspiraciones literarias, llamado a filas por el ejército legal, que se pasa en medio de la guerra a los sublevados “nacionales”. En los dos casos asume las consignas enfáticamente, apropiándose adecuadamente de la retórica y los gestos de cada bando, aunque sin convicción alguna, más bien especulando acerca de la conveniencia. Igual actitud utilitaria, además de poco honrosa, emplea en sus vínculos con las mujeres, ante quienes imposta en cada caso las actitudes y promesas que, con ser diferentes en cada ámbito social, le otorgan confiabilidad para obtener lo que busca (prioritariamente el trato sexual, ya sea ocasional o de la novia formal, a la que luego abandona por carta, sin siquiera dar la cara).

18. No porque sí el protagonista se llama Jorge Carrera. Si el apellido enfatiza lo obvio, el nombre propio invita a pensar en el combativo San Jorge, quien formó parte del ejército romano y, cuando arreció la persecución de los cristianos, su confesión voluntaria le costó la vida. Las posibles similitudes hacen más evidentes las diferencias, puesto que San Jorge fue auténticamente fervoroso y nada menos que mártir.

que va desde las tertulias en el Café Gijón a las notas de la revista *Hola*.<sup>19</sup> Si la novela tienta distintas lecturas, la frustración y humillación que produce el éxito de las estrategias del protagonista invita a pensar, por ejemplo, en formas de la violencia que no se expresan a los tiros ni a los golpes, en las consecuencias de la delación y el camuflaje, en la complicidad como culpa o mancha colectiva que permea a la colectividad por los más inesperados resquicios: deja a la demasiada luz los pactos de silencio, atados por el miedo o la conveniencia, según el caso, que luego de la guerra ampararon el ansia de retomar cuanto antes la continuidad de la vida corriente por encima del tristemente célebre millón de muertos.

Además de la confrontación hipotética con las novelas ya mencionadas de la postmemoria, encuentro otro subtexto que arroja luz sobre éste, si se quiere leerlo en paralelo, y es la que José Carlos Mainer considera la mejor novela de Camilo José Cela, *San Camilo, 1936*, de 1969, y “una pieza fundamental en el proceso de aceptación de la guerra civil como culpa colectiva por parte de la clase media española que la había ganado en los campos de batalla y, sobre todo, en las cárceles y en las tapias de los cementerios” (Mainer, 1994 100). El desapego emocional, político e incluso ético del protagonista de *San Camilo* tiene su doble en *La aventura de Jorge*, aunque en un registro narrativo muy diferente, por lineal, y sin el talento de Cela, claro está. Pero comparten un fondo común, que es un modo de mirar de frente los fantasmas de una época y una generación, para la cual la guerra significó la temprana pérdida de la inocencia y la prematura clausura de “lo más valioso el ser humano” (Mainer, 1994 100). Las pistas autorreferenciales de la novela de Cela son varias, empezando por la homonimia de autor y personaje que ya luce en el título<sup>20</sup> y se refuerza en el retrato estampado en la primera página, que funciona como imagen del espejo en que se mira el narrador al inicio del relato; muchas de las circunstancias del personaje que apuntan al autor y sus conocidos –el mundillo literario, por ejemplo–. El gesto de expiación pesa tanto en *San Camilo* como la confesión de una impudicia o cinismo indeclinables.

Pienso que, a su modo, Díaz-Plaja tuvo presente la novela de Cela,<sup>21</sup> a quien conoció bien, trató en los círculos sociales y tertulias literarias y leyó, por supuesto. En

---

19. Muchas de las referencias al ambiente cultural de los años 40 –nombres de escritores, revistas, lugares de encuentro– apuntan a personas y situaciones que sabemos, gracias a entrevistas, fotografías y diversa correspondencia, que Fernando Díaz-Plaja conoció de primera mano. En este sentido la novela se afilia a la tendencia a la difuminación de los límites entre “realidad” y “ficción”, mediante la inclusión de datos comprobables por documentos extranovelísticos.

20. *San Camilo* de Lelís se festeja el 18 de julio. Coincide con el día del alzamiento militar en 1936. Bajo su amparo empieza la novela, nombrándolo “celestial patrono de los hospitales” (2001 10).

21. Algunas líneas de la novela dan carnadura a estos supuestos contactos, como las referentes a las relaciones sentimentales de los dos protagonistas, las tertulias literarias, y las personalidades de ambos: desapegada equidistancia respecto de las ideologías y pasiones políticas, conformidad con lo establecido para sortear cualquier riesgo, aspiraciones de reconocimiento literario sobre una base indolente o pusilánime.

cierta forma su tardía novela revisa nuevamente el sentido y el alcance de las escrituras que, como la de Cela y esta mejor que ninguna, reelaboraron la culpa de los que habían pactado con los vencedores, reescribiéndolas Plaja muchos años después para un público que imaginó más amplio, más distante de los hechos, y ante quien podía exponer las consecuencias en toda su crudeza, sin brillantes subterfugios literarios que la complejizaran y amortiguaran en sus muchos pliegues y, sobre todo, sin la complicidad implícita y purificadora de sus coetáneos.

### **Adenda: un privilegiado corresponsal fuera de España**

Para seguir momentáneamente con Cela, se sabe que se presentó y ofició, desde la segunda mitad de los años 50, como mediador cultural entre España y los artistas e intelectuales en el exilio, para lo cual empleó como método la correspondencia sistemática con el exterior y la posibilidad de publicar en las páginas de la revista que dirigía, *Papeles de son Armadans* (1956-1979), que dio cabida a artículos de escritores exiliados, muchos de ellos imposibilitados de publicar libros en España y a textos en las lenguas no oficiales, cuyo uso público también estaba prohibido durante el franquismo (como el catalán y el gallego). Desde hace mucho se sabe que lo que Cela presentaba como un manejo inteligente para evadir la censura no era más que otra cara de sus buenas relaciones con el régimen, y que la captación de exiliados sirvió a una operación político cultural de un ala del franquismo. Aun cuando muchos apostaron a la inclusión como forma de diálogo, aire fresco y lenta apertura cultural, para otros fue una más de las formas de la expiación, bajo el presupuesto de que toda colaboración implica una participación que diluye las diferencias entre los de adentro y los de afuera, incluso entre los vencidos y los vencedores (o quienes se beneficiaban con el régimen).<sup>22</sup> Implicar fue una de las formas de eximirse.

Dentro de la enorme correspondencia de Cela con el exilio destaca la serie de intercambios con Américo Castro, por la inusual relación que generó entre ellos y que devino en el regreso de Castro a España sobre el final de su vida (Cfr. Rodríguez Puértolas, 2009; Chagas 2011 y 2015). Tomando en cuenta esa serie muy estudiada puede leerse en paralelo la correspondencia entre Fernando Díaz-Plaja y Américo Castro, que exhumamos en esta oportunidad, como forma de discriminar distancias e intereses divergentes por parte de los corresponsales más jóvenes, tanto como para reconocer persistencias en las cartas de Castro, que cumple cabalmente con el papel de maestro,

---

22. Es bien sabido hoy que Cela fue funcionario de Prensa y Propaganda, donde ejerció de censor oficial entre 1941 y 1945. Al final de la guerra, luego del triunfo de Franco, se había ofrecido para la delación directa, es decir, para el señalamiento de enemigos inadvertidos por el régimen (Rodríguez Puértolas, 2009).

reencaminando didácticamente los temas hacia los lugares adonde había llegado tras una larga carrera de búsquedas.<sup>23</sup>

Una gran diferencia con Cela es que Díaz-Plaja escribe desde los Estados Unidos, cuando se encuentra contratado para dictar cursos en Santa Barbara. Para seguir, no se trata de un intelectual que pertenezca a ningún circuito académico ni de poder cultural en España, y en ese sentido tiene poco o nada para ofrecer. Es un escritor e historiador “independiente” y con buen margen de ventas, que escribe sobre temas históricos pero de interés general y con un estilo ameno, lo que lo hace en principio sospechado de los sistemas universitarios (como explica en carta a Castro del 5 de dic. de 1966). Busca en Castro ciertas respuestas acerca de la interpretación histórica de España, es cierto, pero también procura un respaldo serio e indiscutido para sus aspiraciones de renovar contratos académicos en EE.UU.

Sobre esos presupuestos es interesante señalar que el interés por Cervantes abre el diálogo en la primera carta y es un asunto sobre el que Díaz-Plaja seguirá preguntando y buscando entender las “razones” de Castro: en especial la religiosidad de Cervantes, su posible heterodoxia en esta materia, a lo que Castro responde suscribiendo una vez más la tendencia de Cervantes al cristianismo interior, de tipo paulista, más cercano a Erasmo. Se sabe que hablar de Cervantes y su monumentalización es además una forma (una entre otras) de sacudir las relaciones de los españoles con la imagen que tienen de sí mismos. En ese sentido se expresa Américo Castro en carta del 2 de mayo de 1966, confiando en que el tiempo y las revisiones de la historia irán removiendo esos mitos. Este es el punto de fundamental coincidencia con Plaja, quien, desde otro lugar y métodos, contribuyó a su modo con el deshielo de los mitos, poniéndolos con humor y desenfado a la vista de todos. Abierto por talante a la movilidad y al cambio, responde a la inquietud de Castro afirmando que no es de los que

[cierra] los ojos cuando pueda herirme lo que leo (cada vez me hieren menos cosas cuando están asentadas en la verdad). Quiero decir que acepto a priori cualquier derribo de monumentos literarios e históricos si quien lo lleva a cabo está tan sólidamente preparado para ello como usted, aunque tenga que pasar por el natural desconcierto de reajustar mis ideas sobre la materia (5 de dic. 1966).

Otros puntos de interés revelan las cartas, relativos al ambiente cultural español de los años 60, en especial a la censura (a veces previa y autoimpuesta) de la prensa en España, y a la convicción de Castro, sobre la que insiste –como ocurre con las cartas a Cela–, de que su nombre aún despierta temor y molestia, aún entre los presuntos amigos,

---

23. Las cartas de Américo Castro a Díaz-Plaja se encuentran en la Fundación Xavier Zubiri (Madrid) –que custodia el Archivo de Américo Castro– cuyo Equipo Directivo ha autorizado la reproducción de las mismas para este trabajo. Agradezco a la Fundación y las gestiones de su secretaria, Elisa Romeu Pardo, y su Director, Diego García. Dispongo de copia escaneada de los originales.

como José Luis Cano (el silencio de la revista *Ínsula* sobre su obra es una obsesión, y se queja incluso de la inexistencia de reseñas en *Papeles de son Armadans*). En esta serie de cartas, como en su abundante correspondencia conocida de la época, Castro refuerza su figura de intelectual incómodo, que resulta molesto a los judíos (o al menos a algunos de ellos), a los marxistas y a los del Opus Dei, empeñado como estaba en consolidar la revisión de la historia de España como entidad integral, en señalar la multiplicidad cultural que venía resquebrajando, aun con hipótesis que fueron variando a lo largo de su obra, la solidez de presupuestos tradicionales centenarios pero que el franquismo se empeñaba en mantener no solo a nivel de propaganda política, sino también a través de la producción intelectual y cultural oficial y oficiosa.

## Bibliografía

- Amat, Jordi. *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*. Barcelona: Península, 2007. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées.” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Vol. 145, n.º 1, 2002: 3-8. Parte del número temático “La circulación internationale des idées”. Disponible en [http://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_145\\_1\\_2793](http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793). Consultado febrero 2017.
- Cela, Camilo José. *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*. Madrid: Biblotex (colección del diario *El Mundo*). Madrid: 2001. Impreso.
- Chagas do Nascimento Munhoz, Solange. “Bastidores de *Papeles de Son Armadans*. Cela e os exilados: Alberti, Aub, Castro e Emilio Prados.” Tesis de Doctorado. Universidad de São Paulo, 2015. Disponible en [www.teses.usp.br/teses/.../8/.../2015\\_SolangeChagasDoNascimentoMunhoz\\_VOrig.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/.../8/.../2015_SolangeChagasDoNascimentoMunhoz_VOrig.pdf)
- Chagas do Nascimento Munhoz, Solange. “El consulado de Camilo José Cela en las cartas a Américo Castro.” II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos, en *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2773/ev.2773.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2773/ev.2773.pdf)
- Cuarterolo. Andrea. “El retrato fotográfico en el siglo XIX. Un espejo de la mentalidad burguesa.” *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° VIII* (Actas de las XV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2007: “Experiencias y Propuestas en la Construcción del Estilo Pedagógico en Diseño y Comunicación”). Año VIII, Vol. 8, Febrero 2007, Buenos Aires, Argentina: 72-77. Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=10&id\\_articulo=1393](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=10&id_articulo=1393) Consultado febrero 2017.

