

Constelaciones de la **VULNERABILIDAD**

Literatura, ficción
y crítica contemporánea

editora

Andrea Puchmüller

autores/as

Alicia Collado

Mauro Espinosa

Paula Daniela Ferraro

Zulma Fernández

Tomás Miprineka

Lucía Beatriz Quiroga

Martín Alejandro Salinas

Cristina Patricia Sosa

Celeste Vassallo



Constelaciones de la vulnerabilidad

Literatura, ficción y crítica contemporánea

Constelaciones de la vulnerabilidad: literatura, ficción y crítica contemporánea / Andrea Puchmüller... [et al.]; Editado por Andrea Puchmüller - 1a ed. San Luis: Nueva Editorial Universitaria - UNSL, 2025. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-733-468-5

1. Literatura. 2. Grupos Vulnerables. I. Puchmüller, Andrea II. Puchmüller, Andrea, ed.
CDD A861

Universidad Nacional de San Luis

Rector: Dr. Raúl Andrés Gil

Vicerrectora: Mgtr. María Claudia M. Brusasca

Nueva Editorial Universitaria

Avda. Ejército de los Andes 950

Tel. (+54) 0266-4424027 Int. 5197 / 5110

www.unslneu@gmail.com

E mail: neu@unsl.edu.ar

Secretaría de Imagen y Comunicación Institucional

Téc. Ramiro Gabriel Rezzano Klement

Coordinador General de la NEU

Esp. Mariano Daniel Pérez

Dpto. de Diseño:

Tec. Enrique Silvage

ISBN 978-987-733-468-5

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© 2025 Nueva Editorial Universitaria

Avda. Ejército de los Andes 950 - 5700 San Luis



RED DE EDITORIALES
DE UNIVERSIDADES
NACIONALES



Universidad
Nacional
de San Luis

Constelaciones de la **VULNERABILIDAD**

literatura, ficción
y crítica contemporánea

editora

Andrea Puchmüller

autores/as

Alicia Collado

Mauro Espinosa

Paula Daniela Ferraro

Zulma Fernández

Tomás Miprineka

Lucía Beatriz Quiroga

Martín Alejandro Salinas

Cristina Patricia Sosa

Celeste Vassallo



Universidad
Nacional
de San Luis

Prólogo	8
Introducción	14
La vulnerabilidad como constelación: claves éticas, políticas y estéticas	15
ANDREA PUCHMÜLLER	
Sección I: Formas de lo inasible: duelo, pérdida y melancolía	
La herida atrabiliaria. Aproximaciones a la melancolía en Die Ringe des Saturn de W. G. Sebald	33
MAURO ESPINOSA	
Exilio ontológico y orfandad en <i>Greta la loca</i> de Geert De Kockere: la búsqueda del poder-ser como esbozo de un proyecto de existencia propio	51
LUCÍA BEATRIZ QUIROGA	
Sección II: Vulnerabilidad y disidencias	
<i>Las niñas del naranjel</i> de Gabriela Cabezón Cámara, una novela de transformación: cuerpo, lenguaje y violencia en tiempos de la Conquista	71
CELESTE VASSALLO	
Subjetividades vulnerables y subversión en <i>La santita</i> (2024) de Mafe Moscoso	88
CRISTINA PATRICIA SOSA	
De inmigrante ideal a inmigrante ilegal: Xenofobia, racismo y posverdad en <i>Superman y la Legión de Superhéroes</i> (2007-2008)	104
MARTÍN ALEJANDRO SALINAS	
Sección III: Memoria, desplazamiento y pertenencia	
Identidad, exilio, memoria y vulnerabilidad en <i>La resistencia</i> (2015) de Julián Fuks	135
PAULA DANIELA FERRARO	
Narrar para resistir: memoria, diáspora y vulnerabilidad en <i>Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation</i> (2015) de Edwidge Danticat	153
ALICIA COLLADO	
Sección IV: Lenguajes simbólicos e intimidades poéticas	
El camino del héroe en <i>La Piedra Azul</i>	175
ZULMA FERNÁNDEZ	
Escritura, vida y vulnerabilidad en los diarios de Rosario Bléfari	187
TOMÁS MIPRINEKA	
Sobre los/las autores/as	204

Prólogo

Este volumen nace del trabajo colectivo realizado en el marco del Proyecto de investigación consolidado «*Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea*» (PROICO 04-1223), acreditado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de San Luis. Desarrollado entre 2023 y 2025, el proyecto se constituyó como horizonte común de exploración, espacio de diálogo interdisciplinario y terreno fértil donde los estudios aquí reunidos encontraron su forma. Este libro es, por tanto, un doble gesto: testimonio del recorrido compartido por el equipo de investigación y aporte a un campo crítico que sigue expandiéndose.

Desde el título, *Constelaciones de la vulnerabilidad. Literatura, ficción y crítica contemporánea*, se sugiere ya una orientación de lectura. «Literatura» nombra el objeto privilegiado de indagación, entendido en un sentido abarcador. «Ficción» extiende ese campo para incluir soportes y géneros no siempre canonizados -como el libro-álbum, la historieta o las escrituras íntimas- que tensionan los límites de lo literario. Finalmente, «crítica contemporánea» señala la perspectiva desde la cual estas aproximaciones se inscriben, un modo de pensar la vulnerabilidad como clave estética y política en diálogo con las prácticas actuales.

Entendemos la vulnerabilidad como una idea generativa o, en términos benjaminianos, como una «una madre fáustica». En *El origen del trauerspiel alemán*, Benjamin recurre a la imagen de las *Mütter* del Fausto de Goethe: figuras misteriosas y subterráneas que custodian lo originario y lo potencial, lo que todavía no se ha manifestado en la realidad sensible. Benjamin toma esta imagen para señalar que las ideas permanecen invisibles y latentes hasta que los fenómenos (los casos concretos, los extremos) se agrupan a su alrededor y las hacen cobrar vida. Así como la madre deviene principio de vida al ser convocada por su descendencia, la idea se actualiza únicamente cuando los fenómenos se reúnen y conforman una

constelación que la hace visible. En este sentido, la vulnerabilidad puede pensarse en este libro como madre fáustica: generativa y resistente a ser fijada en un concepto cerrado, pero capaz de desplegarse cuando obras literarias, textos críticos y prácticas investigativas se agrupan a su alrededor y la hacen visible como figura constelativa. Más que un mero objeto de estudio, la vulnerabilidad opera aquí como una matriz fecunda desde la cual se configuran múltiples sentidos, siendo capaz de abrir nuevas formas de lectura, de escritura y de pensamiento crítico.

En esta clave, los artículos que integran este volumen no responden a una definición unívoca de vulnerabilidad, sino que la convocan como figura constelativa, abierta a la pluralidad de discursos y prácticas que la rodean. Entendida como clave estética, la vulnerabilidad ilumina modos de leer y de investigar que hacen visible lo frágil, lo interdependiente y lo inacabado en la ficción contemporánea. En este cruce, cada análisis, de obras, géneros y autorías diversas, se vuelve un nodo que contribuye a trazar la constelación crítica que guía estas páginas.

La organización del libro responde a un criterio que busca trazar recorridos de lectura en torno a distintas figuraciones de la vulnerabilidad. Se inicia con una introducción de Andrea Puchmüller: un umbral teórico-crítico que, inspirado en la noción benjaminiana de constelación, propone un marco conceptual, abre el campo de problemas y ofrece perspectivas críticas para abordar el volumen. A continuación, los trabajos se organizan en cuatro secciones, no de modo lineal ni jerárquico, sino en torno a distintos núcleos problemáticos: el duelo y la melancolía, las disidencias, la memoria del exilio, los lenguajes simbólicos e íntimos. De este modo, cada sección reúne aportes que dialogan entre sí y, en conjunto, trazan una constelación de perspectivas complementarias sobre la vulnerabilidad.

