

Por otro lado
*Ensayos en el límite
de la literatura*

Mónica Bernabé obtuvo mención honorífica de ensayo en el Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz”, convocado por el Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, en 2016. El jurado estuvo integrado por Luis Chumacero, Héctor Orestes Aguilar y Gerardo Ochoa Sandy.

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN LETRAS



ensayo

MÓNICA BERNABÉ

POR OTRO LADO

Ensayos en el límite de la literatura



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Elizabeth Vilchis Pérez
Secretaria de Educación

Consejo Editorial: José Sergio Manzur Quiroga, Elizabeth Vilchis Pérez,
Joaquín Castillo Torres, Eduardo Gasca Pliego, Luis Alejandro
Echegaray Suárez

Comité Técnico: Alfonso Sánchez Arteché, Félix Suárez,
Marco Aurelio Chávez Maya

Secretario Técnico: Ismael Ordóñez Mancilla

Por otro lado. Ensayos en límite de la literatura

© Primera edición: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2017

DR © Gobierno del Estado de México
Palacio del Poder Ejecutivo
Lerdo poniente núm. 300,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México

© Mónica Antonia Bernabé

ISBN: 978-607-495-570-5

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
CE: 205/01/26/17

Impreso en México

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Índice

APERTURA

- 11 Las viejas narrativas del presente

PRIMERA PARTE. CÁMARAS QUE ESCRIBEN

- 23 Otra vuelta de crónica
- 53 Entre el campo y la ciudad

SEGUNDA PARTE. CRÓNICA, VANGUARDIAS Y TECNOLOGÍAS

- 85 La otra vanguardia: Roberto Arlt
- 111 Bloody Mary (María Moreno)

EPÍLOGO

- 133 ¿Qué puede la literatura?

143 Fuentes consultadas

151 Agradecimientos

Apertura

Las viejas narrativas del presente

En la época de la máxima alienación de los hombres entre sí, de las relaciones infinitamente mediatizadas, que son las únicas que tienen, se ha inventado el film y el gramófono. En el film el hombre no reconoce su propio andar, en el gramófono no reconoce su propia voz.

WALTER BENJAMIN

“Kafka”

1. **Corre el año 1928** y Siegfried Kracauer se instala en Berlín como enviado especial del *Frankfurter Zeitung* para investigar y escribir una serie de notas sobre el nacimiento de un insólito y abrumador sector social: los empleados. De inmediato, Walter Benjamin, lector entusiasta de sus entregas al periódico, advierte en ellas la emergencia de un narrador diferente y singular. Su exaltación lectora lo lleva a identificar en Kracauer el retorno de Tersites, el detractor homérico, el conjurado, hombre vulgar, protagonista secundario e impertinente que, descontento ante sus jefes, decide desafiar las reglas del oficio. El heroísmo de Kracauer asoma cuando se resiste a jugar el juego de la pretendida objetividad del reportaje y desiste de responder a la demanda de información. La realidad —que para él no es más que una construcción— no se encuentra contenida en la serie de observaciones que conforman el reportaje ordinario. Desafía el estilo del periódico con entregas fragmentarias, trabajadas desde el montaje de materiales disímiles: cartas, conversaciones casuales, pequeños relatos, citas de datos estadísticos, descripciones de los espacios de trabajo. Benjamin celebra este modo de escribir en un medio masivo: “Ya el lenguaje

delata que aquí alguien se pone en camino por su propia cuenta. Dicho lenguaje, de manera obstinada y pendenciera, busca procurarse sus puntos de referencia con terquedad”. A diferencia de los productos de moda de la industria editorial, a distancia del sensacionalismo esnob del periodismo de su tiempo, los relatos sobre los empleados arremeten contra la regla de la objetividad y abren el camino hacia la politización de los intelectuales desde su misma práctica de escritura.

También, en 1928, lejos de Berlín, Roberto Arlt —el Tersites argentino— ingresó al diario *El mundo* de Buenos Aires con una formación y un proyecto distintos a los de sus colegas europeos. Diferente, a su vez, de sus contemporáneos rioplatenses. Arlt resiste a la información con el plebeyismo narrativo que realiza en sus notas a las que denomina *aguafuertes*. De este modo, pone fin a la prosa bella de la crónica modernista tanto como a la pretensión de transparencia de la lengua periodística. Con el saber adquirido en el vértigo de una mesa de redacción como en la calle cuando salía, junto a un fotógrafo, en busca de la nota policial del día, desarrolló su sensibilidad perceptiva tomando vistas de la ciudad y agudizando el oído para recolectar las voces de los que desde abajo venían gestando una cultura subalterna.

2. “Crónica” es un término ambivalente e impreciso. Por un lado, en las academias de literatura, nombra la invención modernista de un dispositivo discursivo eficaz para exhibir lo nuevo hacia finales del siglo XIX. En el entramado de la crónica, los modernistas fabularon sus imágenes de artistas en tensión con la información y abrieron un espacio para el ingreso de la literatura en el seno del periódico ansiosos por dar con un público lector. Al mismo tiempo, fue la carta de presentación en sociedad de una emergente comunidad de intelectuales y escritores que pugnaba por integrarse a la, hasta entonces, selecta ciudad letrada. En su inmensa mayoría autodidactas, sin apellidos ilustres ni propiedades que heredar,

los escritores modernistas hicieron del periódico un medio para crear una demanda literaria, hasta entonces inexistente, al igual que una fuente de ingresos para paliar sus endeble economías.

Por otro lado, en las academias de periodismo se define a la crónica como el resultado de un trabajo de investigación sin limitación temática, realizado en profundidad y apelando a estrategias y recursos propios de la narración de ficción. Algunos periodistas encuentran en este recurso la posibilidad de ir más allá de la noticia y resistir a la reificación de la información, amparándose en la ampliamente difundida consigna de García Márquez: “la crónica es un cuento que es verdad”. En definitiva, la crónica es la habilidad o destreza para contar buenas historias.

Hay talleres, fórmulas, manuales, maestros que enseñan que el valor diferencial de la crónica reside en una marcada voz de autor. Esa es la lección del llamado nuevo periodismo o periodismo narrativo que argumenta desde una serie de binomios improductivos: ficción/realidad, mentira/verdad. El llamado a literaturizar el periodismo, a amenizar la noticia, a contar hechos reales como si fueran ficción dan continuidad al modelo retórico del realismo del siglo XIX. Parece que a algunos todavía los seduce la ilusión referencial, empeñados en dar con una anotación insignificante y seguir con el conocidísimo truco del efecto de realidad. ¡Oh, Nietzsche! Él enseñó primero: “no hay hechos, sólo interpretaciones”.

3. Aunque con una fuerte influencia periodística, las crónicas son un producto orillero. Su condición anfibia las instala en los márgenes del campo literario. El sentido común refiere a su carácter híbrido, marca descriptiva que pretende decir todo y no dice nada. Más allá de las etiquetas, se considera a la crónica entre otras tantas formas narrativas que, acuciadas por un deseo de lo real, hoy gestionan un campo de fuerzas en la intersección de formas discursivas heterogéneas; éstas requieren ser abordadas prescindiendo de la idea tradicional del género: entrevista, testimonio, ensayo de

crítica cultural, minificción, no ficción, diario íntimo, informe etnográfico, biografía, autobiografía, memoria, ¿algo más? Seguramente anidan otras formas orilleras en espera de ser añadidas al campo expandido de la literatura actual.

4. Entre las crónicas modernistas y las narrativas contemporáneas se extiende, además de un siglo, un abismo tecnológico que es necesario considerar. Se trata, vale recordar, de la paradójica *entrada y salida de la modernidad* —tal como el título del famoso libro de Néstor García Canclini—; una modernidad —no está demás apuntar— que en América Latina sigue siendo tan desigual como en sus comienzos. En la entrada —a finales del siglo XIX—, los modernistas dieron la batalla por el funcionamiento de una esfera estética autónoma y por la configuración de un campo específico para lo literario; en la salida —a finales del XX—, se asiste al proceso de confusión de géneros y desjerarquización de las formas habituales de la literatura. En la revisión del estado actual de la narrativa, en los debates que lo atraviesan, en las heterogeneidades formales desde las que se ejercen las prácticas, tal vez podamos acercarnos a una respuesta aunque siempre provisoria a los dilemas críticos del presente. ¿Cómo establecer diferencias o grillas clasificatorias en un campo discursivo tan extenso como impreciso dentro del cual podamos incluir también las experiencias literarias contemporáneas, ellas mismas diversas y heterogéneas? Existe un deseo experimental de la narrativa actual donde los relatos cuestionan la relación entre lo real y el arte de narrar, aunque muy lejos de la pretensión de reflejar la realidad; asimismo, procuran adquirir un sesgo performático en el sentido que intentan interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido subsumidas por el capital en esta época de expropiación total del tiempo y de fetichización de los cuerpos.

5. Partimos de algunos de los problemas que viene discutiendo la crítica literaria y cultural: la idea misma de literatura y

del valor estético como principio de determinación de jerarquías —que en general es la vara con la cual se sigue separando entre la buena y la mala literatura—; la continuidad o no de la figuración de autor y de la marca de estilo; el reconocimiento del legado y de las filiaciones literarias. Nos interesa atender a las prácticas efectivas y eficaces de los relatos que emergen en el lugar sin límites en el que funciona la escritura en la actualidad. Hace un tiempo, Sergio Chejfec publicó en su blog “Parábola anterior” un brevísimo texto sobre lo documental como tendencia preponderante en la literatura de los últimos años, donde sostiene que el núcleo distintivo de los *relatos de la documentalidad* sería estar afectados por una intensa mirada subjetiva. De este modo, la operación narrativa descansaría en el oxímoron originado por el encuentro entre documento y sujeto a partir del cual el mundo se manifiesta por fuera de la convención ficcional. Dice Chejfec: “el registro documental parece ser la única opción literaria posible para que las experiencias asociadas a la ‘primera persona’ mantengan una presencia no amenazada por la irrelevancia”. Lo documental aquí no señala una forma de documentar o referir a lo real, sino que apunta a una puesta en funcionamiento de dispositivos para ver y oír que, a la manera de un materialismo antropológico, permite el registro de una serie de acontecimientos dignos de ser anotados.

Hay escritores que no están seguros de serlo, a quienes los mueve el deseo de escribir que se asocia a una intensa curiosidad por la realidad y por los modos de representación, que es por lo que suelen interrogar las escrituras del presente. Es decir, sin protocolos, poniendo en jaque a las instituciones y a las tradiciones —del libro, la obra, el autor, la crítica, la academia— y promoviendo un giro del lenguaje o una particular inflexión sintáctica, en el lugar menos esperado —puede ser en la página de un libro como en el plano de una pantalla, en un ejercicio de crítica cultural o en el guion de un documental, en la columna de un periódico como en la voz que

interpreta una canción, en un grafiti callejero como en la entrevista a un escritor— dan cuenta de una experiencia sensible, un plus de sentido, un excedente estético. En esta precisa coyuntura que rediseña espacios y que interroga por las maneras de representar, queremos darle otra vuelta crítica a las narrativas de lo documental para describir su relación con las formas estéticas contemporáneas.

6. Importa pensar en la discontinuidad entre la crónica modernista y las narrativas que en las últimas décadas del siglo xx se publican bajo la misma denominación. Entre una y otra se interponen el teléfono, la radio, el cine, la televisión, el grabador, la filmadora, la fotografía digital, el celular, internet, Google, Google Maps, Youtube, el MP3, el GPS. Muy poco preocupados por la veracidad de los hechos a la manera de la no ficción o el testimonio latinoamericano, hay relatos que se interesan por el registro de lo que se ve y se escucha en las calles en estrecha relación con las tecnologías de la reproducción. Por lo general, atravesados por un deseo documental, exploran en un mundo de *relaciones infinitamente mediatizadas*, como lo percibió muy tempranamente Benjamin a propósito de Kafka. De ahí la importancia de las tecnologías de la imagen y la voz en relación con la escritura.

La distancia que separa cuerpo e imagen, voz y escritura inaugura una zona indeterminada, una especie de heterotopía *cyber*, que pone en relación diferentes dispositivos narrativos para señalar los dilemas del reconocimiento de sí mismo y de los otros. De este modo, las narrativas del presente asumen un rasgo fuertemente autobiográfico al tiempo que activan el archivo vanguardista asociado a las tecnologías de registro del mundo y su reproducción en el intento de recuperar algo de la perturbación provocada por la experiencia estética en medio del paisaje en que se desarrolla la cosificación de las relaciones humanas.

7. www.com. Esta parece ser la nueva fórmula del mercado de la literatura en la época de su reproductibilidad digital. La estrategia

de reproducción y circulación virtual necesariamente cambia las formas de leer y de entender la literatura. Existe un campo de escritores muy activo que viene produciendo en una serie de blogs y de enlaces en red. Basta con entrar en algunos sitios web; por ejemplo: www.revistaanfibia.com, www.gatopardo.com, www.etiquetanegra.com.pe. En la web se publica una gran cantidad de textos que hoy no encuentran lectores en las academias ni espacio en los suplementos literarios; tampoco en las editoriales a causa de una política de mercado que apuesta a la mínima complejidad discursiva para contar historias sencillas, ligeras, transparentes, en definitiva, una escritura rápida para una pronta lectura.

En el límite con la literatura se encuentra la crónica que se expande al ritmo del crecimiento de la matrícula en las escuelas de comunicación y la proliferación incesante de los talleres de escritura de periodismo; es parte de la literatura de no ficción que se publica en las revistas digitales y blogs. Los empresarios de la prensa y de las editoriales anuncian grandes cambios, al mismo tiempo que despiden empleados. ¿Qué diría Benjamin, tan preocupado por los modos de reproducción, de este peregrinaje postaurático hacia el flujo virtual de los narradores en red? ¿Para quiénes se escriben tantas historias de no ficción? Probablemente se estén necesitando, y con urgencia, nuevas cartografías para navegar en la vasta producción que circula en múltiples formatos y con convergencia intermedial.

8. En la aproximación de crónica y no ficción se juegan las estrategias de construcción de la verdad. ¿Qué es lo que separa o divide la ficción de la no ficción? ¿Qué sucede si desmantelamos las fronteras que dividen el trabajo entre la función testimonial y la función estética? Queda en evidencia la eficacia de un texto que construye su verdad a partir del tejido de diferentes elementos: testimonios, datos empíricos, versiones, imágenes, documentos, relato autobiográfico. En estos casos, el contacto directo o no con

los hechos vale tanto como la experiencia del sujeto que escribe. No se escribe desde la nada, sino a partir de una sensibilidad trabajada tanto en las lecturas como en la calle, en el roce. ¿Cuánto de *verdad* hay en las *Aguafuertes* de Arlt o en las crónicas de Carlos Monsiváis? Eso poco importa porque su escritura ha sido tan eficaz como incontestable.

9. Narrativas en conflicto de las culturas. Con este enunciado, Ángel Rama describió la emergencia de formas estéticas como la de *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, en el marco de una amplia zona de la producción literaria preocupada por los modos posibles de formular una verdad. Si Rama vio en Walsh un descendiente heterodoxo de Borges fue por el afán compartido de nacionalizar formas literarias menores. La bizarría de Walsh consistió en sustituir la borgeana irrisión universal por una asociación de la injusticia con el funcionamiento de los aparatos del poder. Lo mismo podríamos predicar sobre la narrativa de Carlos Monsiváis. Hace 50 años, Walsh desconcertó a sus contemporáneos por la fuerza documental de sus relatos y su extrañamiento de los géneros prescriptos por las academias; en la década de los ochenta la crítica comenzó a barajar y dar de nuevo, a reordenar el archivo y revisar los criterios de evaluación. El factor documental de la narrativa contemporánea suele consistir en demarcar un fragmento de la realidad física desde el registro de voces y la incrustación de imágenes para proponer relatos donde el yo está *tejido* con sus circunstancias inmediatas. De ahí que la figuración del escritor, en estas literaturas del límite, sea el resultado de un cruce entre el periodista y el etnógrafo urbano: modelo de escritor que, desde Kracauer y Arlt, atraviesa las fronteras entre ficción y realidad, asume las formas ordinarias de la lengua, pone en relación el mundo de arriba y el mundo de abajo. En este cruce, las narrativas documentales vienen a señalar un problema muy arraigado y que apremia desde siempre: la astucia para transferir una experiencia

sensible excediendo las maneras instituidas hasta transformarla en experiencia viva de una cultura.

10. Y todo el resto es literatura.

Primera parte
Cámaras que escriben

Otra vuelta de crónica

“Sumergirse en la ciudad es emprender una expedición más arriesgada que viajar por África para rodar una película”. Esto decía Siegfried Kracauer en 1928 al comienzo de sus notas para el *Frankfurter Zeitung* sobre el emergente fenómeno de los empleados en Berlín.¹ El arquitecto, que en los días sábados acostumbraba reunirse con Theodor Adorno para leer a Kant, ingresó al diario procurando una solución para sus penurias económicas. Y sucedió, como en tantos otros casos, que la contingencia del periódico le permitió desarrollar un sorprendente trabajo de investigación y de elaboración intelectual. Sus escritos para la prensa figuran entre los más agudos análisis de la República de Weimar. A distancia de la sociología, de las lógicas institucionales del saber y del reportaje informativo, propio del periodismo gráfico, camina la ciudad en busca del detalle profano como vía regia para acceder al conocimiento. Le fascinaban las zonas marginales de la existencia y de

¹ A principios de siglo xx los empleados habían aumentado a cifras que asustaban: en Alemania de 1920 había 3,5 millones de empleados, de los cuales 1.2 millones eran mujeres. El grupo se había formado de manera muy paulatina desde mitad del siglo xix con la transformación de la empresa artesanal en industrial. Hacían las cuentas, llevaban la correspondencia comercial: técnicos, capataces, dibujantes, administradores de materiales, tenedores de libros, escribientes, funcionarios. Su evolución y crecimiento se aceleró con la invención de la máquina de escribir, el teléfono (1877) y la expansión del correo. Con el modo de producción industrial, el taylorismo, la racionalización de la producción y la sistematización de la contabilidad del capital, surgieron nuevas funciones que recayeron en los empleados. También surgen las grandes tiendas por la producción industrial de bienes de consumo, la industria textil y de confección. Hacia 1900 la tienda berlinesa A. Wertheim disponía de ocho mil empleados, seis mil eran mujeres.

la cultura humana: el circo, el teatro de revista, la fotografía, el cine, el folletín. En los símbolos y los sueños de la emergente cultura de masas entrevió las fisuras y los desbordes de la modernidad, así como las formas de imaginar el mundo que proponía la industria del entretenimiento.

Detengámonos en la cita del comienzo, en la imagen en la que Kracauer asocia su ingreso a la ciudad —y a la escritura sobre la ciudad— con el rodaje de una película en territorios desconocidos. Resulta curioso que al momento de elegir un modelo para explorar la creciente complejidad de Berlín desestime las estrategias disciplinarias de la sociología y resista a la ilusión referencial del realismo descriptivo. Compara su tarea con la filmación de un documental —género cinematográfico que precisamente se iniciaba por esos años—. Por un lado, la apelación a lo documental es un guiño que promete a sus lectores la carga de exotismo que la emergente cultura de masas propiciaba; por el otro, advierte sobre la novedosa y decisiva mediación de la cámara entre el ojo del escritor y su objeto de búsqueda. En *Los empleados* —dice Benjamin— el juego visual ha asumido el papel que antes le correspondía al juego de las palabras. De este modo, el binomio cámara y escritura, bajo el impacto de las invenciones de la fotografía y el cine, da inicio a una forma particular de narrar el mundo. El hombre de la cámara —para usar el famoso título de la película de Dziga Vertov— es una imagen extensiva tanto a un modo narrativo como a uno de conocimiento que marca notoriamente a la literatura y al análisis de crítica cultural a comienzos del siglo xx. La técnica de la fotografía —la posibilidad de transfundir algo de la realidad de la cosa a un papel impreso— afecta igualmente al periodismo como a la experimentación de las vanguardias, en especial, a los fotomontajes de dadaístas y surrealistas.

El impacto de la relación entre cámara y escritura es similar en el caso de Roberto Arlt cuando, en ocasión de su viaje a la Patagonia

en 1934, comenzó a cargar su propia Kodak al hombro y a hacer explícita la mediación de la cámara en su trabajo de escritura. Por un lado, reforzó la construcción de su imagen de escritor desde una impronta tecnológica que, además de subyugar, le otorgó una cierta autoridad frente a sus entrevistados: “Presumo —dice en viaje por España y frente a un grupo de gitanas— que les encanta mi vagancia de occidental barbudo que pendiente de una mano por un fino lazo de cuero negro, llevo una magnífica máquina fotográfica, cuyo telémetro les arrebatara los ojos”. Por el otro, dio inicio a una forma de ejercicio periodístico que difiere del plebeyismo de las *Aguafuertes*. También la fotografía es el eje narrativo en sus entrevistas a las gitanas del Monte Sacro en Granada. Allí cumple una doble función: como retrato, la fotografía es un arma poderosa de negociación para introducirse en la intimidad de esas mujeres que se disfrazan para vivir de la curiosidad de los turistas; como dispositivo óptico, una forma inédita de percepción del mundo. “En la fotografía, nuestro ángulo visual abarca sin mayor esfuerzo la totalidad de los detalles que, por su misma pequeñez, nos extraña ver perceptibles, de manera que en ese acto confundimos la admiración que nos produce el aparato, reproductor minucioso, con la estima al objeto. Es decir, que no sabemos separar dos admiraciones”.

La fotografía añade nuevas formas de ver, amplía la visión de lo dado, permite una detención en el detalle; además, sirve para testificar, para probar lo que de otro modo sus lectores no podrían creerle. Hay muchos ejemplos, pero donde se hace explícito sin ambages es en el caso de Lola *la Chata*, la gitana que vive en una cueva con teléfono y cuando deja de trabajar de gitana para el turismo, se viste con trajes diseñados por los mejores modistos de Madrid:

Por Dios, Lola, que te sacaré dos fotografías. Una como estás vestida ahora, y otra de gitana, porque si lo que voy a escribir sobre

tu persona lo cuento sin acompañarlo de fotografías, en Buenos Aires no me lo creen. Sólo con fotografías podrían admitir que esta novela es realidad [...] Afortunadamente el testimonio fotográfico hará enmudecer a los escépticos.

A finales de los años veinte, la revolución de la imagen fue un fenómeno extendido que cumple múltiples funciones: la indagación experimental propia de la vanguardia convive con la función documental determinante en los medios de comunicación. El inicio de la forma moderna del reportaje periodístico en los semanarios y revistas ilustradas que alcanzan tiradas masivas, los fotomontajes dadaístas que los constructivistas rusos trasladaron a los afiches de propaganda y la transferencia del dispositivo fotográfico hacia una nueva forma de narración, son fenómenos concomitantes. Más allá del interés histórico que estos hechos suscitan, el registro fotográfico y la imagen tecnológica fundan un nuevo régimen escópico en el marco de la incorporación de la lectura masiva a través del periódico, las revistas, los libros infantiles y los manuales escolares ilustrados.

Todavía es materia de discusión si el surrealismo está en la médula de la empresa fotográfica (duplicado del mundo, realidad de segundo grado, como sostiene Susan Sontag)² o, en su sentido inverso, si es la fotografía y su valor indicial el fundamento constitutivo del surrealismo (como postula Rosalind Krauss). La discusión adquiere nuevos sentidos a la luz del arte contemporáneo y los sucesivos retornos de lo real. En este marco, lejos de referir a un modo de documentar lo real, el factor documental señala una puesta en funcionamiento de los dispositivos tecnológicos para

² Dice Sontag que las primeras fotografías surreales son las de la década de 1850 cuando por primera vez los fotógrafos salieron a merodear las calles de Londres, París y Nueva York, en busca de una espontánea tajada de vida. Esas fotografías concretas, particulares, anecdóticas, fragmentos de una época perdida, le aparecen más surreales que las fotografías abstractas, sobreimpresas, solarizadas de los surrealistas.

ver y oír que permiten registrar las huellas de lo real en el campo perceptivo. ¿Hasta qué punto en la mirada documental de las narrativas contemporáneas no perdura la huella de esa mutación antropológica que Barthes veía en la percepción fotográfica?

Las formas breves, de las cuales el poema en prosa de Baudelaire y la narración poética de Rimbaud son su manifestación más excelsa, emergen en estrecha relación con la tecnificación de la mirada sobre el mundo. Andreas Huyssen las denomina *miniaturas modernistas*. Se trata de una nueva manera de escribir que no se adecua al género periodístico ni a las leyes de la sociología urbana y que traspasa los límites de la prosa poética y el ensayo culturalista. A mitad de camino entre el comentario y la interpretación, entre lo visto y lo oído, ellas constituyen un programa para *aprender a ver* en búsqueda de una fórmula que permita escribir sobre el ver. Las miniaturas están asociadas a las *denkbilder* de Benjamin, palabra que suele traducirse como *cuadro de pensamientos* o *cuadro imaginario* y que, según Adorno, intenta dar idea de la interacción entre sujeto y objeto, además de la destreza para captar y fijar en un instante una imagen en el tiempo. En general son formas de escritura que pretenden encontrar un modo de describir la moderna imbricación entre escritura e imagen surgida en la era de la reproductibilidad técnica. También están cerca de las *Raumbild* (imagen espacial) de Kracauer que complican la interpretación de la fotografía misma. Nos movemos en una franja amplia de formas complejas que, más allá de su clasificación y encuadramiento en un tipo genérico, operan con una gran variedad de registros y materiales: observaciones, escrituras íntimas, pequeñas narraciones y fotografías se iluminan recíprocamente y se complementan de manera que el mismo lector es el encargado de articular los fragmentos para procurar un conocimiento. Como dice Kracauer, no sólo se trata de incorporar materiales, sino que también *hay que obligarlos a declarar*.

Si bien estos relatos constituyen una tradición de la que se nutren las narrativas actuales, es importante advertir, como el mismo Huysen lo hace, que “algo fundamental ha cambiado en la modernidad posterior a la Segunda Guerra Mundial”. El lento desvanecimiento de los absolutos de la Historia, la miseria del mundo, junto con el impacto de las técnicas, ha alterado nuestro régimen perceptual aunque se sigan escribiendo crónicas y formas breves.

El factor documental I

El encuentro entre sujeto y documento no es nuevo. Recordemos que frente a la pregunta ¿quién soy yo? al inicio de *Nadja*, una narración clásica de la vanguardia, Breton responde con un relato documental en el que injerta una profusa colección de fotografías y manuscritos probatorios de la experiencia vivida. Los documentos, en el seno de la narración surrealista, funcionaron como testimonio del ejercicio de una mirada intensa sobre objetos físicos y situaciones empíricas, impidiendo la caída en la retórica de la novela realista y prescindiendo de la estrategia del *efecto de lo real*. Lo documental de *Nadja*, como dice su autor, reside en la escritura instantánea, en notas tomadas en vivo y luego reunidas en un texto, cuyos límites acusan la imprecisión y la indeterminación. De ahí que su forma sea la de una deriva que se resuelve en un libro de *puertas batientes* del que se puede entrar y salir en cualquier momento.

Si *Nadja*, publicada en 1928, todavía incomoda y desconcierta a sus lectores, es porque Breton eligió la estrategia de lo discontinuo. Una serie de fragmentos yuxtapuestos en aparente desorden produce una narración que podría ampliarse hasta el infinito: incorpora notas, intervenciones del autor, dibujos ilustrativos, el argumento íntegro de una obra de teatro, fragmentos del manifiesto surrealista y, especialmente, fotografías, algunas de ellas encargadas especialmente a Jacques-André Boiffard. Breton acciona

por una escritura que pueda amplificarse en digresiones, paréntesis, meandros a los fines de quebrantar la secuencia de principio, desarrollo y fin. La incorporación de fotografías es el mayor atentado vanguardista contra la retórica del realismo porque apunta a suprimir la descripción. Las imágenes de las calles, plazas y puertas de la ciudad son vaciadas de su trivial evidencia para dar testimonio del rigor desde donde se propone narrar una deriva urbana. “Mirada amplificadora y reveladora”, dice Benjamin, “las fotografías en *Nadja* dicen de la relación entre los hombres como la de puertas giratorias”.