- Díaz-Plaja, Fernando. "Los pecados capitales de Fernando Díaz-Plaja. Desde las alturas." Entrevista de Germán Lópezarias. *Pueblo* [León:] 21 noviembre 1970. Impreso.
- Díaz-Plaja, Fernando. "Tirando de la lengua. Con Fernando Díaz-Plaja." Entrevista de Julián Lago. *Solidaridad Nacional* 21 mayo 1975. [Recorte sin página, AFDP]. Impreso.
- Díaz-Plaja, Fernando. "Fernando Díaz-Plaja, ese literato tan divertido: Nuestros políticos, al dejar el poder, se hacen todos liberales." *El Ideal Gallego*. 23 marzo 1976. [Recorte sin página, AFDP]. Impreso.
- Fernández Prieto, Celia. "Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española." *Guerra y literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 2006: 41-55. Impreso.
- Izquierdo, José María. "La narrativa del nieto del derrotado. Últimas novelas sobre la Guerra Civil Española." Actas del IV Congreso Nacional de Anpe-Norge (Asociación Noruega de Profesores de Español): *Un ciclo con la reforma educativa "Kunnskapsløftet". ¿Nuevas perspectivas para el español?* Kristiansand: 19 - 21 setiembre 2012: 1-18. Disponible en [www.mecd.gob.es/.../2013esp16ivcongresoanpe/2013\\_ESP\\_16\\_IVCongreso\\_ANPE](http://www.mecd.gob.es/.../2013esp16ivcongresoanpe/2013_ESP_16_IVCongreso_ANPE)
- García Rojas, Eduardo. "Sí, en recuerdo de Fernando Díaz-Plaja." *El Escobillón* entrada del 1 de noviembre de 2012, s/p. Disponible en <http://www.lescobillon.com/2012/11/si-un-recuerdo-a-fernando-diaz-plaja/>
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Loza Aguerrebere, Rubén. "Fernando Díaz-Plaja revisita la 'guerra incivil'." Cartas de ultramar. *Revista Libertad digital ideas*. Madrid, 28 de marzo de 2003. Disponible en <http://www.libertaddigital.com/opinion/ideas/fernando-diaz-plaja-revisita-la-guerra-incivil-1275755434.html> [Entrevista a propósito de la publicación de *La aventura de Jorge*. Montevideo: de La Plaza, 2003. Impreso].
- Parodi Muñoz, Manuel. *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*. Berlin: Tranvía-Verlag Walter Frey, 2013. Disponible en [www.tranvia.de/buecher/inhalt93894478.pdf](http://www.tranvia.de/buecher/inhalt93894478.pdf)
- Potok, Magda. "Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la Guerra Civil." *Études Romanes de Brno*. Vol. 33, N° 2, 2012: 9-22. Disponible en <http://hdl.handle.net/11222.digilib/125835>
- Rodríguez Puértolas, Julio. "Amistades peligrosas: Américo Castro y Camilo José Cela." Congreso internacional *El pensamiento de Américo Castro. La tradición corregida por la razón*, Madrid, 2009. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corregida-por-la-razon--0/html/59a331f7-5fa5-495f-a76b-5faaf159cfbf\\_71.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-de-americo-castro-la-tradicion-corregida-por-la-razon--0/html/59a331f7-5fa5-495f-a76b-5faaf159cfbf_71.html)

## Correspondencia con Américo Castro

De Fernando Díaz-Plaja

### I

[Carta mecanografiada]

De Santa Bárbara a 27 de octubre de 1966  
Prof. Américo Castro  
La Jolla, California

Mi respetado amigo:<sup>24</sup>

Desde que llegué –a primeros de este mes– he intentado buscar una ocasión de escribirle para decirle lo mucho que me alegró conocerlo personalmente. Es usted uno de los pocos escritores que “gana” después del encuentro y las dos ocasiones de la Costa Brava tuvieron para mí un gran interés. Ya notaría usted el ansia con que procuraba sacarle a usted información –caso como un espía luchando contra el reloj– de nuestro pasado histórico y cultural. Le agradezco infinito la hospitalidad que me ofrecieron ustedes y por favor, dígaselo así a su hija Carmen cuando le escriba.

He leído, meditado, re-leído su artículo de “Papeles de Son Armadans”. Es usted lo que aquí llaman un autor “provocative” que le zarandea a uno obligándole a revisar todo su bagaje cultural y echar de él la mitad, al menos, de los conceptos que creía eternos. Tengo una duda. La reiteración de Cervantes en emplear (por católico) cristiano, ¿no es del tiempo? Quiero decir, [¿] la expresión católica no es más moderna y se apoya principalmente en la necesidad de separarse de la protestante? Si el romancero como usted señala tan bien aviva su poder en el siglo XVI en lugar de desaparecer como deshecho medieval ¿no ocurre lo mismo con la forma “cristiano” usada tan a menudo por “hombre” en la Edad Media?

Como usted sabe estuve en Rusia en setiembre. En Moscú encontré sus libros en la Biblioteca Lenin de Moscú. (22 millones. Incluso tienen nueve míos!) y discutí sus teorías con el profesor Zurinov de la Universidad moscovita, hombre muy enterado de nuestras cosas y traductor de Menéndez Pidal. He terminado solo hace unos días los artículos para “La Vanguardia” que eran el motivo o al menos la base económica del viaje. Si le interesan se los mandaré cuando me los publiquen. El ambiente aun habiendo mejorado mucho, sigue siendo opresivo. No sé si fue mayor mi sentimiento de alegría al verme en “ese misterio envuelto en un enigma” como lo calificó Churchill o el que experimente al entrar en mi departamento del tren el primer aduanero finlandés. Me encanta haber estado. No me importaría no volver nunca más.

Además de los artículos he tenido que preparar los nuevos cursos. En el de Literatura española hasta el siglo XV le cito a usted continuamente especialmente al

---

24. La ortografía se normalizó en esta transcripción. En el original mecanografiado faltan tildes.

hablar del estrato judío, pero mucho más tendré que apoyarme en usted al llegar a “La Celestina” [,] que quiero dejar para el tercer trimestre.

Por si fuera poco trabajo me han pedido mis editores americanos (Scribners Sans) que corrija la versión inglesa de “Los Pecados Capitales” (la edición española no me ha llegado todavía, he pedido un ejemplar para usted desde luego) y que les escriba una biografía de Goya para jóvenes americanos. Me interesa la idea económicamente pero temo “quemar” un asunto que yo quería hacer extenso “Goya y su tiempo” (o época o circunstancia).

No quiero molestarle más. Le ruego salude a su esposa de mi parte y usted sabe cuenta con un incondicional admirador y amigo unas doscientas millas al norte de su casa.

Fernando Díaz-Plaja

## II

[Carta mecanografiada]

De Santa Bárbara a 16 de noviembre de 1966

Prof. Américo Castro

La Jolla, California

Mi respetado amigo:

Ayer le mandé por correo normal mi libro del siglo XVI. No tenía más que un ejemplar y ese tan viejo que me dio vergüenza incluso firmárselo. Cuando me lleguen otros ejemplares remitiré uno nuevo. Le envío este ahora por si lo necesita urgentemente. No creo que encuentre en él nada nuevo para usted pero solo el hecho de interesarse por esa obra me ha puesto muy hueco. Igualmente le enviaré mis artículos sobre Rusia cuando tenga una colección completa ¿Conoce usted mi artículo “Un día en la España del XVI” que se publicó en “La Torre” hace un par de años?

Lo peor de mis observaciones sobre sus trabajos es que son dudas que se le habrán ocurrido a usted antes y las ha contestado ampliamente. Como explica usted que a los teólogos de la Inquisición[,] verdaderos sabuesos, se les escapara esa tendencia cervantina de soslayar lo concreto (Iglesia Católica) elogiando exclusivamente el principio general cristiano? Y la burla al fraile, al ermitaño, ¿no forma parte de la costumbre española incluso entre los muy católicos de diferenciar al hombre del ministro del Señor? La alusión “a la libertad de conciencia en Alemania” me parece a mi demasiado fuerte para que la censura eclesiástica la pasara a no ser que la entendiera como una condena en lugar de un elogio. ¿Cree usted que Cervantes jugó esa carta tan audaz? ¿Cómo se concilia con el miedo que, según usted, muestra en otros pasajes del “Quijote”? Perdone usted tantas preguntas pero la verdad es que sus conclusiones le quitan a uno el sueño. Son tan importantes como estremecedoras... porque como ya le he dicho en otra ocasión,

significa un borrón y cuenta nueva (como los cristianos!) en el estudio de nuestro pasado. (Que poco imaginaria usted cuando publicó texto y comentario de la “Disputa entre un cristiano y un judío” RFE 1914 lo que iba a deducir años más tarde!)

Saludos cordiales de su buen amigo

Fernando Díaz-Plaja

### III

[Carta mecanografiada]

De Santa Bárbara a 5 de diciembre de 1966

Prof. Américo Castro

La Jolla, California

Mi respetado amigo:

Cuando recibo su pronta contestación a mis cartas siento, además de la natural alegría de leerle, un cierto remordimiento de quitarle parte del tiempo que usted necesita para sus trabajos. Procuraré aplazar de ahora en adelante mis ganas de preguntarle para que su innata cortesía no le obligue a responderme en el acto (No sabe usted lo que se lo agradezco).

[¿] Los dos volúmenes a los que se refiere usted que van a salir en Madrid son dos tomos de “Hacia Cervantes” tercera edición [?] (Ya estoy preguntando de nuevo. Menos mal que se trata solo de un sí o de un no). No conozco ese libro publicado por el Ministerio de Información a que usted se refiere en su carta. [¿]Es una respuesta a o mejor intenta ser una respuesta a su “Realidad Histórica de España”?

Le agradezco también su juicio sobre mí. Desde luego tengo demasiada curiosidad vital para cerrar los ojos cuando pueda herirme lo que leo (cada vez me hieren menos cosas cuando están asentadas en la verdad). Quiero decir que acepto a priori cualquier derribo de monumentos literarios e históricos si quien lo lleva a cabo está tan sólidamente preparado para ello como usted, aunque tenga que pasar por el natural desconcierto de reajustar mis ideas sobre la materia. No comparto desde luego la actitud de los abulenses que casi salieron amotinados a la calle cuando un sacerdote publicó un libro diciendo que santa Teresa no era de Ávila. Ni uno de los amotinados había leído el libro, claro. Les bastó el anuncio y de no haber sido un sacerdote el autor lo hubieran atribuido seguramente a una conspiración rojo-masónica-separatista para destruir la sacrosanta fama de la ciudad.

Le mando las crónicas de Rusia –tienen más interés que las de Polonia probablemente– que le prometí. Si no quiere leerlas todas son larguísimas –quizá le divierta la que a mí me disgusta menos, es decir, la de la “Religión de los ateos”.

Salgo dentro de unos días para Baltimore para pasar las vacaciones de Navidad con mi familia. Me acercare probablemente a Nueva York para hablar con mi editor (Scribners Sons) y a la reunión del M. L. A. o “mercado de esclavos” para ver qué

posibilidades hay para el próximo año. Aquí tengo éxito con mis estudiantes –muchos han repetido conmigo este año– pero no con mis jefes que no dicen nada del futuro. He pedido una beca a Washington para terminar en España mi Historia de España en sus Documentos “Edad Antigua y Media” Dos tomos o tres. (Me permití dar su nombre entre los profesores familiarizados con mi trabajo) Pero no creo que la concedan. Esas obras de carácter general no acostumbran a obtener ayuda económica a pesar de su utilidad. Contar las comas en un soneto de Góngora tiene siempre más posibilidades.

Me entero por la bibliografía de “Trasmundo de Goya, de Edith Helman, Rev. Occ., 1963” que publicó usted un artículo en “El Sol” sobre “Jovellanos: asunto más que actual”. [¿] Lo tiene usted recogido en algún tomo? En caso contrario conseguiré una reproducción en la Hemeroteca de Madrid.

Ya se ha vuelto a alargar la carta! No puedo evitarlo. Le deseo tanto a usted como a su esposa, unas felices Pascuas. Y muchos éxitos para usted en 1967. Vista, suerte y al toro como dicen en España. (el toro de la comodidad[,] casi de la poltronería erudita. [i] Con lo claro que estaba todo! [¿]Para qué vendrá el sr. Castro a hacernos pensar de nuevo?)

Afectuosamente

Fernando Díaz-Plaja

[Nota manuscrita]

Uno de mis estudiantes de seminario asistió a una conferencia de Ud. en La Jolla y naturalmente volvió encantado. Por favor dígame si va a dar otra en nuestra área para no perdermela.

(No tenga prisa en devolverme las crónicas)

#### IV

[Carta manuscrita]

14 de enero 1967

Mi respetado amigo:

He tardado en contestar a su amable carta que encontré a mi vuelta porque esperaba recibir el ejemplar que hoy le mando... con cierto temor de que no le guste. Dígame su opinión más franca, por favor.

Tienen Ud. razón en lo del plebiscito de España. Lo curioso es también que nadie ha destacado que esta es la primera vez que Franco pregunta al pueblo español si le parece bien que tenga él menos autoridad y todos dicen ¡Sí!

Mil buenos deseos para 1967 para Ud. y su esposa.

Fernando Díaz-Plaja

## V

[Carta manuscrita]

13 feb 67.

Mi respetado amigo:

Perdone esta tinta roja y dramática. La fecha del N. Y. Times es el 22 enero 67. Creía que figuraba al pie del recorte que le envié.

Soy breve porque estoy atrasado con mi correspondencia sobre la posibilidad de un nuevo puesto para el año que viene. Hasta ahora no hay nada en serio. Como me advirtió Ud. el verano pasado, a varios *Chairmen* les preocupa que yo haya estado en tantas universidades. La posibilidad –cierta en este caso- de que haya sido yo cambiase por mi gusto no se les ocurre.

En fin, veremos.