La Sección I, FORMAS DE LO INASIBLE: DUELO, PÉRDIDA Y MELANCOLÍA, reúne los trabajos de Mauro Espinosa y Lucía Quiroga. Espinosa analiza en *Die Ringe des Saturn* de W. G. Sebald la melancolía como herida vinculada a la imposibilidad de habitar plenamente el lenguaje, situando al sujeto en un desajuste perceptivo y temporal. Quiroga estudia el libro álbum *Greta la loca* de Geert De Kockere, donde la orfandad y el exilio ontológico se convierten en condiciones de extrañamiento y de apertura hacia un proyecto existencial propio. En conjunto, ambos estudios trazan un recorri-

do que oscila entre filosofía y literatura, donde la vulnerabilidad se piensa en el límite de la existencia y la palabra.

La Sección II, VULNERABILIDAD Y DISIDENCIAS, explora cómo lo vulnerable se articula en experiencias históricas y culturales atravesadas por la violencia y el estigma. Celeste Vassallo aborda *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara como una novela de transformaciones múltiples (sexo-genéricas, corporales, lingüísticas e inter-especie) en el marco de la Conquista, donde el cuerpo y el lenguaje se configuran como fronteras y puentes entre mundos. Cristina Sosa analiza algunos cuentos de *La santi-ta* de Mafe Moscoso para mostrar cómo infancias y adolescencias, atravesadas por transfemicidio, necropolítica y devastación ambiental, generan formas de subversión comunitaria que integran magia, ritual y naturaleza. Por su parte, Martín Salinas estudia en *Superman* y la *Legión de Super-héroes* de Geoff Johns las tensiones entre migración, racismo y xenofobia, en un escenario marcado por la posverdad. En conjunto, la vulnerabilidad emerge como disidencia, resistencia y transformación.

La Sección III, MEMORIA, DESPLAZAMIENTO Y PERTENENCIA, reúne dos aproximaciones que piensan la escritura como espacio de transmisión y reconstrucción frente al desarraigo. Paula Ferraro examina en *La resistencia* de Julián Fuks los modos en que la memoria del exilio se hereda y se transforma en identidad, mientras que Alicia Collado analiza *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* de Edwidge Danticat como un relato que enlaza la experiencia familiar con la diáspora haitiana. En conjunto, los trabajos muestran cómo la literatura puede articular las fracturas del exilio en narrativas que sostienen la pertenencia y la continuidad de la memoria.

Finalmente, la Sección IV, LENGUAJES SIMBÓLICOS E INTIMIDADES POÉTICAS, se detiene en dos análisis donde la vulnerabilidad se expresa en registros íntimos y metafóricos. *La Piedra Azul* de Jimmy Liao es leída por Zulma Fernández como un relato de fractura, nostalgia y transformación que condensa experiencias humanas de pérdida y retorno; mientras que Tomás Miprineka aborda los *Diarios* de Rosario Bléfari (*Diario del dinero* y *Diario de la dispersión*), donde lo fragmentario, lo mínimo y lo cotidiano se convierten en escritura vital. Ambos trabajos iluminan cómo la literatura puede hacer visible la fragilidad a través de formas simbólicas y registros íntimos que reinventan lo vivido.

Leídas en su conjunto, las contribuciones muestran que la vulnerabilidad no se reduce a un estado de carencia, sino que opera como categoría estética y crítica capaz de revelar la trama entre literatura, subjetividad y palabra. El volumen propone así una constelación de lecturas que, desde su pluralidad de enfoques y objetos, se articulan en la apuesta común por pensar la fragilidad como núcleo productivo de sentido. Dejamos en manos de los lectores este conjunto de textos que invitan a seguir trazando nuevos recorridos de lecturas, memorias y modos de pensamiento.

ANDREA PUCHMÜLLER

Directora del PROICO 04-1223,
Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea
Universidad Nacional de San Luis

Introducción

La vulnerabilidad como constelación:

claves éticas, políticas y estéticas

ANDREA PUCHMÜLLER

Consideraciones iniciales

Shylock: ¿Acaso un judío no tiene ojos? ¿Acaso un judío no tiene manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? ¿No se alimenta con la misma comida, no se hiere con las mismas armas, no sufre las mismas enfermedades, no se cura con los mismos remedios, no se calienta y se enfría con el mismo verano y el mismo invierno que un cristiano? Si nos pinchan, ¿no sangramos? Si nos hacen cosquillas, ¿no reímos? Si nos envenenan, ¿no morimos? Y si nos ultrajan, ¿no hemos de vengarnos? (SHAKESPEARE, *EL MERCADER DE VENECIA*, [1600]⁴¹/2006, III, 1)

Partimos de este parlamento -uno de los nudos retóricos del teatro isabelino- porque condensa la paradoja que organiza nuestra hipótesis: aquello que se enuncia como apelación a una humanidad compartida opera simultáneamente como acusación contra el orden que la desmiente. La escena se sitúa en un momento de profunda humillación: despreciado por los cristianos venecianos, recién enterado de que su hija ha huido con un cristiano y le ha robado parte de su fortuna, Shylock responde a la afrenta con una afirmación cruda de su humanidad compartida. Pero lo que se presenta como una defensa de la semejanza -el cuerpo que siente, que sufre, que muere- se revela al mismo tiempo, como una acusación contra el orden que niega esa igualdad.

41 Según la primera edición en Quarto, de 1600, impresa por James Roberts para el librero Thomas Hayes.

Por tanto, entendemos la intervención de Shylock como dramatización de la otredad en su vector político. En su apelación a una experiencia encarnada común, Shylock denuncia la violencia estructural que lo excluye del campo de lo humano. El interrogante “¿Acaso un judío no tiene ojos?” no busca solamente afirmar una esencia universal, sino exhibir la operación por la cual ciertos cuerpos son contruidos como otros, despojados de dignidad y habilitados para el daño. La otredad aquí no es un atributo identitario, sino el efecto de una configuración de poder que convierte a Shylock en lo que Judith Butler (2006) denomina como una existencia vulnerabilizada y desechable. De allí que el pasaje organice tres figuras de la vulnerabilidad que orientan nuestro marco: una vulnerabilidad ontológica, que iguala en la herida y en la mortalidad: “Si nos pinchan, ¿no sangramos?”; una vulnerabilidad relacional, resultado del rechazo y de la codificación diferencial de pertenencias: Shylock es judío, prestamista, padre de una hija que cruza la frontera religiosa; y una vulnerabilidad ético-política, en tanto exigencia de respuesta: reconocido el dolor del otro, ¿cómo se legitima la exclusión?

La potencia de esta escena shakesperiana radica en haber anticipado, con varios siglos de distancia, una problemática que se tornará central en el pensamiento contemporáneo: la necesidad de reconocer la vulnerabilidad como un rasgo constitutivo de la vida humana. Para comprender de qué modo este reconocimiento de la exposición al daño se ha inscripto en nuestra tradición cultural, resulta pertinente atender al propio recorrido histórico del término vulnerabilidad. Procedente del latín *vulnerabilis*, derivado a su vez de *vulnus* («herida») y del verbo *vulnerare* («herir»), el vocablo designa originariamente la capacidad de ser dañado (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014). Sin embargo, desde fines del siglo xvii el concepto comenzó a desplazarse de un registro estrictamente físico (la posibilidad de sufrir lesiones corporales) hacia una comprensión ampliada de sufrimientos de índole psicológica, moral o espiritual (MENDLEWICZ, 2021). Con la irrupción de la modernidad, la consolidación de la figura de un sujeto soberano, autónomo y dueño de sí, propia del humanismo clásico, tendió a eclipsar esta dimensión fundamental de la exposición constitutiva al daño.