En el centro de ese mundo está la ciudad, pero ya no como paisaje sino como enigma. De ahí la importancia de la fotografía en tanto ampliación de una mirada en busca de la revelación de aquello que a primera vista no se deja ver fácilmente. “La ciudad y la fotografía se corresponden una con la otra”, apunta Jean-Luc Nancy en *La ciudad a lo lejos*. La ciudad está siempre en la foto así como la foto nace de la ciudad. Nosotros podríamos agregar que la literatura y la ciudad también se corresponden una con la otra desde que los modernistas latinoamericanos comenzaron a narrarla. Pero en la distancia de más de un siglo cabe preguntar por las diferencias en los modos de narrar los flujos, intercambios y trayectos urbanos. ¿Cómo hacer el registro de las ruinas del proyecto industrialista y del estado de bienestar —de los restos diseminados y olvidados en los márgenes opacos de las metrópolis del miedo— prescindiendo de las exigencias miméticas del realismo? ¿Cómo narrar contra la anestésica del mundo sin renunciar a la formalización estética? Nos preguntamos si esta relación entre narrativa y documento es indicativa de la emergencia de una nueva forma de realismo. Y si así fuera, ¿qué relaciones se establecen entre lo documental y lo real en las narrativas que prueban los límites de lo literario? Cuando decimos documental ¿nos referimos al cine documental y a sus procedimientos narrativos? ¿Qué aspectos de

la semiosis del documental incorpora la narrativa contemporánea? Si los intercambios entre prácticas, saberes y procedimientos de diferentes disciplinas y tecnologías dan inicio a una modalidad documental en la narrativa ¿es viable ingresarlas al campo extenso de la crónica?

Modo Linterna y Baroni: un viaje, de Sergio Chejfec, son narraciones de la experiencia de un sujeto impactado por los cambios en las formas de la percepción y los enigmas de la circulación de los cuerpos, de los objetos, del dinero en el vértigo de las metrópolis de finales de siglo xx. Desencadenan un ritmo narrativo a partir de la relación entre un sujeto y los objetos que lo rodean que el autor se encarga de describir: “Me gusta concebir la experiencia visible, la de la calle y la de los lugares públicos, como algo que te invisibiliza como individuo pero que te promete ser único, y que al mismo tiempo es irreductible y fatal, produciendo una especie de convivencia autista con lo dado”.

El proyecto narrativo que se pone de manifiesto en los relatos de Chejfec converge con los cambios de perspectiva que se observan en el cine documental y que sus críticos describen como un progresivo desplazamiento del mundo representado hacia la primera persona del cineasta. El documental contemporáneo, dice Emilio Bernini, encuentra su fundamento en el yo. De ahí que, menos que un género, el documental es una modalidad discursiva que presenta cambios a lo largo de la historia (algo similar estamos predicando sobre la crónica). Es imposible definir lo documental por una serie de procedimientos narrativos porque no existe un *estilo documental* (basado en la *cámara excéntrica* y el *montaje discontinuo* como sostiene Raúl Beceyro); tampoco existe una especificidad del documental en el sentido en que lo plantea Bill Nichols en sintonía con la escuela inglesa de Grierson, es decir, una práctica de tipo institucional basada en una diferencia irreductible con la ficción. Entonces, ¿qué es lo que hace que un registro pueda ser

considerado documental? Sostiene Bernini que habría un saber del documental, un saber vinculado al funcionamiento mismo del dispositivo cinematográfico y al modo de registrar lo que denominamos realidad. Es el mismo saber que inaugura la fotografía, el saber de la fotografía, según Jean-Marie Shaeffer: “Además de un saber sobre el mundo, también hay que disponer de un saber del arché [el principio constitutivo]: una fotografía funciona como una imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía y lo que este hecho implica”. Lo documental, entonces, demanda una lectura indicial y, en tanto relato, funciona como un resto del mundo lejos ya del efecto de lo real. El *giro subjetivo* que caracteriza a las formas contemporáneas responde a un lento proceso donde las tecnologías de figuración de autor de viejo cuño modernista reingresan a la narración como dato, prueba o testimonio de lo que un sujeto ha experimentado en el curso ya no de una vida, como observa Benjamin para el caso del narrador tradicional, sino en el curso de una caminata por la ciudad o una navegación por internet.

Sospechamos que en las presencias perturbadoras de los objetos que salen al paso de los narradores que caminan en las escrituras del presente rige ese saber documental que inauguró la fotografía y que continúa el cine. ¿Será que lo documental de la literatura contemporánea es síntoma de una necesidad cada vez más acuciante de lo indicial para su funcionamiento? Así parece ser para el narrador de “Hacia la ciudad eléctrica”, de Chejfec, cuando divide al mundo en tres: “1) aquello de lo cual no queremos tener fotos; 2) aquello de lo que podríamos tener fotos; y 3) aquello de lo que tenemos fotos”. En el sentido de impregnación del mundo tanto como de empatía, la imagen fotográfica, a diferencia de la pictórica, no da testimonio de existentes reales, sino que graba su huella efectiva en un momento y espacio como acontecimiento subjetivo. Por esta vía, la fotografía funciona no como reproducción del

mundo, sino como prueba de su irradiación, iluminación o huella sobre aquel que lo transita. Lo documental en la literatura funcionaría, entonces, como el factor indicial que al tiempo que expande sus límites le proporciona una relacionalidad particular con lo existente, es decir, una experiencia.

En su etimología, *chronicus* que es meramente lo relativo al tiempo o a la cronología, es decir, a la sucesión de acontecimientos, termina desarrollando el neutro plural *chronica* para referir a la escritura histórica. En la tradición oral previa a la invención de la imprenta, la crónica era narración y documento, prueba testimonial, marca o fuente con capacidad de mostrar, transmitir, poner en presencia algo que se sabe que ha ocurrido. Tenemos entonces dos elementos concomitantes: el tiempo y sus vestigios, lo acontecido y el *documentum* de lo acontecido. En el narrador, dice Benjamin, se ha mantenido el cronista medieval bajo una forma secularizada. Un cronista es aquel que no explica sino que expone, que no se preocupa por el enlace exacto de los sucesos a la manera de la historiografía moderna o del periodismo informativo, sino que se desembaraza “de antemano de la carga de explicación demostrable. En su lugar aparece la interpretación, que no tiene que ver con un encadenamiento preciso de acontecimientos determinados, sino con el modo de insertarlos en el gran curso inescrutable del mundo”. El arte de narrar encuentra su antecedente en el relato que va de boca en boca, a *viva voce*, acompañando a la tradición artesanal de lenta y larga elaboración. En esta argumentación sobre el narrador resuena el imaginario traumático de la destrucción tal como lo enunciara Rainer Maria Rilke, a comienzos de siglo xx, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* cuando la ciudad moderna quedó definitivamente asociada a un campo de batalla en el que se produce un definitivo e ineluctable cambio en el pensamiento de la muerte. La sociedad burguesa ha sido depurada de la muerte, los moribundos han sido sustraídos de la vista de los

ciudadanos hasta hoy mismo cuando retornan como fetiche en las omnipresentes pantallas que exhiben el morboso espectáculo del crimen, el accidente o el atentado. En las antípodas de la mercantilización de la muerte, la experiencia del morir formaba parte del arte del cronista premoderno. Era la posibilidad de abrirse hacia el pensamiento de la eternidad, era la fuente de autoridad de un relato que emanaba de la vida vivida, de la propia o la de los otros. La aurática figura del narrador de Benjamin “comunica a todo lo que le ha concernido la autoridad que hasta el más mísero ladrón posee, al morir, sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad [...] La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir. De ella está prestada toda su autoridad”.

Algo de esta vieja autoridad señorea en los relatos de lo documental. De ahí que los registros de lo real en tanto *factor documental* funcionen como excedentes que circulan autónomos, restos anacrónicos, índices del carácter efímero de una vida, ante los cuales ya no es posible la contemplación sino la pregunta por la relación entre el curso del mundo y su captura a través de las imágenes, entre los cuerpos y el registro de sus movimientos, entre el sujeto y las voces que escucha, entre el que escribe y el documento que testifica su existir. Las narrativas documentales —a las que podemos seguir llamando crónicas siempre y cuando tengamos presente estas variaciones históricas— conmueven porque abren a la dimensión imprecisa aunque segura en donde la vida se retira para reaparecer como resto segregado de la historia.

Movimientos de tierra (*Earthworks*)

Llenan con sus olores el vestíbulo de la estación
 [de Saint-Lazare
 Tienen fe en su estrella como los Reyes Magos
 Esperan ganar dinero en la Argentina
 Y amasada una fortuna regresar a su patria

GUILLAUME APOLLINAIRE
 “Zona”

El 30 de septiembre de 1967, Robert Smithson (1938-1973) ingresó a la enorme terminal de Nueva York para tomar el ómnibus que circulaba por la zona suburbana de Passaic, Nueva Jersey. Con el diario *Time* de aquel día, una cámara Instamatic 400 y *Earthworks*, una novela de ciencia ficción que Brian Aldiss publicó dos años antes, recorrió 16 kilómetros hojeando alternativamente el periódico y el libro y tomando una serie de fotografías. En el *Time* leyó una larga lista de títulos y frases sueltas de la sección de arte con noticias sobre el mundillo de galerías, críticos y curadores, el precio de los cuadros y los costos del transporte de las esculturas (¡casi el valor de la obra misma!). De *Earthworks* sólo atendió a la primera frase de donde se deduce que su trama gira en torno de la escasez de tierra. Finalmente, conocemos la experiencia del viaje a partir de la crónica que Smithson publicó en *Artforum* en diciembre de ese mismo año.

Busco en Google —nuestra actual enciclopedia universal— y encuentro que *Earthworks*, de Aldiss, ha sido publicada en español con el título *Un mundo devastado*. Su acción transcurre en un futuro superpoblado y arrasado por la degradación medioambiental, la expansión agrícola destructiva y la utilización indiscriminada de productos químicos que terminan por agotar los suelos y transformar las labores del campo en un trabajo tóxico realizado mayormente por robots. En el mundo de *Earthworks* el sistema social ha colapsado y

las máquinas han pasado a ser más valiosas que sus habitantes, sólo ocupados en sobrevivir cuando la educación y el simple alfabetismo se han convertido en un lujo al alcance de unos pocos. Se entiende, entonces, que en la crónica del viaje sobre los bordes del Passaic, el libro de ciencia ficción funcione como alegoría de lo que el artista va viendo y registrando con la cámara. El relato de Smithson evitó registrar las célebres cataratas del Passaic, paisaje monumental que había funcionado como metáfora de la tensión entre forma y descomposición en *Paterson*, un extenso poema que William Carlos Williams escribió entre 1946 y 1958. La crónica del paseo de Smithson y su registro fotográfico sólo presta atención a la corrosión de un mundo que termina depositando su *detritus* en las orillas del río. Su paisaje deviene entrópico desde el momento en que decide hacer foco en los despojos industriales, en las plataformas de bombeo de agua para la producción energética, en los desechos que emergen como antimomentos al progreso.



Robert Smithson, registro fotográfico de *A tour of de momuments of Passaic*, New Jersey, 1967.

Resulta altamente significativo que el título de una novela de ciencia ficción, en definitiva, un producto de la cultura de masas, termine por dar nombre al movimiento de vanguardia que hacia finales de los sesenta rompió con las funciones que durante siglos había cumplido la escultura en la tradición occidental, es decir, la representación conmemorativa inseparable de la lógica del monumento. El proceso se inicia cuando muchos artistas abandonan la noción del tiempo como decadencia para remplazarlo por un ejercicio perceptivo sobre las relaciones entre superficies y estructuras. En el caso de Smithson, el pasado y futuro quedan reducidos a un presente objetivo, de manera que el tiempo deviene en una especie de fórmula que expresa lugar menos movimiento. De ahí que en su ensayo “Entropía y los nuevos monumentos”, de 1966, la pregunta por la hora —¿Qué hora es?— cobre dimensión espacial: “¿dónde está el tiempo?”.

Lo mismo podríamos decir de las narraciones documentales cuando su intensa inclinación hacia la realidad física las hace desistir de la acción y de los medios emotivos o expresivos. Su interés por el registro de planos y zonas insípidas y prosaicas disuelven los límites entre la literatura y el arte contemporáneo al tiempo en que ambos se vinculan con la arquitectura y la física. De este modo, la geografía parece relevar a la historia. Según la segunda ley de la termodinámica, el desorden del sistema se resuelve en un proceso irreversible que en los sesenta Smithson avizó como copia barata del desierto que Borges había imaginado en la “Ciudad de los Inmortales”. Las escenas montadas por las neovanguardias se sintetizan en una frase de Nabokov: “El futuro es lo obsoleto en retroceso”. De este modo, terminan por generar una monumentalidad al revés basada en intervenciones experimentales en el campo y las afueras de las ciudades para señalar paisajes inexpressivos: obras en construcción, puentes, túneles, playas de estacionamientos, edificios ordinarios, depósitos de ladrillos y piedras.

Si algo ha ocurrido después de la Segunda Guerra Mundial es la modificación del medio ambiente de una humanidad inmersa

en una entropía vertiginosa de destrucción a escala global atrapada por dilemas de orden demográfico y ecológico y, a largo plazo, dos problemas decisivos para el siglo XXI, según advierte Eric Hobsbawm. En la noción de *ruinas al revés* de Smithson figura la paradoja constructivista del industrialismo que en la actual era posindustrial se ha exacerbado. La *mise-en scene* antiromántica de los paseos sobre las superficies aceradas de la arquitectura entrópica desacredita al tiempo convirtiéndolo en un mapa de desintegración y de olvidos infinitos: “Estoy convencido —dice ante el paisaje prosaico y aburrido de Passaic— que el futuro está perdido en algún lugar, en los residuos del pasado no-histórico; está en los periódicos de ayer, en los anuncios ingenuos de los filmes de ciencia ficción, en el espejo falso de nuestros sueños rechazados”. Smithson eligió un sábado para fotografiar la disolución física del mundo porque muchas máquinas no estaban trabajando, “lo que las hacía parecer como criaturas pre-históricas atolladas en el barro, o mejor aún, máquinas extintas —dinosaurios mecánicos despojados de su piel”. La experiencia de Passaic no se basó en la construcción de un objeto nuevo, sino en la apropiación de un paisaje como certificación de haber pasado por ahí.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utah, 1970.

Algunos antimonumentos fueron producidos a partir de gigantescas intervenciones en el paisaje realizadas con la ayuda de máquinas industriales para finalmente registrar imágenes desoladoras de territorios en los que, como en los filmes de ciencia ficción, de lo humano sólo restan las huellas de su disolución. La más conocida es *Spiral Jetty*, emplazada en abril de 1970 en el desierto de Utah, en la que se emplearon cinco mil toneladas de bloques de basalto negro desplazado mecánicamente. La enorme espiral inicia su desarrollo en la orilla de un lago y lo va penetrando en sentido contrario al de las agujas del reloj, dejando entre las líneas de piedra un doble pasillo en la arena.

Esta modalidad del Land Art, también llamado *Earthwork* (movimientos de tierra) es producto de un riguroso trabajo de observación, de prácticas casi etnográficas sobre diferentes territorios, de un exhaustivo registro y acopio de material de archivo, en particular, sobre las zonas afectadas por la expansión descontrolada del capitalismo. Así como las vanguardias de los sesenta estadounidenses registraron la transformación del espacio que produjo el *boom* de las urbanizaciones de la posguerra, hoy hay escritores que practican la narración entrópica con el fin de tomar vistas de los desplazamientos y la transformación del paisaje en las zonas en que el neoliberalismo se traduce en *boom* constructivo vinculado a actividades extractivas como, para dar un ejemplo, la del agronegocio sojero en la Argentina que se inicia con la introducción de los cultivos transgénicos.

Estas prácticas sobre el paisaje no determinan un arte en relación con un medio (escultura, literatura, fotografía, cine, arquitectura), sino que ponen en relación diferentes experiencias culturales y simbólicas sobre superficies y lugares que terminan por romper con las concepciones modernas del arte —las de autonomía y originalidad—. Tampoco se preocupan por las fronteras o especificidades disciplinares que dividen entre saberes y modos de hacer.

Por el contrario, son manifestaciones interesadas en el cruce de objetos de estudio y perspectivas provenientes de diversos campos del conocimiento. Rosalind Krauss, en 1978, tomó nota de estas experiencias y teorizó sobre las relaciones entre escultura, arquitectura y paisaje introduciendo la idea de *campo expandido*, noción que puede extenderse a las narraciones de prácticas de artistas y a las investigaciones transdisciplinares preocupadas por las descripciones densas de territorios y zonas como los trabajos de campo o de archivo que hoy promueven los estudios culturales.

¿Qué tipo de paisaje conforman estos incesantes y amenazantes movimientos de tierra? ¿Qué relación se establece entre geografía y cultura en las zonas de devastación causada por la actividad humana? Probablemente, estas preguntas lleven a la transformación de la idea de paisaje entendida como una porción de tierra organizada para la vista de agradables panoramas que —según Raymond Williams— tomó cuerpo a partir del siglo XVII. Los agradables panoramas sólo fueron posibles a partir del olvido de la composición social de la tierra: las cuestiones de tenencia y distribución, los usos de los territorios, el trabajo de campesinos y arrendatarios, el despojo y las migraciones hacia la ciudad. ¿Cómo indagar en las historias ocultas en un paisaje? ¿Cómo rastrear las huellas del trabajo y la desposesión inscriptas en el envés de los agradables panoramas? Estas son las preguntas que guían nuestro retorno crítico a las nociones de *región, paisaje, zona, territorio* y que emergen de las prácticas artísticas y narrativas contemporáneas interesadas en intervenir en los dilemas que actualmente tensan la relación entre la experiencia de lo propio y las diversas y crecientes formas de cosmopolitismo.

Entrópicos

Existe —entonces— un campo narrativo en el que literatura y arte se imbrican en la crónica de una serie de señalamientos y configuraciones territoriales. Su andamiaje constructivo suele descansar en un narrador-caminante que, con una atención flotante, se dispone a ser interpelado por objetos que adquieren la categoría de emblemas de un mundo en descomposición. En sus paseos, por ejemplo, el narrador de Chejfec suele hacerse de algún botín (reliquia o talismán) que funciona como entidad probatoria para su actividad urbana: no pretende dar pruebas de la realidad sobre lo que escribe, sino documentar la experiencia desde la cual se verifica la disolución del mundo, la inminencia de su ruina. Y el botín suele consistir en una fotografía o en una serie fotográfica que, como máquina del tiempo, da testimonio de que el paso del tiempo no significa progreso sino discontinuidad y desintegración. La fotografía misma, en su materialidad, puede portar esa condición de desfasaje y detención como ocurre con las viejas fotografías retocadas que exhibe la crónica del paseo por la ciudad de Caracas en “La venganza de lo idílico”. Ingresan al texto no para ejemplificar, tampoco como ilusión referencial, sino como la evidencia de la corrosión del mundo, de su entropía. Las postales que el texto introduce son un fragmento de lo real deteriorado y no su representación.³

Estos recorridos abandonan la contemplación para dar lugar al registro de zonas que el capitalismo somete a transformaciones violentas aunque sin la pretensión de denuncia del arte político. Tampoco aspira a confirmar la existencia del mundo. No predicen sobre el mundo (*esto es así*) sino que registran una experiencia (*yo pasé por aquí*). A partir de una infinidad de conexiones

³ Es el mismo Chejfec quien en uno de sus relatos nos reenvía al experimentalismo y a la perspectiva entrópica de Robert Smithson.

y puntos de transferencia (pasaje, canal, túnel, cavidad, excavación, perforación, puentes, calles, autopistas, ríos, cables, líneas de transportes) narran la secuencia de una serie de *tomas* perceptivas que hacen registro de los territorios desintegrados y de regiones amenazadas por una continua descomposición.



Sergio Chejfec, postales de “La venganza de lo idílico”, 2007.

Así entendidas, las narrativas documentales rozan la zona gris que agrupa relatos testimoniales y crónicas urbanas, traspasan las fronteras de los géneros y, finalmente, gestionan una especie de *entropología*, aquella errática disciplina que tan poéticamente anunció Claude Lévi-Strauss en sus *Tristes trópicos*, un libro indispensable porque con él se inicia la desconstrucción de la utopía de las sociedades incontaminadas y la pastoral del primitivismo americanista para dar comienzo a la percepción del proceso de deterioro ecológico y de la forzada dislocación del mundo en deuda —como apuntó George Steiner— con el pesimismo schopenhaueriano esbozado en el siglo XIX.

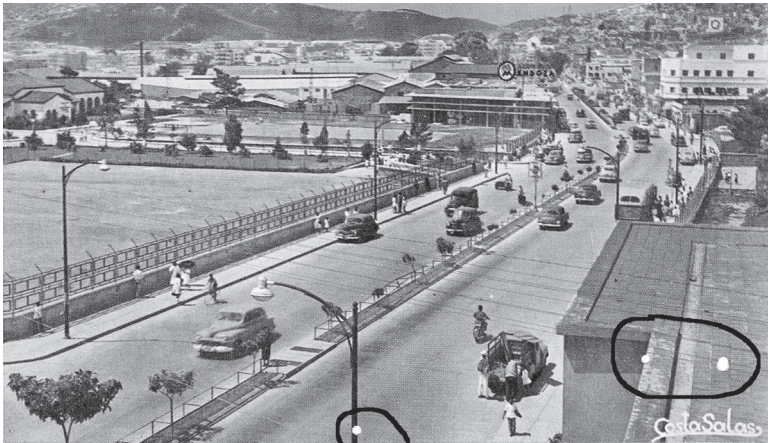
Al igual que Sergio Chejfec, Daniel García Helder es un escritor que camina. Los poemas de *Tomas para un documental* y el relato

La vivienda del trabajador fueron escritos a partir de recorridos del propio artista —a pie, en bicicleta o en transporte público— y del acopio de material documental que funciona como archivo de escritor. Con un tono aletargado, estos relatos proyectan, *cinematizan*, diría Smithson, un *yo* que ve y oye. De este modo, en el reverso de la eliminación programática de la acción, un narrador organiza sus materiales, con álgebra precisa y rigor matemático, a los fines de tomar vistas de los paisajes entrópicos e interrogar sobre la relación existente entre riqueza y basura, entre acumulación y abandono, entre hábitat y destrucción. Lejos de ofrecer una interpretación de la realidad o de las imágenes fotográficas que incluyen, las narraciones a las que hacemos referencia expanden el campo de la literatura más allá de los límites de la letra, del libro, de la biblioteca. Su carácter documental opera como expansión de la experimentación del Land Art hacia el campo de la literatura contemporánea para registrar —ya sin el afán pedagógico del arte político— el devenir caótico de las ciudades del miedo y de los territorios intervenidos por el capital incontrolado.

En el montaje de imágenes fotográficas junto con las notas tomadas en las caminatas o informes obtenidos de materiales de archivo, los escritores que caminan al estilo de García Helder o Chejfec se posicionan bien lejos del *flâneur* baudelaireano, salvo que admitamos una *flânerie* con GPS o cámara digital. El *flâneur* aspiraba a un grado máximo de visibilidad, quería ver tanto como quería ser visto ya que su paseo era un *fait social*. Por el contrario, el narrador documental aspira a la máxima invisibilidad y su recorrido habitualmente está previsto: sale con un destino establecido de antemano, conoce los tiempos que insumen los recorridos a pie o en transporte público, sabe del tránsito en las avenidas principales o de los lugares por los que habitualmente pasa el colectivo que lo transporta. Su tiempo es el presente aunque la narración se propone jugar con una multiplicación vertiginosa de diferentes

tiempos históricos a causa de los vestigios urbanos que les salen al encuentro en un espacio altamente conectado: “La red vial de New Jersey es febril y alocada [dice Chejfec]; allí se superpone el pasado mercantilista, el industrialismo voraz, el optimismo automotor y la era de las conexiones rápidas”. Y García Helder enumera:

Una rotonda pone punto final a la autopista, estación de servicio Esso, cuadras de galpones grandes, medianos y chicos, cocheras de camiones, terrenos baldíos, gomerías, compraventa de autos, instalaciones de un hipermercado que ocupa un predio de tres manzanas de frente, la playa de estacionamiento con líneas blancas pintadas en el piso, árboles, bancos y columnas del alumbrado de Oroño al 6000, en la otra punta del ex tramo aristocrático del bulevar...



Sergio Chejfec, postales de “La venganza de lo idílico”, 2007.

Estos arqueólogos de los pequeños detalles trabajan con mapas, guías turísticas obsoletas, folletos perdidos, postales apolladas, viejísimas guías telefónicas, la información que provee la web además de sus propias tomas fotográficas, que documentan el flujo constante y continuo de un mundo siempre en movimiento. Sus señalamientos apuestan a trasladar algo del valor icónico e

indicial de la imagen a la palabra escrita porque más que decir aspiran a marcar lugares. Establecen particulares relaciones entre espacio y tiempo a la manera de las termitas que corroen las postales de Caracas en el relato “La venganza de lo idílico” de Chejfec: una trayectoria espacial, abierta y veloz, que marca un lugar y pasa al siguiente conectando sitios y tiempos distantes.

La vivienda del trabajador contiene un registro catastral disidente donde lo documental también contempla el sentido jurídico del término porque narra, bien lejos de las formas de la historia social y económica, la maquinaria desdistributiva que desde la etapa colonial alentó la apropiación voraz de la tierra en la pampa húmeda. Se trata, podríamos decir, de narrativas que descansan en una subjetividad documentada. El paisaje se vuelve pasaje, deja de ser un espacio de contemplación para conformar una zona de tránsito en donde se acumulan pruebas de la desintegración del mundo como las que se suceden en los recorridos de García Helder: suburbios, zonas portuarias, silos y elevadores de grano, exestaciones del ferrocarril, basurales municipales, los grandes desarmaderos y corralones de maquinaria agrícola, las islas del Paraná, las ciudades chicas y los campos a los lados de la Ruta 9 —entre Rosario y Buenos Aires— y la Ruta 11 —entre Rosario y Santa Fe—. El trayecto de García Helder es costero. Orillea desde hace años el frente fluvial-industrial del Paraná y el Río de la Plata prestando especial atención al cotidiano de los trabajadores. El corredor vial y vital que va desde el sector sur de la ciudad de Buenos Aires hasta los barrios obreros de Rosario profundo configura una geografía donde un yo en tránsito pone en relación lecturas y experiencias, memoria individual y colectiva.

La sintaxis de García Helder hace la diferencia. Está forjada en el tránsito del verso a la prosa y —a la inversa— en la transmutación de la prosa en verso. Es evidente que *La vivienda del trabajador* prosa

versos, para decirlo con un verso de César Vallejo. De este modo, logra su tono por efecto de la acumulación extensiva que, como poética de la entropía, se juega en el orden textual que van adquiriendo los materiales recolectados. La percepción aquí también está cinematizada. Las *tomas* de García Helder se realizan en el plano secuencia sobre el que teorizó Pasolini, es decir, a la manera de un espectador-observador que encuadra desde donde ve y oye en un registro puramente subjetivo de la realidad y que se vuelve narración desde el momento en que alguien asume una voz para establecer las conexiones entre una toma y otra toma. Este proceso determina una sintaxis de carácter reflexivo que suma planos y señala lugares:

Casas de mampostería con fachadas neo-clásico-italianizantes,
paredes de ladrillos revocadas imitando el corte piedra,
mamparas de vidrios coloreados, los herrajes de las puertas,
rejas de hierro forjado en balcones que cuelgan
sobre una calle adoctrinada por los afiches de campaña,
[...] barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos
semihundidos.

Así dice un poema de *Tomas para un documental*. Mientras que en la prosa de *La vivienda del trabajador* se lee:

Más parcelas, fábricas de forma estrambótica, azulejos y cristales polarizados, fábrica de pirotecnia, pirámides de ladrilleros artesanales, humo, aves y animales de corral, caballo de tiro, dos parcelas triangulares, un tarro de pintura oxidado colgando de la manija de un poste del alambrado, planta de silos, gomería, cosechadora rasurando un tendido de cebada, potrero chacarero, camino de tierra oblicuo, carrocería de colectivo sin ruedas con cartones y cortinas de trapo en las ventanas, arroyo Frías, General Motors, el exterior del complejo industrial es imponente, con cantidad de conductos de aireación y

refrigeración, una playa de estacionamiento para miles de unidades nuevas alineadas bajo el sol, el contraste entre la planta automotriz y la producción artesanal de ladrillos no puede ser más grande, horno a leña, queman ruedas de auto y toda clase de basura, una pirámide de ladrillo crudo, herramientas manuales, palas, moldes, baldes, carretillas.