Saludos cordiales

Fernando Díaz-Plaja

He empezado mi libro sobre “USA y los siete pecados capitales”

## VI

[Carta mecanografiada]

De Santa Bárbara a 6 de mayo de 1967

Prof. Américo Castro

La Jolla, California

Mi respetado amigo:

Hace mucho que no sé de usted ¿qué tal se encuentra? Supongo que trabajando como siempre. Yo tampoco he estado manco (¡qué absurda esta expresión en la patria de Cervantes!) entre corrección de pruebas (nunca imaginé que le hicieran trabajar tanto los editores americanos. ¡Qué perfeccionistas!) Obra nueva (he terminado “Los siete pecados capitales en USA”) y otras cosillas. Le envío hoy un libro ya viejo mío pero que no creo conozca usted. Ese era el camino que yo llevara antes de pasarme a “La realidad histórica de España”. ¡Le cité a Ud. en la primera página!

¿Va usted a España este año? [¿] Le puedo visitar en la Costa Brava? Si se queda usted todos los fines de semana de este mes quizá le vea antes en La Jolla. Un amigo mío va algunos sábados. Le llamaría antes por teléfono como es lógico.

Un saludo afectuoso de su siempre admirador y amigo

Fernando Díaz-Plaja

No he recibido ninguna invitación para el próximo curso de forma que intentaré estirar mis dólares y pasar el próximo año en Madrid. Quiero completar mi “Historia de España en sus Documentos” (Edad Media y un Manual)

### De Américo Castro a Fernando Díaz-Plaja<sup>25</sup>

#### I

[Carta mecanografiada]

Señas mejores que la Universidad: Américo Castro<sup>26</sup>

6627 Aranda Avenue

La Jolla, Calif. 92037

11 de marzo, 66

Sr. D. Fernando Díaz-Plaja:

Sabía que andaba Ud. por aquí cerca, y me alegro de que [su] <sup>27</sup> amable y espontánea carta me permita charlar con Ud. Conocía algunas de sus obras (la biografía de la Cabarrúa, y tengo su “vida española en el siglo XVIII”), y siento por ella gran simpatía. Lo que ocurre es que tuve por fuerza que renunciar a leer infinidad de cosas, a fin de poder escribi sobre las mías. Hay por ahí incluso alguien que me reprocha en sus libro no haber leído yo los suyos.

Me parece excelente idea que venga por aquí, si me avisa con antelación. A todo evento, he aquí mi teléfono 714 454 0958; es igual un jueves o sábado. Pero tenga en cuenta que esto queda lejos; y si no está muy ducho [en cruzar] el “maze” –o laberinto– de las entradas y salidas de Los Ángeles, perdería horas en la empresa. Los García Lorca vienen el día 18; imagino estará en relación con Paco, y puede preguntarle. Como yo nunca manejé coche, voy a Los Ángeles en avión, pero eso es caro y lioso para quienes tienen auto.

---

25. Las cartas de Américo Castro a Díaz-Plaja se encuentran en la Fundación Xavier Zubiri (Madrid) –que custodia el Archivo de Américo Castro– cuyo Equipo Directivo ha autorizado la reproducción para este trabajo. Agradezco a la Fundación y las gestiones de su secretaria, Elisa Romeu Pardo, y su Director, Diego García. Dispongo de copia escaneada de los originales.

26. Carta conservada por Díaz-Plaja en el *Álbum de mi vanidad*. Tomo II (1963-1968).

27. El paréntesis recto corresponde a un agregado, una llamada incorporada en cursiva. En adelante también indica suplementos de ese tipo.

Lo más hacedero sería esto: Ud. llega por aquí por la tarde; le tendría reservada una habitación en La Valencia (el hotel) a donde hospedo a mis amigos, charlamos un poco en casa, comemos por ahí (en mi caza por motivos de salud –mi mujer tuvo hace años un accidente- no tenemos invitamos), y Ud. hace luego lo que quiere.

Vivo muy apretado por compromisos incumplidos. Dada la índole “constituyente” de mi obra, cada reedición es una “reescritura”. Ahora salió LOS ESPAÑOLES: COMO LLEGARON A SERLO (Taurus), todavía no han llegado los ejemplares de autor, solo unos pocos por avión. Se llamaba eso antes ORIGEN DE LOS ESPAÑOLES. En vista de la cerrazón de ánimo (más todavía que de mente) en este caso, he ido a la raíz de la cuestión, y dado a todo ello forma de papilla digestible para la mente. Contra la mala fe de opus Dei, marxistas, rencorosos, resentidos de toda laya, contra eso no cabe razonar. Los españoles se asfixian, revuelven o asesinan unos a otros, y se niegan a darse cuenta de por qué lo hacen.

Ahora intento deducir consecuencias del descubrimiento de quiénes y cómo fueron los españoles. N se entendía (no entendía yo) ni a Cervantes. Ahora todo se explica, desde el siglo XV hasta el *Quijote*.

La realidad histórica “válida” para sí es la editada por Porrúa (Editorial Porrúa, Méjico), en 1962, que acaban de reimprimir ahora con la introducción que le incluyo. Esa edición no está aún en ninguna otra lengua (la UCLA Press dará una versión THE SPANIARDS el año que viene; ultimo el texto. Si mira Ud. el índice verá lo que opino sobre la Guerra civil. Por lo demás, le mando una cosa de 1944 nunca publicada en España, y que goza de generales antipatías entre emigrados y residentes en la Península, que viven al amparo de las camamas dominantes, negras o rojas –iguales ambas en falsía y violenta arbitrariedad.

Mis obras se agotan, pero nadie las reseña en España. En primer lugar, la gente se asusta; luego, no dejan. Mis libros pasan allá (la EDAD CONFLICTIVA, el más decisivo antes de LOS ESPAÑOLES), porque alardean de “tolerancia”. Pero revistas como INSULA boicotean mis obras, y dan aire a las que difunden mentiras.

La bendición sobre todos ellos; gracias a la ignorancia, a la bellaquería, a la calumnia, y a lo demás, ha sido posible abrir el arca de los siete sellos. Mi lema ahora es el de Pierre Bayle: “La perfection d’une histoire est d’être désagréables a toutes les sectes”.

Muy agradecido a sus letras [nobles y generosas], le envía un muy cordial saludo

Américo Castro

P.D. Los judíos (salvo alguna digna excepción) están indignados con mi demostración de que la limpieza de sangre y la Inquisición (en su forma española) fueron instituciones

judaicas. Algunos muy eminentes intentaron que no se publicara una “Collected Studies”, en mi honor, editados por una fundación particular en Oxford. Ahora se indignarán más cuando salgan otras cosas.

## II

[Carta mecanografiada]

2 de mayo 1966

Sr. D. Fernando Díaz-Plaja

Mi querido amigo:

Lamento no haber podido llegar hasta ahí a causa de nuestra mucha edad, y salud a veces no buena de mi mujer. Y repito que es fastidioso que La Jolla quede tan lejos de Los Ángeles, y no hay que decir de Santa Bárbara.

El pensar irnos a España en junio (además de todo para que mi mujer vea a sus médicos familiares y habituales) me obliga a trabajar como no debiera a esta edad a fin de terminar –si puedo– ciertas cosas.<sup>28</sup> Mis publicaciones, además de ser lo que sean –el futuro lo dirá– perturban a muchos: a los judíos de Israel, que me llaman antisemita, a los opusdeístas de España (en donde me consideran algunos tan judófilo, que me han inventado el ser judío); a los marxistas porque mi interpretación de la historia económica de España desmiente las materialistas de Vicens Vives y de otros; porque para otros –que no acusan recibo de ciertos libros míos enviados por motivos de ingenua amistad– eso de que Séneca no sea español, y lo de los conversos, etc. Les suena a “leyenda negra”. El grupo de ÍNSULA está en esa misma categoría. Para mí eso no es motivo de enojo ciertamente no. A esta edad tiene uno la obligación de comprender, y no de limitarse a lanzar calificativos. Mi obra obliga a tomar posiciones ante el pasado y el futuro de España, y eso es terrible para los ni firmemente situados dentro de sí mismos. Entonces callan, [gentes como un crítico de ABC] mascullan sus rencorcillos y diferencias, y ya está. ÍNSULA para mí es un síntoma, no una ofensa. Nunca reseñaron destacadamente una obra mía. Agradeciendo mucho la afectuosa actitud de J. L. Cano (Canito no respondió a una carta que le escribí sobre la posición de su revista en cuanto al problema de las Comunidades, falseado sin escrúpulos por algunos), agradeciendo su actitud, me pregunto si es posible en esos medios de alta intelectualidad madrileña, hablar claro del problema que pesa sobre nuestro dolido y cada vez más querido país, después de la mayor empresa suicida emprendida por todos entre 1936 y 39. Los homenajes me parecieron siempre

---

28. Américo Castro, nacido en 1885, tiene a esas alturas 81 años.

una cosa trivial. Las personas somos poco cosa, pero el que la realidad humana sea esto o aquello, eso sí es serio. Es significativo que [en] un homenaje, en “Pap Son Armadans” (Camilo José es para mí un amigo entrañable), nadie dijera nada sobre mi obra, para muchos una brasa. Es notable que mi último libro (“Los españoles”, creo lo tiene Ud.) haya sido comentado por periodistas de ánimo abierto, sin compromisos académicos, [o] de libros de texto, [y] sin enlaces partidistas y oprimentes. Un diario de Palma de Mallorca, otro de Córdoba hablan de mis “Españoles” con el corazón en la mano.

Quería explicarle –ya que Ud. me habló de lo dicho por Ud. a ÍNSULA– cómo pienso y siento en esta materia. Mis discípulos más próximos en Madrid, no han tomado la pluma par comentar “La realidad histórica”, “La edad conflictiva”, etc. Se sienten cohibidos por el medio. No lo tomo a mal; los esfuerzos ha de imponérselos uno [a sí mismo], sin exigirlos a los demás.

De todo este cisco quedará lo que deba quedar; a la larga los españoles se familiarizarán con una imagen de sí mismos distintas a la tradicional. Y yo confío en que eso les anime a situarse, con tolerancia y mutua comprensión, en su espacio humano y natural en forma menos desdichada que hasta hoy, sin pensar que el exterminio “del otro” es la única solución a sus males.

Gracias por su interés por mis excesivas tareas, y cre es suyo muy cordial amigo.

Américo Castro

### III

[Nota manuscrita]

Al Prof. Fernando Díaz-Plaja, para agradecer su libro sobre la desdichada guerra civil – tan bien documentado, esas páginas acerca de otro género de problemas penosamente conexos con el hoy de los españoles. Cordialmente.

Oct. 66

Américo Castro

[papel membretado de “Papeles de Son Armadans”, nº CXXVI. Setiembre de 1966.]

## IV

[Carta mecanografiada]

La Jolla 21 nov. 66

Sr. D. Fernando Díaz-Plaja

Mi buen amigo:

Sólo dos letras para agradecer el envío de su obra sobre el siglo XVI (como todas las otras) tan llena e interés y sugerencias. No se preocupe por el estado de uso del ejemplar enviado.

Me interesan y agradezco sus preguntas. Sólo le diré que en los dos volúmenes a punto de salir en Madrid creo responder a todas ellas. La visión tradicional del siglo XVI, en punto a religión, es tan defectuosa como la totalidad de la historia española, concebida y enfocada desde fuera de ella. Una vez planteado el problema de quiénes y cómo eran los españoles todo parece esclarecerse. Lo que Cervantes fuera en sus reflexiones consigo mismo, él lo sabría. Su obra, lo impreso por él, descubre a una persona muy preocupada religiosamente, y más atenta al “alma” (como dice Dorotea, I, 28) que los “respetos humanos”. Don Quijote se burla de las representaciones exteriores (“los santos a la jineta”) y venera a San Pablo, “santo a pie quedo”. Los rezos vocales y “la teología” (o “tología”) salen mal parados, etc. etc. El cristianismo cervantino se entona con el de Luis de Granada, Diego de Yepes, Luis de León, Felipe de Meneses (cuya *Luz del alma* –una adaptación cautelosa del *Enquiridion* de Erasmo– elogia mucho).

Hubo dos corrientes de espiritualidad en el siglo XVI, la de los cristianos viejos, la popular y populachera (la de los regocijados con los autos de fe, las reliquias, los frailes, etc.) y la de los cristianos nuevos, atentos sobre todo, al culto de Cristo en espíritu. En el *Coloquio*, se habla con desprecio de los señores de este mundo que “espulgan los linajes” y se venera al Señor del cielo, que no lo hace. Más claro agua. Lo mismo hacen Santa Teresa y Luis de León, y muchos otros. España no “es así” como dice que era ese libro chulón y cínico publicado por la Agencia de Información de Fraga Iribarne, y redactado por uno del Opus Dei. El cual dice que *La Celestina* es obra “atribuida” a Fernando de Rojas.

Mis dos nuevos trabajos sobre Cervantes levantarán protestas; pero esta vez mis pertrechos son mucho más “nucleares” que los de hace 40 años. A mi cervantismo lo respalda la visión “panóptica” de España y de los españoles, ingrata para muchos. Voy conociendo bastante de Ud. para confiar en que no estará en la masa de quienes cierran los ojos.

Y termino, por estar muy retrasado en mi correo y demás tareas.