La segunda mitad del siglo xx y los albores del nuevo milenio han estado signados, en cambio, por la emergencia de lo que Mark Seltzer ha denominado una «cultura de la herida» o una «sociedad post-traumáti-

ca» (1998), en la cual el prefijo *post* no indica superación definitiva sino persistencia del trauma, de la memoria y de las formas de duelo. En ese horizonte, Didier Fassin y Richard Rechtman (2009) advierten un viraje desde una política de la sospecha hacia una política de visibilidad, reparación y reconocimiento de la víctima, desplazamiento que sitúa la vulnerabilidad en el centro de la cultura contemporánea. En la vida individual, la enfermedad, la violencia, la muerte o el trauma encarnan las manifestaciones más inmediatas de esta exposición, mientras que en el plano colectivo se intensifican a través de catástrofes vinculadas con la violación de derechos humanos, la pobreza, las migraciones forzadas, los desastres medioambientales o la guerra. Como ha señalado Guillaume Le Blanc (2007), este viraje se explica en parte por la disolución de aquella imagen autosuficiente del sujeto moderno, en beneficio de una concepción de la subjetividad como relacional, interdependiente y atravesada por una precariedad compartida. A este giro se agrega la emergencia de nuevas formas de sufrimiento psíquico ligadas a la figura de un sujeto neoliberal de la producción que, como advierte Byung-Chul Han (2010), se enfrenta no ya a una opresión externa, sino a la autoexplotación inducida por el imperativo del rendimiento.

Este panorama, sintetizado apenas en sus rasgos principales, permite vislumbrar de qué modo la vulnerabilidad se ha constituido en una categoría crítica y transversal de nuestra época. Reconocerla implica admitir que toda subjetividad se halla atravesada por la posibilidad del daño y, en consecuencia, por la responsabilidad que surge frente a esa exposición recíproca. Desde estas premisas proponemos explorar la vulnerabilidad como una constelación ética, política y estética que habilite nuevas lecturas de las relaciones entre subjetividad, poder y representación. En función de ello, esta introducción se organiza de la siguiente manera: en primer término, justificamos el modo de abordaje a partir del pensamiento constelar benjaminiano, que orienta la articulación de perspectivas diversas en una figura no totalizante pero significativa de la vulnerabilidad contemporánea. En segundo lugar, recorremos los aportes de Emmanuel Levinas y Judith Butler, cuyas reflexiones sobre la responsabilidad hacia el otro, la interdependencia y la precariedad han renovado la ética actual. A este núcleo sumamos las críticas de Byung-Chul Han sobre el sujeto neoliberal, así como las perspectivas feministas y decoloniales de Rita Se-

gato y Karina Bidaseca, que inscriben la vulnerabilidad en tramas de violencia estructural. Finalmente, abordamos los modos en que la literatura visibiliza y problematiza la fragilidad compartida, siguiendo las propuestas de Jean-Michel Ganteau y Susana Onega.

Pensar lo frágil en clave constelar

La aproximación al concepto de vulnerabilidad que proponemos no parte de una definición cerrada ni de un marco teórico unificado, sino que se construye a partir de un método constelar, en el sentido propuesto por Walter Benjamin. En *El origen del Trauerspiel* alemán (2006, [1928]), Benjamin afirma:

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. La ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias, determinan la extensión y contenido de los conceptos que los abarcan, su relación con las ideas es la inversa en la medida en que la idea, en cuanto interpretación de los fenómenos -o, más bien, de sus elementos-, determina primero su mutua pertenencia. Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados.

(BENJAMIN, P. 230)

Este pasaje ilumina la operación fundamental de la perspectiva: las ideas no aparecen como esencias inmutables ni como definiciones autosuficientes, sino en relación. De ahí la comparación con las estrellas: cada una mantiene su luminosidad, pero es la forma que trazamos al unirlas la que genera un campo de sentido. La constelación, entonces, no borra la singularidad de los fenómenos, sino que los conserva en el mismo gesto de ponerlos en vínculo.

En este punto podemos preguntarnos si la vulnerabilidad debe ser comprendida en el registro de la idea o del fenómeno. Retomando la propuesta benjaminiana, no se trataría únicamente de un fenómeno empírico, es decir, circunscripto a hechos concretos de sufrimiento, violencia o daño, ni de un concepto que los reduzca a una categoría única. En cambio, se aproximaría a lo que Benjamin denomina idea: una forma que no se define por acumulación de ejemplos, sino que se revela en configuraciones, tal como las estrellas en una constelación. Desde esta clave, la vulnerabilidad no se clausura en una definición reductiva, sino que emerge de los vínculos que pueden trazarse entre perspectivas heterogéneas, preservando su singularidad en el mismo gesto de articularse. En consonancia con esta orientación, Guillaume Le Blanc (2007) advierte que la subjetividad contemporánea solo puede ser pensada en términos de interdependencia y precariedad compartida, lo que refuerza la necesidad de concebir la vulnerabilidad como entramado relacional antes que como categoría fija. Vista así, la vulnerabilidad se despliega como constelación de sentidos: reúne aportes y miradas distintas que, al entrelazarse, no pierden su particularidad y, sin embargo, iluminan dimensiones complementarias de un mismo campo problemático.

Asumir la perspectiva constelar significa, por tanto, no forzar una definición única, sino reunir voces diversas que, sin perder su particularidad, se sostienen en un mismo horizonte teórico. En este marco situamos a Judith Butler, quien concibe la vulnerabilidad como exposición del cuerpo a la afectación y a la interdependencia, es decir, como base relacional de lo humano; junto a ella, incorporamos también a Emmanuel Levinas, Rita Segato, Karina Bidasca, Byung-Chul Han, Jean-Michel Ganteau y Susana Onega. Sus reflexiones sobre la alteridad ética, la colonialidad, el dolor y la estética del daño, no se reducen a un tronco común, pero al colocarlas juntas trazan una figura de la vulnerabilidad en sus dimensiones ética, política y estética. De este modo, la constelación no es solo una forma de ordenar un *corpus* teórico. Funciona también como una posición epistemológica (e incluso ética): rechaza la tentación de fijar la esencia de la vulnerabilidad y, al mismo tiempo, produce un saber que reconoce la fragilidad y la exposición como condiciones mismas del pensamiento.

La responsabilidad hacia el otro: la vulnerabilidad en perspectiva ética

En los últimos años, diversas corrientes filosóficas han replanteado la noción de vulnerabilidad no ya como una mera debilidad individual, sino como el punto de partida de una ética relacional que coloca en su centro la interdependencia y la responsabilidad. Ser vulnerable no se entiende únicamente como exposición al sufrimiento, sino como implicación constitutiva en vínculos que afectan y demandan respuesta. En este horizonte, recuperamos dos propuestas decisivas: por una parte, la de Emmanuel Levinas, que sitúa la responsabilidad hacia el otro en el origen mismo de la subjetividad; y, por otra, la de Judith Butler, que reinscribe esa exposición en el ámbito político al articularla con la precariedad y la interdependencia. Desde tales perspectivas, la ética deja de ser un sistema de normas abstractas para devenir respuesta situada frente a la exposición mutua que configura la vida en común.

En *Ética e infinito* (1991), Levinas sostiene que la subjetividad no se erige desde la autosuficiencia, sino a partir de la relación con el otro. Es en ese vínculo (marcado por la asimetría, debido a que el otro me afecta antes de cualquier decisión) donde tiene lugar el surgimiento de la ética. De este modo, Levinas cuestiona con firmeza la concepción moderna del individuo como agente autónomo que funda su moralidad en sí mismo: «El sujeto está comprometido antes de poder tomar decisiones» (1991, p. 91).

Un concepto axial en el pensamiento de Levinas es el de «rostro». El rostro del otro no constituye una mera imagen: es una presencia que interpela, que habla sin palabras y que impone una exigencia. «El rostro es lo que no puede matarse» (1991, p. 90), es decir, ante esa exposición no es posible mantener una actitud neutral. El rostro del otro llama a cuidarlo, a no dañarlo y a responder. Desde ahí surge una ética que no se basa en reglas universales, sino en la responsabilidad concreta frente a la vulnerabilidad del otro. Esta responsabilidad, además, no tiene un límite claro ni se puede calcular. Levinas insiste en que «mi responsabilidad va más allá de lo que yo puedo soportar» (p. 97). No se trata simplemente de cumplir con un deber, sino de vivir afectado por la existencia del otro, incluso cuando esa relación incomoda o desborda. En este sentido, la vulnerabilidad no es un defecto del sujeto, sino una característica constitutiva de

la vida humana. Ser vulnerable es también estar implicado con los demás, estar expuesto a ellos y responder por ellos.