La sintaxis aquí es de largo aliento. En las dos citas, la variación está en el paisaje pero el tono es el mismo: un flujo continuo semejante a la corriente del complejo fluvial Paraná-Río de la Plata y la autopista Rosario-Buenos Aires que se extiende paralela al río. Y del movimiento perpetuo emerge un yo que reúne tomas para forjar una zona a través del tendido de relaciones entre materiales heterogéneos. *La vivienda del trabajador*, a través del montaje de 15 imágenes y nueve fragmentos discursivos cuidadosamente ensamblados, hace ingresar a la literatura el producto de una labor de investigación que cruza economía política e historia regional junto con una serie de disciplinas anexas como urbanismo, estadística, ecología, agrimensura, agronomía, geografía y etnografía. En la marea de cifras y citas, la voz del narrador como un *bricoleur* organiza el material recolectado potenciando la eficacia del relato. Volviendo a Pasolini, el montaje es el momento en que el registro de la conmovedora pareja ojo-oído (o cámara-grabador), que son los aparatos que capturan la fugaz y poco estable realidad, cede su sitio a la tarea del narrador a partir de un relato que hace centro en los detalles, en la fracción de segundos de una imagen cinematográfica, en objetos ínfimos —aunque iluminadores— de la vida cotidiana de los trabajadores que son el sujeto histórico central de su escritura. De este modo, pareciera plegarse a la acepción de paisaje cultural tal como concibió Carl Sauer a principios del siglo xx: “la huella del trabajo sobre el territorio, algo así como un memorial al trabajador desconocido”, dice Joaquín Sabaté Bel.

García Helder sostiene un método de observación y escritura coincidente con lo que denominamos narrativa documental. La relación entre poesía y realidad sobre la que argumenta en “Aspectos materialistas de la poesía argentina” necesitó partir de la imagen popular y cotidiana de un *tupper* de plástico, transparente y vacío, que pasa de una a otra mano en el minuto dos y cincuenta y tres segundos, para ser exactos, de un plano detalle del video “Homero”, de Viejas Locas.⁴ El *tupper* vacío parece contener, como un Aleph, toda la cadena de temas y autores que se ocuparon y se ocupan de la realidad social de los obreros y de sus vidas en los barrios suburbanos, de la que “pocos van a zafar”, como repite la letra de “Homero”.

En *La vivienda del trabajador*, un viejo folleto publicitario de Rosario de los sesenta, hallado por casualidad entre las páginas de un volumen de la *Historia de Rosario*, de Juan Álvarez, cumple las funciones del *tupper* del video. Como un *objet trouvé*, marginal e insignificante, olvidado entre las hojas del libro adquirido por el narrador en una librería de usados en San Telmo, el folleto es la punta del hilo de un tejido de relaciones que enlaza documentos distantes en siglos: desde las crónicas virreinales donde se registra por primera vez un territorio vacío para una ciudad imprevista hasta las torres de alta gama que modificaron definitivamente un paisaje de *casas chatas* para decirlo en las palabras del poeta Felipe Aldana.

Registro documental y primera persona confluyen en el relato del tránsito por una zona que se diluye, que se dispersa como la biblioteca de Plácido Grell, historiador de la región, vendida a un librero de viejos de Buenos Aires porque a su muerte en 1993 no hubo forma de conservarla en la ciudad ni hubo institución cultural que quisiera o pudiera —da lo mismo— comprarla. Los años de la introducción de los cultivos transgénicos y de transformación

⁴ Viejas Locas es una banda de rock que surgió en la zona del conurbano bonaerense en la década de los noventa. Véase video en <<https://goo.gl/Ovf9me>>.

del paisaje de la zona coinciden con la fragmentación de la biblioteca más significativa de la región, algunos de cuyos volúmenes el narrador recupera, después de unos cuantos años, al hallarlos en las librerías de viejos de Buenos Aires y retornarlos como reliquias a su ciudad natal.

El método documental de la escritura operaría, entonces, desde un doble registro del territorio que el mismo García Helder describió a propósito de *Poesía civil*, de Sergio Raimondi. Por un lado, el estudio directo a partir de la experiencia a la manera de un etnógrafo de lo contemporáneo —un aspecto que mucho nos recuerda a las experiencias de campo de Michel de Certeau en la Croix-Rousse, el barrio obrero de Lyon que funcionó como fondo documental de su fabulosa *invención de lo cotidiano*—. Por otro lado, el estudio de archivos como almacenamiento de memoria mediada por libros, folletos publicitarios, edictos municipales, estadísticas, registros catastrales, audiovisuales, fotográficos, periodísticos, de internet.

Como lo hacía Siegfried Kracauer en sus crónicas sobre los empleados de Berlín en 1928, García Helder obliga a declarar a los materiales para dar cuenta de una realidad física que, en la era posindustrial, ha quedado detrás como el futuro por el espejo retrovisor. La narrativa documental pide no ser confundida con el género que Bill Nichols ha sintetizado con la fórmula “Yo les hablo a ustedes de ellos” ni tampoco con la más participativa “nosotros les hablamos a ustedes de nosotros”. En esta narrativa no hay propósito pedagógico ni testimonial ni militante. Tampoco evocación nostálgica del tiempo aurático de la leyenda de los comienzos. Al sesgo y sin apelar al fetiche de los rostros y las historias de vida como foco de subjetivación, desatendiendo a las exigencias miméticas del género testimonial, *La vivienda del trabajador* es el archivo de los deseos incumplidos y de los restos arqueológicos

del proyecto moderno en la región. De este modo, se inscribe en el debate sobre el retorno de lo real y los alcances del relato realista en la medida que desmantela la división del trabajo entre la función testimonial del documental y la función estética de la ficción. Su operación es altamente política porque pregunta por el trabajo, por sus fundamentos sociales y por los modos de distribución de la tierra y las riquezas que genera, sentando las bases para un reclamo de justicia desde la sobrecarga estética de su escritura.

García Helder juega en una tarea compleja y riesgosa: pone a dialogar las voces de los historiadores de Rosario —tan distantes en el tiempo como en lo ideológico— a través de un mosaico de citas que van de *La rejión del trigo*, de 1883, de Estanislao Zeballos —que argumenta sobre la correspondencia entre la riqueza del suelo santafesino y la necesidad de mano de obra barata para valorizar las tierras incultas—, hasta el *Grito de Alcorta*, la investigación que Plácido Grela realiza casi artesanalmente desde una perspectiva socialista al tomar testimonios orales a los campesinos que habían participado en el levantamiento agrario de 1912 y que todavía estaban vivos en la década del cincuenta.

García Helder relata a partir de los subrayados hechos por Grela en la *Historia de Rosario*, de Juan Álvarez. Allí donde Álvarez escribe: “Innecesariamente, conservamos la posibilidad de adquirir bienes más allá de todo límite razonable”; Grela subraya y Helder agrega: “un piso exclusivo, de alta categoría, con cochera, piscina cubierta, solárium, gimnasio, quincho, sala de relax y sobre todo vista panorámica al río, las islas, el puente Rosario-Victoria de noche con las luces reflejándose en la superficie del agua”; “innecesariamente se mantiene el derecho que la ley acuerda a los propietarios de explotar sus campos con entera abstracción de las necesidades de la colectividad”, dice Álvarez; subraya Grela y la voz del narrador agrega: “no cuesta mucho imaginar lo que diría comparando el relevamiento de las 91 villas de Rosario, con 155.000 habitantes [...] con la vanguardia

edilicia que se compacta y crece en altura en el radio céntrico”. El narrador documental lee, copia, enlaza datos y vistas en continuidad, no explica ni argumenta, sólo añade documentos a los preexistentes desde el siglo XIX en la *rejión* del trigo que ahora es la región de la soja como lo demuestra la fotografía aérea de los asentamientos irregulares de Rosario tomada en 1992, donde se alcanza a ver —dice el narrador— “en un halo malva de bruma la estepa transgénica que produce la riqueza que se traduce en cada vez más concentración de edificios cada vez más altos y más villas en sentido horizontal”.



Man Ray y Marcel Duchamp, “Élevage de poussière (Criadero de polvo)”, 1920.

Jean-Luc Nancy ha señalado la correspondencia entre la ciudad y la fotografía. Sin embargo, actualmente ya no se sabe muy bien qué es una ciudad. ¿Qué decimos cuando decimos *ciudad*? ¿Qué, cuando decimos *campo*? Desde la poética entrópica de los *Earthworks*, de los movimientos de tierra de los sesenta, las cosas se volvieron oscuras y confusas, al punto que se sustraen a la posibilidad de una mirada.

Hay cosas que ya no se pueden ver. O tal vez, será que hay cosas que no queremos ver, por ejemplo, la villa miseria, un punto ciego, que en general se extiende entre la ciudad y el campo. Cito a Nancy porque lo dice de manera insuperable:

La villa miseria es la deyección de la ciudad, su violencia condensada en barro [...] (ella) no concierne a ninguna lógica de la ciudad, ya fuera dialéctica o negativa. Es lo inhabitable: no es el desierto sino, por el contrario, la destrucción y la expulsión vueltas ellas mismas parodias de lugares. [...] El fuera-de-lugar se erige allí, si se puede decir, a modo de lugar de vida.

También, podríamos agregar, es lo inenarrable. Lugar interdicho, difícil de caminar, entropía del abandono y de las vidas breves que se debaten entre crimen y castigo. La villa miseria es nuestra *zone* que en el argot francés también desde sus inicios tiene el sentido de área donde van a parar los precarizados y pobres, como los que describe Apollinaire en 1913, un año después del *Grito de Alcorta*. A la *zone*, o la villa para nosotros, van a parar los restos desechados por el *desarrollo*, idea abstracta, palabra de dirigente, como dice Lyotard. Cinturón envolvente, hábitat donde desde tiempos inmemoriales viven los que no cuentan para nada, es decir, las sobras del festín urbanista. Zona informe en la que Yve-Alain Bois vio el equivalente de la capa homogénea de polvo que se acumula sobre los objetos y que de tanto en tanto emerge en las superficies del arte contemporáneo en los que retorna, como cita, la fotografía que Man Ray tomó en 1920 de *Le grand verre* (*El gran vidrio*) de Duchamp cubierto por la tierra acumulada en seis meses de inactividad. *Élevage de poussière* (*Criadero de polvo*) denominaron a esa misteriosa imagen cenital que se anticipaba a las vistas aéreas de los movimientos de tierra de una geografía humana y urbana que actualmente se consume en las metrópolis del lujo y la miseria.

La vivienda del trabajador tanto como *Tomas para un documental* son propuestas que alcanzan su dimensión performativa al intervenir mostrando la realidad, como la mano que señala con el dedo índice de Duchamp, resto de representación realista que se reservó la vanguardia para reforzar la notación indicial de un arte que no deja de buscar la conexión con el mundo y, de ese modo, iluminar las zonas invisibles de la vida. Registro intenso de los movimientos de tierra, la literatura contemporánea conecta con las expansiones de los campos del arte para erosionar las fronteras y abrirse a los dilemas políticos y sociales por afuera de la escena de la representación.

Entre el campo y la ciudad

La última imagen de la ciudad, en el mundo ex colonial y neocolonial, es la capital política o el puerto comercial rodeado de barrios pobres, las barriadas que con frecuencia crecen a una increíble velocidad. En Perú, mientras escribo esto, unas pocas hectáreas de desierto se transformaron, de la noche a la mañana, en una “ciudad” de treinta mil habitantes, y este es sólo un ejemplo particular en la larga interacción entre comunidades rurales alteradas y quebradas y un proceso de agricultura e industrialización capitalistas que a veces tuvo una dirección interna, pero que más a menudo estuvo dirigido desde el exterior.

RAYMOND WILLIAM
El campo y la ciudad

Un intelectual galés, prestigioso profesor en Cambridge, escribe un libro sobre las relaciones entre el campo y la ciudad hacia 1970. Su tema, dice, no es un problema objetivo o solamente académico sino que parte de su propia experiencia —directa e intensa— similar a la de millones de personas en el mundo. Desde la ventana del cuarto donde escribe puede ver un prado con olmos, flores de espino y un caballo blanco; desde su mesa de trabajo sigue los movimientos de un tractor sobre el camino, recibe los destellos de las luces encendidas de una cabaña de cerdos al otro lado de la carretera mientras pasa, lenta, una camioneta marrón atestada de ovejas. Más allá de la carretera, también puede ver la extensión de tierra árida que —recién loteada— fue puesta a la venta en sintonía con el creciente negocio de especulación inmobiliaria. Asombra que, desde ese mismo plano

visual, y en virtud de una compleja reflexión teórica, también pueda ver, a miles de kilómetros, los movimientos de tierra que ejecutan los habitantes de un país lejano que nunca visitó y en donde suenan lenguas extrañas a sus oídos.

En *El campo y la ciudad*, Raymond Williams argumenta sobre la intensidad de la relación entre dos términos que suelen ser metáforas del trayecto vital de quienes por el hecho de trasladarse de un lugar a otro —a veces, no tan distante en el mapa— deben disponerse a experimentar con los abismos sociales y culturales que se extienden entre los grupos humanos. Hijo de un obrero ferroviario, vivió como extranjero en el mundo aristocrático de la universidad de Cambridge. De haber conocido el caso de José María Arguedas y su experiencia con los trabajadores migrantes en las barriadas de Chimbote, seguramente su visión de la relación entre el campo y la ciudad en el mundo neocolonial hubiese sido aún más aguda. Hubiera podido ver los contrastes violentos, el drama de los traslados en las regiones del *subdesarrollo*, para decirlo con la palabra abstracta que la jerga sociológica de los sesenta usaba para describir la desigualdad entre los países. En el mundo neocolonial las relaciones suelen implicar diferencias mucho más pronunciadas que las que se pueden observar sobre la amable ondulación de la campiña inglesa.

Como el ensayista y narrador galés, Arguedas —nacido en las sierras peruanas y criado entre indios quechuas— atravesó abismos sociales y culturales al incorporarse al famoso Patio de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos, en la Lima señorial y jerárquica de los treinta. El campo y la ciudad también formaron parte de su estructura de sentimiento. Sus temas no sólo fueron motivados por inquietudes académicas o profesionales. Migrante él mismo, enfrentó las crisis internas desatadas por la grieta que se extiende entre el mundo de los campesinos pobres y el de los señores y eruditos. Quienes han vivido el conflicto asociado a los cambios y desplazamientos causados por la implantación del progreso en el marco

de la productividad capitalista, suelen experimentar la incertidumbre del forasterismo, para decirlo en términos de Arguedas. Se trata de una sombra amenazante, externa y difícil de desentrañar.

Leyendo a Wordsworth, Raymond Williams advierte que al enfrentar esas fuerzas que alterarán su vida para siempre, el sujeto puede optar por dos caminos: retirarse, por seguridad, hacia una profunda subjetividad, o bien mirar alrededor en busca de imágenes que le permitan descubrir, en lo existente, una comunidad posible. Estos son los dos caminos por los que simultáneamente transita la narración en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas: entre sus días y sus noches, escandidos por el diario del melancólico que prepara su muerte, el narrador se confunde con el etnógrafo que recorre mercados, fábricas y prostíbulos para tomar vistas y recolectar audios en el caos de una ciudad desbordada. Entre el diario y el relato, un sujeto transido lucha por documentar las huellas esquivas de una humanidad en marcha.

¿Por qué la barriada de un grupo de migrantes peruanos —según Williams— es la última imagen del contraste entre el campo y la ciudad? ¿Será que campo y ciudad son sólo dos arquetipos que permanecen insensibles a las variaciones espaciales y temporales? ¿O es que la relación neocolonial convirtió en zona rural al resto del mundo, sobrepasando largamente los límites de los estados metropolitanos en el proceso de la expansión capitalista? El binomio funcionó —y aún funciona— como un modelo explicativo de la diferencia entre las sociedades desarrolladas (las metrópolis) y ese resto que la corrección política de los actuales administradores gubernamentales denomina *economías emergentes*. Sin embargo, visto desde los procesos latinoamericanos, campo y ciudad adquieren un régimen de relación particular que sobrepasa largamente la estrategia global del capitalismo. El pensamiento de una modernidad alternativa en América Latina resiste contra las perspectivas etnocéntricas que sostienen la idea de un otro absoluto: Occidente / Oriente,

Occidente / Latinoamérica; Latinoamérica / Estados Unidos. Trastorna la división entre interior y exterior según la cual la cultura rural sería sinónimo de lo auténtico mientras que detrás de lo cosmopolita siempre terminaría ocultándose una amenaza de imposición imperial. La labor de Arguedas, como etnógrafo y narrador, se centró en demostrar que a partir de la relación transcultural los pueblos destinados a la desaparición han logrado exponer su cultura y dejar testimonio de la desposesión perturbando los lenguajes del poder.

Las escenas del campo y de la ciudad remiten a la cuestión del espacio en el que se mueven los pueblos en diáspora. Remite a la centralidad de la dimensión estética en los procesos de construcción de la subjetividad y la sociabilidad de las diversas regiones. Desde distintas vertientes se ha argumentado sobre una serie de factores afines a las geografías del modernismo: el espacio como escenario del cruce entre la producción de imaginario y tecnologías; el espacio como heterotopía en donde acontecen emplazamientos múltiples de tiempos y de sujetos; el espacio como paisaje en donde acontecen las relaciones de una comunidad posible. Ya sea como permanencias idealizadas o como realidades históricas variables, el campo y la ciudad fueron vectores a partir de los cuales una serie de locaciones, emplazamientos y relaciones accionaron las divisiones y las conexiones en el tránsito de los pueblos, de las materias primas, de las ideas, de las lenguas, de los capitales.

Entre las ideas de la ciudad como instancia civilizadora y la ciudad como lugar de corrupción; entre las ideas del campo como autenticidad raigal y el campo como atraso y barbarie, se jugaron y se juegan miles de variantes y combinaciones. Sería doblemente peligroso e inexacto pensar una continuidad entre la experiencia de ruralidad de los campesinos peruanos de la colonia y la de los migrantes serranos que, a mediados del siglo xx, se trasladaron masivamente a la costa en busca de mejorar sus condiciones de vida. Sin embargo, actualmente persiste el fenómeno paradójico que hace más de 40

años señaló Raymond Williams y que complejiza definitivamente la vieja relación entre ciudad y campo: mientras el pensamiento occidental asoció a la ciudad con las formas modernas del desarrollo y la movilidad social ascendente, han sido las sociedades coloniales y neocoloniales del siglo xx las que experimentaron un crecimiento caótico y dramático de las ciudades. De forma incesante, millares de migrantes fueron ocupando las periferias urbanas pugnando para obtener lugar y trabajo, atraídos por el canto de sirena del desarrollo que, en sus variantes tanto populista como neoliberal, sigue prometiendo futuros de felicidad.

En los años setenta, Ángel Rama reflexionó sobre temas similares a los de Raymond Williams atendiendo a las relaciones entre literatura y cultura en América Latina. Fuertemente marcado por la antropología estructural, a distancia del torpe contenidismo sociológico tanto como del textualismo indiferente a las singularidades contextuales, su trabajo intelectual sigue siendo ineludible a la hora de emprender el estudio de las relaciones entre el campo y la ciudad y los conflictos de las regiones y la intensificación del proceso de migración a mediados del siglo xx. Al tiempo que supo echar mano de los aportes de la teoría crítica contemporánea, con sorprendente lucidez recuperó productivamente los trabajos de dos etnógrafos singulares: Fernando Ortiz y José María Arguedas. El dato clave reside en que ambos además eran escritores, oficio que les permitió narrar sus experiencias de campo y argumentar prescindiendo de la rigidez retórica de la lengua académica. De ahí que, en el marco de las relaciones entre etnografía, crítica literaria y escritura, puede pergeñarse una forma particular de análisis de las relaciones entre la cultura y el poder, así como una estrategia para la articulación de los contextos de la modernidad latinoamericana íntimamente ligada al traslado de poblaciones ya sea por dispersión o trasbordo que son las formas propias de la relación colonial y neocolonial.

Pasión y reunión

Del indigenismo de la década veinte y, en particular, de los planteamientos de José Carlos Mariátegui y Luis Valcárcel, Arguedas tomó distancia progresivamente. La distancia no sólo debe evaluarse por su formación etnográfica. Lo inédito de Arguedas reside en una cuestión de valor: dio inicio en el Perú al ejercicio de un análisis transdisciplinar, que hoy circula bajo la denominación de crítica cultural o estudios culturales, penetrado por una sensibilidad estética aplicada a *ver* y *oír* los productos del arte popular. En su intenso trayecto profesional y vital, José María Arguedas fundó el Archivo de Música Folklórica con el fin de resguardar “la tradición musical de un país en donde hace dos mil años la danza y el canto eran ya las formas predilectas del lenguaje humano”; grabó sistemáticamente a músicos y cantores populares en cintas magnetofónicas que contribuyeron al éxito discográfico de la producción andina en los sesenta; publicó y recopiló en antologías un gran número de traducciones de mitos, leyendas y cuentos de la narrativa quechua; sus trabajos etnográficos dan inicio al análisis crítico de las artes plásticas andinas enfocando la atención en los *toritos* de Pucará, los mates burilados y los retablos ayacuchanos. Si tuviéramos que imaginar una genealogía de los Estudios Culturales en América Latina, las notas periodísticas y presentaciones académicas sobre música y arte indígena de Arguedas —marcadas hondamente por lo autobiográfico— configuran un momento fundacional estrechamente ligado a su recorrido vital. Recolectando datos y testimonios, fotografiando y grabando a los artistas, bailarines y músicos populares, cantando él mismo en quechua, inició en la década del treinta la puesta en valor de una cultura subalterna que sobrevivía gracias a su excepcional capacidad de adaptación y relación frente a los sucesivos embates de la colonización y la modernidad.

En su trayecto vital, etnografía y sensibilidad estética fueron factores afines. Desde una práctica anfibia, articuló un punto de inflexión en el debate sobre el indigenismo. La confluencia entre narración e investigación etnográfica lo llevó, en primer lugar, a desechar las retóricas del indigenismo y sus estrategias de representación. Su obra literaria fue adquiriendo espesor en la medida en que comienza a operar con un archivo documental forjado con las tecnologías de reproducción. El material recopilado es factor constituyente de su escritura literaria, de tal manera que literatura y etnografía se imbrican progresivamente dibujando fronteras lábiles e imprecisas.

Veamos dos ensayos sobre el tema de los retablos: “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” (presentado en el Primer Congreso de Peruanistas en 1951 y publicado en 1958) y “Del retablo mágico al retablo mercantil” (publicado en 1962). *Retablo* es la denominación que Alicia Bustamante, por esos años cuñada de Arguedas, eligió al *redescubrir* hacia 1940 los *cajones de san Marcos* producidos para el uso de indios y mestizos, principalmente arrieros, en la marcación de ganado (herranzas) en la sierra sur central del Perú. El *san Marcos* era una construcción en dos pisos: en el primero de ellos se colocaban los santos patronos de los animales y en el segundo, imágenes del ritual de la marcación. La construcción de las carreteras hacia la década del treinta motivó la desaparición del arrieraje y con él, la del arte de los *san Marcos* que desde tiempos coloniales había respondido a la demanda de los arrieros. Al momento del encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay, el imaginero más importante de Huamanga, los *san Marcos* estaban en proceso de desaparición. Arguedas señala el particular *rescate* que supuso la gestación de una nueva demanda desde Lima, en especial, a partir del emergente mercado de arte autóctono en el seno del círculo íntimo de artistas en el que él mismo se movía. ¿Por qué no suponer que la nueva demanda

fue una iniciativa familiar? ¿Las carreteras que hicieron desaparecer al arrieraje no fueron las mismas que posibilitaron el traslado del etnógrafo y de las hermanas Bustamante hacia el interior a mediados de la década del treinta? Tenemos entonces una serie de viajes de ida y vuelta: los indigenistas de Lima viajando hacia la sierra en busca de piezas artesanales para su colección; los arrieros y campesinos que, a causa de la construcción de la carretera que puso término al oficio del arrieraje, inician la marcha hacia abajo, en procura de un trabajo que mejore sus condiciones de vida.

“Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” es un texto complejo, construido a partir del montaje de una serie de fragmentos discursivos y variados tonos de lengua. Una breve crónica de la fundación de la ciudad y de sus circunstancias históricas desde la antigüedad prehistórica hasta la vida republicana; minuciosas observaciones de las variaciones regionales de lengua quechua; apreciaciones estéticas sobre arquitectura y arte popular mestizo y reflexiones del especialista en folclore musical se articulan sutilmente con notas autobiográficas. Sin embargo, el foco narrativo está puesto en López Antay y su maestría para la ejecución del retablo. La estructura del relato del etnógrafo es tan compleja como la organización del retablo del *escúltor*. El valor estético de la obra de López Antay descansa en la operación de mediación que asume el artista, tanto en su condición de vínculo vivo entre dos religiones diferentes como por la audacia revolucionaria con la que puso en relación la vieja función sagrada del retablo y la función profana que responde a los gustos propios de la demanda metropolitana.

El retablo deja ver la complejidad que puede alcanzar la idea de mestizaje lejos de las concepciones generales y de las políticas de asimilación. Aquí mestizaje no es un fin, tampoco una amalgama que pone término a la tensión entre los distintos componentes de las culturas. El mestizaje en la obra de Joaquín López Antay tampoco

es la operación del *bricoleur* que trabaja con materiales heterogéneos para producir un objeto nuevo como le gustaba pensar a Ángel Rama bajo el impacto de las lecturas de Levi-Strauss. En definitiva, el mestizaje que sostiene el andamiaje del retablo no es una abstracción sino un acontecimiento atravesado por el drama de *la Relación*, con mayúscula, tal como la enuncia el ensayista y poeta martiniqueño Édouard Glissant. La Relación es una operación de transculturación siempre y cuando la entendamos como huella de múltiples tránsitos y travesías, marcas de la experiencia del espacio como lugar de pasaje por una serie de encuentros e intercambios. Pensamiento que se resiste a la abstracción, pensamiento del espacio que es donde suceden los acontecimientos, que termina por figurar un paisaje en tanto documento de los rastros del despojo y los desplazamientos de los pueblos por exilio y dispersión.

Encuentro concreto entre una coleccionista, Alicia Bustamante, y el artista López Antay. En el acontecimiento se producen una serie de intercambios: etnografía e historia familiar, arte de la ciudad y arte rural en proceso de desaparición como lo refiere Arguedas en una nota al pie de su ensayo:

Quando la pintora y coleccionista Alicia Bustamante viajó a Ayacucho en 1937, en misión oficial, para adquirir muestras de arte popular destinadas a una exposición internacional, no encontró un solo “San marcos” en la ciudad ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos. Fue ya en 1943, cuando disponiendo esta vez de más tiempo, recogió información sobre el “escultor” Joaquín López, conoció al artista y le encargó la confección de los primeros retablos que tiene en su colección.

¿Cómo describir esta demanda? ¿Qué relación se establece entre los compradores de la capital y el imaginero serrano? Es importante

determinar el carácter de esta relación ya que la crítica que se ocupa de la obra de Arguedas se ha debatido —y se debate— entre una versión conciliadora de su idea de mestizaje —argumentando a partir de metáforas tales como *todas las sangres* o *todas las patrias*— y una versión beligerante y trágica de antagonismos irresueltos —y que ve en su suicidio una metáfora de la frustración política de la totalidad nacional—. Hay otra posibilidad: seguir rumiando la idea de mestizaje pero fuera de lo universal abstracto que es una de las formas de la desfiguración a partir de las cuales Occidente ha formulado el ordenamiento colonial.