Cordialmente le abraza,

Américo Castro

V

[Carta mecanografiada]

La Jolla 25 enero 67

Mi querido amigo:

¿Por qué no me va a gustar su libro? He leído mucho de él en mis “ocios nocturnos”, y me parece muy lleno de interés. Confirma la idea de ser únicos los españoles; un libro como el suyo no es posible escribirlo sobre ninguno de los pueblos que conozco, directamente o a través de libros. Pueblo, en su dimensión “avulgarada” (muy amplia por falta de tradición reflexiva y secularmente culta) que se refleja en el volumen desplazado por la charla. La tertulia de resentidos y maldicientes está “institucionada”. A lo mejor alguien hace una tesis de PhD sobre las tertulias madrileñas. Su libro confirma también la sospecha de estar los españoles mal a gusto con ellos mismos. Con razón recurre Ud. a citas de Gracián, y a otros que se han sentido incómodos. Al español le falta una cultura “sistematizada” (como las de Francia o Alemania) y arremete contra la gente; vivir en España suele ser andar tropezando con unos y con otros. Se dice “me tropecé con fulano”.

Perdone no siga, me esperan cosas...

Muy cordialmente amigo

Américo Castro



E  
N  
T  
R  
O  
P  
Í  
A  
S  
  
L  
I  
M  
I  
N  
A  
R  
E  
S

*Claudia S*

## Hasta que la muerte nos separe

---

**E. N. Loizis**

(Traducción de Matías Carnevale)<sup>1</sup>

Jennifer miró estupefacta al hombre que estaba sentado frente a ella.

—Disculpa, ¿me repites lo que dijiste?

—Soy un vampiro.

—¿Tú, un vampiro?

—Sí.

—Como en... ¿muerto?

—Preferimos el término *no-muerto*.

—Como en beber sangre-dormir cabeza abajo-vivir para siempre, ¿ese tipo de cosas?

—Básicamente.

—¿Algunos otros detalles que debería conocer?

—Brillo en el sol, así que solo puedo trabajar de noche.

Jennifer deseó irse a su casa, pero no podía. Casa era donde su ex estaba teniendo sexo con una barbie llamada Candy. *Candy*. Sonaba como el sobrenombre de una stripper, no como la razón por la que su vida se había desmoronado. Jennifer notó que sus manos estaban temblando y que su entrevistado la miraba fijo con ojos saltones. Si

---

1. E. N. Loizis es una escritora griega atrapada en el cuerpo de una traductora técnica que vive en Alemania. Sus cuentos han sido publicados en *Stupefying Stories*, *Apocrypha and Abstractions*, y *Freeze Frame Fiction*. Se la puede encontrar en [www.enloizis.com](http://www.enloizis.com) y Facebook: <https://www.facebook.com/enloizis/>.

Matías Carnevale es licenciado en lengua inglesa por la Universidad de San Martín (Argentina). Algunos de sus cuentos, traducciones y ensayos han salido publicados en *Axxon*, *Leedor.com* (Argentina) y *Penumbria* (México).

no hubiera estado tan desesperada por encontrar un barman que reemplace a Félix, probablemente ahora estaría acosando a su némesis y a ese sucio traidor con el que había desperdiciado sus mejores años de maternidad.

Jennifer encendió un cigarrillo e intentó imaginar al hombre frente a ella mordiéndole el cuello a Candy, chupándole la vida. Ella no podría. El asunto es que él era increíblemente petiso. Y como si eso no fuera suficiente, parecía desnutrido y le faltaban un par de dientes. ¿Cómo diablos podría penetrar en la carne con dientes faltantes?

—¿Cómo era que te llamabas?

—Bob.

—¿Solo... Bob?

—Sí.

La paciencia de Jennifer comenzaba a agotarse. “Igor” hubiera estado bien. “Vladimir” todavía mejor. Carajo, hasta se hubiera conformado con un “Edward”. Pero un vampiro llamado “Bob” era peor que una stripper llamada “Candy”.

—Escúchame, *Bob*. ¿Cómo puedo confiar en ti? No puedo tener... bueno, tenerte a vos sirviendo tragos con tantas personas –un tenedor libre– alrededor, ¿o sí?

—No debe preocuparse por eso –Bob relució una sonrisa orgullosa, llena de espacios vacíos–. Solo me alimento de animales. Roedores, para ser exacto.

—¿Comes ratones?

—Ratones, ratas, ardillas. La gente extrañará a Bola de Nieve, su gatito peludo, pero a nadie le importa una rata anónima.

—¡Qué... considerado! –dijo Jennifer–. *De todos los vampiros en el mundo, me toca entrevistar a uno que está en rehabilitación.*

Jennifer se paró y estrechó manos con Bob. –Gracias por tu tiempo. Te haré saber mi decisión.

Bob se fue y Jennifer encendió otro cigarrillo. Los rulos rubios y estúpidos de Candy probablemente estuvieran cubriendo la pelvis de Jack ahora. El cigarrillo quemaba despacio, a medida que Jennifer trataba de detener el temblor en su mano.

Si tan solo pudiera encontrar a alguien como Bob, pero menos patético. Alguien fuerte. Amenazante. Que guste de los dulces. Alguien que no tuviera problema en volverse un Gary Oldman e ir tras esos sinvergüenzas. Félix entró justo en el momento que

ella estaba apagando su cigarrillo.

—¿Has tenido suerte? —preguntó mientras se acercaba a la barra para comenzar a limpiar para la noche.

—No todavía, pero estoy trabajando en eso.

Ella abrió su laptop y empezó a escribir:

*Urgente: se necesita barman fuerte y aventurero. Perfiles con antecedentes criminales tendrán prioridad. Compensación adicional por horas extras en la madrugada disponible para individuos con motivación extra. Bienvenidos aquellos con dietas alternativas. Solo horario nocturno. Contactar a Jennifer.*

Actualizó el texto en la página de búsquedas laborales, con una enorme sonrisa mientras hacía clic en *enviar*.

## Exposición de artes plásticas de Gilberto Bustos A.<sup>1</sup>

---

### *Egomorfosis*

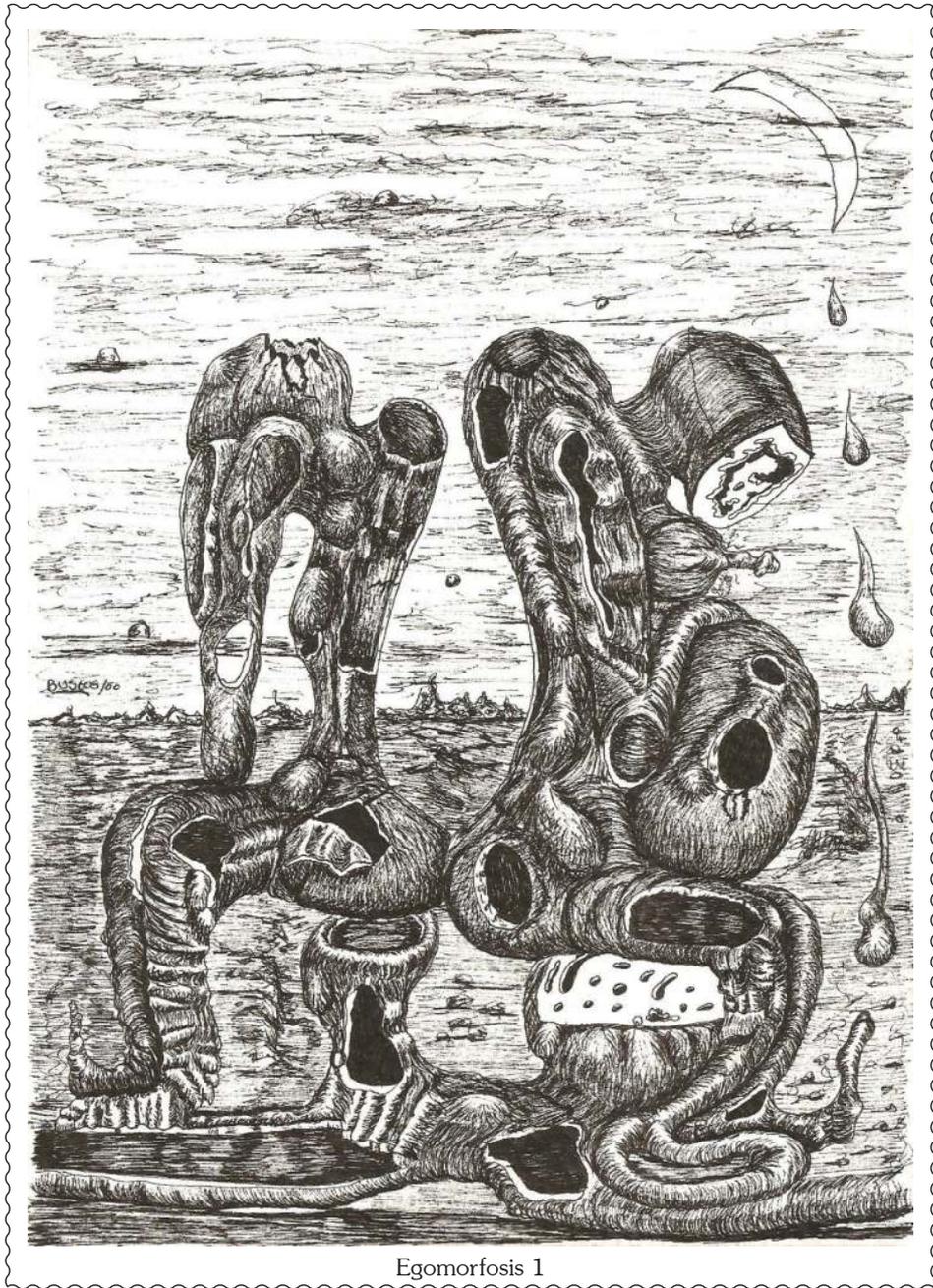
En la obra de pequeño y mediano formato de Gilberto Bustos A. predomina la plumilla, donde se refleja la condición humana frente a la soledad y la muerte, el amor y el odio, el erotismo y los vicios del hombre, como independencia deseada, conseguida e impuesta en los continuos viajes de reminiscencia hacia el yo interior. Con su obra ha ilustrado revistas literarias, culturales y textos narrativos, además ha participado en diferentes exposiciones de arte a nivel local, distrital y nacional ganando premios y distinciones.

En *Egomorfosis* se observa un expresionismo de la condición humana frente al hecho de la soledad como independencia deseada, conseguida e impuesta, “ella se presenta fría e indiferente al sufrir, pero también tranquila, grande como el espacio frío, en que se mueven las estrellas”.

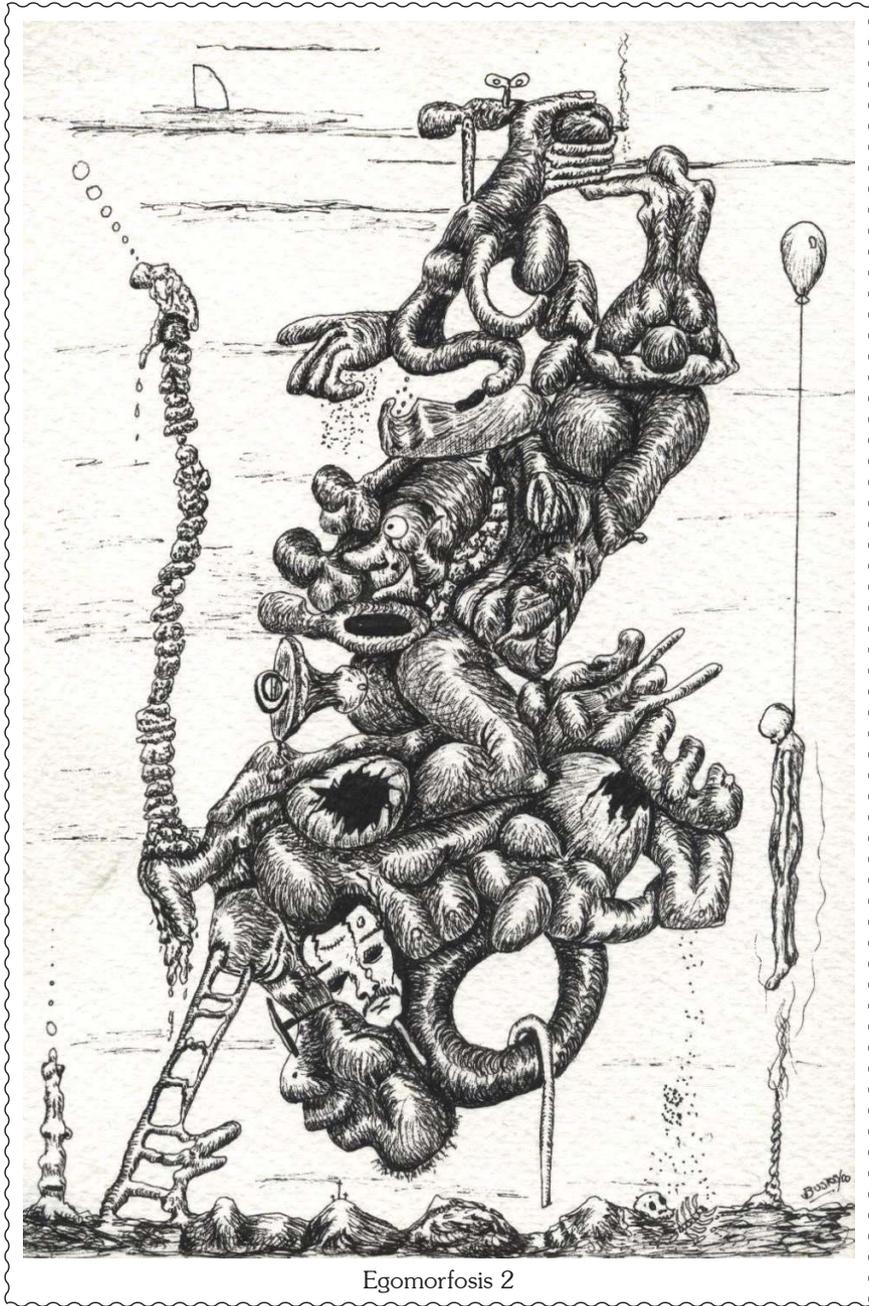
Es sin duda que en *Egomorfosis*, se halla una totalidad de temas, la muerte y la vida, el odio y el amor, el erotismo y placeres del hombre, en sí las plumillas son un viaje de reminiscencia por las transformaciones del yo interior que cada uno lleva.