A partir del pensamiento de Emmanuel Levinas, que vincula la vulnerabilidad con la responsabilidad ética frente al otro, Judith Butler retoma y amplía esta línea de reflexión, pero situándola en el campo de la vida política y social. En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006), Butler propone entender la vulnerabilidad no solo como una condición ontológica, sino también como una situación que está distribuida de forma desigual y moldeada por marcos normativos que determinan qué vidas son reconocidas como dignas de ser protegidas y cuidadas.

Para Butler, el sujeto nunca es plenamente autónomo ni autosuficiente, sino que se forma y se sostiene en redes de dependencia con otros. Esta interdependencia define la precariedad como una condición general de lo humano, pero al mismo tiempo revela cómo ciertas vidas están más expuestas que otras a la violencia, la exclusión y la desposesión. En este sentido, la vulnerabilidad se despliega también en un plano socio-político: lo que está en juego es quién merece protección, quién puede ser herido impunemente y qué cuerpos son considerados valiosos en el marco de lo social. Para Butler:

La interdependencia social es un aspecto constitutivo de la vida humana. No somos sólo receptivos a otros y vulnerables ante ellos, sino que somos desde el comienzo responsables de ellos. Esta responsabilidad no es elegida ni contractual. Surge antes de que haya un yo deliberativo, una voluntad individual que decida si acoger o no al otro. Se trata de una exposición involuntaria, de una apertura constitutiva que nos hace vulnerables, sí, pero que también funda una ética de la reciprocidad y el cuidado. (2006, p. 39)

Esta concepción desplaza las ideas tradicionales de responsabilidad individual y propone una ética relacional, basada en la interdependencia y en el reconocimiento de nuestra exposición mutua. En lugar de asumir que la vida ética comienza cuando un sujeto autónomo decide ejercer su libertad, Butler sugiere que ya estamos implicados en un entramado de relaciones que nos afectan y que nos obligan a responder. Esa responsa-

bilidad no surge de una elección voluntaria, sino de una condición previa que nos constituye como sujetos vulnerables ante y con los otros.

De este modo, la vulnerabilidad se convierte en el punto de partida para pensar una ética situada y atenta a las condiciones materiales y simbólicas que regulan la vida. Levinas ubica el rostro del otro como lugar originario de la interpelación ética, y Butler reconfigura esta exposición en términos políticos: lo que está en juego no es solo el deber de cuidar al otro, sino la lucha por transformar los marcos que determinan qué vidas importan y cuáles pueden ser abandonadas al daño sin consecuencias.

La vulnerabilidad como prisma de lo político

Precariedad, poder y subjetividad

Como mencionamos en el apartado anterior, en *Vida precaria* (2006) Judith Butler desarrolla la vulnerabilidad en su dimensión ética, vinculándola con la interdependencia y la responsabilidad hacia el otro. Ahora bien, en esa misma obra la autora también subraya su carácter político, al mostrar que la precariedad no se distribuye de manera uniforme, sino que depende de marcos normativos que definen qué vidas son reconocidas como valiosas y cuáles pueden ser desatendidas sin consecuencias. Así, la vulnerabilidad se convierte en un terreno de disputa política en el que se juegan las condiciones de posibilidad de una vida vivible. En este sentido, las propuestas de Judith Butler y Byung-Chul Han ofrecen aportes fundamentales para pensar la vulnerabilidad como una construcción política que articula subjetividad, poder y reconocimiento.

Butler (2006) plantea que toda vida está atravesada por la precariedad, entendida como una exposición estructural al daño y a la dependencia de vínculos sociales que permiten sostenerla. Sin embargo, esta precariedad no se distribuye de forma equitativa: hay cuerpos que gozan de protección institucional y cuidado, y hay otros que no acceden a esas formas de reconocimiento. Dicha desigualdad no es solo fáctica, sino normativa: responde a marcos sociales que determinan qué vidas importan y cuáles pueden ser desatendidas sin consecuencias. Así, la vulnerabilidad se transforma en un campo de intervención política, donde la lucha no es

solo por la supervivencia física, sino también por la legitimidad simbólica de existir y ser reconocido.

La condición de precariedad, si bien es constitutiva, es también históricamente moldeada. «La exposición a la violencia es una condición diferencialmente distribuida» (BUTLER, 2006, p. 39), y lo político reside en transformar los marcos que naturalizan esa distribución. De este modo, la vulnerabilidad no se opone a la agencia, sino que la hace posible en la medida en que se reconoce la interdependencia como base para nuevas formas de resistencia, cuidado y justicia.

Desde otra perspectiva, Byung-Chul Han analiza cómo el sujeto contemporáneo ya no se reconoce como interdependiente y vulnerable, porque ha sido moldeado por las lógicas del neoliberalismo para negar activamente esa condición. En *La sociedad del cansancio* (2010), Han sostiene que el modelo actual de subjetividad se estructura en torno al rendimiento, la autoexplotación y la compulsión a la positividad. El «sujeto de rendimiento» ya no está sometido solo por fuerzas externas, sino que se auto-disciplina y se exige constantemente, en nombre de una libertad ilusoria que lo empuja al agotamiento físico y psíquico. En este marco, la vulnerabilidad ya no se comparte ni se politiza: se privatiza y patologiza, convirtiéndose en un signo de fracaso individual. Esta configuración subjetiva produce un tipo de soledad estructural que impide el reconocimiento del otro como semejante. Según Han, el síntoma más elocuente de la crisis actual es el colapso del vínculo comunitario (2010, p. 11). Para este filósofo, la positividad tóxica, la competitividad extrema y la desaparición de rituales colectivos hacen que el sujeto pierda la capacidad de detenerse, de cuidar y de ser cuidado. Así, el neoliberalismo no solo precariza materialmente las vidas, sino que anula simbólicamente la posibilidad de compartir la vulnerabilidad como experiencia común.

Las propuestas de Butler y Han permiten comprender cómo la vulnerabilidad, lejos de ser una mera condición biológica o emocional, se ha transformado en un eje crucial para pensar las disputas del presente. Butler denuncia la distribución desigual de la precariedad y reclama nuevos marcos de reconocimiento. Han señala cómo el propio sujeto neoliberal ha sido producido para negar la fragilidad que lo constituye, rompiendo los lazos comunitarios que habilitan una vida vivible. Ambos filósofos coinciden en que el modo en que gestionamos o negamos la vulnera-

bilidad es profundamente político, y que solo al visibilizarla y compartirla puede abrirse un horizonte de transformación ética y social.

Vulnerabilidad y matriz de dominación:
claves feministas y decoloniales

Una lectura de la vulnerabilidad desde horizontes feministas y decoloniales permite complejizar su inteligibilidad, desplazándola de un registro exclusivamente ontológico o político hacia un escenario atravesado por las tramas de poder que sostienen al patriarcado y a la colonialidad. En esta clave, tanto Rita Segato como Karina Bidaseca coinciden en subrayar que la violencia contemporánea ejercida sobre los cuerpos (particularmente aquellos feminizados y racializados) no puede ser comprendida sino en función de su inscripción en estructuras históricas de dominación, cuya persistencia garantiza la reproducción de desigualdades materiales y simbólicas. De allí que la vulnerabilidad no se limite a ser condición abstracta de exposición, sino que adquiera el espesor de una herida histórica reiterada sobre ciertos cuerpos, investidos de precariedad por una matriz de violencia estructural.