El mestizaje como experiencia de un mundo abierto y como construcción de una identidad relacional significa entrar en el pensamiento de lo concreto. Bien lejos de las pretensiones de totalidad y homogeneización identitarias del Estado-nación, bien lejos de la metáfora de la *raza cósmica* disolvente de las diversidades. Lejos también de las estrategias del dualismo antagónico donde la cultura subalterna (generalmente asociada a lo tradicional) es pensada como pura resistencia a la dominación externa. En la vocación de síntesis de la Relación anida una práctica cultural fecunda diferente de la imposición arbitraria de valores humanistas que descansan en una ilusión de igualdad individual. La concepción mestiza de las culturas, en la senda de Glissant, siempre se resuelve en la aparición de minorías, en desplazamientos donde un pueblo se transforma en otro pueblo, en la que los valores no son originarios ni absolutos sino que existen como maneras de hacer, como rastros de una desposesión.

La transmutación del cajón de *san Marcos* en retablo no coincide en una identidad coherente —o en la ideología salvífica de mestizaje que tanto le preocupaba a Antonio Cornejo Polar—, sino en una síntesis abierta a los flujos que alimentan la dinámica relacional en la que nada permanece inalterado ni inalterable. También disuelve la idea de un pasado homogéneo y sin diferencias si entendemos a lo

andino como un espacio cultural que desde los tiempos prehispánicos estuvo sujeto a cambios y diversificaciones. No es un dato menor que Arguedas, en el mismo ensayo, se detenga en la descripción de las diferencias entre el quechua de los chankas, pokras, wankawillkas y rukanas, el quechua cusqueño y el quechua wanka. Es decir, tampoco el quechua supone una unidad lingüística homogénea.



Joaquín López Antay, retablo. Fotografía de Billy Hare, tomada de Mario Razzeto, *Don Joaquín. Testimonio de un artista popular*, Lima, Instituto Andino de Artes Populares, 1982.

“¿Qué hubiera sucedido con este arte de no haberse encontrado Alicia Bustamante con Joaquín López Antay?”, interroga María Eugenia Ulfe. Interesante pregunta a la que habría que sumar otra: ¿qué diferencia —si es que la hubo— existe entre los indigenistas cuzqueños de los veinte y el indigenismo de la coleccionista de arte popular que inicia su periplo en búsqueda de piezas *originales* por las nuevas rutas peruanas junto a su hermana y a su cuñado escritor a mediados de la década del treinta? En un reportaje que le hacen al *escultor*

muchos años después del encuentro, describe cuáles fueron los términos de aquella negociación:

La señorita Alicia Bustamante siempre me compró retablos. Pero no le gustaban los que yo hacía. Me encargaba otros, como ella quería. Y yo le hacía. “Quiero cárcel de Huancavelica”, me decía, y yo le hacía. “Quiero jarana”, decía y yo le hacía. He hecho bastantes retablos para la señorita Alicia. Ella me decía: “Hazme corrida de toros”, y yo le hacía. Después le he hecho peleas de gallos, trillas, el recojo de tunas.

Las relaciones entre coleccionista y artista no fueron horizontales sino que parecen mantener las jerarquías tradicionales al llevar al artista hacia una transformación impuesta desde Lima. Arguedas acompaña la demanda, genera masa crítica para la apreciación del nuevo producto, eleva el retablo a la categoría de arte y lee las tensiones que la demanda origina. En la dialéctica sin resolución entre lo sagrado y lo profano se inscribe el dilema que atraviesa a un sujeto subalterno en el preciso momento en que sus creencias, inseparables de su labor, entran en negociaciones con el mercado moderno del arte, proceso que a su vez es escrutado desde el método de observación etnográfica. Joaquín es un artista genuino cuando accede a cambiar sus temas por encargo de la demanda al tiempo que pone un límite cuando un comerciante de Lima le propuso la producción en serie de sus retablos: “Yo no soy fábrica, señor, soy escultor”.

Difícil e inestable equilibrio de un arte en transición, el retablo es el objeto que concentra el drama de la Relación: escenifica un mundo que desaparece para dar nacimiento a otro, de ahí su condición de efímero destello herido de muerte, de ahí el carácter aurático y original que descubre Arguedas en su facturación. La relación entre el *escultor*, la coleccionista y el etnógrafo enlaza vidas, arte y disciplinas; gestas políticas de la cultura que se resuelven en experiencias de

viajes e intercambios, de negocios familiares y proyectos intelectuales; de derivas en la configuración de un pensamiento estético y de efectos que perduran hasta hoy, cuando el *original y autóctono* retablo ayacucho termina en el *souvenir* de fabricación masiva.

El arte de López Antay se destacó por la capacidad narrativa de su seriación, por las viñetas en sucesión que las asimilan a la estructura del comic, por la proximidad entre narración y la disposición de las figurillas que representan en simultáneo una historia o suceso. Máquinas ilusorias que traducen en figuras *hechas a molde* o *hechas a pulso* (así describe su factura el *escúltor*) las secuencias de un relato sobre la vida cotidiana y los oficios de una comunidad. De molde o de puño también son formas posibles de la escritura, es decir, son modos de inscribir lo dicho como huella perdurable. El retablo es transposición en imágenes de la narración oral en los Andes, es una materialización visual del relato de una comunidad. Dividido en dos, arriba y abajo, señala los términos en que se jugaba la tensión entre lo sagrado y lo profano, entre el mundo de las divinidades y el mundo de una humanidad también dividida entre señores e indios. Este era el mundo que había que visionar, en miniatura, ante la posibilidad de un trastorno mayor.

Por eso Arguedas entendió que la tarea de López Antay era de carácter revolucionario: “Don Joaquín se atrevió a hacerlo”. Mediante sutiles operaciones de sustitución y transformación da vida a un *prodigioso mundo profano* ejecutando un arte que alcanza un doble posicionamiento: al mismo tiempo que el valor estético queda asegurado por la sabiduría en el manejo de los elementos y las modalidades de composición, su arte se convierte *en una pieza documental etnográfica*. Este es el punto clave del arte de transición del retablo y de dramatismo de la Relación:

En la actualidad [dice Arguedas] el contacto directo con la civilización industrial y los cambios que en la economía de ciertas comunidades se

están realizando en forma violenta, han causado un estado de escepticismo agudo en los mestizos recién surgidos del mundo indígena. No han sustituido éstos, sus antiguos y firmes dioses locales, ya destronados, por ningún otro, y dan muestras de una grave crisis religiosa, crisis que es el resultado de una transición violenta, de un proceso de autodespojo de creencias, y no de la reflexión.

El imaginero mestizo acomoda su arte al mundo profano sin renunciar a lo mágico de su tradición. En el piso de arriba, los patrones de los animales sintetizan el amplio espectro de la convivencia antigua de dos religiones —santa Inés, patrona de la cabra; *san Marcos*, patrón del toro; san Juan Bautista, patrón de la oveja, etcétera—. En el piso de abajo, un mundo donde una humanidad se mueve entre las *pasiones* y las *reuniones*. En el valle de Mantaro los mestizos llaman pasión a la representación del sufrimiento humano como, por ejemplo, en la escena del castigo del patrón al pastorcito que don Joaquín relata con elocuencia: “El patrón en medio. Delante una mesa con tinta y pluma; una jarrita de chicha, una botellita de trago. Esta tinta pluma manda a los indios para que agarren a un ladroncito, y lo traen delante del patrón [...] Échale látigo —dice el patrón— y latigaban ese indiecito, delante del patrón, amarrado al árbol”. La escena de la reunión, “Un reunión en el campo”, dice el *escúltor*, crea un mundo donde animales y personas confluyen en un roce mágico: zorros, danzantes y músicos; mujercitas, vizcachas y cóndores; mulas, viajeros y cantores tristes. El retablo encierra, en su matriz constructiva, las huellas de la narración oral y de una forma específica de la transculturación.

El historiador de arte peruano Pablo Macera ha señalado los dilemas que enfrentaron los imagineros ayacuchanos al tener que resolver dentro de la misma organización plástica temas diferenciados pero que al mismo tiempo se relacionaban. La solución fue dejar vacío el centro: no privilegiar ningún tema, crear separaciones entre

los temas, otorgar valor a lo inacabado, procurar un arte de sugerencias antes que la referencia directa, operar con el humor y la caricatura. En resumen, un modelo narrativo gestado a partir de un conjunto visual tensionado por el dramatismo y el humor. ¿Un modelo narrativo para una forma diferente de entender la literatura?

El factor documental II

¿Es posible conjeturar que los retablos del *escúltor* constituyan un modelo formal para el proyecto de la última novela de Arguedas? ¿Acaso *El zorro de arriba y el zorro de abajo* también pueda ser juzgada pieza documental etnográfica como su autor catalogó a los retablos de don Joaquín López? El descalce de la tradición que realiza López Antay se encuentra en sintonía con la operación narrativa que Arguedas produjo con la misma audacia y atrevimiento que ponderó en el imaginero. El *escúltor* flexionó al retablo con un giro autobiográfico y produjo un quiebre en la tradición de la representación del mundo: “Quizás uno de los retablos que mejor compendia esas características sea el titulado ‘La Espina’, un retablo auto-biográfico donde Joaquín López Antay se ha retratado a sí mismo con el sombrero y la cara del doliente personaje que se extrae una espina de cactus”, dice Macera. Para un hombre del Perú andino, esta autoimagen constituye un hecho de máxima tensión en la efectuación de un desdoblamiento. Es el punto en que se quiebra una cosmovisión que no admite la separación entre imagen y realidad. Borde peligroso que anuncia el drama del narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (en adelante *El zorro*).

¿Cómo dar cuenta, tanto desde la práctica artística como desde el rigor de la investigación etnográfica, del quiebre de un mundo y el advenimiento de otro? ¿Qué tipo de relación transdisciplinar como transcultural puede emerger del caos de una ciudad en donde la idea misma de ciudad ha sucumbido? Nada queda indemne en

la pestilencia de Chimbote. De tan intensa y penetrante, la pestilencia termina por activar la dispersión de todos los valores. Al hervidero de Chimbote llegan los desesperados y los encendidos. ¿Cómo documentar el fulgor de ese mundo partido sin renunciar al valor estético? ¿Cómo conciliar el diálogo de unos zorros mitológicos con las entrevistas producidas durante el trabajo de campo de un etnógrafo atribulado? ¿Cómo atender al rigor del trabajo disciplinar sin matar la sensibilidad que anida en la mirada del artista? *El zorro* rompe con el juego del indigenismo, va más allá de todos los límites al proponer un relato que da fin no sólo a la serie narrativa producida por el propio autor durante 30 años, sino que cuestiona ampliamente la estética de sus contemporáneos rotulada bajo la denominación de realismo mágico.

Se ha señalado con múltiples fundamentos que desde sus primeros relatos, en 1935, la narrativa de Arguedas se desmarca del indigenismo ortodoxo por la incrustación de elementos lingüísticos y culturales del universo oral quechua configurando una experiencia literaria excepcional. Su proyecto narrativo, hasta *Todas las sangres* en 1966, conserva y anula las oposiciones heredadas situándose en el límite del indigenismo: a veces trabaja dentro del mismo, otras pone en tensión sus fronteras y trabaja hacia su desconstrucción, revisando y disolviendo las formas canónicas. El corte abrupto de *El zorro* con ese pasado narrativo puede explicarse, en parte, por la incidencia del *factor documental* en el proyecto. Un ambicioso trabajo de campo y el impacto del mundo de Chimbote terminaron por radicalizar su programa estético al punto de generar una práctica de escritura bien alejada de las propuestas que en la década del sesenta se cristalizaron en las difundidas nociones de *realismo mágico* y la consecuente macondización del imaginario latinoamericano. La radicalidad estética no coincide con los paradigmas de la nueva novela, lo que explica el desencuentro de *El zorro* con el canon narrativo vigente al momento de su publicación. El registro de las flores del mal que Arguedas realiza

por las calles y prostíbulos de Chimbote recusa la sábana voladora que posibilitó el ascenso al cielo de Remedios la Bella. Lo mítico de Arguedas, a nuestro entender, se explica por el funcionamiento del archivo etnográfico que presiona los límites de la literatura. La expansión aquí se tramita con el ingreso de las voces capturadas durante siglos en los archivos de los extirpadores de idolatrías tanto como en las cintas de audio del etnógrafo que recorre las calles del puerto pesquero con su infatigable grabador capturando los relatos mitológicos de sus contemporáneos.

Tal vez la última novela de Arguedas tendría que ingresar al corpus de narrativas en conflicto que Ángel Rama describió, a propósito de Rodolfo Walsh y su desafío de los límites de la literatura a causa de la preocupación por lo real y cierta formulación de la verdad. Precisamente, en el mismo año de 1969, cuando Arguedas decidió truncar su relato y su vida, Ángel Rama propuso una nueva categoría para los premios de Casa de las Américas: “Testimonio”. “La proposición apuntaba a un conjunto de libros que crecen día a día y que, situados aparentemente en los lindes de la literatura, son remitidos a la sociología o al periodismo”. Si en 1957 *Operación masacre* había desconcertado a la crítica de su tiempo por su atípica fuerza documental y su excentricidad genérica, será a partir de los setenta que una serie de textualidades (testimonios, crónicas, relatos de no ficción) demandó barajar y dar de nuevo, en fin, revisar profundamente los criterios de evaluación de la literatura que se produce en vinculación con zonas juzgadas como no literarias: el periodismo de investigación y la investigación etnográfica. De estas experiencias se deriva lo que denominamos factor documental estrechamente vinculado con las marcas perdurables de la operación Walsh y que Rama supo leer con su habitual sagacidad crítica: abandono del ambiente de las elites culturales y del modo tradicional del ejercicio de la ficción narrativa, indagación sobre los procesos creativos de las culturas populares, aguda experiencia de lo concreto, capacidad para demarcar un fragmento

de la realidad física desde el registro de las voces y las imágenes que lo circundan. De ahí que la figuración del escritor, en estas literaturas del límite, se encuentre tan próxima a las figuras del periodista y del etnógrafo: modelo de escritor que desde mediados del siglo xx viene horadando las fronteras entre ficción y realidad, experimentando con las formas plebeyas de la lengua, proponiendo relaciones entre el mundo de arriba y el mundo de abajo.

El zorro, que es un texto autobiográfico, presenta todas las marcas constructivas de lo que aquí llamamos narrativa documental. Una de las claves interpretativas reside en el modo de construcción de lo real y los dilemas que se juegan en la representación de la experiencia. Es un texto extremo porque pretende sellar el valor de su verdad con el efectivo tiro del final: el que escribe dice que va a suicidarse y, al término de su narración, se suicida. De este modo, atraviesa el límite, abandona la ficción, se torna acto para interpelarnos como lectores, arrojándonos a una situación de perplejidad difícil de exponer en términos de crítica literaria o el estudio cultural. ¿Cómo orientar el análisis crítico ante ese resto mortal que nos enfrenta a una relación extrema entre vida y literatura? ¿Cómo leer un texto confuso y extraño desde la condición misma de su inconclusión? ¿No es acaso *El zorro*, en su tensión productiva, un ejemplo privilegiado de las relaciones entre vida y archivo, entre archivo y autobiografía?

Eve-Marie Fell, editora del texto para la Colección Archivos, señala que la particularidad de la obra de Arguedas reside en la inclusión de su propio dossier. *El zorro* es una obra abierta al documento: nos remite a toda la producción anterior de su autor, a su epistolario completo, incluidas las cartas al editor de la novela y a los psicoanalistas que atendían sus dolencias, a las polémicas desatadas cuando se escribía la obra y que parcialmente se incluyen en el texto, a las traducciones de los cantos, leyendas y mitos quechuas incluyendo el fundamental *Dioses y hombres de Huarochirí*, a las fichas que contienen los datos sobre los tres mil 645 pescadores y tres mil 840 obreros

de Chimbote, a las entrevistas para el trabajo de campo y las fotografías que el autor tomó en sus viajes a la ciudad. De este modo, *El zorro* es una fuerza centrípeta que parece triturarlo todo como la gran máquina de producción de harina que devora peces, trabajadores y prostitutas. Si lo narrable no se distingue de lo documentable, el archivo parece ser un modo primordial de la configuración estética de la obra. Sin embargo, *El zorro* no es una ficción de archivo a la manera en que la entiende Roberto González Echevarría en *Mito y archivo*, es decir, no forma parte del conjunto de novelas latinoamericanas que acudieron al depósito de las formas discursivas del poder para imitar sus efectos de verdad (jurídica, científica, antropológica) y, de este modo, legitimarse socialmente. En sentido contrario a esta hipótesis, *El zorro* no imita a otros discursos ni simula formas impuestas por el poder ni tampoco es una novela que acuda al almacén de los relatos maestros para narrar una ficción de origen. *El zorro* es una ficción destituyente del género novela, una ficción que recupera relatos de origen pero sin interés de autolegitimación. Arguedas pone a dialogar nuevamente a los zorros para desacralizarlos y hacerlos intervenir en los conflictos del presente desde una política que acciona bien lejos de las tesis sociológicas o de las interpretaciones mitológicas. En palabras del autor, escribir el libro fue un proceso a través del cual pasó “realmente, increíblemente, de la edad del mito y de la feudalidad concretizada con el mito a la luz feroz del siglo XXI [...] de los tabúes sexuales al descubrimiento de que son tabúes”.

De este modo, *El zorro* se instala en ese lugar paradójico y decisivo que Jacques Derrida formuló para el archivo: aquello mismo que permite y condiciona la archivación es lo que conduce a su destrucción. Aquí, este mal de archivo es el núcleo generador de un relato que se debate entre pulsión de vida y deseo de muerte. El documentalismo de *El zorro* conecta archivo y psicoanálisis. No es un dato menor que Arguedas, al momento de escribir esta novela se encontrara en consulta simultánea con tres psicoanalistas, la doctora Hoffman de

Santiago de Chile, el doctor León Montalbán en Lima y el doctor Marcelo Viñar en Montevideo. El archivo incluye la inédita y sorprendente negociación editorial en la que el editor argentino (Losada) se compromete a pagar las sesiones de análisis del autor con su psiquiatra en Montevideo con el fin de que concluya la novela.

Decíamos que *El zorro* archiva el género novela porque procede a su destrucción. En definitiva, el proyecto de novela se resuelve en el relato de su imposibilidad. Es pura narración en el sentido que Walter Benjamin le otorga al término. El que narra es un moribundo que escribe sentado a la muerte. “Me siento a la muerte”, escribe Arguedas en el diario el 13 de mayo, y abruptamente y sin mediar explicación, nos posiciona frente a su propia muerte, nos instala en el espectáculo de su ritual, nos prepara para el retorno de un acontecimiento que la novela y la modernidad nos habían sustraído. Dice Benjamin: “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir”. Muerte de la novela y muerte del novelista. Así, (mal de) archivo y autobiografía se relacionan en el hilo de una narración que, como dice Leonor Arfuch, es pura dispersión de forma y de sentido. El archivo mitológico de Arguedas se cruza con la memoria de su infancia. La narración deviene resistencia de un sujeto que escribe para salvarse al tiempo que su cuerpo (y su experiencia de vida) se inscribe en continuidad con la experiencia de un pueblo. Experiencia común de reunión y pasión que, como decíamos más arriba, en el mundo andino es sinónimo de sufrimiento y castigo. Las utopías rurales generalmente se transforman en un recuerdo de infancia: memoria comunitaria y estructura de sentimiento que constituyen un conjunto de ideas ilusorias del pasado rural: edad dorada y comunidad feliz desaparecida. Dice Raymond Williams: “Ya hemos visto con cuánta frecuencia una idea del campo se transforma en una idea de la infancia”. Lo que está en juego en todos los casos es la alteración de la percepción y la relación: una confusión que suele proyectar los recuerdos de la infancia real como si fueran historia. Esto sucedía en las novelas anteriores de

Arguedas. En este sentido, *Los ríos profundos* es una novela emblemática pues es el *bildungsroman* de un héroe adolescente que encuentra un sentido en la gesta mestiza del pueblo al que se siente entrañablemente unido.

El zorro es la efectucción de un corte en esta estructura de sentimiento, la despedida definitiva de la arcadia del niño que retorna en los diarios del suicida. El diario del *El zorro* también es el relato del niño serrano que quiso morir en el maizal. Ahora el sexo (“creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente [...] el veneno de los cristianos católicos”) es eje vertebrador de la escritura: “una mezcla del morir y del amanecer” tanto como un modo de conocimiento en el marco de las relaciones de producción capitalistas.

El corte puede explicarse desde la distinción entre novela y narración. El lector de novelas, dice Benjamin, asiste a la muerte del personaje acerca del cual está leyendo para descifrar el sentido de la vida. Por el contrario, el narrador toma prestada su autoridad a la muerte. Pablo Oyarzún —el traductor chileno de Benjamin— añade: “la narración atiende a la callada interpelación que proviene del morir”. Decíamos que el que narra en *El zorro* es un moribundo que amenaza con suicidarse y que decide dar continuidad a su narración (una narración que se sustrae de la estructura de principio y final que organiza el relato en la novela) añadiendo una serie de documentos personales: escritura testamentaria y disposiciones para su funeral. De este modo, la narración trastoca sensiblemente la noción de tiempo y la matriz de linealidad y causalidad histórica. Al encadenar su voz de narrador desde la muerte (escribe para después de su muerte, deja instrucciones para su funeral, prepara la edición póstuma) a las voces que hablaron hace dos mil quinientos años (transcriptas en el siglo XVI y traducidas por Arguedas en 1966) logra transferir a su narración el valor de eternidad, según Benjamin, valor asociado a toda narración genuina. *El zorro* es un relato consustanciado con el arcaísmo que rodea a la figura del narrador: su historia se ha venido contando

desde siempre y para siempre. El narrador se inviste con el ropaje del zorro para darle continuidad al relato anónimo de la tradición y, de este modo, ingresar al habla perdida de una comunidad. Así, rechaza la clausura formal de la novela y se abre a la experiencia narrativa de lo nunca totalizable. Los zorros pueden interrumpir su diálogo durante siglos, pero quedarán expuestos a una continuidad aleatoria, a la espera de cualquier voz que desee retomar el hilo de la narración.

Lo arcaico que aportan los zorros no se corresponde con los contenidos míticos transmitidos de generación en generación, sino con una operación de escritura que aquí entendemos como estrategia de organización del material de archivo. Es decir, en *El zorro* lo mágico no descansa en una transposición de la cosmovisión andina a la estructura de la novela ni en una cuestión de fe como pedía Carpentier para la comprensión de lo real maravilloso. Muy por el contrario, y como sostiene William Rowe, en *El zorro* “la magia, liberada ya de la ideología andina, se revela en su aspecto de deseo, el que entonces muestra su continuidad con el deseo liberado por las nuevas fuerzas productivas, pero entrampado dentro de la ideología capitalista”. La transculturación narrativa, en este caso, tampoco descansa en la amalgama de mitos andinos prehispánicos con las estructuras de la novela occidental, como leía Ángel Rama en *Los ríos profundos* (*transculturación*). La operación transcultural pasa por otra línea: la del archivo, siempre y cuando reestructuremos el concepto de archivo heredado y cruce-mos con el drama de la Relación que es la lógica desde la que narran los zorros de Arguedas.

Argumentamos en sentido contrario al de Martin Lienhard cuando lee *El zorro* desde las coordenadas de la cultura popular andina, y sus estructuras míticas como ley de equivalencias simbólicas subyacentes, de tal manera que le permite concluir, por ejemplo, que “el universo espacial y temporal producido por el discurso de Chaucato —que es el personaje con el que abre el capítulo I— integra sin mayores problemas en el modelo cosmológico del pensamiento

andino”. Derrida asocia el archivo con la idea de porvenir en el sentido de que el archivo no se cierra jamás, sólo se abre desde el porvenir, pero un porvenir que no termina concentrando su violencia en la constitución de lo único. Un archivo monológico de la nación cometería la injusticia de no acordarse de los otros y lo que los otros pueblos podrían decir. El registro del habla de los que en las novelas indigenistas no tenían habla es la lección central del archivo de Arguedas. Su archivo es dialogante desde el momento en que el que se dispone a narrar posee el don de estar a la escucha. No hay narración sin audición. No hay narración sin comunidad. Desde este punto de vista, la narración de los zorros se asemeja al arte del *escúltor* ayacuchano. Joaquín López Antay accedió a la demanda de la nueva clientela y cambió su arte poniendo en diálogo el registro sagrado con el orden profano. Para ello debió agudizar su facultad de *escuchar* y de *ver*.

El archivo de Arguedas es un archivo *audiovisual*. Gracias a la publicación que hizo Lienhard de fragmentos de dos de las entrevistas que Arguedas grabó en Chimbote (a Hilario M., *modelo* del Hilario Caullama de la novela, y a Esteban de la Cruz, un exminero pobre y enfermo, *modelo* de personaje homónimo de *El zorro*) y también a la publicación de parte del registro fotográfico que el mismo Arguedas hizo de la ciudad, podemos evaluar la importancia del material documental en la elaboración de la novela. Habrá que indagar si esta tecnologización del trabajo de escritura no apuntaba a la elaboración de un realismo alternativo, distante del neorealismo de los escritores de la generación del 50 peruana (Enrique Congrains Martins, Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta) tanto como del realismo mágico que triunfaba en América Latina y en el mercado internacional.

La particularidad de la narrativa documental de Arguedas reside en su trabajo de archivo: la recolección de mitos —los de Huarochirí del siglo XVI entran en diálogo con los de Incarrí y Adaneva que Arguedas fue a buscar en las calles de Chimbote—, la

confección de encuestas etnográficas, el acopio de datos de la economía política, de las artes populares, de la historia de la pesca, de la geografía y la historia natural, de las estadísticas de la migración. Arguedas documenta a los hombres comunes que, según Comolli, es la marca fundamental del registro documental. No para capturar la verdad sobre ellos sino para revelar las trampas que nos tiende nuestra relación con la verdad.

Diáspora y narración

y se aquilatará mejor
 el guano, la simple calabrina tesórea
 que brinda sin querer,
 en el insular corazón,
 salobre alcatraz, a cada hialódea
 grupada.

CÉSAR VALLEJO
 “Trilce I”

El zorro es una obra gestada sobre la base de un montaje fecundo. Aquí el montaje no es sólo un procedimiento constructivo, sino también una operación relacional donde un elemento se extiende hacia otro sin dejar, por ello, de mostrar las fracturas, los puntos ciegos de un mundo inacabado. El conjunto de capítulos se compone de una serie de escenas a la manera de los retablos ayacuchanos. La solución narrativa de Arguedas parece operar de igual modo que la del *escúltor*: dejar vacío el centro del relato y no privilegiar ningún tema. Entre la escena de la pesca de la anchoveta, el baile de *rock and roll* de Maxwell en el salón rosado del prostíbulo, la pelea, la llegada de la policía, el paseo de Zabala por los callejones del prostíbulo, los episodios de Asto con la Argentina y la escena de las tres prostitutas del corral subiendo al médano de la barriada,

el primer capítulo articula un conjunto visual desde donde se filtra una posición narrativa tensionada por lo visible y lo decible. Cuadros goyescos de un realismo donde los de abajo encarnan el conflicto entre cuerpo social y cuerpo sexual. Desde abajo ascienden por el médano las prostitutas, de madrugada al finalizar su jornada de trabajo. Y en el ascenso hacia el mundo de arriba, en la inminencia del amanecer, toman vistas de la bahía y de la maquinaria productiva donde la trituración incesante de los cuerpos (de los pescados, de los pescadores y de las prostitutas) da fundamento de una economía extractiva. Mientras ellas disponen de unas horas para reponer fuerzas, sus clientes parten para recomenzar la faena en el mar.



José María Arguedas, *Fotografías de Chimbote*, ca. 1967.

Como iluminación profana, la narración entrelaza el dato real, para lo cual el etnógrafo toma vistas fotográficas y captura voces en su grabadora, con el relato mítico. Estrategia relacional del relato que da vueltas como una rueda y transfiere a las *zorras* hacia la cima del cerro, y por qué no del relato, para dar de qué hablar, para bailar y

cantar, para contar el cuento y retomar el hilo de una vieja conversación que tiene como tema a una humanidad que desde hace siglos se mueve de un sitio a otro, una humanidad que también corre el riesgo de quedar atrapada como el Gran Jefe Tutaykire, que se enredó entre las piernas de una virgen ramera. Fabuloso relato mítico que transfiere su carga sagrada a los materiales bajos y precarios con los que entreteje la narración.