---

1. Licenciado en Lingüística y Literatura (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá - Colombia).

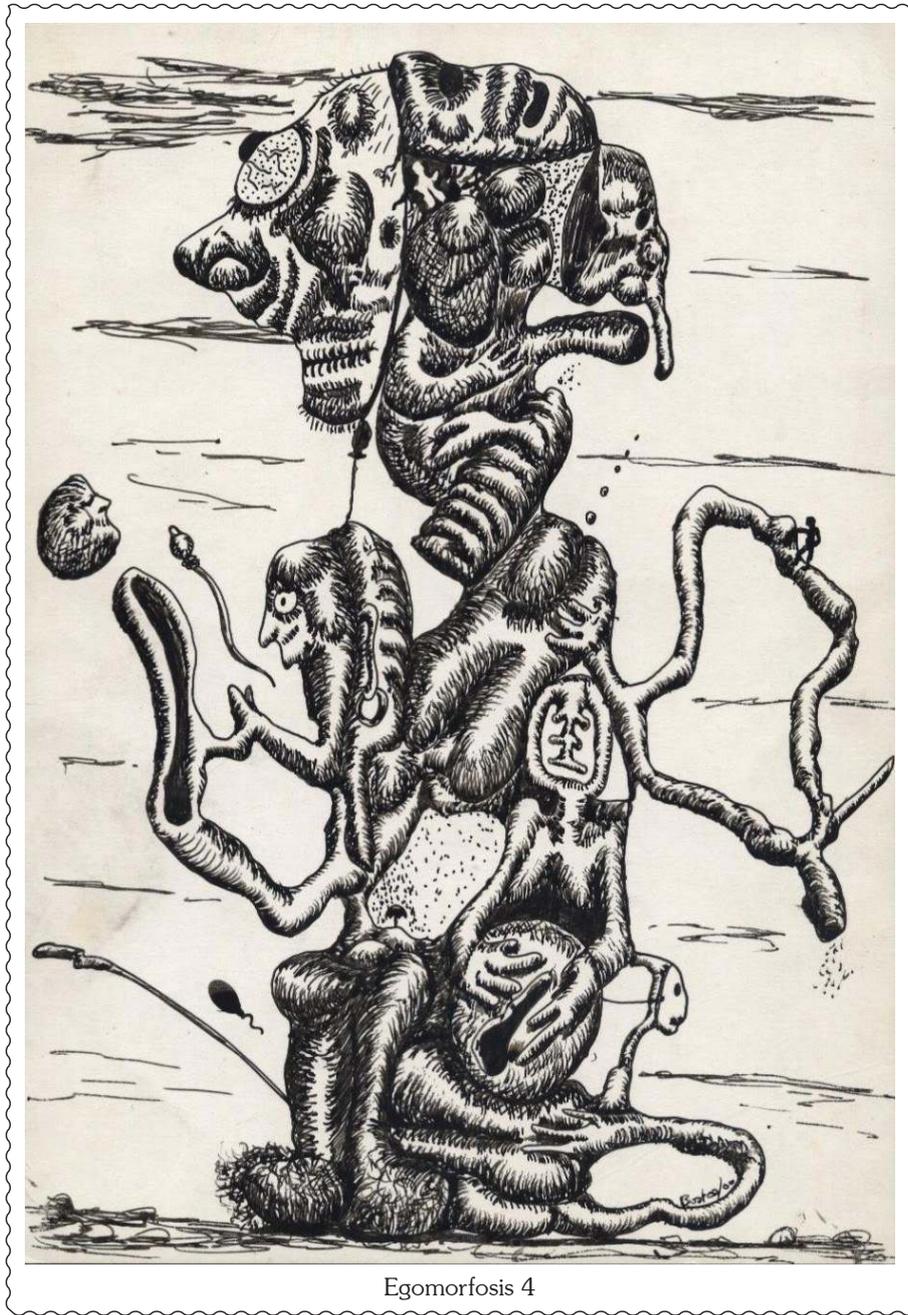


Egomorfosis 1

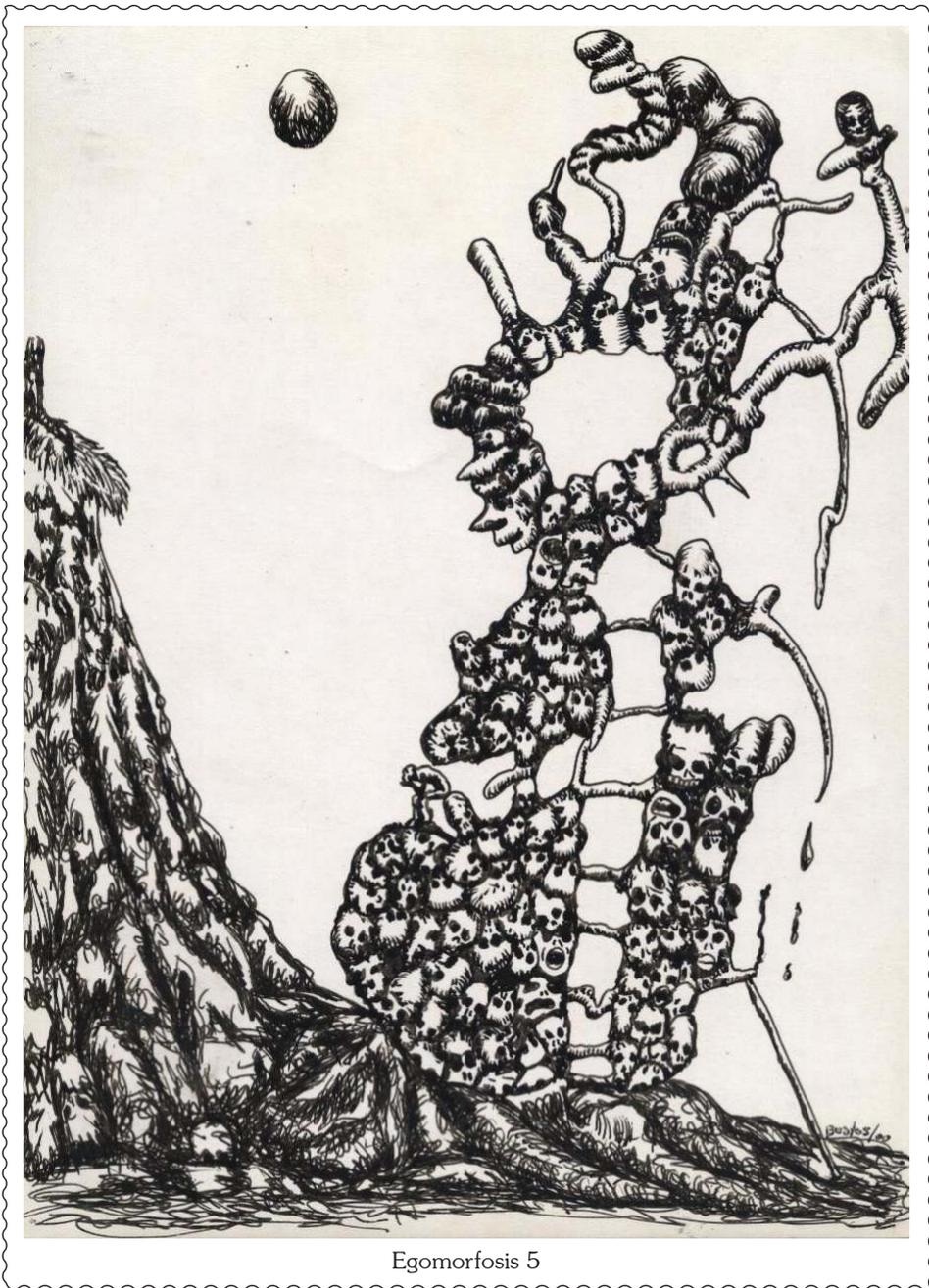


Egomorfosis 2

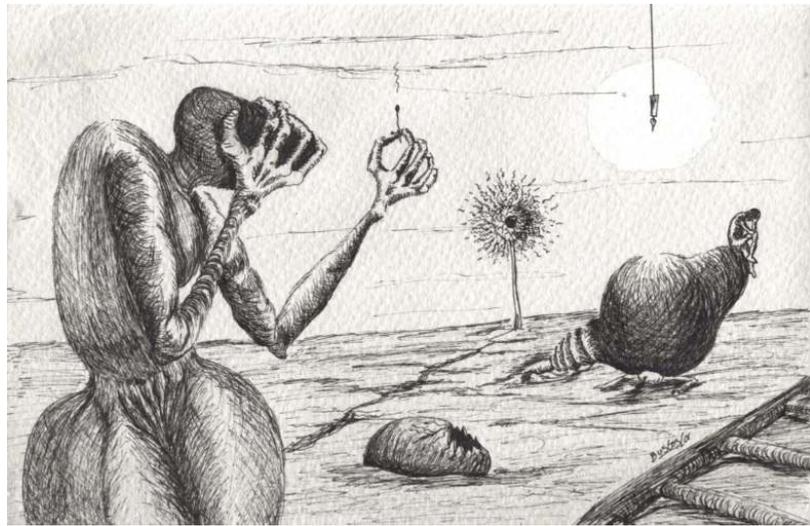




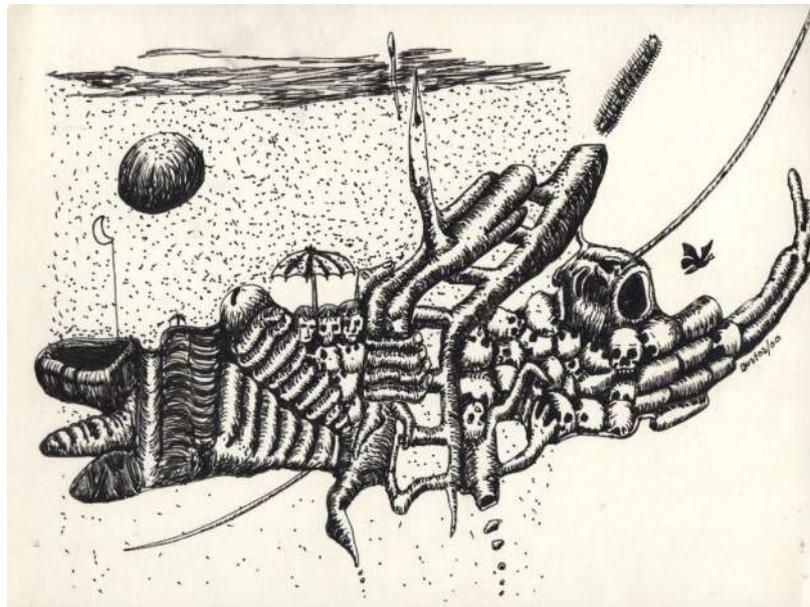
Egomorfosis 4



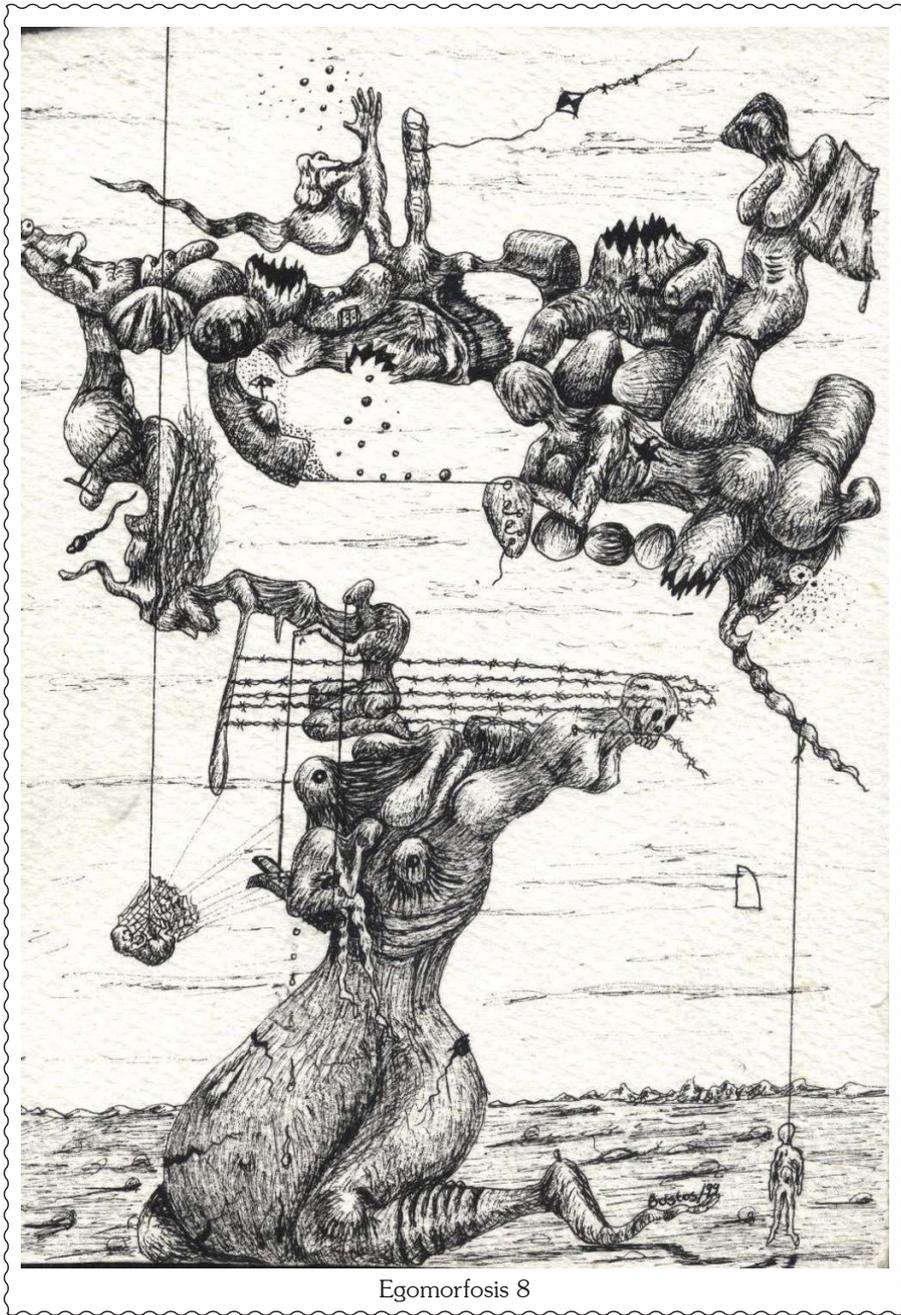
Egomorfosis 5



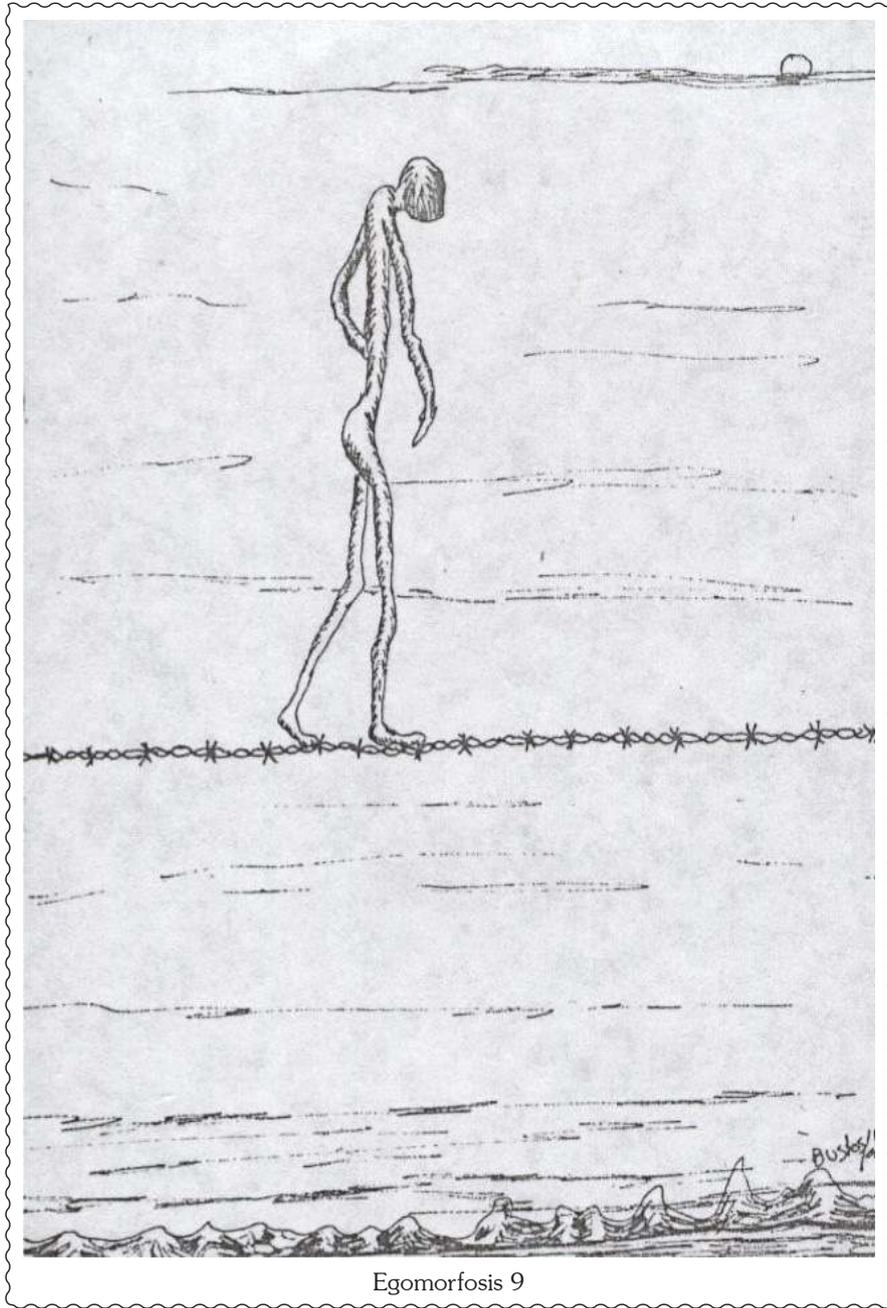
Egomorfosis 6



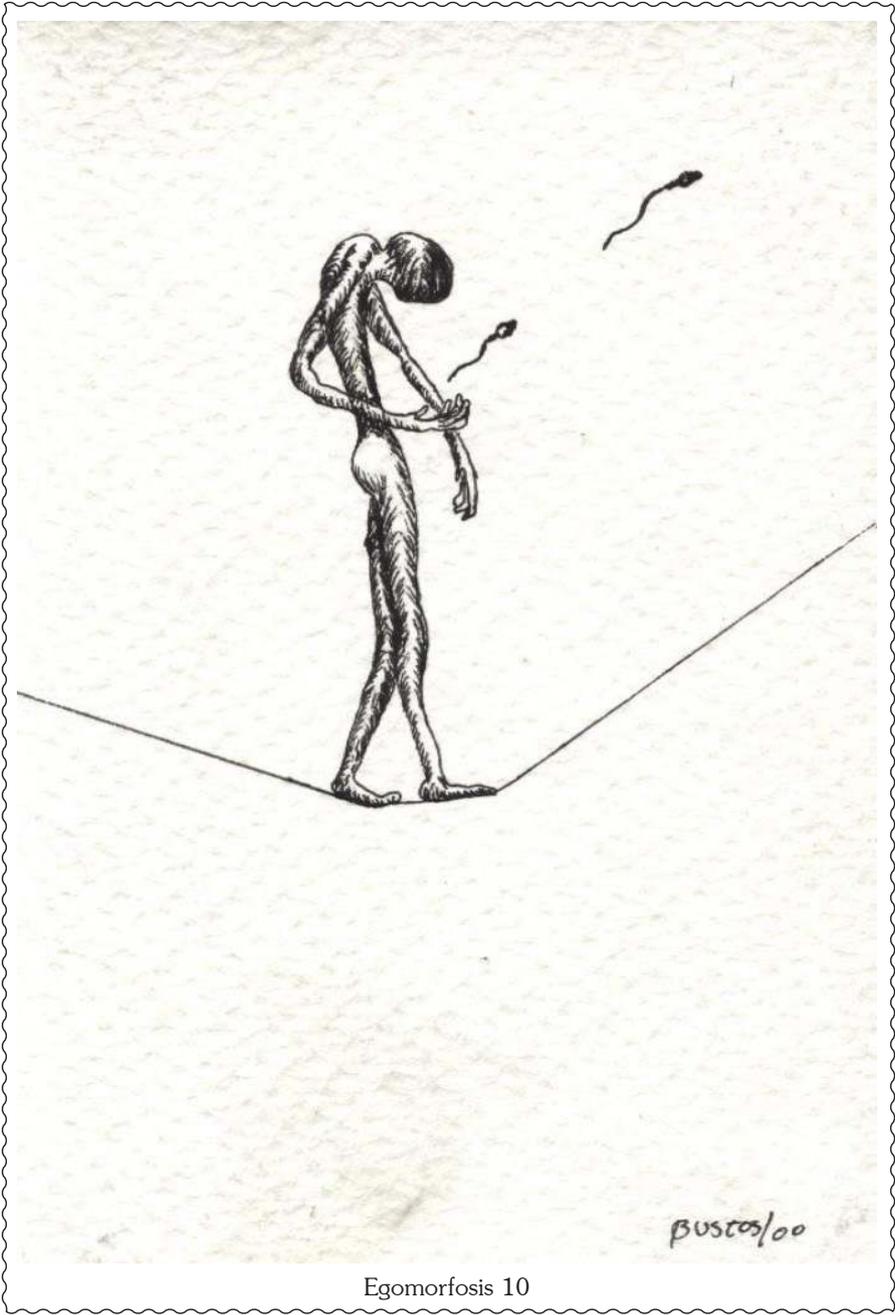
Egomorfosis 7



Egomorfosis 8



Egomorfosis 9



Egomorfosis 10

# NOTAS TRANSVERSALES



## Una rica pluralidad de la que no somos conscientes

**María Macarena Carrocio**

(Universidad de la República -  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay)

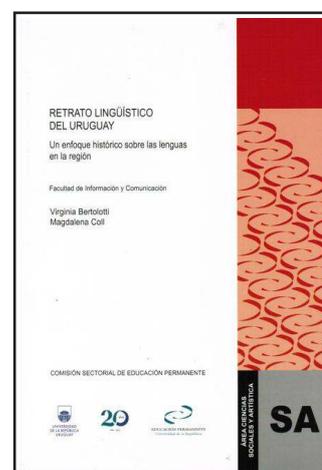
Bertolotti, Virginia y Magdalena Coll. *Retrato lingüístico del Uruguay. Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región.*

Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente  
Universidad de la República, 2014.

Cuando se pregunta cuántas lenguas se hablan en Uruguay la gente suele responder: una, español, excepto en la frontera con Brasil, donde la consciencia de otra lengua es mayor, porque es parte de la vivencia de los hablantes. Cuesta identificar el Uruguay como un país de diversidad lingüística; en el imaginario homogeneizador, heredado de la modernización tardía, la lengua se percibe como única, el español; la ideología monolingüe evidencia la estrecha relación entre la nación en construcción y una lengua que la simboliza. (Barrios, 2015, 2012, 2009 y 2001).

En *Retrato lingüístico del Uruguay. Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región*, Virginia Bertolotti y Magdalena Coll construyen una síntesis clara, interesante y bien fundamentada, sobre la composición lingüística de nuestro país y los factores que le dan origen. Sus aportes sobre la historia lingüística del Uruguay tienen largo recorrido desde los años 90'; bajo el influjo investigador de Adolfo Elizainzin. Las investigaciones y los hallazgos pueden consultarse en el sitio web *Hacia una historia lingüística del Uruguay* <http://www.historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy/>