En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (2018), Segato propone una lectura de la colonialidad del poder en la que el género ocupa un lugar central. Desde esta perspectiva, examina cómo la modernidad impuso nuevas jerarquías que transformaron las formas previas de organización social, convirtiendo un «patriarcado de baja intensidad» en un «patriarcado colonial moderno de alta intensidad» (2018, p. 69), caracterizado por un control más férreo sobre los cuerpos y por la privatización del espacio doméstico. En este sentido, el género no es una categoría natural, sino una construcción histórica que produce desigualdad a partir de la binarización piramidal de los sexos: «El género, así reglado, constituye una dualidad jerárquica, en la que ambos términos que la componen, a pesar de su desigualdad, tienen plenitud ontológica y política» (SEGATO, 2018, p. 89). La consecuencia de este proceso es la subordinación de las mujeres a un orden moderno que las convierte en «sujetos administrados».

El énfasis de Segato en la colonialidad del género se enlaza con su análisis de la violencia contemporánea. Ella advierte que el cuerpo de las mujeres se convierte en un territorio de inscripción de la dominación:

La rapiña que se desata sobre lo femenino se manifiesta tanto en formas de destrucción corporal como en las formas de tráfico y comercialización de lo que esos cuerpos pueden ofrecer, hasta el último límite. La ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados se practica como nunca antes y, en esta etapa apocalíptica de la humanidad, es expoliadora hasta dejar solo restos. (2018, pp. 71-72)

Estas violencias no son meramente contingentes, sino resultado de un orden que combina jerarquías coloniales, patriarcales y capitalistas, afectando con especial intensidad a mujeres indígenas, afrodescendientes y pobres. La vulnerabilidad, en este sentido, no es solo una condición ontológica de exposición al daño, sino el efecto histórico de estructuras que producen desigualdad.

Por su parte, en *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina* (2011), Karina Bidaseca plantea la necesidad de una descolonización del feminismo, sensible a las condiciones históricas del Sur Global. Propone un feminismo que surja del entrecruzamiento entre colonialismo, imperialismo y capitalismo global, puesto que «es en esa intersección (...) donde se juega la vida de las mujeres del tercer mundo» (BIDASECA, 2011, p. 247). Su perspectiva destaca que la violencia contra las mujeres no puede analizarse de manera aislada, sino en relación con dinámicas globales que producen precariedad y exclusión.

Bidaseca vincula la discusión sobre vulnerabilidad con el concepto de subalternidad. Las mujeres pobres, racializadas o migrantes han sido históricamente excluidas de la narrativa nacional y atrapadas en «la colonialidad del género, la división entre varones colonizadores y colonizados» (2011, p. 253). Esta condición se agrava en el contexto actual de globalización neoliberal, donde los feminicidios⁴² se entienden como expresión

42 Aunque en la legislación argentina se utiliza el término *femicidio* para tipificar el asesinato de mujeres mediado por violencia de género, en este trabajo empleamos *feminicidio*, en el sentido propuesto por Marcela Lagarde (2005) y retomado por Rita Segato (2006) y Karina Bidaseca (2011), para subrayar el carácter estructural, político y sistemático de esta violencia, así como la responsabilidad estatal e institucional en su reproducción e impunidad.

de violencias estructurales que atraviesan los territorios y las economías globales. Además, critica la tendencia del feminismo hegemónico al representar a las mujeres del Sur como víctimas pasivas, sin reconocer sus agencias y luchas. Esta representación perpetúa jerarquías epistemológicas y políticas que reproducen la colonialidad en el ámbito del saber: «La representación femenina de la subalternización debe abrir el debate a la reflexión sobre el colonialismo jurídico en las condiciones actuales de dar muerte simbólica a otras subalternas, las mujeres indígenas» (BIDASECA, 2011, p. 258).

Así, estas reflexiones nos permiten pensar la vulnerabilidad no solo como exposición al daño, sino como efecto de relaciones históricas de dominación que se ejercen sobre determinados cuerpos y territorios. Esto implica desplazar la mirada desde un sujeto femenino abstracto hacia sujetos situados, cuyas experiencias están marcadas por la raza, la clase, la etnicidad y la geopolítica. El feminismo decolonial que ambas autoras impulsan se orienta a visibilizar tales diferencias, evitando las simplificaciones de un universalismo que hace que las experiencias de las mujeres sean homogéneas. Por lo tanto, la vulnerabilidad, desde estas perspectivas, se concibe como una categoría política que permite articular la crítica a las estructuras coloniales, patriarcales y capitalistas, y a las violencias que de ellas se derivan.

La fragilidad en clave estética: el texto vulnerable y la visibilización del daño

En el horizonte de la literatura contemporánea, la vulnerabilidad no parece únicamente como problema ético y político, sino que se erige además en categoría estética de primer orden, capaz de trastocar tanto la constitución de los personajes como las formas mismas de la narración. Ya no se trata solamente de un motivo representado, sino de un principio estructurante de la experiencia literaria: una energía configuradora que afecta los modos de articular subjetividades ficcionales y reordena los dispositivos formales mediante los cuales la escritura da cuenta de las fracturas y heridas del presente histórico.

Jean-Michel Ganteau y Susana Onega, en *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction* (2017), sostienen que la literatura contemporánea

ha operado un desplazamiento decisivo: del paradigma del trauma hacia un paradigma de la vulnerabilidad, concebida no ya como mera pasividad, sino como apertura relacional constitutiva de lo humano (2017, p. 2). Tal reconfiguración implica pasar de una representación centrada en la excepcionalidad de la víctima traumática a una concepción más amplia de la exposición compartida. El viraje, sin embargo, no se circunscribe al ámbito literario, sino que se inscribe en un horizonte cultural más vasto, en el que, como advierten los propios autores, «vulnerability has assumed pride of place in contemporary Western societies and culture, and in all walks of discourse, from the idiom of vulgarisation to criticism and theory» (2017, p. 158).

Ganteau y Onega acuñan la figura de «texto vulnerable» para referirse a aquellas narrativas que no solo tematizan el daño, sino que lo inscriben en su propia materialidad formal y discursiva. Los denominados textos vulnerables no se limitan a hablar *sobre* la herida, sino que enuncian *desde* una herida estructural, incorporando la fragilidad en el plano de la enunciación. Estas escrituras se distinguen por un repertorio de rasgos recurrentes: fragmentación, temporalidad dislocada, lirismo indirecto, proliferación de silencios, multiplicidad de voces o un uso performativo del lenguaje que privilegia la apertura por sobre el cierre interpretativo. Como señalan los autores, el texto vulnerable «privileges the presentation -as opposed to the mere representation- and the performance of the symptom» (GANTEAU & ONEGA, 2017, p. 169), generando una estética que rehúye la clausura y que interpela éticamente al lector. Incluso en su condición ficcional, estas obras recurren a estrategias propias del testimonio, tales como la repetición sintomática o la inscripción del silencio y la vacilación, evidenciando «a dissatisfaction with the limits of representation and of traditional mimesis as duplication that goes along with a preference for performing the events and experiences recorded in the narratives» (GANTEAU & ONEGA, 2017, p. 172). De este modo, la vulnerabilidad opera como una poética de la exposición, en la que la narración se convierte en un acto precario, pero justamente en esa inestabilidad halla su potencia ética y política.

En el plano de la configuración de los personajes, esta estética se cristaliza en la emergencia de un nuevo arquetipo narrativo: el héroe herido (*the wounded hero*) (ONEGA & GANTEAU, 2018, p. 83). Como contracorriente

del héroe épico, cuya figura se erige sobre la autosuficiencia y la excepcionalidad, el héroe herido se define por una fragilidad ontológica y por la inscripción de una herida (física, psíquica o simbólica) que organiza su identidad. Estos sujetos ficcionales no buscan la superación de la vulnerabilidad como si se tratase de un obstáculo, sino que la reconocen como elemento constitutivo de su ser. Tal como señalan Onega y Ganteau, el héroe herido «embraces suffering, alienation and marginalisation as forms of self-definition» (2018, p. 83), instaurando una subjetividad en la que la agencia se redefine: ya no orientada al dominio o a la conquista, sino a la supervivencia, al cuidado y a la posibilidad de vínculo en medio de la precariedad. En este sentido, el héroe herido encarna la vulnerabilidad no como signo de debilidad, sino como apertura radical al otro y como condición de relación. Allí se traza la convergencia con la ética levinasiana, para la cual la exposición a la herida funda la responsabilidad hacia los demás, y con la propuesta de Butler, que concibe la vulnerabilidad como condición relacional y sustrato del lazo social.