De ahí que el etnógrafo de Chimbote termine volviéndose etnógrafo de sí mismo cuando las preguntas por las relaciones de poder impactan sobre su historia íntima. Si las relaciones de poder en Chimbote se resuelven en sexo y violencia, finalmente revierten en un sujeto herido de muerte por los mismos monstruos que lleva en su interior. Le escribe a su psicoanalista chilena: “Me aterra esta casi vehemencia de buscar prostitutas. Cómo vencer esta agresión incesante del sexo, ¡cómo vencerla! Escribiendo. Es atroz para mí que haya tantas prostitutas en las calles de Santiago, ahora. Les temo y me atraen”. En la narración de Chimbote confluye la pasión de un sujeto que busca resolver el enigma del “dulce arcano maldecido” en el doble fondo del cuerpo social e individual. El tema de la sexualidad y las mujeres en Arguedas está profundamente ceñido al tema de la muerte.

El burdel junto con la fábrica de pescado y las calles de la ciudad son espacios privilegiados en el relato. El prostíbulo puede leerse como contranarrativa de las fábulas fundacionales de la nación al tiempo que, en el sentido baudeleriano, se vuelve alegoría del carácter mercantil de las relaciones sociales en el seno del capitalismo. Allí se concentra toda la complejidad que asume la sexualidad y la dicotomía masculino/femenino en Arguedas. En las prostitutas y la escenificación detallada del burdel se activa otro sector del archivo de Arguedas: los fantasmas sexuales en los que se proyecta el orden mismo de la cultura patriarcal de Occidente amenazado por la pérdida, por la falta y

por la diferencia. El cuerpo de las mujeres exhibe el rastro de una relación en grado de máxima subordinación. Las mujeres de Chimbote ponen en escena la otredad como amenaza: deseo y miedo al mismo tiempo, deseo de dominación y amenaza de frustración.

Las zorras portan la carga moral que las mujeres arrastran como una cruz: su sexualidad remite al tabú milenario de lo reproductivo que ve en el deseo de la mujer la causa de la enfermedad en el hombre. Desde hace dos mil 500 años los narradores repiten las desventuras de una humanidad en marcha. La fábula descansa en el peligro que asecha al hombre que se aventura. El encuentro, tanto en el mito como en el relato autobiográfico de Arguedas, con una mujer deseante se resuelve en desdicha y padecimiento. Chimbote es la gran alegoría de la mujer que desea, un enigma difícil de desentrañar y que, en su resolución, el que narra arriesga su vida. La vida y la muerte, parece decirnos el que escribe, pueden sobrevenir de la mano de una mujer. Hace dos mil 500 años que los zorros vienen hablando de lo mismo.

El drama de la Relación que se juega entre unos cuerpos desquiciados y una lengua obscena hacen visibles la *reunión* y la *pasión* de un pueblo que viene narrando su diáspora desde hace una eternidad como lo corrobora el archivista *fojeando* (el neologismo es de Arguedas) en los documentos del fichero colonial. Sin embargo, ya no hay jerarquías que pesen entre el relato *prestigioso* de los dioses y los hombres de Huarochirí —objeto de la traducción erudita del académico— y el habla plebeya de las mujeres y los hombres comunes de Chimbote, tan ilegible y extraña como la de los personajes mitológicos. Desde el comienzo, el relato juega con sutiles movimientos que van de la observación panorámica desde arriba a la mirada del detalle que permite el dispositivo fotográfico. En la cumbre del cerro, que es el espacio sagrado desde donde ven los zorros y las prostitutas, se puede descender en picada hacia abajo. Corresponde a la narración exhibir la relación entre un espacio y otro en el marco de la expoliación extractivista, sin caer en el miserabilismo y devolviendo

a los cuerpos la palabra en su condición conflictiva, exponiéndonos a la alteridad, al atlas lingüístico de lo plebeyo que destruye las reglas del buen decir, de las bellas letras. Los cuerpos resisten en la lengua oscura de los giros inauditos, de las malas palabras, de las conjugaciones incorrectas, asumiendo y practicando la lengua de la exclusión social para testimoniar su supervivencia.

“Vallejo era el principio y el fin”, dice Arguedas en su “¿Último Diario?”. Vallejo forma parte del archivo del narrador cuando dispone las vistas de las islas guaneras y del salobre alcatraz. Nada más próximo a la lengua tartajada de *Trilce* que la descentrada jerga de los pescadores y las prostitutas chimbotanos.



José María Arguedas, *Fotografía de Chimbote*, ca. 1967.

Cuando Arguedas configuró el extraño paisaje para dar reinicio al diálogo mitológico de los zorros, debió hacer resonar la zona Vallejo de su archivo, en particular, el poema inaugural de *Trilce* que prefigura, exacto, el mar de Chimbote y a sus hambrientos alcatrazes “volando tristeza”, “mendigando peor que judíos errantes”, como

dice Arguedas. Tomando vistas del dolor animal, el documentalismo narrativo de Arguedas alcanza su lirismo más intenso. Como el albatros baudelaireano, los alcatraces figuran el doble del artista inscribiendo su protesta en el vuelo anunciador de negros presagios. En la violenta pasión animal se documenta el desastre al que lleva el progreso impuesto por la explotación intensiva del mundo. La reunión y la pasión de una comunidad encuentran asilo en la extraterritorialidad de lenguas en tránsito: albatros, alcatraces y poetas han sido desterrados del mundo. Revolotean de arriba a abajo intentando hallar algún lugar.

Segunda parte
Crónica, vanguardias y tecnologías

La otra vanguardia: Roberto Arlt

Nunca me ha preocupado de saber qué era lo que yo escribía [...] Sé que a veces a cierta gente mis notas le pican como ácido nítrico. Y con este ácido es con el que se graba en metal el diseño de esta clasificación: aguafuertes.

ROBERTO ARLT

“El derecho de alacranear”

Las *Aguafuertes porteñas* que Roberto Arlt comienza a publicar en agosto de 1928 en el diario *El mundo* de Buenos Aires constituyen un punto de inflexión en el amplio corpus de la crónica latinoamericana. Leídas desde una coyuntura entendida ya no como una fracción de tiempo o un periodo sino como un momento de acumulación o condensación de contradicciones, una fusión de diferentes corrientes y dispositivos de conocimiento, es posible preguntar por las circunstancias de invención de una imagen de autor y la emergencia de una narrativa urbana singular tomando como perspectiva principal el desarrollo de los dispositivos reproductivos del arte y su incidencia en la formulación de un régimen de visibilidad del mundo. ¿Cuáles son las relaciones entre la narración en las *Aguafuertes porteñas* y la técnica de grabado precisamente denominada aguafuerte? ¿Y qué ocurre cuando Roberto Arlt emprende su mítico viaje al sur e incorpora la cámara fotográfica como herramienta de trabajo?

Del viaje a la Patagonia tenemos conocimiento por una serie de crónicas publicadas en *El mundo* entre el 11 de enero y el 19 de febrero de 1934, más otros dos artículos publicados entre mayo y julio

del mismo año en la revista *Actualidad* ilustrados por un conjunto de fotografías que el mismo Arlt tomó durante el viaje.

Sería muy simple, y a la vez reductor, sostener la hipótesis de la existencia de dos Arlt: un primer Arlt novelista, con ideas políticas confusas y más preocupado por la ficción que por su trabajo en el diario, y un segundo Arlt que al cierre de su etapa como escritor de novelas, madura sus ideas políticas, asume su vocación por el teatro y desarrolla una escritura periodística más comprometida. Por el contrario, nos seduce pensar en un itinerario marcado por una búsqueda experimental, más afín a las vanguardias de lo que la crítica literaria estuvo dispuesta a admitir. Poco informado o, tal vez, poco interesado por adscribir a los movimientos artísticos y literarios europeos, aunque preocupado por la formulación de una estética rebelde a los mandatos de la ciudad letrada de su tiempo, Arlt se perfila como un vanguardista excéntrico. Un solitario en conflicto tanto con el vanguardismo cosmopolita de la revista *Martín Fierro*, informado y formado en los avatares de los *ismos* europeos y latinoamericanos, como con las propuestas estéticas conservadoras de los poetas de izquierda que conformaban el grupo de Boedo.

¿Es posible concebir una praxis de la vanguardia que, despreocupada por lo *nuevo*, experimente dentro de los fueros de la tradición literaria heredada? ¿Fue Roberto Arlt un vanguardista inadvertido por el campo literario argentino de finales de la década del veinte? ¿Es factible la existencia de una vanguardia operando en los límites mismos del realismo y desde la redacción de un periódico de tirada masiva? Si esto fuera posible, Arlt es un caso ejemplar: un vanguardista *salvaje*, como postula Pablo Rocca, que a la manera de un *bricoleur* realiza el montaje de materiales diversos y menores entre los que fulguran el folletín, la crónica policial, la novela sentimental junto con las revistas de mecánica popular y las imágenes cinematográficas y de la industria cultural. Sin desconocer la importancia de estos materiales en

su escritura, “los saberes del pobre” —como los denominó Beatriz Sarlo—, creemos que en su escritura acciona otra biblioteca: la heredada del decadentismo y fuertemente atravesada por un *bric à brac* de imágenes que, desde finales de siglo XIX, venían fraguando un nuevo régimen escópico, es decir, modos de mirar y gramáticas de la mirada que al cronista de las *Aguafuertes* le permitieron torcer las formas tradicionales de representación prescindiendo de las estridencias rupturistas de los manifiestos y la gestualidad vanguardista.

Roberto Arlt, como otros escritores latinoamericanos, encontró en las formas decadentistas, esbozadas por los modernistas, las condiciones de posibilidad de otra vanguardia desde una genealogía diferente a la surgida en estrecha relación con los ismos europeos. Tal vez sea necesario volver a considerar los comienzos de Arlt y ahondar en la relación existente entre las ciencias ocultas y el imaginario decadente, en particular, las formas en que el decadentismo articuló maneras de ver la realidad en disputa con el cientificismo positivista.

En las “Ciencias ocultas de la ciudad de Buenos Aires” publicado en 1920, el joven Arlt, bajo el curioso título de *literatura teosófica*, exhibe su parnaso decadente, sus raros, que son el producto de lecturas que difícilmente hubiesen podido realizarse en los estantes de las bibliotecas barriales de su tiempo: Baudelaire y Verlaine, Emilio Carrere y Henri Murger, Villiers de L’Isle Adam y Albert Samain, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, Nietzsche y Schopenhauer, Oscar Wilde y D’Annunzio, Ibsen y Maerterlinck, Amado Nervo y Valle Inclán, Schuré y Swinburne, Walt Whitman y Edgar Allan Poe, etcétera, etcétera. Las fuentes del decadentismo arltianas parecen ser inagotables. Con la ansiedad de aglutinar títulos y autores, repite el gesto de fascinación y distanciamiento que caracteriza a las apropiaciones latinoamericanas de las modernidades europeas de fin de siglo XIX. Sin lugar a dudas, las referencias bibliográficas del novel escritor fueron una forma de autolegitimarse bajo el aurático prestigio del programa

literario conocido como *mal del siglo*. No es casual que su parnaso esté presidido por Paul Bourget, maestro de pesimismo y teórico del desacuerdo entre la realidad del mundo y los deseos del hombre, desacuerdo que el progreso de la civilización no puede más que acen-
tuar. Según Bourget, ese desacuerdo entre el yo y el mundo es pro-
ducto de la despoetización de lo real y de una ciencia destructora de
las certezas consoladoras de la fe. ¡Cuánta afinidad habrá encontrado
el joven Arlt con el teórico que profetizaba que el hombre moderno
está fatalmente encaminado a la tristeza y a la desesperación!

Si la decadencia constituye una grave crisis del alma, la voluntad
de asumir la decadencia, de hacerla la esencia misma de la moderni-
dad literaria, es el legado modernista que tempranamente Arlt recep-
ciona con admiración al tiempo que advierte sobre el peligro que ellas
mismas entrañan:

En efecto, podemos observar que en el teatro, la novela y la poesía
se produce un surgimiento místico decadente, saturado de psiquis-
mos, de nuevos estados de espíritu y extrañas situaciones amorales,
triunfando las perversas fantasías y lúgubres, dichas malsanas, cuyas
garras desperezan carnes de espíritus gozosos de voluptuosidad. Es el
espasmo de todas las febricencias cerebrales, el dulce espanto de los
abismos voraginosos y opacos.

Detrás de la preocupación por los efectos de lo morboso y lo
bestial del decadentismo en manos de los inescrupulosos ocultistas,
asoma un joven moralista de 20 años que, al tiempo que aplaude a
la policía cuando clausura locales ocultistas, se apoya en la *autoridad*
del doctor Max Nordau, quien réprobo de degenerados, denunciaba
la perversión psicópata de los raros que ponen en peligro a las mentes
ingenuas, en especial, la de las señoritas: “he visto en manos de niñas
de 8 a 15 años de edad, cuyos padres imprudentes las conducían a la

logía, libros de la índole ya citada, cuyo efecto en esas tiernas mentes infantiles tan propensas a la sugestión, no se hará esperar”.

Y sin embargo, en el secreteo de las sociedades ocultistas no sólo pululaban los mercaderes de lo desconocido, sino también las lecciones maestras de una sensibilidad en sintonía con “la maravillosa vista de la naturaleza de las cosas”: tradiciones antiquísimas de magia, leyendas y doctrinas arcaicas, mitos cosmogónicos junto a los modernos fenómenos del hipnotismo, magnetismo y radioactividad. Y aficionado por las sagas del avance científico, el sensible decadente, se entusiasma con los descubrimientos técnicos empeñados en capturar las radiaciones del cuerpo como los rayos X de Wilhelm Röntgen (“Roetgen”, escribe Arlt) y las expectativas que en la época habían abierto Blondlot y Charpentier, científicos de la Universidad de Nancy, con el anuncio de la posibilidad de fotografiar “el pensamiento no expresado, la atención, el dolor, el espanto, el esfuerzo mental” obrando sobre las fosforescencias bautizadas Rayos N. La ciencia era el antídoto contra los embaucadores del ocultismo. Las visiones nocturnas, las emanaciones y fluidos de los cuerpos, las corrientes magnéticas podrían ser fotografiables y reproducibles por la cámara oscura gracias a procesos gestionados en los laboratorios que vendrían a abolir las creencias de las señoritas acechadas por los charlatanes.

Amalgama bizarra entre decadentismo y ciencia con la que Roberto Arlt formaliza un régimen escópico para ver y auscultar la transformación de la noción misma del arte en el marco de una metamorfosis brutal de la escena cultural y literaria. En los comienzos de Arlt, la imaginación técnica emerge de la mano de la imaginación decadente. En ese tiempo, la literatura está entrañablemente unida al catálogo de monstruosidades que anidaban en las *febricencias cerebrales* atraídas por las fuerzas extrañas que se resisten a la desmiraculización del mundo. En la labor periodística de Roberto Arlt se pone

en relación literatura y tecnología: si la literatura estaba próxima a la religión, la tecnología era sinónimo de reproducibilidad gráfica, fotográfica, radiográfica y cinematográfica.

La plancha de metal

Podemos recuperar para otros fines la metáfora con la que Oscar Masotta describió el realismo de las novelas de Arlt en los años sesenta. Desde las tecnologías del aguafortista, la presión de la *plancha de metal* responde a un ordenamiento menos metafísico, es decir, estrictamente materialista: se trata del trabajo de garabatear sobre materiales duros. Como el grabador artístico, Arlt trabaja sobre la lengua rígida del periodismo informativo y del realismo social. Su ademán irónico la corroe y deforma alejándola de los estereotipos del realismo sociológico con el que los progresistas de su tiempo pretendían documentar las severas condiciones de vida de los desposeídos en una ciudad que cambiaba día a día y vertiginosamente. Si hay un saber técnico que afecta la escritura de las crónicas en Arlt, en primer lugar hay que considerar los modos de reproducción del aguafuerte: el trazado de líneas en una plancha de metal (zinc, hierro, cobre) para ser sometidas a la acción del ácido que corroe las zonas dibujadas con virulencia y que pone en riesgo a su ejecutor por la peligrosa toxicidad de los gases que se desprenden. Hay algo más: el ácido nítrico utilizado en el grabado para la producción de las aguafuertes es el mismo agente nitrante usado para la fabricación de explosivos. De ahí que el realismo de Arlt no resida en la estética pasiva de los espejos ni en la activa de los prismas, sino en la estética reactiva de los ácidos. Podríamos decir: un realismo nítrico de cinismo corrosivo. Resulta interesante reparar en la proximidad entre la composición gráfica de la litografía “Calle Corrientes” del grabador Guillermo Facio Hebequer

(1889-1935) y el montaje narrativo que realiza Arlt en su agua-fuerte “Corrientes, ¡por la noche!”, es notable.



Guillermo Facio Hebequer, “Calle Corrientes”, ca. 1930.

Lejos entonces de una vanguardia de la novedad, las crónicas de Arlt se organizan en torno a una pulsión reproductiva que funde en singular transculturación las visiones enrarecidas del decadentismo y la técnica reproductiva de las imágenes en particular relación con los procesos químicos. Bien lejos de la reproducción especular, los cuerpos y las voces de sus crónicas son irradiaciones de la materia, fluidos magnéticos del mundo. Se pliegan, en su condición de indicio, a la extrañeza insoportable del mundo cruel en el que las palabras se han separado irremediabilmente de las cosas. Este es el punto a partir del cual su narrativa se distancia del realismo. En el cruce entre narración y periodismo, sin mediar gesto ni manifiesto, fragua un vanguardismo atípico, altamente virulento contra el régimen opresivo del orden burgués. Decía por ese mismo tiempo José Carlos Mariátegui: “El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués”.

Arlt practica un vanguardismo que corroe el patetismo sentimental del folletín y mediante la ironía del cínico presiona los límites que le imponía la empresa periodística. Desde el periódico, y entre líneas, articuló una crítica radical sobre la moral burguesa a partir de su “derecho a alacranear” —como él mismo lo define— y plegando su actividad a la reinante anarquía de las formas —anarquía que Mariátegui considera el preludio del fin de la burguesía— que termina por configurar una estética de la visión deforme.

Como quien ve visiones

“Mientras baño mis ojos enfermos de un negro colirio”, escribe Horacio, en la epístola quinta del libro primero de *Las sátiras*. Indudablemente estoy obsesionado con la oftalmología. Lo único que me consuela es que hace un montón de siglos, un poeta romano haya pasado las de Caín como yo.

ROBERTO ARLT
“El tímido llamado”

Realismo y grotesco. La suma de estos dos componentes da la fórmula del éxito de las *Aguafuertes porteñas* entre los lectores de *El mundo* y que le permitió a su autor ganar autonomía más allá del periódico, consagrarse como escritor y vivir del oficio de escritor desde finales de la década del veinte. Entre el realismo y el grotesco, sus crónicas son continuidad del costumbrismo por otros medios, o mejor, es el punto de fuga de la forma con la que se habían consagrado Fray Mocho, Last Reason y Roberto Payró. Sin romper con esa tradición, las *Aguafuertes* transforman la suave ironía del cuadro de costumbres en un punzante *alacraneo*, es decir, la diaria destilación de veneno contra el código de moralidad de las familias decentes. La escritura arltiana, que suele predicar desde una suerte de *sincerismo* brutal contra el sentimentalismo y la cursilería burguesa, fue también una firme intervención pública en la llamada *década infame* cuando, entre otras cosas, a partir de la crisis de 1929 se profundizó la crisis social y económica. Su crítica radical a la moral burguesa logró pasar exitosamente por los filtros de la censura del diario a causa de un inteligentísimo manejo del humor.

Tal vez sin proponérselo, Arlt documenta el momento de transición en que un orden tradicional —el de la distancia insalvable entre la alta cultura y las expresiones propias de los sectores

populares— comenzaba a desmoronarse a causa del crecimiento de la industria cultural y la mediatización de la vida cotidiana por la expansión de la radiofonía, la emergencia de la industria discográfica, la edición de libros baratos, la multiplicación de salas cinematográficas, los anuncios de la invención de la televisión. De ahí que las *Aguafuertes* también puedan ser leídas como la crónica de la caída del orden jerárquico que regía la ciudad letrada porteña.

A la sombra de una galería de personajes monstruosos que profieren sus voces en una lengua inédita, las *Aguafuertes porteñas* desatan un complejo proceso de traslación de una imaginería grotesca a las páginas de un medio masivo a fin de documentar la emergencia de una nueva cultura en el seno de una ciudad convulsionada por el encuentro de lenguas y de tradiciones disímiles. Su *plebeyismo* literario se sustancia en el tono provocador de una prosa que aparece, no es casualidad, en un periódico diseñado para los decorosos sectores medios:

Ya lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: “No toda es vigilia la de los ojos abiertos” [...] ¡qué grandes, que llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! [...] Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal. Porque, en realidad, ¿qué fue Goya, sino un pintor de las calles de España? Goya. Como pintor de tres aristócratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio. Y un genio que da miedo.

La cita documenta el valor que Goya y sus esperpentos tenían para Arlt desde los comienzos de su tarea de cronista. La obra del grabador español probablemente sea un fragmento de la biblioteca de la *literatura teosófica* de su juventud que años después se activa en la experiencia del presente: el vagabundeo y su roce con los cuerpos y las voces de la calle, el registro de lo visto y oído en el desborde de un cosmopolitismo del pobre en el Río de la Plata desde principios de siglo. Escribiendo sus 800 palabras diarias, Roberto Arlt fue su mejor etnógrafo.

Grotesco, aquí, nos reenvía a otra viejísima tradición gráfica, no ajena a los tapices tardíos de Goya, a sus aguafuertes conocidos como *Caprichos* y *Desastres de la guerra* y sus escenas con temas de brujería y locura. En este sentido, para Arlt, la escritura de crónicas constituyó un laboratorio de escritura —metáfora ajustadísima en el caso de un escritor que encuentra en los procesos químicos una fuente privilegiada para la producción de imágenes—, donde, trabajando la materia prima de los registros visuales y orales tomados en vivo, un narrador experimenta la aleación de las formas y temas de lo monstruoso y satírico del imaginario decadentista finisecular y el registro de las voces populares. No todas las *Aguafuertes* son grotescas, pero una inmensa mayoría operan con esas estrategias de figuración. Detengámonos en la ejemplaridad de “Taller de composturas de muñecas”, publicada el 5 de septiembre de 1928:

Esta mañana pasando por la calle Talcahuano, tras del polvoriento vidrio de una ventana, lúgubre y color de sebo, vi colgada de un alambre y por el pulso, una muñeca. Tenía pelo de barba de choclo, y ojos bizcos. Tan siniestra era la catadura de la tal muñeca que me detuve un instante a contemplarla. [...] Pero más detenido aún, por el atractivo que el ambiguo pelele ejercía sobre mi imaginación, llegué a levantar la vista, y entonces leí en el frente del ventanal este letrero:

“Se refaccionan muñecas. Precios módicos”.

Estaba en presencia de uno de los oficios más raros que se pueda ejercer en nuestra ciudad.

Tras los vidrios se movían unos hombres polvorientos también, y con más cara de fantasmas que de seres humanos, y rellenaban con aserrín piernas de muñecas o estudiaban oblicuamente el vértice pupilar de un pelele.

Indudablemente aquella era la casa de las bagatelas, y esos señores unos tíos raros, cuyo trabajo tenía más parecido con la brujería que con los menesteres de un oficio.

“Me quedé como quien ve visiones”, dice el cronista ante el espectáculo de lo cotidiano enrarecido que se resuelve en figuras de una deformidad incompresible. Pero aquí lo siniestro no se agota en la conformación de una escena extraña como solía hacerlo la prosa poética del modernismo finisecular. Arlt, además de visionar, devela, aunque sus explicaciones no terminen en una deriva sociológica o un análisis etnográfico de los factores. Tampoco hay misterio que descubrir sino que a la visión esperpéntica de los juguetes le sucede el relato burlón sobre las vidas y las viviendas de las personas que hacen componer sus muñecas: “¿Quién no recuerda haber entrado a una sala, a una de esas salas donde la miseria empieza por el comedor?”. Y la miseria aquí no se refiere a la carencia del proletariado, sino a la abundancia burguesa que nada entre cambalaches *kitsch*: “marcos dorados, retratos de toda una generación, diplomas por los muros, chafalonía sobre las mesitas, [...] y sentada en la poltrona, rodeada de moñitos, la muñeca”. Y de la descripción de la sala, del artificioso mal gusto del interior burgués, pasamos a la narración de las miserias del cotidiano de las familias propietarias, de la razón sentimental que reina en el

acopio de chucherías de las casas decentes al régimen opresor que gobierna sus vidas.

La estructura formal de las *Aguafuertes*, en general, comienza con una visión que paraliza (una imagen entrevista que merece un alto en el vagabundeo del narrador: “Me quedé como quien ve visiones”) a la manera de un excedente extraño, una anormalidad que el cronista describe generalmente a través de hipérboles. De aquello que se ha visto o se ha escuchado por casualidad se deriva la narración. Aburrimiento de las familias, precauciones pequeñas, cálculos minúsculos, avaricias de solteronas o de padres de familias cuyos ahorros cotidianos serán el comienzo de un crecimiento patrimonial. Estas conductas previsoras son motivo del escarnio siempre socarrón de un narrador que conserva algunos rasgos del contador de cuentos tradicional. En “Taller de composturas de muñecas”, la narración de la vida aburrida y pulcra de los seres que habitan en las salas de la miseria, se cierra con la interpelación a los lectores a la manera del narrador de las culturas orales:

Ahora si el lector me pregunta: ¿Cómo con tal lujo de precauciones y de sentimiento conservador, las muñecas se rompen?; le diré:

El único culpable es el gato. El gato que un día se harta de ver el monigote intacto y a zarpazos lo tira de su trono churrigüesco. O la sirvienta: la sirvienta que se va de la casa por una discusión que ha tenido y desfoga su rabia a plumerazos en el cráneo de loza engrudada de la muñeca.

A diferencia de la narración tradicional, el lector esta vez no obtendrá como respuesta una moraleja o enseñanza edificante, sino una salida que como puntada hiriente se resuelve narrativamente como el zarpazo del gato o el destronamiento simbólico que la

servienta ejecuta sobre la cabeza de la reina del salón. Pequeñas formas de ejercicio de la venganza y promesas de una destitución.

Plebeyismo, en las *Aguafuertes* de Arlt, no refiere estrictamente al uso de voces lunfardas o la galería de tipos populares que desfilan por las crónicas. El plebeyismo de Arlt se distingue del mero populismo entendido como la costumbre de pintar cosas del pueblo. Como ha señalado José Luis González, el arte plebeyo se sustancia en la emergencia de una cultura desde abajo en momentos históricos de inflexión de la hegemonía de las clases dominantes, cuando la plebe puede vivir vuelta hacia dentro de sí misma, cuando estiliza sus propias formas (lo cual no excluye aprovecharse de elementos usados por la alta cultura, pero sometiéndolo a una remodelación según su propio estilo). Labor espontánea, difusa y cotidiana que los sectores bajos articulan en momentos de resquebrajamiento de las instituciones y de las bases materiales en las que la cultura dominante asienta su hegemonía. Son esas formas inciertas pero efectivas de invención de lo cotidiano que Michel de Certeau teorizó mientras estudiaba las prácticas culturales en un barrio de obreros en el Lyon de los años setenta. Se trata de formas de hablar, moverse, gesticular y conversar. Populismo ha habido siempre en la producción artística de nuestras burguesías criollas, es decir, la selección desde arriba de formas de abajo que no aspiran a ser modelo.

Fue José Ortega y Gasset quien introdujo la idea de plebeyismo a propósito de la pintura de Goya y de Valle Inclán en la literatura. Se trata, como dice González, de “un arte caracterizado por la irreverencia, por el desdén burlón a la solemnidad, por recelo ante el sermón y la arenga, ajeno al redentorismo desde afuera o desde arriba: un arte socarrón, descarado, valeroso a su manera taimada y antiheroica”. En esta misma tradición puede leerse también cierta zona de la crónica de finales del siglo xx como las del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, el mexicano Carlos

Monsiváis y el chileno Pedro Lemebel. Para Monsiváis el dato fundamental es que la plebe no produce documentos. De ahí la importancia del registro, es decir, del factor documental que, como las estampas de Goya, acciona en las prosas plebeyas de Roberto Arlt.