El punto fuerte de *Retrato lingüístico* se centra en presentar resultados fundados en “conjuntos robustos de datos”, un total de 593 documentos, que inician en 1726 y finalizan en 1904, integran el *Corpus para la historia del español en el Uruguay*. Se parte del corpus para cada lengua que analizan. Abordan el español, el portugués, las



lenguas indígenas y las lenguas africanas; su contacto o desarrollo responden a diferentes etapas históricas. El libro se organiza en cuatro capítulos que repasamos brevemente.

El primer capítulo se ocupa del español en el Uruguay, su inscripción como español de América y como español rioplatense. Desde el abordaje de la historia externa, propone una recorrida histórica que inicia con el primer contacto en 1516, la llegada a nuestras costas de Juan Díaz de Solís, avanza hacia el siglo XVII con las explotaciones ganaderas que necesitan de la comunicación entre diversos actores, portugueses, españoles e indígenas. Le sigue la fundación de Montevideo, luego, la creación de la primera biblioteca pública, y se ocupan, especialmente, de la conciencia de ser diferentes a la metrópoli que emerge con la generación romántica; pero será al final del siglo XIX, cuando los cambios comiencen a tomar forma, el hito central: la creación de la educación pública obligatoria bajo el impulso de los hermanos Varela, la conciencia de ser nación y la lucha por la identidad lingüística en un contexto plurilingüe que no se vive más como positivo.

Las autoras brindan una mirada sobre el proceso de conformación histórico, social y político del territorio y cómo este se imbrica con la lengua, moldeándola, diferenciándola, dando lugar al español uruguayo. Para caracterizarlo, seleccionan los rasgos más pertinentes y brindan una descripción, breve pero muy completa, de diversas investigaciones sobre la variedad; así describen: el seseo, el yeísmo, los diminutivos en *-ito*, las formas de tratamiento (el voseo), la preferencia por el pretérito perfecto simple frente al compuesto y algunos elementos léxicos. Explican que no hay marcas exclusivas del español de Uruguay, sino que se trata de un “conjunto de rasgos caracterizadores”, los que hacen la diferencia con otros españoles de América.