El vínculo entre el texto vulnerable y la figura del héroe herido permite concebir la vulnerabilidad como una categoría estética abarcadora. En el plano formal, esta se manifiesta en la adopción de lo que Ganteau y Onega denominan *weak forms*: lirismo, elegía, testimonio ficcional o autoficción, modalidades que en lugar de cerrarse en estructuras rígidas, se orientan hacia la indeterminación y la continuidad del sentido. En el plano actancial, el texto vulnerable desplaza la centralidad del héroe clásico y autosuficiente en favor de figuras precarias, dependientes, marcadas por la pérdida y la diferencia. Así, esta escritura no aspira a ofrecer un relato de redención ni de superación, sino que insiste en la exposición misma: personajes que fracasan, relatos que tropiezan, tramas que rehúsan la armonía conclusiva. Como señalan los propios autores, se trata de narrativas que «trabajan desde la herida» (WINTERSON, CITADA EN GANTEAU, 2017, p. 165), esto es, que hacen de la fragilidad no un límite a sortear, sino un principio compositivo. Tal elección estética produce un doble efecto: interpela al lector en su propia vulnerabilidad, generando una experiencia afectiva de alta intensidad; y, al mismo tiempo, proyecta un gesto político, al visibilizar formas de vida y de sufrimiento que, de otro modo, permanecerían en la penumbra o en el silencio.

La vulnerabilidad, concebida como categoría estética, excede los límites de lo formal o lo temático para abrirse hacia una dimensión ética y política. Al desplegar narrativas y personajes atravesados por la fragilidad, estos textos interrogan los imaginarios de autosuficiencia, dominio y control que sostuvieron buena parte de la modernidad, y los sustituyen por una poética de la interdependencia en la que el daño y la exposición no constituyen únicamente marcas de derrota, sino condiciones de posibilidad para la relación. En este sentido, los textos vulnerables no se restringen a representar el sufrimiento, sino que *performan*⁴³ su propia exposición, invitando al lector a una experiencia que no se funda en el dominio, sino en la apertura y en la escucha: «they build up a literary space that is also an ethical opening and a contribution to a politics of literature, and a faith in the powers of ‘narrative democracy’» (GANTEAU, 2017, p. 182). Así, estas escrituras configuran un horizonte en el que la literatura misma se instituye como acto de hospitalidad y de reconocimiento recíproco, confirmando que la vulnerabilidad no es solo límite, sino también fuente generadora de sentido compartido.

Constelación final

A lo largo de este capítulo introductorio hemos abordado la vulnerabilidad como una constelación ética, política y estética. Antes que cristalizarla en una categoría rígida, hemos procurado pensarla como una idea en el sentido benjaminiano: una forma que no se agota en el concepto, sino que se despliega en múltiples configuraciones, en cuyo entrelazamiento reside su potencia crítica. La vulnerabilidad, así entendida, no se ofrece como esencia cerrada, sino como figura constelar: un tejido de relaciones heterogéneas que, al mantenerse en tensión, revela su capacidad de interpelar y de abrir horizontes para el pensamiento contemporáneo.

43 El término *performar* se emplea aquí en el sentido butleriano de *performatividad*, es decir, como acto que no se limita a representar un significado preexistente, sino que produce realidad al enunciar. En este caso, al afirmar que los textos vulnerables *performan* la exposición, subrayamos que la fragilidad no solo se tematiza en el contenido narrativo, sino que se materializa en la propia forma discursiva, volviendo la vulnerabilidad un gesto constitutivo de la escritura.

En clave ética, argumentamos cómo Levinas y Butler reconfiguran la noción de responsabilidad al situarla en la exposición al otro y en la interdependencia como condición constitutiva de lo humano. La vulnerabilidad, desde esta perspectiva, no es debilidad, sino el punto de partida de toda relación ética y del reconocimiento mutuo. En clave política, analizamos cómo Butler y Han ofrecen lecturas complementarias y tensas sobre la precariedad y el sujeto contemporáneo, mientras que Segato y Bidaseca inscriben la discusión en tramas de colonialidad, género y globalización. La vulnerabilidad, en este sentido, se entiende como campo de disputa en el que se deciden las condiciones de posibilidad de una vida vivible, visibilizando las desigualdades en la distribución del daño y de la protección. Finalmente, en clave estética, el giro hacia el «texto vulnerable» y la figura del «héroe herido» nos permiten pensar la literatura como un espacio de experimentación ética y política.

En su conjunto, estas tres claves permiten pensar la vulnerabilidad no ya como un mero estado de fragilidad, sino como un principio organizador del pensamiento crítico y de la imaginación política. Concebirla en términos de constelación implica reconocerla como condición de posibilidad del lazo social, de la acción transformadora y de la producción estética. Antes que clausurar su alcance, lo aquí propuesto es sostener su apertura: no una figura unívoca ni definitiva, sino una configuración constelar atravesada por sentidos heterogéneos, siempre disponible para nuevas articulaciones y para lecturas por venir. Ese es el hilo común que, en su diversidad, orienta las constelaciones de lectura que el lector encontrará a continuación en este volumen.

Referencias

BENJAMIN, W. (2006).

El origen del Trauerspiel alemán.
Madrid: Taurus. (Trabajo original
publicado en 1928)

BIDASECA, K. (2011).

Perturbando el texto colonial: Los estudios (pos)coloniales en América Latina.
Buenos Aires: SB Editorial.

BUTLER, J. (2006).

Vida precaria: El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.

FASSIN, D., & RECHTMAN, R. (2009).

The empire of trauma: An inquiry into the condition of victimhood. Princeton: Princeton University Press.

GANTEAU, J.-M., & ONEGA, S. (2017).

Victimhood and vulnerability in 21st century fiction. London/New York: Routledge.

HAN, B.-C. (2010).

La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder.

LAGARDE, M. (2005).

Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas.
México: UNAM.

LE BLANC, G. (2007).

Vidas ordinarias, vidas precarias. Buenos Aires: Nueva Visión.

LEVINAS, E. (1991).

Ética e infinito. Madrid: Visor.

MENDLEWICZ, M. (2021).

Vulnerabilidad. Herder.

ONEGA, S., & GANTEAU, J.-M. (2018).

The wounded hero in contemporary fiction. London: Routledge.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014).

Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). Madrid: RAE.

SEGATO, R. (2006).

La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Buenos Aires: Tinta Limón.

SEGATO, R. (2018).

La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda.
Buenos Aires: Prometeo.

SELTZER, M. (1998).

Serial killers: Death and life in America's wound culture. New York: Routledge.

SHAKESPEARE, W. (2006).

El mercader de Venecia (A.-L. Pujante, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Sección I

Formas de lo inasible: duelo, pérdida y melancolía

La herida atrabiliaria.

Aproximaciones a la melancolía en
Die Ringe des Saturn de W. G. Sebald

MAURO ESPINOSA

Preliminares

La melancolía⁴¹ es un trastorno milenario inherente a la condición humana y han sido diversas las propuestas que a lo largo de los siglos la definieron y en muchos casos se abocaron a combatirla. Debemos a Hipócrates –siglo v a.C.– el primer acercamiento a explicarla en términos somatógenos. A través de la teoría de los cuatro humores o sustancias orgánicas: sangre, bilis amarilla, flema y bilis negra, el médico griego propuso que alterándose la proporción de alguno de estos elementos dentro del organismo se desataría un comportamiento inusual en las personas y la melancolía sobrevendría cuando el exceso de bilis negra –fría y seca– innata o inducida por trauma, trastocase el equilibrio que debía mantener con el resto de los humores, produciendo en sus afectados una perpetua angustia enfocada en lo aislado e ínfimo. La literatura médica posterior –de Marsilio Ficino a Robert Burton– hizo suyos dichos preceptos que, combinados con el furor divino de raigambre platónica y con las propuestas aristotélicas referidas a los héroes trágicos, dio lugar al temperamento melancólico de las llamadas «personas de genio». A fecha de hoy, la vena creativa del enfermo atrabiliario se conserva como marca de prestigio y aunque la afección pasó a convertirse en una dolencia inmaterial –con el consabido abandono del *Corpus Hippocraticum*– el escritor alemán W. G.