Si la imagen vanguardista supone el abandono de la contemplación y el ingreso al reino de la acción, el cronista Arlt se pliega a esta última optando por cierta forma de constructivismo. Sus imágenes amontonan, acumulan, revuelven, empujan. En este sentido, las *Aguafuertes* de Arlt están cerca de las *Denkbild* —cuadro imaginario— de Benjamin o las *Raumbild* —imagen espacial— de Krauer aunque, hay que agregar, las imágenes aquí asumen las formas de lo caricatural satírico. Alcanza con dar un vistazo a los títulos de las entregas: “El hombre corcho”, “El hombre de la camiseta calada”, “La muchacha del atado”, “El siniestro Mirón”, “El parásito jovial”, “Su majestad, el quinielero”, “La mujer que juega a la quiniela”, “El hombre feo”, “Los médicos tacaños”, son textos que pueden leerse como estampas de un país que se llama Buenos Aires, fragmentado y en combustión. Inventores, rateros y poetas; moribundos, perdedores y triunfadores, vagos, fiacas, squenunes y atorrantes; curanderas, videntes, charlatanes y embaucadores; planchadoras, percaleras, sirvientas y fabriqueras; necias, frívolas o solteronas. Las variaciones parecen ser infinitas y, sin embargo, el mundo de las aguafuertes inexorablemente está dividido en dos: entre propietarios y no propietarios, entre los que poseen y los desposeídos.

Ochocientas palabras en veinticinco minutos

La crónica, como el grabado, asociados a lo reproductivo, han sido considerados arte menor: siendo obras concebidas para su repetición, atentan contra lo aurático del original. Mientras las técnicas del grabado permitieron al dibujo acompañar, ilustrándola, a la

vida diaria; con el desarrollo de la imprenta, el fenómeno se intensificó a escala industrial. Ocurre lo mismo que con la escritura en el periódico: la multiplicación de estampas se asemeja a la producción en serie de la nota diaria que exige el director de *El mundo* al esforzado de la Underwood como se figura muchas veces Roberto Arlt. El vértigo de “Una excusa: el hombre del trombón” exhibe en abismo la modalidad de escritura en el diario. La estructura formal del texto apunta a la autorreferencialidad: asistimos al taller de escritura de manera similar que al cuadro dentro del cuadro de la representación barroca. Exhibición jocosa del método de un *gran escritor*: es tal la seguridad de Arlt en el oficio que para no perder su clase regular de gimnasia decide mostrarnos su gimnástica habilidad para el tipeo: “¿Daré el sujeto del trombón tema para ochocientas palabras? ¡Maldito sea el trombón! Podría haber tomado el argumento de otro asunto; por ejemplo ¿qué ejemplo?”. La excusa del hombre del trombón le sirve para la exhibición fanfarrona de su dominio sobre el *métier*, una forma curiosa desde la que consolida su imagen de escritor.

La crónica para Arlt constituyó una fuente de ingresos, un recurso para ganar un sueldo. También fue un medio para promocionarse, una vidriera desde la cual construyó su figura de autor (y también su autoridad). Finalmente, la crónica funcionó como un taller de escritura, es decir, una gimnasia diaria donde probó la potencia diferencial de su arte de narrar. En el trayecto que se inicia en 1928, día a día, podemos apreciar cómo el cronista deviene personaje mediático: sus lectores le escriben pilas de cartas pidiéndole consejos, contándole historias, solicitándole ayuda. Lo llaman por teléfono a la redacción para conocer su opinión sobre algún suceso resonante o lo van a ver personalmente para denunciar alguna situación de injusticia. Lentamente, el cronista se transforma en tercera persona: “si yo no fuera Roberto Arlt, no lo hubiera creído”,

“tengo el mal gusto de estar encantadísimo con ser Roberto Arlt”, “El atorrante de Arlt. Gran escritor”. En su caso, más que en cualquier otro, la crónica está asociada al nombre propio. Un nombre raro, difícil de pronunciar, extraño a la ciudad letrada, ajeno al círculo de los propietarios del país que fue ingresando al cotidiano de la ciudad por prepotencia de trabajo, para decirlo en los términos del mismo Arlt. En “Yo no tengo la culpa” narra su historia de argentino reciente, hijo de inmigrantes, y de la extrañeza que provocaba su apellido en la escuela: “¡Qué apellido más raro! ¿De qué país es? [...] Oiga usted, ¿cómo se pronuncia ‘eso’? (‘Eso’ era mi apellido)”.

El yo del cronista es presencia abrumadora en las *Aguafuertes*. La historia que nos cuenta podría sintetizarse más o menos así: yo, el peor de todos, terminé por convertirme en Arlt, gran escritor. Por momentos en ellas también asoma la cruel venganza del niño pobre proveniente de una familia de padres extranjeros que para ingresar al mundo letrado debió sortear la desventaja que desde la infancia significa ser leído como *lo otro*.

Ya en la escuela, donde para dicha mía me expulsaban a cada momento, mi apellido comenzaba por darle dolor de cabeza a las directoras y maestras. Cuando mi madre me llevaba a inscribir a un grado, la directora, torciendo la nariz, levantaba la cabeza y decía: “Cómo se escribe ‘eso’”.

De ahí que, en cada una de las entregas para el diario, pareciera que, en la inscripción de su nombre, vuelve a paladear la satisfacción de poner en apuros a los pedagogos. Ahora, es el *gran escritor* que dicta lecciones de pronunciación: “Arlt, cargando la voz en la ele”.

El factor documental III

La vastedad de la Patagonia significó, para Arlt, una suerte de destierro de la ciudad, aunque voluntario. Al término del trayecto del tren que en ese entonces llegaba hasta Ingeniero Giacobacci, se topa con la frontera cuando pronuncia su apellido ante Samuel Wagner, “gaucho criollo con pinta de gringo”, que oficiará de chofer en el primer tramo de su periplo. Samuel lo interpela con las fórmulas propias de las voces gauchescas, extrañas a las *Aguafuertes* porteñas:

—¿Usted viene pa l’estancia de los Newbery?

—Sí, señor. Yo soy Arlt.

 Mi nombre no le ha impresionado. No debe haber leído ninguno de mis libros.

La escena es interesante. El cronista, de amplio reconocimiento en la capital, se ríe de su repentino retorno al anonimato. Con un ademán irónico, marca las fronteras culturales y literarias al momento de ingresar a un país desconocido, *el país del viento*, en el que nadie podría reconocerlo: “territorio neutral que existe en el Neuquén, que no parece chileno ni argentino, sino un país aparte”. El breve episodio del chofer sintetiza el desajuste de su experiencia patagónica y la dificultad que su escritura evidencia para encontrar un tono y una perspectiva desde donde capturar los personajes y su entorno para los lectores de *El mundo*. La figura y la lengua acriollada de Wagner no concuerdan con su apellido alemán, como tampoco concuerdan los mapas con los que los geógrafos han intentado delimitar las fronteras entre Argentina y Chile.

Decíamos que hay dos circunstancias en la trayectoria del cronista de las *Aguafuertes* que señalan una inflexión en su labor: primero, sus viajes, en particular sus viajes al interior de Argentina

implican el abandono de un espacio en donde escritura y ciudad se correspondían; segundo, el cronista incorpora una cámara como instrumento de registro. Como dice Beatriz Colombi, el desplazamiento de un escritor (ya sea migrante o residente) implica siempre una dispersión, una fuga del centro y una profusión temática. En sus viajes, Arlt da inicio a una desterritorialización de su trabajo de cronista, y esto supone, necesariamente, la invención de otra realidad. De ahí que el traje de explorador que se calza al inicio del viaje sea un guiño al lector que demanda el exotismo propio de las expediciones etnográficas a lugares lejanos que se consumían tanto como las novelas de folletín. Arlt, para la ocasión, se pliega a las estrategias de los medios con una autofiguración estrambótica, “munido de unas botas (las botas de las siete leguas), de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal, y de una pistola automática”.

El relato del viaje al sur se constituye por un conjunto de 23 crónicas de tono desigual y formas diferentes. Se pueden distinguir dos momentos en el recorrido: el trayecto en tren que lo traslada al territorio de Neuquén, que es un preludeo escrito con el mismo tono irónico de las *Aguafuertes porteñas* sólo que ahora ocupado en los aspectos y la gestualidad de la gente que viaja desde Carmen de Patagones-Viedma hacia Ingeniero Giacobacci, donde termina el riel. El segundo momento, la llegada al punto de destino: Bariloche, la región de los lagos y las inmensas estancias. Arlt viaja como turista-escritor enviado por *El mundo* precisamente en el año de la creación del Parque Nacional Nahuel Huapí: “represento al turismo que me estoy tragando con resignación para satisfacer la curiosidad de mis lectores porteños”. Satisfacer la curiosidad de los lectores había sido, desde finales del XIX, una de las funciones básicas de la crónica modernista de las que las *Aguafuertes porteñas* se habían distanciado. El rol de turista, nada afín al cronista rebelde

frente a los mandatos de los consumidores del diario, debió ser parte de la negociación con el director: un viaje a cambio de tarjetas postales, vistas cinematográficas —de ahí las fotografías tipo postales que acompañan sus notas— y leyendas comestibles sobre pioneros fundadores. Y Arlt cumple el rol acabadamente, aunque entre las postales edulcoradas con metáforas excesivamente cursis se filtren algunas señales de distanciamiento crítico ya sea por vía de la ironía o por la denuncia como la que realiza sobre los escolares en estado de abandono y, simultáneamente, abandonados por el Estado.

Las *Aguafuertes patagónicas* están imbuidas de lo *cinematográfico*, los paisajes son de película, las historias se parecen a las de los pioneros californianos en la conquista del lejano Oeste, ya que son el referente que se repite en las narraciones sobre la ocupación territorial por parte de los *blancos* en la Patagonia, en su mayoría alemanes, suizos y norteamericanos. Empresas extranjeras, arquitectura anglosajona y trabajadores chilenos, opina el cronista, contribuyen a “desargentinar el Neuquén” además de la “casi total carencia de instrucción pública”.

Escritas entre el 11 de enero y el 18 de febrero de 1934, en su composición podríamos señalar tres tonos diferentes: aquellas que apuestan a una acumulación de metáforas naïf, colmadas de la cursilería *kitsch* que tanto había criticado en los interiores burgueses de las familias decentes de Buenos Aires. Veamos el ejemplo de “El valle encantado de Traful”:

Me propongo descubrir para mis lectores porteños este “palacio de oro” primitivo que se me antoja algo cósmico [...] ¿Qué es lo que quiere soñar o imaginar usted, señor, en el Valle Encantado? No se quede corto ni tema en pedir. Todo es posible allí. ¿Qué es lo que quiere soñar? Que la bruja de nariz de garfio y mentón de martillo robó a la princesa y la condujo, auxiliada por unos enanos negros y

unos perros petrificados, a la corte del Rey de los Señores del Dragón. Pues su sueño no tiene nada de absurdo. Está allí, dibujado, calado por el viento y el rayo en el Valle Encantado [...] Hacia donde uno vuelve la vista, la admiración necesita volcarse en adjetivos.

¿Qué es la descripción arltiana del Valle Encantado sino un ejemplo argentino del *onirokitsch* de lo natural? La ensoñación toma el camino de la banalidad y el lugar común se resuelve en una imaginería mitológica que posteriormente será reutilizada como paisaje cultural en el desarrollo de la industria del turismo. En “Excursión a Mallín de las mulas” un petirrojo de pecho escarlata revoloteando de rama en rama le hace recordar a la Madame Butterfly de la película en la que Silvia Sidney danza tras el biombo transparente; en “Entrada a Bariloche” las calles se ven como en las películas americanas, trazadas por el *hombre blanco* en lo que antes era un pantano boscoso con fondo de indios sombríos.

Tales paisajes de encanto cinematográfico alternan con las narraciones orales de las historias legendarias de la colonización que los padres fundadores transmiten a las generaciones futuras y donde abundan los “nombres magníficos para un cuento de Hoffman”: Carlos Tribelhorn, Bernardo Boock, Carlos Wiederhorl, Otto Goedeke. Como contrapartida, los mestizos chilotes, las mujeres y los hombres del pueblo aborígen proyectan el drama anónimo de una masa que se ha quedado como muda. El idioma de los marginados sólo se oye resonar en los topónimos de las crónicas —Trafal, Mallín, Bariloche, Nahuel Huapi, Limay, Huemul, Neuquén— fragmentos incorporados y *naturalizados* por la lengua blanca y que le recuerdan *un pasado no muy remoto* y *un idioma ya casi desaparecido*. El único indio que porta un nombre en las *Agua-fuertes patagónicas* es José Quintriqueo, *indio paisano*, piel de *color chocolate* y nieto del último cacique de la región, oscuro y mudo como las sombras petrificadas de las montañas amenazantes. Y

sin embargo, embutido en su rol de turista extasiado ante los paisajes de una naturaleza imponderable, el cronista no se priva de alacranear. En “Justo Jones, el juez gracioso” escribe la historia patética del funcionario que vive por años alojado como huésped en las estancias desde donde atiende los asuntos de la justicia. Y al sesgo, divertidos con la historia del juez humorista y pintoresco, nos enteramos de que la justicia, en la Patagonia, desde siempre viene siendo un engranaje escandalosamente funcional al poder.

Ironías incluidas, podríamos decir que las *Aguafuertes patagónicas* son crónicas de estancia. El cronista también es huésped de la famosísima estancia de los Newbery a causa de su amistad con Diego, hijo del legendario George Newbery y tío del pionero aviador. Los hermanos Newbery, George y Ralph llegaron a la Argentina en 1877. Odontólogos ambos, abrieron un consultorio en Buenos Aires donde se atendía el general Roca. Poco tiempo después de 1879, finalizada la campaña del Desierto, adquirieron miles de hectáreas de tierras fiscales para fundar estancias. Los relatos que transcribe Roberto Arlt en viaje por la Patagonia son historias de *blancos*, repeticiones de la saga de los pioneros, probablemente escuchadas en Buenos Aires de boca de su amigo Diego antes que recolectadas entre los pobladores del sur. Más que los relatos tomados *in situ*, las narraciones curiosamente se asemejan a las que relatará mucho tiempo después el amigo Diego en *Pampa grass*, novela escrita íntegramente en inglés y publicada en Buenos Aires en 1953.

En “Hay hambre entre los escolares del sur” emerge un tercer tono, sobrio y claro, diferente al oropel de cartón piedra de escena hollywoodense y al relato heroico de los estancieros fundadores. El cronista no deja de posicionarse críticamente en el *valle encantado* frente a la situación de las masas anónimas del sur. Conocemos además dos crónicas del sur que hacen referencia a la extrema pobreza y degradación humana que sufren los trabajadores rurales de las estancias patagónicas. Tal vez no pudieron ser publicadas en

El mundo (su contenido hubiese ensombrecido las tarjetas postales enviadas para el consumo de las buenas familias o, peor aún, podrían haber disgustado a los dueños porteños de las estancias del sur) por eso aparecen meses después en *Actualidad*, la revista marxista que publicaba su amigo Elías Castelnuovo. El tercer tono, diferente a los anteriores, es producto de la experiencia *in situ* y va acompañado de una fotografía de los mineros patagónicos tomada por Arlt en el sur. Estas notas son de inestimable valor en la medida en que despusna una posible genealogía de lo que aquí denominamos narrativa documental. El cronista asume la figura del *testigo* y testimonia la humillación de los sometidos en contraste a la acumulación de riquezas de los propietarios latifundistas. Los dos artículos de *Actualidad* son la contracara de los relatos del *valle encantado*. Allí imputa a los propietarios patagónicos del origen espurio de su posición de poder edificado sobre la base de la explotación del indígena y de su exterminio. “Lo que narro no es del siglo pasado. Es de ahora”, dice Arlt en los “Apuntes fragmentarios de la vida en el sur”. Habla con los dueños de las estancias, con los peones, interroga a los maestros que dan clase a los hijos de los pobres en la escuela pública. Ante lo visto y oído en las estancias del sur, interviene en el debate de la izquierda y repasa las lecciones de marxismo recibida de sus compañeros del Partido Comunista de la Argentina (PCA):

Y es que la designación de pobre necesita una revisión, como le explicaba a Castelnuovo. Nosotros en la ciudad, tenemos un concepto de pobreza completamente equivocado. Un empleado que gana \$180 mensuales es para nosotros un muerto de hambre. Un pobre. Un obrero que vive en Lanús y gana sus 4 o 3 pesos por día es un pobre para nosotros. Y lo maravilloso del caso es que nosotros NO SABEMOS LO QUE ES LA POBREZA.

APUNTES FRAGMENTARIOS DE LA VIDA EN EL SUR

Sin exagerar, el 97 ojo de los pobladores de los territorios del sur, en los últimos cuarenta años, han sido delincuentes de marca mayor, hijos de familia, descarriados, que entre ir a trabajar de bibliotecarios en un presidio prefirieron la salvaje libertad de la cordillera.

Entre estos descarriados se cuentan nobles de familias inglesas y alemanas, estafadores de sangre azul, bribones sin cabida en la civilización, pistoleros del oeste y del Far-West, vaqueros de espantosa puntería que cuando llegaban al sur se espantaban de la mansedumbre de los indígenas, y entonces en vez de matarlos a tiros (una bala cuesta demasiado) los esclavizaban a latigazos y a puntapiés.

Esta crema de la delincuencia trashumante se habituó a la montaña sur, en cierto momento llegó a ser como una "Compañía de Disciplina" para los habitantes de las ciudades que eran poco atrevidos o largos de mano. Y esta fue la gente que fundó familias, acumuló riquezas sobre la base de la explotación del indígena y su exterminio. Lo que narro no pertenece al siglo pasado. Es de ahora. Si usted visita el sur, escuchará los relatos más espantosos que la gente hace con maravillosa naturalidad. El apellido de Fulano no es el del Padre, que tuvo que cambiárselo, sino el de su madre, Perengano a pesar de sus cabellos blancos y de su ancianidad respetable ha sido un furibundo cuatrero, su riqueza la ha hecho robando ganado. Mengano es un tipo ideal para desalojar a gente de las rancherías de los campos fiscales. Les prende fuego. Luego instala sus ovejas donde antes vivían cristianos. Los cristianos que vayan a reventar a otra parte. Así.

Indudablemente, el blanco debe haber sido muy duro de mano con el indígena. El mestizo a pesar de su odio tremendo que tiene al blanco, en presencia de éste es respetuosísimo, más respetuoso que un recluta ante su coronel. Asombra.

Semejantes prodigios los ha operado el látigo y el revolver. Y las persecuciones. Aun viven en el sur, indígenas que recuerdan la llegada de los primeros ejércitos, los campos de concentración donde se morían de hambre, su fuga a Chile. Por ejemplo, en la región de Nahuel Huapí es célebre el viejo Quintriqueo. Salvó la vida huyendo a Chile, cuando era mocito, con los rebaños de cabras y ovejas que poseía la tribu.

El látigo por otra parte y los castigos corporales son frecuentes en el sur de Chile, que en cierto modo es una continuación de la Patagonia. De cualquier manera el revolver no se cae nunca de la cintura del blanco.

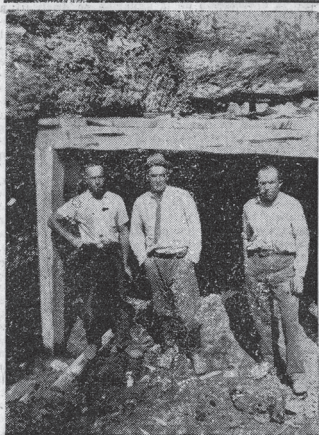
Justicia —

Contaré dos casos para dar una idea en que consiste la justicia en el Neuquen. Hace algunos años, varios, fué enviado al sur un señor que actuaba en política y que cometió un homicidio en la capital federal. Se le envió a Nahuel Huapí con el cargo de comisario.

Una de sus hazañas en la comisaría fué esta: Una india muy bonita se casaba con un indígena. Tanto le gustó al comisario, que el día que se efectuaba el casamiento, emborrachó a los acompañantes de la muchacha y luego desapareció con ella.

Otro caso célebre en la región de Nahuel Huapí es el del juez Justo Jones que vivió 5 años en la estancia de un homónimo y 12 años en la estancia de otro señor. Este sujeto organizó la coima con tal habilidad, que cuando un trabajador quería pasar de la Argentina a Chile, o del Neuquen a Río Negro, le cobraba cinco o diez pesos por el derecho de ausentarse.

Prácticamente, la justicia está al servicio del Dueño de Estancia. Hay jueces de paz, he conocido uno, que estaba aterrizado por un ingeniero chileno, que le daba a entender que por intermedio de amistades diplomáticas podía hacerle expulsar de su puesto.



El autor de este artículo a la entrada de una mina de carbón en el valle de Trafal en compañía de dos obreros

La experiencia de la realidad del sur se sintetiza en el resaltado de la tipografía (mayúsculas) que bien podría ser el título de las crónicas que por la misma época comienza a escribir sobre la miseria de los hospitales municipales dando batalla *contra* las autoridades municipales. Las notas de la revista de izquierda dismantelan las tarjetas postales, rompen con el paisaje de ensueños documentando la crueldad de la explotación y de la servidumbre de los indígenas araucanos, a quienes por primera vez identifica con la etnia a la que pertenecen. Y de este modo, los héroes *blancos* del país del viento devienen en delincuentes, estafadores, pistoleros asesinos que “cuando llegaban al sur se espantaban de la mansedumbre de los indígenas, y entonces en vez de matarlos a tiros (una bala cuesta demasiado) los esclavizaban a latigazos y a puntapiés”.

En la experiencia patagónica, en el reverso de las bellezas naturales, Roberto Arlt registra la ignominia y lo hace desde una escritura atribulada por lo que ha visto y ha podido fotografiar en el lugar. El viaje a la Patagonia, entonces, es un raro ejercicio de escritura doble: por un lado, cumple con el relato del explorador en tierras de bellezas subyugantes para lectores ávidos de consumir experiencias de exotismo. Por el otro, el viaje a la Patagonia, tierra del hambre, fue para Arlt como el viaje a Las Hurdes, tierra sin pan, que Luis Buñuel realiza entre el 23 de abril y el 22 de mayo de 1932 para filmar el documental etnográfico en la comarca montañosa situada en el extremo norte de Extremadura. A raíz del documental de Buñuel, la región pasó a convertirse en el paradigma del atraso del medio rural en España. Obra pionera de la mirada documental, es producto de la intensidad de una perspectiva que la vanguardia explora a partir de la confluencia entre el dispositivo óptico de la tecnología reproductora y lo real. De ahí que la Patagonia del hambre haga reflexionar a Roberto Arlt sobre la potencialidad latente en un arte producido desde la mirada documental:

Nosotros vamos al cine y nos admiramos de las películas donde se exhiben escenas referentes a la vida salvaje. En el sur, un director de películas con un poco de materia gris en el caletre, podría filmar las películas más impresionantes que se le antojen y con muy poco gasto.

Si permanecer contemplativamente frente a las imágenes es la propuesta de la mercantilización de la imagen en un momento en que el capitalismo iniciaba la explotación turística de las bellezas naturales borrando los rastros que en el entorno dejó y deja una historia de expoliación, entonces lo que resta es accionar desde y por un arte que sea capaz de conjugar estética y reclamo de justicia. Y como visionando al arte del porvenir, el saber tecnológico de Roberto Arlt terminó imaginando proyectos para un cine diferente al de *Jolibud* con el que soñaban muchachas aburridas junto a sus muñecas de porcelana en las salas de la miseria de las familias decentes.

Bloody Mary (María Moreno)

Yo alimento la máquina con mi fluido
sanguíneo directamente.

BARONESA ELSA VON FREYTAG LORINGHOVEN

No soy viril, soy fuerte.
[...]
Pero ese no es todo mi secreto:
Soy mariquita en mi herida invisible.

MARÍA MORENO

¿Será por costumbre que llamamos *cronista* a quienes regularmente publican en el periódico? Guardo desde hace años un recorte del suplemento *Radar Libros* en el que María Moreno publicó “Donde habita el olvido”, un texto memorable por muchos motivos. Es parte de un archivo que voy formando con las hojas salvadas del diario de ayer. La nota fue escrita a propósito de la edición de *Paralelas y solitarias*, una recopilación de cuentos escritos entre 1976 y 1986 en la cual reaparece en vida literaria Adelaida Gigli, una expatriada en el silencio, en el olvido y en el dolor extremo. En todo lo que lleva la firma de María Moreno se advierte un plus. En esas notas siempre hay *algo* más: “*algo* que no es periodismo dentro del periodismo”, dice María. Preguntemos, entonces, por ese *algo*.

Con holgura, las tres páginas del suplemento exceden las reglas prescritas para el género crónica y también las de la reseña bibliográfica. Mediante un eficaz y arduo engranaje, la nota sobre Adelaida como cualquier otra a las que su autora denomina *ganapán*, pone en escena el audaz despliegue de una razón poética. En

sus escritos para la prensa, María Moreno dio con la singularidad de una voz en contrapunto con otras voces a partir de la cual viene componiendo una figura de autora y ganando autoridad en el campo intelectual y literario desde hace más de 30 años. Sin embargo, el interés del mundo académico por su trabajo es reciente.

En sus notas, sostenidas por la ironía, la cita y la falta de seriedad (que, ya lo sabemos, es la principal estrategia de la pose) viene a narrar lo que el patriarcado letrado reprime, particularmente, la experiencia de cuerpos en fuga de la normativa reguladora que traza líneas de frontera entre hombre y mujer; literatura y periodismo, arte y vida. De este modo, en la tierra yerma del periódico, María Moreno logró instalar su “ávida máquina soltera”, como dice con gesto duchampiano uno de los poemas que, tempranamente y en forma experimental, publicó bajo el personaje ficticio de Dolly Skeffington.

De las hojas sueltas del periódico, nacen los libros de María. En el trayecto, interviene la maestría de la compiladora, ella misma cartonera de sus propios desechos. “¿Para qué publicar la saliva?” pregunta la prologuista de *El fin del sexo y otras mentiras* y rápido responde: “Pues porque no habrá obra”. La contundencia del enunciado suena a manifiesto vanguardista: la *no-obra* se compone de los fragmentos que vienen dando señas de una proliferación inabarcable de escritura. En la materia descartable que es todo diario del día anterior se forma una primera zona de su escritura que abarca sus artículos de prensa. Hasta el momento, son seis los libros de María Moreno editados con ensayos y crónicas recogidos de diversos medios gráficos en los que ha publicado. Hojas sueltas, escritura efímera, trabajos por encargo para suplementos o revistas culturales, fragmentos que reclaman por goma e hilo para amarrarse en búsqueda de un destino más estable y noble que la convencional estructura de un libro. María Moreno cose estos

libros con el hilo rojo que pone a circular, entre burlona y provocadora, una profunda reflexión teórica. En el periódico ha sostenido una actividad literaria sistemática en la que el rigor teórico y la formación autodidacta se conjugan en un saber plebeyo donde dialogan las voces de la calle con las voces autorizadas de la filosofía, la crítica de arte, la teoría del género y el psicoanálisis. Así fue dejando las huellas de su *bárbara ilustración*, para decirlo con la metáfora que ella misma utiliza al describir a sus compañeros del grupo Literal.

Una segunda zona de su escritura emerge entre las formas y protocolos de sus presentaciones públicas. A la prologuista de antologías propias y ajenas se suma el juego sutil de la entrevistadora entrevistada. Si María Moreno decidiera recolectar todo este material disperso, obtendría un volumen del tipo *cómo escribí algunos de mis no-libros*, reuniendo materiales donde podrían leerse los irónicos rodeos mediante los cuales ha ido construyendo su figura de artista: una autora que ocultándose detrás de la columnita de las misceláneas pretende pasar como periodista de sucesos triviales.

Finalmente, *El affair Skeffington* (en adelante *El affair*) dibuja una tercera zona a la que podríamos sumar *Banco a la sombra*. *El affair* es una extraña pieza de montaje en la que 28 poemas se disimulan bajo el disfraz de una novela que finalmente no es más que un largo prólogo a los poemas. El prólogo asume la forma de un estudio de tono erudito y socarrón que documenta con rigor historiográfico la vida de una artista que no existió, seguida por una entrevista a la nieta de una abuela que no fue, todo respaldado con una serie de notas aclaratorias que simulan el ademán académico de los *papers* universitarios.