El segundo capítulo aborda la lengua portuguesa en el Uruguay desde una mirada histórica, su dominio de la zona norte del territorio, cómo ha convivido con el español y cuál es su situación presente. Contra el imaginario social más extendido, se muestra que el portugués estuvo presente antes que el español en la región, y que ha dominado el norte con éxito, podría decirse, a pesar de los esfuerzos por desterrarlo. Se plantea que, desde el primer asiento oficial en Colonia del Sacramento en 1680, la presencia portuguesa es parte del desarrollo histórico del territorio, que las tensiones entre ambas coronas, lusa e hispana, marcan todo el periodo colonial, pero que no afecta realmente a los hablantes que se manifiestan en ambas lenguas sin problemas, incluso en el ámbito administrativo, lo que posibilita a las autoras, siguiendo a Fishman, definir esta etapa como de bilingüismo sin diglosia. Habrá que esperar a la acción educadora de finales del XIX para que el español logre entrar en el norte y expandirse sobre el portugués, originándose los dialectos portugueses del Uruguay.

Para el análisis parten del *Corpus para la historia del portugués en el Uruguay*. Las fuentes primarias son variadas, se destaca el archivo Saravia, y como secundarias citan el relato de viaje de Santiago Giuffra de 1900. Describen este portugués con rasgos rurales, con interferencias del español, con formas híbridas. La zona donde se asienta vive una situación diglósica, el portugués se utiliza en el ámbito íntimo mientras que el español domina lo público (educación, administración, etc.); la otra característica a considerar es el bilingüismo. La primera parte de este capítulo muestra la situación actual del dpu, su distribución territorial, y cómo se distribuye como lengua materna frente al español, en niños, en los departamentos de Artigas, Rivera, Cerro Largo y Rocha; todo esto permite hacer visible un fenómeno actual no siempre reconocido en su importancia. En un segundo momento se expone el desarrollo histórico; las fuentes muestran que en el proceso diacrónico existe una gran variedad lingüística, español, portugués (variedad estándar, variedad no estándar) y contacto de lenguas. Finalmente, se muestra la importancia del léxico compartido en esa región fronteriza.

El capítulo tercero trata sobre las lenguas indígenas en el Uruguay, y el proceso que denominan de “reindigenización”, fenómeno reciente, que atañe a la conformación de identidad en una búsqueda simbólica de rescatar esa herencia cultural. Estas investigaciones enfrentan diversas dificultades; en primer lugar, la incerteza sobre cuántos grupos humanos habitaban el territorio, qué identidades configuraban y qué modalidades lingüísticas practicaban. En segundo lugar, al tratarse de lenguas muertas en nuestro territorio, los vestigios que quedan son los testimonios y registros históricos, por lo que son lenguas mucho más desconocidas y más difíciles de rastrear. Las perspectivas de poder arrojar más luz sobre ellas son, según Bertolotti y Coll, negativas. Quizá el punto más interesante del capítulo sea el que aborda los contactos entre indígenas y europeos, aquí se identifican tres etapas: los primeros contactos en el XVI, la colonización y el establecimiento europeo entre el XVII y el XVIII, –donde ambos grupos aprenden la lengua del otro, aunque desde lugares y necesidades distintos; unos por necesidad de supervivencia, otros por conveniencia–, y la aculturación indígena en el XIX.

Sobre esta última, consignan diferentes causas y circunstancias: sociodemográficas (enfermedades, esclavitud, matanzas), etnolingüísticas (gran diversidad lingüística que obligaba a la incorporación de otra lengua como algo natural por lo que sumar el español no supondría un problema), histórico-culturales (necesidad de intérpretes, práctica de rescate y “reparto de la chusma”, difusión del guaraní como lengua vehicular para la evangelización, la política y la administración de justicia), y tecnológicas (la escritura como *tejne* que habilita tratados, licencias de vida, etc., es reconocida como un elemento valioso por los indígenas, aunque no comprendan la lengua en que se escribe sí conocen el valor de lo escrito; se impone, al decir de Rama, el peso y el símbolo de la ciudad letrada que se va conformando).

El conjunto de elementos citados llevaron a la desaparición de las lenguas indígenas y a la dificultad, ya citada, de poder reconstruir esta parte de la historia lingüística del territorio.

El capítulo cuarto presenta las lenguas africanas en el Uruguay, herencia de la práctica esclavista que se inició con la conquista. El tráfico en la zona comienza en el siglo XVIII pero se intensifica en el XIX, para 1819 de un total de 7116 habitantes, 1745 eran negros esclavos, para 1829 la población negra es el 15.1%.

Al igual que las indígenas las lenguas africanas no se han conservado, pero se sabe que existió una rica diversidad debido a los distintos orígenes geográficos de los esclavos. Las principales lenguas eran quicongo, quimbundo, y el umbundo, de la familia nigerio congoleña. Como esta población se caracterizaba por la marginación social, y por tanto, por no acceder a niveles letrados de instrucción, la pregunta central que se plantean las autoras es ¿cómo acceder a los datos sobre las lenguas que hablan los esclavos en Montevideo? Para responderla recurren a estudios de antropólogos, historiadores y lingüistas; como fuentes primarias archivos de causas judiciales, como secundarias representaciones literarias, entre las que se destacan “Canto Patriótico de los negros celebrando a la ley de Libertad de Vientres y a la Constitución”, firmado por “Sinco Siento Negro de tulo Nasiono”, escrito por Francisco Acuña de Figueroa, publicado en el tomo I de *El Parnaso Oriental* (1835).

Los principales rasgos que caracterizan el habla de esta población son fonético-fonológicos (confusión de r/l, sustitución de /d/ por /r/, /l/, adición de vocales, entre otros, (Bertolotti y Coll, 2014 152)). Estas marcas se han conservado en el léxico de origen africano que forma parte de nuestro español. Los estudios más recientes (2012) concluyen que las lenguas son mayoritariamente del grupo bantú.

Se propone que la pérdida de esta riqueza lingüística se debe a los mismos factores que afectó a las lenguas indígenas: circunstancias sociodemográficas, etnolingüísticas e histórico-culturales. A saber: la diversidad de etnias y lenguas, y la imposibilidad de intercomprensión ayudan a instaurar el español como lengua de uso común; en algunos casos los hablantes ya conocían el portugués por lo que pasar al español no fue un problema; otro punto es la necesidad de intérpretes (especialmente en causas judiciales), y finalmente, el paso generacional, los hijos de los esclavos aprendían directamente el español. Se agrega que algunos testimonios plantean que las lenguas africanas llegarían a ser usadas aún durante el siglo XX, por lo que sería necesario revisar y redactar el proceso de pérdida.

En cada uno de los capítulos recorridos, Bertolotti y Coll dejan abiertas posibles líneas de investigación para profundizar o sumar a este retrato en construcción. Reitera-

mos que el punto fuerte de la síntesis que construyen está en la seriedad metodológica que sustenta el análisis, en la búsqueda de fuentes sólidas y en el trato responsable de las mismas.

El logro del libro, sin dudas, es presentar juntas diversas investigaciones, que son las que dan vida y forma a este “retrato” en una síntesis armoniosa. Se ilumina así nuestra historia y nuestro entramado lingüístico y social. Revelan que la historia lingüística del Uruguay es diversa y múltiple: portuguesa, negra, india, mestiza, esclava y, claro, también española. Desvelan la fuerte ideología monolingüe, cuyas fuentes enraízan en el denominado proyecto civilizatorio y modernizador, traen desde el pasado silenciado los genes de nuestra voz del presente, y nos muestran un origen plural que nos enriquece.

### **Bibliografía citada**

- Barrios, Graciela. “El rol de las lenguas estándares migratorias en los procesos de asimilación lingüística.” *Políticas lingüísticas. Norma e identidad. Estudios de casos y aspectos teóricos en torno al gallego, el español y lenguas minoritarias*. Eds. Roberto Bein y Joachim Born. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2001: 85-98. Impreso.
- . *Etnicidad y lenguaje. La aculturación sociolingüística de los inmigrantes italianos en Montevideo*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2009. Impreso.
- . “El tratamiento de la diversidad lingüística en la educación uruguaya (2006-2008).” *Letras* [Santa María:] 21 / 42 (Enero-junio 2011): 15-44. Impreso.
- . “Política lingüística y dictadura militar en Uruguay (1973-1985): los informes institucionales sobre la situación lingüística fronteriza.” *Estudios de Lingüística del Español* 36 (2015): 527-557. Impreso.
- Elizaincín, Adolfo. *El español en la Banda Oriental en el siglo XVIII* (con M. Malcuori y V. Bertolotti). Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1997. Impreso.

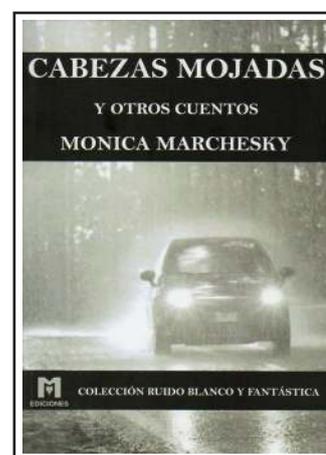
## La narrativa de Mónica Marchesky en diálogo con los temores del hombre actual

**Mariana Moreira**

(Consejo de Educación Secundaria -  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Marchesky, Mónica. *Cabezas mojadas y otros cuentos*.

Montevideo: MMediciones,  
colección Ruido Blanco y Fantástica, 2016.



El reciente libro publicado por Mónica Marchesky, escritora uruguaya que se ha dado a conocer en estos últimos años a partir de las publicaciones de los libros de ciencia ficción *Ruido Blanco*, reúne un total de dieciséis cuentos en las noventa y tres páginas que lo conforman. En ellos podemos ver el dominio de la autora principalmente sobre la narrativa fantástica, así como también en la literatura de ciencia ficción, sin dejar de lado su pequeña e interesante incursión en la estética “ciberpunk”. En este sentido, y muy por el contrario de lo que se pueda creer, las categorías de fantástico y de ciencia ficción parecen volver a florecer en Uruguay en estos últimos tiempos.

Luego de una detenida y minuciosa lectura de los textos presentes en esta obra, llamó mi atención la forma en la que ellos establecen un diálogo con la realidad que nos rodea, llevándonos así al cuestionamiento personal. Como ya planteaba David Roas (2001), podemos ver que “el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo; la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda de nuestra propia existencia” (9). Es así como la autora, a partir de su estilo personal, nos provoca con estos relatos, en los que a través de distintas situaciones va desentrañando los terrores que atormentan al ser humano actual, llegando en algunos casos a mostrar una verdadera crítica a la sociedad

del siglo XXI a partir de una variedad de protagonistas, que van desde jóvenes estudiantes hasta vampiros eclécticos. De un modo u otro, logra crear en sus relatos una atmósfera en la cual hasta lo más cotidiano es capaz de volverse en contra de los personajes y transformarse en sus peores pesadillas.

Ya desde el primer cuento, “Monarcas”, podemos ver al ser humano siendo exterminado por su propia pasión. Este texto, sumamente breve, trata sobre la forma en que la naturaleza, en este caso representada por unas inofensivas mariposas que son el objeto de admiración del protagonista, se transforma en una trampa mortal. Esta temática se reitera en cierto modo en “Hormigas en el ascensor”, en que se narra cómo las hormigas terminan por transformar el cuerpo de una anciana muerta en un hormiguero. Es interesante aquí el vínculo que se puede establecer entre estos dos relatos con algunos pertenecientes a Horacio Quiroga, principalmente en cuanto a esa temática tan recurrente en él, donde el hombre se enfrenta a la naturaleza y pierde la batalla, como se puede ver tan claramente, por ejemplo, en “La miel silvestre”. Pero cabe resaltar que el punto fuerte de estos dos textos de Marchesky, y que la alejan del estilo de la narrativa quiroguiana, radica en la brevedad de los mismos y en la forma particularmente macabra con la que es abordada la temática.

En “La lámpara violeta”, el centro en cambio es uno de los miedos más comunes del ser humano, la oscuridad; y cómo esta puede llegar a ser tan terrible como para acabar con la vida del protagonista, dejando un gran espacio abierto a la duda. ¿Realmente habitan seres en las sombras que rodean al personaje? No hay respuesta, pero el temor infantil, planteado desde una perspectiva adulta, es el motor de este relato.

Más adelante, nos encontramos con los cuentos “668” y “Blondine” (publicados anteriormente en los volúmenes uno y dos de *Ruido Blanco*, respectivamente). Ambos sumamente atractivos por la estética presentada, pues “668” nos sumerge en un futuro distópico en el que las plantas carnívoras son quienes se encuentran por sobre el resto de las especies, incluso por encima de la humana, donde el personaje, de nombre homónimo, será elegido para llevar a cabo una prueba que le permita a la humanidad vencer finalmente a su enemigo mortal. Mientras que “Blondine”, por otro lado, nos adentra a una narrativa ciberpunk en la que el mundo virtual es presentado como el único con “valor real”, principalmente para las empresas dueñas de los softwares de contenido sexual que se ven aquí afectadas por el hacker Ralph124C41+. Frente a este intruso es que recurren a la ayuda de la heroína de la historia, una prostituta del ciberespacio que trabajará como agente encubierto para solucionar el problema.

Otro texto publicado previamente, en el cuarto libro de *Ruido Blanco*, es “La tía Eulalia”; uno de los mejores cuentos de Marchesky desde mi perspectiva, donde se

presenta un posible Uruguay del siglo XXII en el cual se ve claramente la forma en que la tecnología ha sustituido los vínculos familiares y ha llevado a los seres humanos a la alienación, dejando entrever una clara crítica a la sociedad actual.