41 Del griego μέλας (negro) y χολή (bilis), traducida al latín como *Atrabilis*: enfermedad que induce a las personas a una reflexión exacerbada de todo cuanto les rodea hasta dejarlas en completa ineptitud. De esta enfermedad proviene el *taedium vitae* que bajo diferentes modulaciones –*acidia*, *spleen*, *ennui*, etc.– se ha vuelto una constante temperamental alrededor de diversos pensadores y artistas.

Sebald (1944-2001), a modo de resistencia contra el mero abordaje neuroquímico de la melancolía, mantuvo su interés en la vertiente cósmica y en la fisiognomía caracterológica como si se tratara de una enfermedad distintiva entre muy pocos afligidos.

Estos apuntes buscan rescatar la postura sebardiana que entiende la melancolía en tanto que trastorno perceptivo y frente a la crítica más tradicional⁴² que leyó la obra de Sebald como secuela traumática del autoexilio por una patria destruida durante el Tercer Reich, se proponen demostrar que la herida melancólica no proviene de una pérdida territorial específica sino de una relación dañada con el lenguaje.

Dada a conocer originalmente en 1995 *Die Ringe des Saturn* es una novela que presenta a quien podemos definir como un viajero a destiempo de su propia época, un individuo que mediante una larga y sosegada caminata por el condado de Suffolk comprueba que toda lógica de avance no es más que la falsificación o manipulación de una innumerable serie de catástrofes, amplificada por la influencia de Saturno, planeta regente de los melancólicos, cuya presencia en la trama alude a un *influxus* astral que se asocia con la capacidad física y mental de cada individuo. Según esta perspectiva, toda persona, tras su nacimiento, queda marcada por una constelación que la provee de sus cualidades y debilidades y la adapta a las formas especiales de las actividades que rige; es el caso, por ejemplo, del escritor y médico inglés Thomas Browne –rememorado en la novela– quien en su libro *Religio Medici* (2016, p. 143) afirma haber nacido en la hora saturnal y llevar en sí mismo la marca fúnebre de dicha ascendencia o del filósofo Walter Benjamin (1991B, p. 523) según registró en sus notas autobiográficas⁴³ y de cuyas lecturas Sebald se valió para dar forma a su proyecto literario.

Visto así, el planeta confinado al último rincón del firmamento, astro de la ambivalencia y la destructividad, regente de la asimbolía y los retra-

42 A favor o en contra, la obra de W. G. Sebald ha sido abordada de manera continua sobre la base de un compromiso ético de denuncia; véase al respecto el celebratorio «The posthumous Sublime» (1996) de Cynthia Ozick, o el artículo «The sign of Saturn» (2005) de Peter Morgan, donde se define a Sebald como un «Profeta del fin de los tiempos», la compilación de S. Denham y M. McCulloh (2006) en torno al trauma sebardiano como poderosa categoría redentora o la ya clásica disertación de Andreas Huyesen (2010) que enunció el fracaso de la labor humanista sebardiana al postular una caída de su literatura en lo apocalíptico.

43 Para una referencia concreta puede consultarse el ensayo *Under the Sign of Saturn* (1972) de Susan Sontag o el texto de Walter Benjamin «Agesilaus Santander» publicado póstumamente en *Gesammelte Schriften*, VI (1991).

sos tiene por hijos en la Tierra a los errabundos y reclusos, a todos aquellos sobre quienes se abate el ensimismamiento reflexivo y la enajenación social y que, a decir de Jean Starobinski (2017, p. 178), sufren un desajuste rítmico y viven en una temporalidad inferior a la del resto de las personas. Este desajuste nos interesa de manera especial porque cifra nuestra defensa de la melancolía como trastorno perceptivo que para ser delimitado debe remitirse, en principio, al ya clásico *Trauer und Melancholie* de 1917. Allí, Sigmund Freud, siempre atento a las imágenes míticas del engullimiento saturnal, define a los melancólicos como individuos que se ven privados de su dilución luctuosa; es decir, quienes sufren continuamente el encapsulamiento de la libido dentro de sí mismos, lo que se explica del siguiente modo: durante el proceso doloso lo normal es que la libido se diluya y salte del viejo objeto de deseo a un nuevo objeto, pero a veces sucede que el mecanismo de luto falla y la libido se retira sobre el propio individuo (FREUD, 1992, p. 243). A partir de este movimiento anómalo del curso libidinal, se establece una identificación del yo con el objeto perdido que ha sido simbólicamente devorado y las investiduras objetuales, que debieron traducirse en reproches y ataques hacia el objeto, se reconducen a la propia persona que se pierde a sí misma.

Inferimos de lo anterior que la herida atrabiliaria consume la energía vital del individuo y rige su rutina haciéndola cada vez más precaria hasta que, en el peor de los casos, si no se la trata, conduce a la muerte. Pero más allá del itinerario funesto, lo que interesa destacar de la explicación freudiana es que, mientras el luto sigue a una pérdida acaecida, en la melancolía no queda claro qué es lo que se perdió y ni siquiera es seguro que pueda hablarse de una pérdida verdadera. Nos encontramos entonces con una especie de gesto que funda la desaparición de algo innominable.

Fuga nominal

A través del mito adámico de la Caída, Walter Benjamin reorientó la dudosa pérdida objetual del melancólico hacia el territorio de la lengua. Entre sus textos destinados a elaborar una teoría del lenguaje como forma de la tristeza, el filósofo propuso que, tras la Caída, el acto nominativo adámico –el acto primigenio de dar nombre a las cosas– se degradó a una

anticipación melancólica del vacío por venir. De esta manera, si la tarea nominativa consistía en que la lengua fónica⁴⁴ reabsorbiera la mudez de la naturaleza nombrándola para darle entidad, al ocurrir la Caída adámica –y por Caída adámica entendemos el inicio de una arbitrariedad valorativa– la lengua se volvió irremediabilmente extraña y la naturaleza entristeció de mudez ya que los nombres dejaron de actuar como garantes de la existencia y pasaron a actuar de supletorios. En otras palabras, la capacidad ideacional de lenguaje se reorientó a una mediatez instrumental, puramente técnica y paródica del acto nominal paradisiaco. Según el propio Benjamin (2001, p. 72) el lenguaje se volvió una *geschwätz* [chachara] para otros fines en tanto pasó de una cualidad enunciativa a un valor arbitrario de cambio a través de la pluralidad intermediaria de las lenguas babélicas.

Desde entonces los nombres vagaron en el aire como negación de la armonía edénica y la arbitrariedad signica –donde la forma entabla relación con una diferencia de elementos dada una cierta cadena significativa– vino a trabajar sobre el anuncio de una única imposibilidad siempre ya dicha: el presentimiento de la desaparición. Tal es así que, confinadas al reino de la temporalidad, las lenguas mutiladas suplantán a las cosas por sus nombres como cascarones vacíos que, según lo aquí propuesto, solo sirven al acto de indicar nuestra antigua pérdida venidera. Y si bien a simple vista hablar de una *antigua pérdida venidera* puede sonar contradictorio, entendemos por esta a la repetición en acto⁴⁵ de la vieja pérdida adámica, –ya siempre dada en el reino de la arbitrariedad– cada vez que intentamos asir lo que nos rodea con el lenguaje. Es entonces que por medio de la degradación nominativa proponemos que la existencia vulnerada y en constante movilidad se vuelve inaprehensible y el acto de dar nombre a las cosas se convierte en una praxis supletoria permanente que anticipa la propia desaparición. De allí que retorne a nosotros la famosa sentencia benjaminiana (1990) de que ser nombrados entraña un presentimiento luctuoso; pues se trata, como en todo acto nominativo, de la

44 Se trata de una *Namenssprache* [lengua de los nombres] transparentada, sin doblez y que no comunica nada más que a sí misma.