Los poemas constituyen un corpus extraño en la prosa de quien se hizo de un nombre publicando en los diarios. En *El affair*, la cronista decide hacer público el costado sensible —¿mariquita?— de la feminista desafiante de los ochenta, la parte sufriente

de la chica que alternaba con los varones del café La Paz. Bien lejos de la novela histórica —género que el mercado reservó para la lectura de mujeres—, *El affair* es un artefacto semejante a una instalación vanguardista, remedo de un *ready-made* hecho con fragmentos recolectados a lo largo de una ardua investigación respaldada por un enorme archivo documental que hoy podemos reconstruir parcial y ligeramente gracias a la generosidad de Google y Wikipedia, esa enciclopedia posmoderna.

El affair es la matriz de la máquina soltera de María Moreno, una estructura arquitectónica de múltiples pantallas en la cual se proyecta y exhibe una ardiente pasión teórico-poética sostenida en la confluencia de oído, escritura y pensamiento. “Mi autofiguración de periodista socarrona, pendenciera con el patriarcado, me impedía asumir que se me estaba dando por hacer versos”, declara en el posfacio añadido 21 años después de la primera edición. Pero ¿tendremos que aceptar, sin más, esta declaración de incompatibilidad entre el trabajo en el diario y la actividad poética? ¿Repite su caso, después de un siglo, la famosa dicotomía martiana de “Ganado tengo el pan, hágase el verso”? Hace mucho tiempo que Julio Ramos puso en duda el sistema de exclusiones que separa y divide entre íntimo/público, afuera/adentro, periodismo/literatura, y expone las habilidades de Martí para hacer el verso en la crónica del diario.

¿No es, precisamente, la idea de *no-obra* un reclamo contra la pretensión de autonomía de la literatura? ¿No se hizo la cronista de un lugar en el periódico para hacernos el verso? ¿Por qué necesitó ocultar sus poemas bajo el nombre de Dolly Skeffington y finalmente publicarlos entre los pliegues de un prólogo, una entrevista y una serie de notas? Y, además, ¿por qué llamar novela a una escritura que hábilmente circula entre las débiles fronteras de los géneros?

Mi sangre es la saliva
 de todo lo que escribí en los diarios
 bajo la “s” mayúscula de la espina dorsal
 más largo que la distancia
 que Alexander Graham Bell
 acercó en los extremos de un hilo,

demasiado sutil para un libro
 y sin ninguna sensibilidad para el presente
 como para merecer una portada.

Soy lo salteado, lo después, lo si no hay otra cosa,
 el hilván aplastado por la fuerza del traje.
 Sólo supe escribir de la abortera y el monito,
 el *stress* de la *primadonna*
 y el vademécum sexual
 para lirios afligidos.

En las tres primeras estrofas de “So sad press”, la autora deja ver el doblez de la escritura del diario. Aquí un yo decide mostrar la hilacha del trabajo diario, aplastado, marginal, en la columna del costado, aquello “que el ambiente denomina *periodismo hembra*: artes y espectáculos, vida cotidiana, cultura”, bien lejos de la sangre de la portada aunque se escriba con la sangre en la saliva. Si la distancia que cubre la escritura de la prensa puede medirse en kilómetros es porque la columna del diario entra en sintonía con el ambicioso proyecto vanguardista que fabula para su doble, Dolly Skeffington, y el desesperado intento de dar forma a la frase más larga del mundo, frase extendida, inagotable, desplegable en un rollo de papel imposible con el que aspiraba cubrir el mundo. Frase barroca o neobarroca, dilatada, sinuosa y plagada de desvíos y meandros que fuerza la lectura y tensiona la mirada que corre

riesgo de perderse en el hilo que sostiene los extremos entre la vida y el arte. Frase excéntrica, al fin, para la gramática triste de la prensa.

Arrastrada por los giros de la lengua, la columna de las misceláneas se traslada a la columna del poema donde el cuerpo se inscribe en la silueta de la “s” mayúscula, “s” de sangre, “s” de saliva, donde suenan las “heces” por lo bajo, “s” doliente de comunicar —en prensa triste— la nadería de lo sin importancia. En la “s” se advierte también la conexión evidente entre Skeffington y Moreno porque ambas se proponen complicar y resistir al concepto de literatura, a la idea de obra, a la noción de autor que aplasta “por la fuerza del traje” a la “a” de autora.

Pues la única verdad de la prensa
 ha sido el paño de la verónica
 donde el revelador del miedo
 retrató a Jesús en indeleble aguada japonesa

Fue necesario convocar a la figura bíblica de la hemorroísa, a santa Verónica, aquí con minúscula porque con su menstruado, pierde toda la santidad para retomar y hacer andar el motor-deseo de la máquina soltera, mujer terrenal que se desnuda y ofrece su paño-papel enamorado de la muerte. El poema es el cuarto oscuro en donde se revela en sangre la imagen oculta de la periodista socarrona. Siempre al sesgo, en estos versos emerge ese *algo* que escribe María Moreno, cronista de lo salteado del propio padecimiento. La mujer del ciclo publica su excepción, su feminismo de la diferencia, su fuera de la regla, su sangre anómala, su cíclica herida sangrante aunque con disimulo porque, en el patriarcado que ocupa las portadas, la sangre de la mujer sigue siendo socialmente vergonzante. De ahí la ambigüedad constituyente de una escritura que ha inscripto su diferencia en una leve variación acentual como quedó expuesto en su columna de la revista *Babel*: ¿la mujer publica o la mujer pública?

La escena del poema remite a la regla al mismo tiempo que hace resonar la segunda regla del “¿Qué hacer?” que María publicó en *Babel* por los mismos años en que escribía *El affair* y que ahora leemos como un manifiesto, ya no leninista sino morenista. Lcción feminista de la que tomamos notas en nuestro cuaderno Rivadavia anillado de tapas duras: “No debo leer la literatura de mujeres como si fuera periodismo íntimo”.

Entendido señorita.

Saber de escuchar

A partir de *Aurality*, el libro en que Ana María Ochoa Gautier aborda las relaciones entre escucha y conocimiento en el siglo XIX colombiano, se conmocionan nuestras teorías sobre oralidad, en particular, la ingenuidad letrada de oponerla a la escritura. Si con Mladen Dolar habíamos encontrado un punto de partida teórica para revisar el tema de la voz en la literatura latinoamericana, ahora Ochoa introduce la cuestión de la auditividad para arrojarlos fuera de todos los dualismos. *Aurality* propone una epistemología de lo acústico que no puede ni debe prescindir de las prácticas culturales concretas. De este modo, la cuestión de la voz deja de ser una forma de identificar al otro o un modo de construcción de alteridad para transformarse en una política de la relación con la escucha, es decir, con el uso del oído. Desde las estrategias de auditividad que describe Ochoa es posible *escuchar* de otro modo a María Moreno.

La dimensión de la escucha se proyecta en dos direcciones concomitantes y convergentes que dicen de las relaciones entre el oído, la voz y sus inscripciones. Por un lado, conecta con una modalidad de escritura que descansa en las formas letradas de la escucha. De Walsh a Puig, de Barnet a Monsiváis, de Poniatowska a Lispector se dibuja una zona literaria más interesada en las hablas que en los contenidos. El oído atento de María Moreno ha sido

entrenado en la estereofonía de los bares. Su escritura se sostiene a partir de una economía compleja que se encuentra presente desde los comienzos de la modernidad literaria: escribe por encargo y por dinero pero es en las mesas de la disipación, en el espacio improductivo del bar, donde se encuentra la cantera inagotable de las voces que serán inscriptas como valor agregado de una experiencia. La generalización del uso del grabador —dice María en *Subrayados*— permitió ampliar los espectros de la voz, modificando definitivamente la aurática narración oral. El extrañamiento no sólo de la propia voz sino la de los otros por la mediación tecnológica condujo a un mayor reconocimiento de la dimensión *performática* que se juega en la inscripción de la escucha.

Por otro lado, la audibilidad es la vía regia para un modo de teorizar que atiende al mismo tiempo que desobedece a las voces de los maestros. María Moreno dice haber incorporado por el oído las lecciones de la *universidad laica* que, en la Argentina de los sesenta y setenta, funcionó en los bares, los grupos de estudio, las librerías de viejos, el teatro independiente, la militancia de izquierda, los cine club, los talleres de artista. Espacios de *institucionalidad ilegítima* en donde se configuró un campo cultural e intelectual excepcional. Estudiante egresada del master de los bares, María dice que ha participado de muchos colectivos sin pertenecer a ninguno. Su formación en el periodismo no le impidió asumir la pasión teórica que supo liderar Germán García desde las mesas que contrapunteaban saberes en el mítico café de Corrientes y Montevideo. Allí se dictaba la cátedra Literal que, en palabras de Diego Peller, ejerció un “*uso plebeyo de la teoría*” acompañado de una dimensión performativa, de sobreactuación y exhibición. Interesa aquí seguir a Peller cuando habla de:

un *uso plebeyo*, un *uso bajo* o *lumpen*, de la teoría, y no de un *uso popular*, porque la noción de *lo popular* remite a una entidad más o

menos estable y sustancial (“el pueblo”) mientras *lo plebeyo* caracteriza antes un movimiento, un gesto dinámico de apropiación escandalosa, un uso y una ocupación —una invasión— violenta de un espacio preservado.

En este sentido, entendemos el plebeyismo de la escritura de María Moreno: su ávida máquina soltera renuncia a ser la voz de otro, se resiste a hablar en nombre de las otras como lo haría una feminista militante, o —para decirlo en la lengua Moreno— se niega a practicar el *folismo del otro* que sucede cuando “alguien se encuentra con sujetos de una vida intensa (presos, un exdesaparecido, madres de plaza de Mayo) y solamente pone ahí el grabador”. Atenta a una ética de la alteridad, denuncia el testimonialismo caníbal que expropia fuerzas e intensidades sin realizar ningún trabajo de escritura.

Varón/baronesa

A excepción de la vida de Dolly Skeffington, el resto de lo narrado en el prólogo de *El affair* sobre la bohemia de los veinte de la *rive gauche* está basado en datos que María Moreno extrajo de archivos y testimonios, aun en los detalles más nimios. La operación es altamente eficaz puesto que la ficcionalización de Dolly desatiende la pretensión de verdad que alienta el género biográfico al tiempo que fortalece el carácter documental de la narración. *El affair* recusa tanto al realismo como a la pretensión intimista de la literatura de mujeres para adoptar la estrategia del dato comprobable en el fichero. Es este sentido, la narrativa de María Moreno tributa a la pasión por el documento.

La tensión entre narración y documento se vuelve extrema en el caso de la baronesa, un doble de la misma Dolly. De ahí que sea difícil diferenciar entre la invención Skeffington y la increíble

vida de Elsa von Freytag Loringhoven. Pobreza acuciante, soledad, nomadismo, abandono del nombre legal, rechazo de la clase de origen, imprevisibilidad. Desde los márgenes extremos, la baronesa forjó —con su vida misma— un arte experimental que aún espera su reconocimiento en el campo cultural de la vanguardia. Poeta, pintora y performer, trabajó intensamente la construcción corporal desde la ambigüedad de los roles sexuales. No publicó una obra pero supo hacer pública la radicalidad del arte contemporáneo que según César Aira es “migración de medios, entre escultura, pintura, juguete, miniatura, ceremonia, ritual. El cuadro pintado al fin no es sino el testimonio visible de una loca máquina soltera que se des-plaza dentro de la actividad del artista”.



Elsa von Freytag Loringhoven, Berlín, ca. 1927.

Antes de recalar en París, la baronesa caminaba por las calles de Nueva York componiendo en vivo una versión singular de la máquina soltera que por ese tiempo su amado Duchamp intentaba capturar en un gran vidrio: llevaba la cabeza rapada y pintada de rojo bermellón, diseñaba su ropa con objetos encontrados en la basura para componer una suerte de *collage* orgánico con el que pretendió borrar las fronteras entre el arte y la vida. Lucía collares hechos con bolas para hacer el té, solía llevar una jaula de metal colgando de su cuello con un pájaro vivo adentro, portaba una cola eléctrica añadida al vestido que se iluminaba con una pila. En tren de experimentar, formó un trío con Man Ray y Duchamp para filmar en forma estereoscópica una acción en la que se mostraba desnuda rasurando su pubis. Se sabe por una carta de Man Ray a Tzará que la película se arruinó cuando intentaban revelarla en el cuarto oscuro, pero ¿acaso *La novia desnudada por sus solteros* no sea también un intento de reconstituir algo del erotismo de la mujer que, atribulada por su propio deseo, experimentaba ante las cámaras de sus amigos?

Si hay un mito Duchamp, habría que preguntar, en sintonía con el pensamiento de María Moreno, ¿por qué no hay un mito von Freytag en el relato de las vanguardias? Tardíamente, a finales del siglo xx y a raíz de una serie de excelentes investigaciones históricas, la baronesa retornó para recuperar visibilidad y protagonismo, al punto de poner en duda el relato de la atribución de autoría de Duchamp al envío del mingitorio a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en 1917.⁵

El retorno de la baronesa forma parte de la deconstrucción de las imágenes de mujer heredadas de la cultura masculina. Como señala Silvia Molloy, el mayor aporte de los estudios de género consiste en interrogar al silencio y a las prácticas corporales a las que

⁵ Véase <<https://goo.gl/rjU5DN>>.

todo tipo de disidentes recurrieron para decir lo indecible, ¿cómo leer sino la congoja de “La bailarina”, uno de los poemas más enigmáticos de Dolly?

Entonces tomó una navaja
y se rasuró limpiamente las piernas.

Vi la desesperación de los pelitos
en el mandala de agua
antes de escurrirse por el sumidero.

Así un día yo también seré arrancada.

Al filo del cuchillo y de la lengua, trabajar el cuerpo, rasurar los pelitos de las piernas se vuelve un acto decisivo para una política radical en la literatura y el arte. Hay que saber cortar, desatar amarras, escindir cordones, llevar la vida al límite y desde allí presionar los límites del arte y la literatura. Para autorizarse a sí misma, Elsa decidió apropiarse del nombre de su tercer y fugaz esposo: el barón Leopold von Freytag-Loringhoven. La palabra “varón”, dice el ineluctable Corominas, viene de “barón”: hombre libre, apto para la lucha. La baronesa quería ser libre y para eso se dio ella misma el *pase* cambiando el nombre del padre por el título nobiliario del marido. Elsa portaba la distinción de saber cómo se llega a ser una mujer libre.

Autor/autores

El affair narra las prácticas y los modos de relación de la baronesa Elsa y de un grupo de mujeres nacidas a finales del siglo XIX que circularon e intervinieron en la vida bohemia transatlántica fluctuando entre París y Nueva York durante las primeras décadas del

siglo xx. Más raras que los raros, locas sueltas, expatriadas, criaturas salvajes, mujeres fenómeno, la mayoría terminó habitando en el olvido de las que no fueron como se titula el libro que María Moreno le atribuye falsamente a Glassco. *El affair* dibuja una constelación con nombres de mujeres que no figuran en la narrativa hegemónica del arte moderno y a las que seguramente a María le hubiese encantado entrevistar: Harriet Weaver, Margaret Anderson, Djuna Barnes, Renée Vivien, Jean Rhys, Nancy Cunard, Sidonie-Gabrielle Colette, Caresse Crosby, Mathilde de Morny, Natalie Barney, Romaine Brooks, Anaïs Nin, Gertrude Stein, Nina Hamnett, Hilda Doolittle, Alice B. Toklas, Solita Solano, Janet Flanner, Thelma Wood, Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Mabel Dodge, Berthe Weill, Hermine David, Alice Halicka, Jane Heap, Vita Sackville-West, Princesa Bibesco, Violet Trefusis. Mediante un tejido sutil, la suma de nombres anuda —o mejor, edita— fragmentos de historias de mujeres editoras, saloneras, libreras, performers, artistas y algunas escritoras. Al poner a circular sus nombres, en cierta forma, *El affair* replica los procedimientos utilizados por la misma Skeffington en sus instalaciones, por ejemplo, las *Joylises* que consistía en un fabuloso montaje de nombres en las columnas de entrada y de salida de un libro de contabilidad que contrapunteaba entre el dinero que ganó Joyce con las ediciones de *Ulises* y el duro trabajo de las mujeres que colaboraron para su consagración. De este modo, en las *no obra* de las expatriadas se diseña un territorio diferencial y extraño a las reglas del arte de los grandes nombres de las letras. En la formación de *las que no fueron* todavía resiste la decisión política de construirse a sí mismas como figuras subalternas.

Como perfectas desconocidas, estas *nenas* reaparecen en los noventa en una tierra de importación teórica a granel. En el posfacio añadido en la edición de 2013, María Moreno refiere la escena de lectura de la primera edición y los comentarios de los destinatarios privilegiados del libro, sus maestros del café La Paz: “Algunos

imaginaron que todos los nombres eran apócrifos, otros que Dolly Skeffington había existido y criticaban que la edición no incluyera el nombre del traductor de sus poemas”. El dato da pistas tanto del desconocimiento de las figuras del Parnaso feminista como de la provocación que supone el hecho de introducir a un grupo de pensadores y militantes de izquierda en un territorio que les era absolutamente ajeno y extraño.

La operación Moreno interfiere en la reconfiguración de la noción de vanguardia por fuera de la idea de avanzada en el arte y en la política que formaba parte del sentido común de los sesenta y setenta. También impugna la idea de Peter Bürger, para quien las *vanguardias históricas* sólo pueden asumir el fracaso que las condena a la repetición, a partir de la cual su transgresión y radicalismo cristaliza en aceptación institucional. En *El affair* se encuentran sintonías con el análisis de Hal Foster, para quien en el fracaso de las vanguardias anida una forma de triunfar. Al establecer una analogía con el modelo freudiano de represión y repetición, Foster ve en las vanguardias de los sesenta la elaboración retroactiva de un acontecimiento traumático que en los años veinte no pudo significarse.

La teoría de la vanguardia ha enfatizado el carácter militar del término en atención a la primera acepción del diccionario que refiere a la avanzada de las tropas de un ejército, una posición delantera, anticipada. De ahí se deriva la segunda acepción, que refiere a la avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político o artístico cautivado por la idea de futuridad. En general, los estudios sobre vanguardia han dejado de lado la tercera acepción del diccionario que es la que connota un lugar. Entendida por fuera de la cronología, vanguardia es una posición que se establece en los márgenes de un río para iniciar alguna construcción. Acaso sea posible pensar una noción de vanguardia prescindente de la linealidad histórica e imaginar una variación donde la fuerza de la temporalidad no eclipse la dimensión espacial del término. El retorno

de las experiencias marginales de la coalición de expatriadas a través de *El affair* pone a prueba esta idea de espacialidad en la formación de las señoritas de la *rive gauche* que alentaba una postulación orillera, al margen de la centralidad masculina y sin promesas de felicidad futura. Sobrevivieron a un costado a partir de un constante juego de negociación e intervinieron en la cultura a fuerza de ambigüedades, dudas e incongruencias. Si la cultura patriarcal define la autoría como algo esencialmente masculino, ellas prefirieron hacer escribir a otros, como la mismísima Skeffington que desplazó el interés por la construcción de autor hacia el deseo por *el arte que va de nadie a nadie*.

A un mismo tiempo, recortando e incrustando citas de teóricos y críticos contemporáneos, María Moreno interviene de modo oblicuo en los debates intelectuales que se vienen sosteniendo desde los setenta sobre política y sexualidad. En sintonía con esas discusiones, también reflexiona sobre el arte contemporáneo echando mano a las escenas invisibilizadas de *la otra vanguardia*, la de las expatriadas que radicalizaron las posiciones antiburguesas al punto de destruir, a través de sus propias experiencias de vida, la línea divisoria entre ser hombre y ser mujer. No por casualidad, por los mismos años en que la baronesa experimentaba con su cuerpo, Picasso sintió tambalear los cimientos mismos de su masculinidad frente a las señoritas del burdel que funcionaba en el 44 de la calle Avignon en Barcelona. Experiencia intensa de miedo y deseo que sublimó al pintar unas mujeres cuyas máscaras negras operaron como fetiche protector. El cuadro, que se volvió monumento como señala Hal Foster, parece querer resolver la crisis falocéntrica de principios de siglo xx inaugurando el primitivismo del arte a través del extrañamiento del cuerpo de la mujer.

Para escribir el trayecto de las expatriadas, María Moreno *editó* innumerables relatos extraídos de diversas fuentes sin preocuparse por el conflicto que suscita la cuestión de la autoría. Se

documenta para ir contra el relato oficial de las vanguardias históricas que entendían a la mujer como un complemento de sus acciones de avanzada (ahí quedó Nadja, la emblemática musa del surrealismo, internada en el psiquiátrico). Al mismo tiempo, y al sesgo, interviene en “las polémicas que comenzaban a desarrollarse en los corrillos del feminismo lesbiano durante la transición democrática” en el Río de la Plata. Apeló al anacronismo —y aquí seguimos a Didi-Huberman— como un método de conocimiento y una estrategia para recusar la historia del arte convencional. *El affair* introduce una época en otra, proyecta un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos, sin fines didácticos y lejos de la disertación evangelizadora que pretende comprender el presente recuperando las lecciones del pasado. El anacronismo de *El affair* recupera memoria cultural para posicionarse teóricamente.

María Moreno le da vueltas a la idea de literatura para poder responder a una serie de enigmas. ¿Cómo escribe una mujer? ¿Cómo teoriza? ¿Será que las mujeres sólo pueden escribir cartas, diarios y autobiografías? ¿Cómo hacerse autora escribiendo en el periódico? Con freudiana manía, titula “La Vía Regia” a un apartado de *El affair* para dejar el rastro de algo que la atraviesa: la escritura invisible. Como en “El escarabajo de oro”, en sus notas del diario es posible hallar mensajes en clave y códigos secretos, dibuja unas letras en el lugar de otras y cada palabra remite a una palabra ausente. De ese modo, en la *vía regia* de la columna de las misceláneas, espejea el *agua regia* de una autoría anómala. Si Roberto Arlt escribía al borde de la explosión con el corrosivo ácido nítrico, María Moreno rebaja la fórmula para jugar con una simpática tinta limón.

Dolor/dolaresa

La zona Skeffington conduce directo a *París-Lesbos* que aquí no es una referencia histórico-social ni una diferencia sexual. *París-*

Lesbos es una heterotopía desde la que emerge una poética del reconocimiento. Espacio propicio para abonar la construcción de una posición mujer a fuerza de lecturas, autoanálisis, investigación y discusión teórica, aunque siempre entre el disimulo y el humor. *El affair* leído en contigüidad con las 11 entregas de “La mujer publica”, su columna en la revista *Babel*, exhibe las huellas de alguien que se ha dado a la tarea de pensar con el cuerpo: “cuerpo que teoriza sobre sí mismo y que ha sido trabajado por el lenguaje, nombrado, sexuado”. El resultado se materializa en la máquina soltera que explora y experimenta sobre viejos territorios para recuperar algunos de los bienes sustraídos. La tarea consiste en torcer la lengua para que vuelva a decir lo mismo pero desde una *ambigüedad estratégica* que es la política que le permite complejizar la ideología de lo binario.

Preguntando por el amor, por el dolor, por la posición mujer, por los cuerpos, por la cultura, por la literatura se ingresa a la zona de derrumbe de la que no se sale indemne. “Invierte el sufrimiento posiciones”, decía Vallejo en “Los nueve monstruos”, sumándose a la lista de los que reventaron la sintaxis tratando de aproximar vida y literatura. Tarea infructuosa pero que de igual forma siempre encontrará a alguien que tajeando lenguas proponga agudizar los conflictos.

Sus poemas, como las autobiografías que lee en “Poética terminal”, abordan una fenomenología del dolor. Con su lectura *en letto*, su escritura de cama —cuna y mortaja—, María Moreno expone su diferencia. “¿Por qué nos gustan las escritoras que parecen escribir con la soga al cuello?”. La pregunta es la llave de entrada a una poética que resultó eficaz en la medida en que ponía en consideración al cuerpo en una época en la que el único cuerpo que pesaba era el textual y la femineidad terminaba resuelta en cuestiones de identidad. Entre flujos, goces, carnavaladas, devenires y demás vocablos de la jerga teórica que fue cristalizándose

en los juegos florales de la posdictadura, María prefirió posar de retrógrada reinsertando algunas nociones *out*. Por un lado, arremetió contra el furor Kristeva preguntando por cuestiones de autoría, dándole carnadura a la posición mujer, sacudiendo a “la literatura que sólo se sueña relacionada consigo misma”. Por el otro, señaló la impostura del testimonialismo de los que hablan en representación de los muertos: “De un lado *J'acuse*, del otro *Yo soy yo. O se es el Bien*, puesto que se habla en nombre de los que ya no pueden hablar, o no hay otro bien que el *se dice de mí*”.

Poner el cuerpo —dice en “La mujer publica”— no como anatomía sino como límite. Y límite aquí deja de ser la marcación de un término para constituir una apertura donde *algo inicia su presencia*. La palabra sobreviene precisamente en el lugar del corte entre hombre y mujer, entre vida y muerte, entre sanidad y enfermedad, entre lo valiente y lo mariquita. El dolor es estratégico porque señala un lugar de incomodidad al recusar el pacto autobiográfico o la fijeza de una identidad que la llevaría a recaer en la moral tranquilizadora de las buenas conciencias o de lo políticamente correcto.

La política que le cuadra a María Moreno es la de una poética radical para intervenir —perdón, Vallejo otra vez— “en el conflicto de puntas que se disputan la más torionda de las justas”: autobiografía y realismo en tensión productiva sostienen un discurso amoroso que quiere dejarnos —socarronamente— con la pregunta en la boca: ¿es o se hace? De este modo se difuminan los avatares del otro y del yo para recusar de plano cualquier lectura que pretenda tomar una vida como soporte de una obra:

Negra, mi moto, mi dolaresa
 si eres otra yo misma,
 algo así como un Eco de Narciso
 y no de verdad otra,
 ¿debería reconocerte y dejar de oprimir

este cuerpo común y sin embargo
 (¿cuándo existirá algo que no exija ser admitido?)
 diverso en el trabajo de la muerte?

El poema lleva como título “Maldón” y trata la cuestión del doble, que es uno de los ejes que recorre el poemario. Eco y Narciso, otra y yo misma, cuerpo común y diverso en duelo, en trance por el dolor, por el trabajo de la muerte que en su desarrollo el poema confunde con el trabajo de Eros (“yo iba a extraer del río, lo juro / la blanda pepita del placer”). Doble que desdobla y que en la misma escisión unifica. Yo soy otra y yo soy yo misma.

Negra: el otro siempre es mujer pero aquí el otro, si es negra, es más otro. La negra se confunde con la noche que “es siempre sáfica porque es el inconsciente del día”. La noche, vastedad propicia para los nacimientos en el territorio del arte aquí, al desdoblarse en moto, termina en máquina, en motor de búsqueda con un doble sentido que rebota en negra para intensificar la ambigüedad de una palabra que alterna entre sujeto y adjetivo sin posibilidad de resolución. Mediante un juego morfológico, el dolor transmuta en dolaresa. Adopta forma de mujer, se feminiza (dolor + baronesa), o apela a la etimología (del latín: *dolāre*) para motorizar la dinámica del poema cuando la invocación se vuelve estribillo, latiguillo que marca el ritmo. Hay que señalar, y no es dato menor, el detalle cómico de la moto —también negra— que no es una moto cualquiera sino una Harley Davidson como se detalla en la nota correspondiente al poema.

Reírse de sí misma, reírse de lo que más duele, salirse de sí para teorizarse, le permitió a María Moreno zafarse de la poética terminal.

Epílogo

¿Qué puede la literatura?

¿Misión de la literatura? Quitarle horas al sueño y profundizar el sueño. Llegar como Marco Polo a Kubla Kan. Como Coleridge, ensoñar a Kubla Kan. Buscar el camino del caballo como en la cultura china y encontrar el de la seda. Quedarse absorto, preguntar por qué algunos campesinos se persignan delante de un árbol sagrado como la ceiba.