Siguiendo la misma línea, se destacan “¿Cómo ser objetiva en tiempos de sexo?” y “El retrato entre los pinos”, ambos protagonizados por personajes femeninos con más de cuarenta años. En el primero, se aborda la forma en que el mundo sobre sexualizado que nos rodea influye sobre la narradora de la historia, llegando al punto que le es imposible concentrarse en cualquier cosa sin establecer una conexión con el sexo, lo cual incluso llega al ridículo: “yo debo escribir sobre una camioneta verde limón que entra y sale de la niebla. [...] Con mis cuarenta y tantos años y una revolución de hormonas en mi cuerpo, sería muy interesante que esa camioneta verde limón que por cierto es muy erótica, fuera utilizada para distintas...distintas...travesuras” (27). Lejos de lo humorístico que puede llegar a ser este relato, el segundo aborda de forma grave la obsesión del ser humano por verse siempre joven y hermoso, criticando así fuertemente el culto desmedido al cuerpo y todos los sacrificios que este conlleva, lo cual termina por volverse la desgracia de la protagonista.

También nos encontramos con otro tipo de personajes femeninos que se encuentran unidos en cierta forma por su afán de alcanzar el conocimiento, como se aprecia en “Confites rosados”, donde el eje central del cuento es lo macabro. A partir de la escena típica en la que un desconocido relata su vida a una joven en un bar, se produce un giro inesperado, ya que la necesidad de esta chica por conseguir una “entrevista original”, se termina convirtiendo para ella en un asunto “más importante que la vida misma” (37). Algo similar ocurre en “La tesis”, en que una estudiante de antropología intenta conseguir información sobre las esculturas de arcilla que se levantan en el exterior de las tumbas japonesas (llamadas “haniwa”) para su trabajo final, y descubre de la peor manera posible que “no hay haniwa sin cuerpo” (47). Esta idea del conocimiento relacionado al peligro se reitera en “Una bolsa de huesos” (publicado previamente en “Narrativa breu”, *Premis literaris CONSTANTÍ 2004*), texto en el que una mujer historiadora llega a un pueblo para conocer sus costumbres y tradiciones y alquila para dicho propósito un sótano, en el cual se esconde un terrible secreto sobrenatural capaz de acabar con su existencia, pero gracias a su prudencia logra no dejarse cegar por la ambición de descubrir lo que ocurre allí, logrando así salir ilesa.

Por otro lado, también se hacen presentes las temáticas típicas de las leyendas propias de la tradición oral, como se aprecia en “Los ojos de mi amigo”, donde se aborda el tema de la maldición; en este caso provocada por el mismo protagonista al no cumplir con la última voluntad de su amigo. Y en el relato que le da nombre al libro “Cabezas mojadas” (dado a conocer antes en la antología *Los mil y un insomnios*, Centro Tolu-

queño de Escritores, 2006), en el que se desarrolla la clásica leyenda urbana del asesino de la carretera, pero sin caer en el cliché del típico relato de terror, en la medida que el egoísmo humano es el centro aquí y es lo que termina salvando la vida del protagonista.

Los últimos tres relatos del libro que quedan por mencionar son: “Fantasmas en el muro”, cuento fantástico en el que a partir de la curiosidad de la joven narradora, esta termina por “formar parte del muro” (52) de los fantasmas para hacerle compañía a una anciana que sufre por su soledad. “El hombre musgo”, en el que un doctor, desbordado por su trabajo que le implica estar en constante contacto con la muerte, y por el sufrimiento que le provocó haber perdido a su amada, acaba por transformarse lentamente en un ser verde, baboso y deforme, exteriorizando así su sentir interior. Y finalmente “Manual para vampiros eclécticos deprimidos”, en donde se desarrolla un juego interesante entre la depresión que aqueja al vampiro, producto de los avances tecnológicos y los cambios que ha sufrido Montevideo, y la existencia de un manual específico para ayudar a vampiros eclécticos que sufren de depresión.

Lo que une principalmente a estos relatos es su prosa clara y breve, así como también la originalidad en la que se abordan la variedad de temas expuestos. De todos modos, lo más atractivo de *Cabezas mojadas y otros cuentos* radica en la forma en que las narraciones de Marchesky aluden a conflictos y temores del ser humano, propios del momento histórico en el que aparecen, valiéndose para ello de los recursos que le proporcionan el horror, lo macabro y en algunos casos lo trivial, para hacer de su literatura fantástica una especie de espejo que nos permite cuestionar nuestra propia actualidad. Ante lo expuesto, de más está decir que este es un libro que merece la pena ser leído y que complementa muy bien la colección *Ruido Blanco*, en la que se hacen presentes otros cuentos de la autora que no integran este volumen. Por lo que estaremos a la espera de más Mónica Marchesky.

### **Bibliografía citada**

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico.” *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 7-46. Impreso.

## Las trivialidades nuestras de cada día

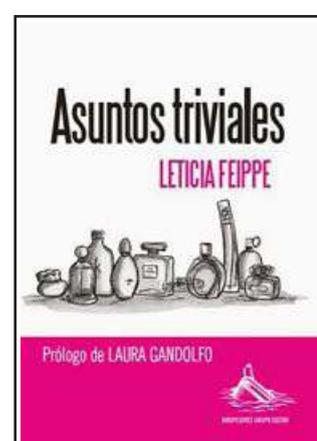
**Nélida Rovetta**

(Consejo de Formación en Educación, Uruguay)

Feippe, Leticia. *Asuntos triviales*.

Prólogo de Laura Gandolfo.

Montevideo: Irrupciones, 2014.



No es la primera obra de Leticia Feippe (1977), pues ya ha publicado antes en antologías diversas, y tampoco es este el único género en el cual ha incursionado, ya que también es dramaturga. Pero eso no es todo: además es periodista cultural.<sup>1</sup> Viene publicando desde 1997, lo cual significa que el oficio de escribir no es nuevo para esta mujer de 40 años, montevideana, cuya mirada profundiza en asuntos menores, triviales, como bien refleja el título que reúne a estos dieciséis relatos. En catorce de ellos, voz y mirada corresponden a mujeres. También sus preocupaciones. Como el posponer una acción fisiológica a que se somete la protagonista del primero, por el mero deseo de postergar “el acontecimiento”. O el deambular por rutinas de la vida cotidiana, en que vemos a la mujer de “Bus” y su necesidad de llorar los jueves, cuando utiliza ese medio de transporte. O la escena –quizá no tan trivial– en que un garrapiñero y una niña entablan un vínculo lleno de magia. La mudanza de una familia al barrio Goes de Montevideo es vista –también– por los ojos de una niña en “Cuento infantil”, donde un universo no tan distante pero sí distinto de la creatividad de la niñez, aparece en la figura de quien cuida de ella y de su hermano. Sin epifanía, el relato dará cuenta de acontecimientos tremendamente importantes para los niños, pero sin perfil heroico alguno.

A partir de este último relato –y salvo dos excepciones–, el resto del libro, esto es, los otros diez, se concentran en mujeres jóvenes que rondan los veinte-treinta años.

1. Por más datos acerca de la autora, se sugiere la visita de la página *Dramaturgia uruguaya*, disponible en: <http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy/obras/autores/leticia-feippe/> O el sitio web de la autora: <http://leticiafeippe.com/>

Vemos desfilar, entonces, asuntos propiamente femeninos, tales como el desasosiego al no estar depilada ante una cita amorosa en “Quisiera ser más puta”; no tener nada mejor que hacer que mirar la bombita de luz del cuarto –incluso hasta cegarse–, mientras se sueña con Antonio Banderas, en “Corriente continua”; volver de unas fallidas vacaciones y descubrir el motivo de la ruptura amorosa, en “Cacofonía”; convertir la narración de un copamiento en una muestra brillante de vulnerabilidad; estrenar apartamento y tener que decidir si romper una pared o no, aunque sea sólo una excusa paralela de la propia interioridad, en “El mundo interior de las paredes”... Universos interiores, vistos desde los recuerdos, desde la belleza de un gesto, de una mirada; la sexualidad, el erotismo, la imaginación, el juego.

Mención aparte merece el relato homónimo del libro, “Asuntos triviales”. Como era de esperar, los hechos se desarrollan en torno al juego de caja del mismo nombre. Turnos, complicidades, reglas, voces, conocimiento, se suman en una “puesta en abismo” donde desde el relato leemos nuestra propia situación de juego: “estábamos en un justo nivel de entusiasmo” (igual que el lector a esa altura del libro), dice la narradora-protagonista, quien desde allí avanza en la comprensión de sí misma, fascinada por la presencia de Andrea y sus rulos, al tiempo que la escritora muestra uno de los mejores exponentes del libro, juego él también, al fin.

Cada pequeño detalle de la vida cotidiana, sin engaños: no se trata de hacer pasar por notable algo que es común y corriente, ni tampoco su contracara: hacer pasar por común y corriente algo notable. Ambas cosas derivan en humor y acá eso no es lo definitorio, aunque no estén estas narraciones completamente exentas de un toque humorístico cada tanto. En cambio, lo que encontramos es el detalle de lo que ocurre paredes adentro. Sin heroísmos. Quizá por eso, en un universo “menor”, del detalle, la mirada masculina parece no tener capacidad de registro. Al menos, casi sin excepción, los relatos están narrados por mujeres. No importa demasiado la edad (aunque sus protagonistas no pasan de los 40) ni el rol que cumplen en la familia (hay hijas, madres, esposas divorciadas, mujeres solteras con algún hijo, niñas, empleadas...). Sin falsa retórica, asimismo, con buen manejo de los tempos narrativos, sin epifanías que darían dramatismo a la más absoluta cotidianeidad, dominando los diferentes registros que se mezclan sin interrupción y que resultan completamente acordes con una trama llena de ingenio, la prosa de Feippe puede parecer áspera quizás al principio, pero cuando se ha pasado la mitad del libro, uno no puede ya dejar de leer a esta escritora con un muy buen oficio de escritura.

## CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

### Condiciones generales

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Consejo Editor está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. Los criterios evaluativos que la revista persigue son el rigor académico y la originalidad de los planteamientos, tendientes a la reflexión y al debate pluralista en literatura, cultura y sociedad.

2. La revista acepta preferentemente trabajos inéditos. Si la colaboración propuesta ya cuenta con publicaciones anteriores, excepcionalmente se tendrá en consideración la solicitud, siempre y cuando mediere una autorización del editor correspondiente. Los trabajos escritos serán recibidos exclusivamente a través del correo electrónico de la revista ([revista@tensodiagonal.org](mailto:revista@tensodiagonal.org)), y en los formatos doc, docx u odt.

3. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

4. *Tenso Diagonal* contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

5. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

6. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados *ad hoc* por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego).

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del

autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los textos destinados a otras secciones de la revista también se presentarán por medio de esos dos documentos; no obstante, en el primero se podrá incluir el nombre del autor o de los autores.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

### **Normas para la presentación de escritos**

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de la misma, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, Año. Impreso.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación* Número (Fecha de edición): Números de páginas entre que se ubica. Impreso.

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook for Writers of Research Papers*.

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

## CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

*Tenso Diagonal* convoca a presentar artículos para sus secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados”. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 8 de octubre del 2017.

Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

Y en cuanto a “Territorios Usurpados” (dossier), se plantea la siguiente consigna: los autores malditos y el malditismo.

El término de maldito surge a partir de la publicación del libro *Les poètes maudits* (1884, 1888) de Paul Verlaine, en el que se refería a Tristán Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore y Villiers de L’Isle-Adam; además de una alusión velada a sí mismo a través de Pauvre Lélian –anagrama de su nombre y apellido–. Asimismo, la idea de poeta maldito, en parte, está inspirada por lo que Charles Baudelaire expresa en su poema “Benediction”.

Los autores malditos por lo general han estado próximos a la bohemia, la marginación, el escándalo, la incompreensión, la autoexclusión, el consumo de alcohol y drogas, y el padecimiento de muertes trágicas o prematuras. Todo ello, en el marco de un malditismo que se ha reflejado en sus obras a través de las vinculaciones con lo hermético, lo exótico, lo oscuro, lo distinto, lo misterioso, lo provocativo.

De este modo, la calificación de maldito y de malditismo ha seguido una línea –en torno a literatos, músicos, artistas plásticos, etcétera– que ha recorrido la ensayística y la crítica literaria y cultural.

Además de los referidos por Verlaine, la nómina de los autores que pueden adjetivarse como malditos es extensa y heterogénea; entre ellos, y restringiéndonos a escritores latinoamericanos, se pueden mencionar a Martín Adán (Ramón Rafael de la Fuente Benavides), Roberto Arlt, Roberto Bolaño, Raúl Barón Biza, Andrés Caicedo, Tarik Carson, Jorge Cuesta, Roberto de las Carreras, Gustavo Escanlar, Jacobo Fijman, Rodolfo Fogwill, Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini, Lautréamont, José Parrilla, Néstor Perlongher, Alejandra Pizarnik, Horacio Quiroga, César Vallejo y muchos otros que se puedan anexar, incluso los que están aún vivos.

En este sentido, *Tenso Diagonal* convoca a la presentación de artículos sobre autores malditos o vinculados con el malditismo que problematicen, a través de determinado enfoque teórico-crítico, su obra, su vida, la noción de maldito.