JOSÉ LEZAMA LIMA
“Entrevista”

“Ella también escribía poscrítica” es el título de la entrevista que el joven crítico chileno Santiago Lavoe le realiza al autor de *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. El título de la entrevista es cita del título del libro de la cubana Margarita Mateo, un desafiante ensayo de crítica literaria donde se cuestiona el estatuto de las disciplinas y las fronteras de la escritura académica. *Ella escribía poscrítica* es un libro tan sorprendente como desconocido, publicado en La Habana a mediados de los noventa y que fue escrito en los bordes mismos de la teoría para desnudar sus imposturas. La risa fue la herramienta eficaz que Margarita Mateo accionó de forma radical aunque, con postura crítica, deberíamos sospechar de una palabra que, como la posmodernidad misma, ha caído en desuso y descrédito hace ya algún tiempo.

Por si nos da el tiempo, de Julio Ramos, opera en el mismo sentido performático que el libro de Margarita al poner en escena una serie de simulaciones, metamorfosis, enmascaramientos, disfraces y fragmentos para agregar raros más raros a la galería inaugurada por Rubén Darío desde las páginas del diario *La Nación* hace más de

100 años. Sin embargo, es importante distinguir entre los raros de finales del siglo XIX que partieron de los predios cerrados del arte para inaugurar el ejercicio de la crítica literaria moderna y los raros de finales del XX que se propusieron abrir las compuertas de la especialización académica para diseminar la función crítica hacia el espacio de la ficción y, de este modo, expandirla al campo de las formas imprecisas en donde conviven los géneros. Y aquí se juega un rasgo programático: la crítica literaria se interna en el ámbito de la ficción narrativa para disolver las cuadrículas clasificatorias de las disciplinas tradicionales.

La pregunta, entonces, es inevitable: ¿qué tipo de crítica ejerce la poscrítica? ¿Se trata de un rechazo de la crítica ejercida desde la proliferación del *paper* académico y de la industria discursiva generada en torno al latinoamericanismo practicado en las universidades tanto del norte como del sur? O por el contrario, ¿es la postulación de su continuidad a partir del desplazamiento del discurso académico hacia nuevas formas de escritura? Según Margarita Mateo, la poscrítica es la reconfiguración de la literatura que ahora se expande a través de otras esferas provocando la pérdida de especificidad de la serie literaria. La cuestión se hace evidente en el reconocimiento de la actual ubicuidad de la literatura y la crisis del libro como institución reguladora y constitutiva de lo literario. Ante la amenaza de desaparición de su objeto disciplinario, Mateo, profesora de literatura y crítica literaria, arriesga y elige presentarse ella misma como personaje de ficción y objeto de estudio. En este sentido, la poscrítica es *performance*. Y cuando digo *performance* me refiero a la presentación de una voz y a la apelación a la teatralidad para poner el acento en lo efímero e inacabado de la producción más que en el producto. A la profesora que escribe, por ejemplo, se le confunden y mezclan las páginas de su tesis de doctorado mientras tacha, reescribe, edita, fragmenta, disminuye y multiplica las cuartillas. Finalmente, la escritura de su tesis no le permitió

obtener el grado académico que para sus colegas de la universidad —un conjunto de “brujas anorgásmicas”, según Mateo— representa “el límite de sus horizontes académicos de expectativas en lo referente a la consagración profesional”. Sin embargo, paladeó el triunfo, cuando su texto circuló con éxito entre los estudiantes de la misma universidad. El cambio de destinatarios de su escritura no fue indiferente para la institución y, a pedido de las brujas, las autoridades académicas citaron a la profesora y en típica reunión de evaluación docente le comunicaron que su carrera se vería afectada por algunas opiniones desfavorables que *dañaban* su imagen.

Por si nos da el tiempo también es la puesta en escena del proceso en el que un crítico literario se vuelve personaje de ficción a partir un juego de identidades oscilantes que contrapuntean las voces de un *profesor norteamericano* y un *intelectual puertorriqueño*. Incertezas identitarias, confusa posición que desafía las fronteras que pretenden separar entre adentro y afuera, permanencia y movilidad, seguridad e inestabilidad, en fin, la difícil y compleja relación entre crítico y escritor. El que escribe es un sujeto de dudosa procedencia, autor de unos cuantos libros y ensayos sobre literatura latinoamericana. Su voz se cruza, por momentos se confunde con la de un joven escritor chileno. La entrevista misma se vuelve escritura experimental que pone en marcha una maquinaria catalizadora de historias a la manera de un sistema de digitalización de voces que metaforizan las ruinas de vidas reales. Escritura artefacto que, en la senda de la escritura de vanguardia, articula un montaje a la manera de las alegorías analizadas por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, otra tesis académica rechazada por la institución universitaria a principios del siglo xx en Alemania.

Cabe preguntar, entonces, si ese carácter performativo que presentan *Ella escribía poscrítica* y *Por si nos da el tiempo* señala un corrimiento hacia el costado autobiográfico de la crítica, es decir, por vía crítica unos profesores saltan los fueros de la enseñanza

para experimentar con el límite de las instituciones y de ese modo instalarse en el lugar diferencial aunque incierto de la escritura. ¿Puede un profesor volverse escritor? ¿Cómo ser escritor o escritora sin dejar de practicar la crítica literaria? En definitiva, tantean por otro lado para probar una escritura de sí mismos que, sin abandonar las postulaciones críticas, se deshaga de la retórica de la tesis o del *paper* y las pretensiones de objetividad, de desarrollo argumental y de las exigencias de explicación.

En principio, si bien se constata la existencia de una voz que asume la primera persona, sería un error catalogar a *Por si nos da el tiempo* como un libro autobiográfico. El libro de Ramos hace expreso el incumplimiento de la promesa de contar una historia personal. Su trama, efectivamente, se constituye desde el escamoteo del relato de lo íntimo para decepción de los lectores que ingresan al libro en busca de la revelación del yo del crítico. Muy por el contrario, el relato de Julio Ramos opera por sustracción: gامbea lo personal en la mascarada que finge su exhibición. Allí reside su costado revulsivo, su posición crítica. Un sujeto se exhibe para fingir que se esconde y al mismo tiempo muestra que detrás de la máscara no hay nada. En definitiva, se trata del camuflaje y la simulación sobre la que teorizó Severo Sarduy, otro escritor que se situó en las fronteras entre literatura y crítica.

Y para la mascarada, nada mejor que el desdoblamiento de la entrevista. El narrador de *Por si nos da el tiempo*, como en los mejores relatos de Onetti, le hace el cuento del tío a su entrevistador. Lo entretiene y lo demora con la promesa de contar el cuento propio y, al mismo tiempo, lo desvía hacia una serie de versiones familiares sobre la historia de su tío Pepón Arroyo, otro *enigmático nómade boricua*. En el *mientras tanto* su narración va sembrando, con esquivas señales o huellas cifradas, detalles de la vida de Julio Ramos. Por esto, antes que autobiografía, este libro es una criptografía. Lo propio de una subjetividad migrante es la de sostenerse por raíces

portátiles que se hacen evidentes aquí en la impotencia del *yo* para afincar en un relato, menos aún, en un relato donde la nacionalidad emerja de un espacio topográfico. Porque es preciso señalar que en *Por si nos da el tiempo* el país de origen se vuelve el nombre de un hotel. “Hotel Puerto Rico” bien podría ser un título alternativo para el libro de Julio Ramos.

Y si la nacionalidad está en duda (¿el profesor es norteamericano o latinoamericano?) queda la posibilidad de identificarse en las notas precisas de un *curriculum*. Pista de identificación que también narra el itinerario de una vida. A la manera de una novela policial, el narrador prófugo de su propia historia va dejando fragmentos de lo real en las clases del profesor. Para la franja de lectores que se dedican a la enseñanza de la literatura latinoamericana, será fácil reconocer la trayectoria del autor de uno de los libros fundamentales de la crítica de finales del siglo xx. El narrador, remiso a contar su historia, ofrece a cambio una infinidad de datos documentados en el obsesivo registro de las fechas: una estadía en La Habana entre junio y julio de 1999; unas conferencias en la Universidad Arcis en Santiago de Chile durante julio de 1996 invitado por Nelly Richard; las circunstancias de la publicación de *Desencuentros de la modernidad* en 1983; las alternativas que envuelven la futura reedición chilena que se concretó —sabemos— en 2003; los seis meses en Buenos Aires en 1988 y su asistencia de incógnito en el curso que dictaba Ricardo Piglia sobre los cuentos de Onetti; su desempeño como profesor en la californiana Berkeley University. También, en su afán por dar cuenta de lo que “ha pasado realmente” —como diría Barthes—, añade otros detalles que refieren a sus objetos de estudio.

Como un documento perdurable circularán los programas de estudios, las guías de lectura de los seminarios en los que pueden hallarse pistas para el relato de vidas extraordinarias. Los escritores del corpus que estudia Julio Ramos acumulan hechos

tan asombrosos que parecen inverosímiles. Él también es un atípico profesor en permanente tránsito entre el norte y el sur que hace casi 30 años viene *matando el tiempo* y formando una biblioteca rodante como alternativa a la fijeza canónica que prescribía el latinoamericanismo clásico. Su objeto de estudio está compuesto por una serie de subjetividades tránsfugas que le han permitido al profesor reflexionar sobre los desechos y secretos del campo de las humanidades. La vida del autor de *Por si nos da el tiempo* se diluye en las vidas que él mismo investigó como crítico. En cierta medida, su relato puede catalogarse como la historia de sus libros parafraseando a otro texto célebre de Rubén Darío. Ahora completa algunas historias o añade textos antes silenciados. Revela algunos datos que omitió en el ensayo sobre Alberto Mendoza, el exguerrillero del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, ladrón y poeta salvadoreño; vuelve también al relato de la vida de Carlos Montenegro, homicida, presidiario y escritor cubano. Retoma el aspecto menos estudiado de Martí, su errancia triste por las modestas casas de huéspedes neoyorquinas y las libretas furtivas en donde hizo registro de sueños eróticos y paraísos artificiales; también retorna el otro de William Carlos Williams y la historia de su fugitivo origen boricua inscrita en la partícula latina de su nombre.

Por si nos da el tiempo es el retaceo de la vida de un crítico a partir de la narración de las peripecias de otros. Y digo *retacear* en el sentido más literal del término, porque la escritura de este libro está hecha con retazos de viejos trabajos críticos. Entonces, el narrador de ficción emerge desde lo que queda o resta del trabajo crítico, desde sus despojos y sus melodramas. Allí están los restos de otras vidas que antes sirvieron para pensar un nuevo orden para los estudios latinoamericanos y ahora son utilizados como retales desde donde se dibuja la figura de una vida que no se cuenta porque es del orden de lo indecible. De este modo, el narrador de *Por si nos da el tiempo* evita también la práctica del testimonio para poner

bajo sospecha las políticas de representación que cohesionan el mercado académico estadounidense y latinoamericano desde los ochenta.

La trampa que Julio Ramos tiende a sus lectores es doble: su escritura no dejará de ser *pura cita* porque la *pura vida* no puede ser relatada, no por pudor ni decoro, tampoco por inconveniente, sino porque ya ha sido contada muchas veces a través de la vida de los otros. Al mismo tiempo, si toda crítica es una forma de autobiografía, como decía Piglia —dice Ramos— citando a Ratliff, en el reverso, manteniendo en secreto la vida del autor se apuesta al futuro de su escritura.

El tiempo es un don que entre *Desencuentros de la modernidad* y *Por si nos da el tiempo* otorgó el plus de una escritura materializada en el cambio de posición del autor que ha mudado de objeto y ha mudado su voz ahora “incapaz de ejercitar aquella prosa declarativa, propia del dispositivo pedagógico y de los géneros de la verdad”. El poscrítico quiere ir más allá del mero desafío a los catálogos de los géneros discursivos. El profesor, que progresivamente se ha deslizado desde la crítica afincada en el territorio de las especificidades hacia los estudios culturales, ahora mata el tiempo escribiendo —con el tono melodramático que tiñe sus trabajos críticos y sus intervenciones académicas— un texto de difícil catalogación.

Ramos propone narrar la historia de la literatura latinoamericana en tránsito a partir de la cadena de hoteles que han sido escenario de la vida de los escritores. Este es su modo de apuntalar una crítica que propone el abandono de las linealidades y las grillas clasificatorias de la burocracia universitaria. No está de más advertir que este cambio no reside en un simple e inútil inventario temático con objeto de relevar un corpus por otro con fines pedagógicos ni tampoco de la confección de un catálogo para perfilar un proyecto de investigación académica ni para la articulación de un seminario para estudiantes de literatura. Va por mucho más:

se trata de pensar en una estrategia que permita abrir nuevas formas de conocimiento para el saber crítico, una forma de intervención que aliente a romper el círculo de los especialistas y salte las vallas de las disciplinas. De este modo, también, el autor se adelanta a las lecturas de su propio libro y prevé un irónico envío hacia el limbo de las *ficciones híbridas* o hacia las zonas donde se agrupan los textos que desafían los límites de la autonomía para confirmar, en el gesto, el mantenimiento de las viejas jerarquías a la que este nuevo texto vendría a transgredir.

El relato de Julio Ramos tiene pretensiones de futuro. Su tiempo es el tiempo muerto, pero desea la porción de futuro que pueda corresponderle, una parcela difícil de avizorar, pero a la que no quiere renunciar quien escribe. Dice el profesor que pretende “escribir como si el futuro ya le hubiera donado un pedazo de tiempo, a escribir situado en el futuro” y ahí mismo reside la paradoja de su subjetividad. Situarse en el futuro cuando es el futuro mismo el que parece haberse sustraído de la experiencia de vida, en una coyuntura que tiene como horizonte, precisamente, el no futuro, cuando lo que ha caído es la temporalidad articulada por los relatos modernos del latinoamericanismo clásico que recortó la esfera canónica de sus objetos en función de los destinos posibles, de las utopías, incluso de naciones e identidades continentales, integradas y emancipadas, al menos desde Martí.

Entonces, frente a este diagnóstico que el crítico Julio Ramos ha realizado en sus trabajos de investigación, uno pregunta por ese futuro incierto al que el título del libro está apelando —con la precariedad que inflexiona el condicional del enunciado—. Preguntar, por ejemplo, ¿el futuro de quién o de qué? Tal vez la narrativa de Ramos esté presidida por una esfinge que pregunta por la función crítica en los inicios del siglo XXI o por el devenir de la escritura de un crítico cuando logra traspasar los bordes del discurso académico. Sabemos, también, que preguntar por el futuro de una

escritura es preguntar por el futuro del sujeto que escribe. Como el presidiario Alberto Mendoza, a quien Ramos le dedicó uno de los mejores trabajos críticos que se han escrito en los noventa, el narrador de *Por si nos da el tiempo* se instala en la gracia de un tiempo suplementario. Es un sujeto sin futuro que escribe contra el tiempo reglado y administrado por los dispositivos de la autoridad, carcelaria en el caso de Mendoza; académica, en el caso de Ramos. En el umbral de la crítica, Ramos se pregunta por el futuro de la literatura. Recuerda el caso de Alberto Mendoza porque fue precisamente su condición de poeta la que permitió ubicarlo, en el proceso del juicio por homicidio, en los bordes de la humanidad. Los abogados defensores de Mendoza utilizaron sus poemas como un “modo de facilitarle al jurado el acceso a facetas de una persona o aspectos de su individualidad que la hacen única, la hacen humana y que la distinguen de otros seres humanos”. En el juicio por homicidio, la ley pudo utilizar a la literatura para testimoniar la individualidad irreductible de una persona. De este modo, también obligó a comparecer a Julio Ramos como crítico haciéndolo argumentar desde aquel aspecto de la literatura que su análisis crítico venía enjuiciando: el privilegio de la letra, su garantía para el ejercicio de ciudadanía y los modos de representación en el orden liberal.

Y finalmente, habría que preguntar ¿qué función cumple ahora la letra para este raro, rarísimo, profesor itinerante? Cuando la literatura ha perdido su viejo sitio entre las bellas letras, ¿para qué se escribe? Y desde la pregunta misma retorna la sombra de Onetti, su rufianismo, su imagen de escritor maldito, para recordarnos que no se escribe porque haya un deber que cumplir con uno mismo, ni por una urgencia cultural por la que haya que cumplir con los demás. Se escribe porque no hay más remedio que hacerlo. El escritor uruguayo que abonó la idea de la calidad y de la autonomía como excluyente valor de lo literario retorna para activar las paradojas de la letra: si aún se escribe por vicio, por pasión y por desgracia

¿dará el tiempo para documentar las atribuladas circunstancias de tantas vidas arrojadas a la desesperación? Y si ya no hay futuro en el horizonte ¿qué podrá la literatura sino extender sus fronteras y hacerse de un espacio para experimentar con lo indecible?

Fuentes consultadas

- Aira, César (2016), *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*, Buenos Aires, Random House.
- Apollinaire, Guillaume (1913), “Zone”, *Alcools. Poèmes 1889-1913*, París, Mercure de France, París. [*Alcoholes*, trad. española de Ulalume González de León, México, UNAM, 2011.]
- Appadurai, Arjun (2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, trad. de Gustavo Remedi, Buenos Aires, FCE.
- Arfuch, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE.
- _____ (2009), “A auto/biografía como (mal de) archivo”, *Modernidades alternativas en América Latina*, org. Eneida de Souza y Reinaldo Marques; trad. de Rômulo Monte Alto y Mayla Santos Pereira, Minas Gerais, Editora UFMG, pp. 371-382.
- Arguedas, José María (1976), *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, ed. Ángel Rama, Buenos Aires, Calicanto.
- _____ (1983), *Obras completas*, Lima, Editorial Horizonte.
- _____ (1987), *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Ángel Rama, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- _____ (1990), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, coord. Eve-Marie Fell, Madrid, CSIC.
- _____ (1998), *Las cartas de Arguedas*, eds. John Murra y Mercedes López-Baralt, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Arlt, Roberto (1934a), “Apuntes fragmentarios de la vida en el Sur”, *Actualidad económica-científica-literaria-artística*, año III, núm. 1, mayo, pp. 27-30.
- _____ (1934b), “Apuntes fragmentarios de la vida en el Sur”, *Actualidad económica-científica-literaria-artística*, año III, núms. 3 y 4, julio-agosto, pp. 14-16.
- _____ (1981), *Obra completa*, t. II, Buenos Aires, Lohlé.
- _____ (1994), *Aguafuertes porteñas, cultura y política*, ed. Sylvia Saïtta, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1997), *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, ed. Sylvia Saïtta, Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- Beceyro, Raúl *et al.* (2005), “Cine documental: la objetividad en cuestión”, *Punto de vista*, núm. 81, abril, pp. 14-23.
- Beceyro, Raúl (2005), “Cine documental: la primera persona”, *Punto de vista*, núm. 82, agosto, pp. 27-36.
- Belke, Ingrid (2007), “Introducción”, en Siegfried Kracauer, *Los empleados*, Barcelona, Gedisa, pp. 9-89.
- Benjamin, Walter (1980), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, pp. 41-63.
- _____ (2007), “Sobre la politización de los intelectuales”, prefacio, en Siegfried Kracauer, *Los empleados*, Barcelona, Gedisa, pp. 93-101.
- _____ (2008), *El narrador*, intr., trad., notas e índices de Pablo Oyarzun R., Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Bernini, Emilio (2008), “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, *Revista Kilómetro 111*, núm. 7, pp. 89-107.
- Bois, Yve-Alain (1997), “Zone”, *Formless. A User's Guide*, ed. Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, Nueva York, Zone Books.
- Borges, Jorge Luis (1974), “El inmortal”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 533-544.
- Chejfec, Sergio (2007), *Baroni: un viaje*, Buenos Aires, Alfaguara.

- _____ (2013a), “Gowanus Canal: Crónica trunca de un paseo inacabado”, *Revista Temporales. MFA Escritura Creativa en Español NYU*, 12 de diciembre de 2013. Disponible en <<https://goo.gl/m9gUP4>> [Consulta: 21 de junio de 2014].
- _____ (2013b), “Hacia la ciudad eléctrica”, en *Modo linterna*, Buenos Aires, Editorial Entropía, pp. 187-219.
- _____ “Donaldson Park”. Disponible en <<http://parabolaanterior.wordpress.com/2006/12/10/donaldson-park/>> [Consulta: 21 de junio de 2014].
- _____ (2016), *Teoría del ascensor*, Barcelona, Jekyll&Jill.
- Colombi, Beatriz (2004), *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, trad. de Victor Soumerou, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Contreras, Sandra (2007), “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”, *Revista Katatay*, año III, núm. 5, septiembre, pp. 6-9.
- Cornejo Polar, Antonio (1995), “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 21, núm. 42, pp. 101-109.
- De Certeau, Michel (2000 [1980]), *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Derrida, Jacques (1996), *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta.
- Didi-Huberman, George (2005), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____ (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.
- Dolar, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.
- Foster, Hal (1985), “The ‘primitive’ unconscious of modern art”, *October*, vol. 34, otoño, pp. 45-70.
- _____ (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

- Foucault, Michel (2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. de Nicolás Marcel, Buenos Aires, Nueva Visión.
- García Helder, Daniel (1997), “Tomas para un documental”, *Punto de Vista*, núm. 57, abril, pp. 1-5.
- _____ (2007), “Aspectos materialistas de la poesía Argentina”, *Cahiers de LI.RI.CO. Littératures Contemporaines du Río de La Plata*, núm. 3. Disponible en <<https://goo.gl/9fRLzY>> [Consulta: 2014].
- _____ (2008), *La vivienda del trabajador*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- García Liendo, Javier (2012), “Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, núm. 75, pp. 149-170.
- Glissant, Édouard (2005), *El discurso antillano*, trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández, Caracas, Monte Ávila.
- _____ (2006), *Tratado del Todo-mundo*, trad. María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Ediciones El Cobre.
- González, José Luis (1980), “Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy”, *El país de los cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Ediciones Huracán, pp. 85-98.
- González Echevarría, Roberto (1990), *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE.
- Huyssen, Andreas (2010), “Las miniaturas modernistas: instantáneas literarias de espacios urbanos”, *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa, pp. 116-140.
- Kracauer, Siegfried (2007), *Los empleados*, Barcelona: Gedisa.
- _____ (2008), *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa.
- Krauss, Rosalind (1996a), “La escultura como campo expandido”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, pp. 209-223.
- _____ (1996b), “Notas sobre el índice: parte I”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, pp. 289-303.

- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, París, Librairie Plon. [*Tristes trópicos*, trad. española de Eliseo Verón, Buenos Aires, Eudeba, 1976.]
- Lienhard, Martin (1990), *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, 2ª ed. ampliada, Lima, Horizonte / Tarea.
- Lyotard, Jean François (1996), “Zona”, *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, pp. 21-30.
- Macara, Pablo (1982), “Los retablos andinos y don Joaquín López Antay”, *Boletín de Lima*, núm. 19, pp. 15-35.
- Mariátegui, José Carlos (1926), “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, año I, núm. 3, noviembre, pp. 1-2.
- Masotta, Oscar (1982), *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Mateo, Margarita (1995), *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Ediciones Poramor.
- Molloy, Silvia (2012), *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Moraña, Mabel (1995), “Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo xx”, en Ana Pizarro (comp.), *América Latina. Palabra, literatura y cultura*, vol. 3, Campinas, Unicamp, pp. 479-515.
- Moreno, Javier (2013), “Entrevista a Sergio Chejfec”, *Micro-revista. Revista de Letras y Cosas Bellas*, 6 de mayo de 2013. Disponible en <<https://goo.gl/niMYLP>> [Consulta: 21 de junio de 2014].
- Moreno, María (2002), *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (2006), “Donde habita el olvido”, *Página 12*, Radar Libros, 8 de septiembre de 2006, pp. 25-27.
- _____ (2007), *Banco a la sombra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (2013a [1992]), *El affair Skeffington*, Buenos Aires, Editorial Mansalva.
- _____ (2013b), *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.

- Nancy, Jean-Luc (2013), *La ciudad a lo lejos*, Buenos Aires, Manantial.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Ochoa Gautier, Ana María (2014), *Aurality. Listening & knowledge in nineteenth-century Colombia*, Estados Unidos, Duke University Press.
- Ortiz, Fernando (1991), *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, Renato (2004), *Mundialización y cultura*, trad. de Elsa Noya, Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Pasolini, Pier Paolo (1971 [1967]), “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”, en VV.AA., *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 61-76.
- Peller, Diego, “Sobre algunos usos de la teoría en la crítica y la literaturas argentinas de los setentas: la flexión Literal”, IV Congreso Internacional de Letras. Documento pdf disponible en <<https://goo.gl/RtAEAQ>> [Consulta: 2015].
- Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores.
- _____ (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- _____ (2004), “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, VV.AA., *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, pp. 261-302.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE.
- _____ (1996), “El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetivación”, en José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Estados Unidos, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 431-454.
- _____ (2002), *Por si nos da el tiempo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rocca, Pablo (2007), “Dos notas sobre Arlt”, *Fragmentos*, núm. 32, pp. 65-74.

- Rotker, Susana (1992), *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Buena Letras.
- Rowe, William (1996), *Ensayos arguedianos*, Lima, Sur.
- Sabaté Bel, Joaquín (2010), “De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje: intervenciones en paisajes culturales (Europa-Latinoamérica)”, *Labor & Engenho*, vol. 4, núm. 1, pp. 10-25.
- Saítta, Sylvia (2000), *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (1983), “Vanguardia y criollismo: la aventura Martín Fierro”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 127-171.
- _____ (1992), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Schaeffer, Jean-Marie (1990), *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra.
- Smithson, Robert (1966), “Entropy and the news monuments”, *Artforum*, junio, p. 26. [“Entropía y nuevos monumentos”, trad. de María Orvañanos, en *Selección de escritos*, México, Editorial Alias, 2009, pp. 15-29.] Disponible en <<https://goo.gl/CXoMh2>> [Consulta: 21 de junio de 2014].
- _____ (1967), “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”, *Artforum*, vol. VI, núm. 4, pp. 52-57. [“Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, trad. de Eva Quintana Crellis, en *Selección de escritos*, México, Editorial Alias, 2009, pp. 87-96.] Disponible en <<https://goo.gl/OoOYPN>> [Consulta: 21 de junio de 2014].
- Sontag, Susan (1980), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Steiner, George (2009), “El jardín perdido”, en *George Steiner en The New Yorker*, ed. e introducción de Rober Boyers, Madrid, Siruela, pp. 275-284.
- Ulfe, María Eugenia (2009), “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos”, *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol.

38, núm. 2, pp. 307-326. Disponible en <<https://goo.gl/26Oo6P>>
[Consulta: 19 de mayo de 2015].

Williams, Raymond (2001), *El campo y la ciudad*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós.

Williams, William Carlos (1946), *Paterson*. New Directions, Book I, 1946, Book II, 1948, Book III, 1949, Book IV, 1951, Book V, 1958, Books I-V publicado en un solo volumen en 1963. [*Paterson*, trad. de Hugo García Manríquez, México, Editorial Aldus, 2009.]

Agradecimientos

Por la conversación y el aliento, por la lectura de borradores y la orientación intelectual durante el tiempo que llevó la escritura de este libro, quiero agradecer a: Sonia Budassi, Analía Capdevila, Jeffrey Cedeño, Sandra Contreras, María Sonia Cristoff, Rubén Chababo, Javier García Liendo, Andreas Huyssen, Julia Miranda, María Moreno, Julio Ramos y Sandra Valdetaro.

Las autorizaciones para la reproducción de imágenes y la ayuda para la obtención de las autorizaciones fueron posibles gracias a: Sybila Arredondo, Inti Briones, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (Cedinci), Sergio Chejfec, Yuriem Echevarría Cabrera, Billy Hare, Holt-Smithson Foundation, Rocío Silva Santisteban y Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.



Por otro lado. Ensayo en el

límite de la literatura, de Mónica Bernabé,

se terminó de imprimir en agosto de 2017, en los talleres gráficos de VEI Visión e Impresión, S.A. de C.V., ubicados en Nogal núm. 51, colonia Santa María la Ribera, delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México, C.P. 06400. El tiraje consta de 2 mil ejemplares. Para su formación se usó la familia tipográfica Borges, de Alejandro Lo Celso, de la fundadora PampaType. Concepto editorial: Félix Suárez, Hugo Ortiz, Juan Carlos Cué y Lucero Estrada. Formación, portada y supervisión en imprenta: Adriana Juárez Manríquez e Iván Jiménez Mercado. Cuidado de la edición: Cristina Baca Zapata y la autora. Editor responsable: Félix Suárez.