45 Nuestra relación con las lenguas mutiladas –dada la arbitrariedad signica– nos lleva al acto irreversible de nombrar siempre la ausencia de las cosas que no es más que la repetición en acto de la degradación adámica. Tal como propone Freud en *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914) no recordamos lo reprimido, sino que lo repetimos; no lo reproducimos como recuerdo sino como acción potenciada.

muerte por venir según la supervivencia del espectro o de la longevidad del nombre que sobrevive a quien alguna vez hubo de portarlo.

Por consiguiente, lo que entra en juego a la hora de definir la herida atrabiliaria no es la pérdida de un objeto específico sino la incapacidad nominativa a causa de un lenguaje mutilado; incapacidad que el propio Sebald señala –citando a Handke– como una maldición de la mediatividad sónica, por la que el lenguaje apunta a expresar el acontecer, pero lo que retiene «no es la vida ni la plenitud individual de la existencia, sino una abreviatura muerta» (HANDKE EN SEBALD, 2007, p. 63).

Se trata de una paradoja por la que somos entregados al vacío ya desde el momento en que recibimos nuestro nombre –paradoja en la que actuamos la ausencia *ad infinitum* porque en el acto de nombrar repetimos la mutilación lingüística adámica– y que puede explicarse, en parte, mediante la propuesta de Giorgio Agamben quien define la melancolía como una pérdida simulada y anticipatoria

que hace aparecer fantasmáticamente como perdido un objeto que en realidad es inapropiable [...] y escenifica una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. (AGAMBEN, 2006, p. 53)

Si bien Agamben echa luz a las vacilaciones de Freud en torno al presunto objeto melancólico de pérdida –siempre ya inexistente– sigue sin tomar en cuenta el carácter fundamental de la melancolía dilucidado por Walter Benjamin en su *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de 1928 donde la incapacidad nominativa aparece como marca específica de la herida atrabiliaria.

Al respecto proponemos que el acto de nombrar las cosas tras la Caída se transforma en praxis reviniente de la antigua degradación adámica, pero sin que lo sepamos. Pues, en tanto que afligidos, como si amañáramos el despojo de un bien supremo inigualable e inaccesible, nuestra estrategia inconsciente de lucha contra la herida atrabiliaria transfigura la falta objetual en falsificación de la pérdida. Así lo entiende Slavoj Žižek –quien retoma la explicación agambeniana– ya que para todo melancólico la emergencia del objeto coincide con su falta, en tanto «[...] this object is

nothing but the positivization of a void or lack, a purely anamorphic entity that does not exist in itself » (ZIZEK, 2000, p. 660) y cuya inexistencia jamás nos atrevemos a confrontar. Es más, la simulación o escenificación que propone Agamben coincide con la hechicería propia de una lengua mutilada y escindida que degrada la performatividad adámica a una ciclicidad cambiaria de vaciamiento⁴⁶ que mantenemos activa para no afrontar la rasgadura lingüística.

Trastorno perceptivo

Ocurre que en la novela de Sebald el melancólico es cuando menos quien ya sospecha de esa rasgadura en el lenguaje; y su vínculo dañado con la capacidad lingüística ideacional se escenifica una y otra vez mediante el extrañamiento que sufre ante cualquier espacio que visita.

Así lo explica él mismo cuando informa que

[n]i en la carretera ni en los jardines se veía a nadie, las casas producían una impresión de rechazo y a mí, con el sombrero en la mano y la mochila sobre los hombros, como un aprendiz ambulante de un siglo anterior, me parecía estar fuera de lugar [...]. (SEBALD, 2008, p. 196)

Este sentimiento de enajenación tan recurrente en *Die Ringe des Saturn* apunta entonces no a un despojo territorial específico, sino a una acosmia envolvente o lo que podríamos llamar desincronización ante la propia existencia –que explicaremos a la brevedad– y cuyo origen dista de ser accesible.

Sin embargo, antes de proseguir nos interesa resaltar cierto dato biográfico del autor para mitigar la tendencia errónea que asocia la enajenación de sus narradores con el conflicto bélico que arrasó su país natal a principios de la década del cuarenta del siglo pasado. Si bien es cierto que W. G. Sebald emigró de Alemania en 1965, al momento de su viaje contaba apenas con veintiún años y su necesidad de lejanía no se debió al trauma directo por los desastres acaecidos en su país entre 1939 y 1945.

46 El vaciamiento indicado por Agamben coincide con el diagnóstico de Nietzsche en que las metáforas se trasponen a la realidad y la realidad se reduce a metáforas produciendo, por ejemplo, la recepción de verdades abstractas como si fueran literales.

A lo sumo, si pervivieran rastros de esos acontecimientos se traducirían en experiencias monumentalizadas –mitificadas– que solo en cuanto tales podrían incidir en la memoria real del escritor. A lo que se suma que la *posmemoria* o depósito experiencial característico de quienes crecen dominados por narraciones monumentales precedentes a su nacimiento – en el caso de la Segunda Guerra Mundial, aquellos denominados *segunda* generación– tiende a desplazar las propias historias tardías hacia un idilio evocativo de recuerdos de destrucción por completo inexistentes (VEES-GULANI EN DENHAM, 2006, P. 344). Por ello, sostenemos que el agenciamiento de una patria diezmada a causa de la guerra aérea resulta improbable para W. G. Sebald, pero que esa misma improbabilidad es lo que habilita la melancolía en su novela.

La falsificación de la pérdida objetual o falta previa –tal como la entienden Agamben y Zizek– sobrepasa en *Die Ringe des Saturn* la índole material y encuentra su línea de apertura a través de una manifestación más abstracta de la herida atrabiliaria: se trata del *Heimweh*⁴⁷ o nostalgia esplénica por la que el deseo se conduce no a coordenadas específicas que pudiéramos reencontrar, sino a una intemporalidad que jamás puede ponerse en palabras.

Si entendemos la Caída adámica como apertura a la vacuidad arbitraria del lenguaje, el melancólico es quien repite en acto esa vacuidad una y otra vez. Y en tanto que orienta su deseo –inexpresable a través de la lengua dañada– hacia una preexistencia intemporal, su supuesta pérdida, lejos de apaciguarse o diluirse, se coagula y genera «una ilusión de cuasi presencia del pasado acompañada de un sentimiento doloroso de separación» (STAROBINSKI, 2017, P. 213).

Esta ilusión en torno al pasado inaprehensible se identifica a través de una paramnesia que altera de a poco el devenir vital del melancólico. Es decir que, la herida atrabiliaria aparece en la novela como alteración de la sincronía del viajero frente al entorno que habita, viéndose invadido por infinidad de pensamientos catastróficos. A donde sea que va, durante su caminata por el condado de Suffolk, el viajero experimenta una constante desazón ya que cualquier lugar que visita le parece detenido en

47 Añoranza/nostalgia. Immanuel Kant, *Antropología en sentido pragmático*, La facultad poética sensible de la afinidad, § 32.

el tiempo. Y lo mismo le ocurre con las personas, a las que siempre percibe desencajadas, como por ejemplo al describir a una mesera que «pasaba a través de mí como si [yo] no estuviese delante» (SEBALD, 2008, p. 54), cuando lo cierto es que la sensación de invisibilidad proviene de su propio desajuste rítmico.

Ritmicidad inhibida

Si el ritmo es la forma del devenir⁴⁸ (NIETZSCHE, 1920, p. 335) y la potencia formadora de los ritmos caracteriza nuestra existencia, la melancolía, por el contrario, es su desajuste inhibitorio. Siguiendo a Hubertus Tellenbach (1976) entendemos por ritmicidad a la suficiencia de entrar en sincronía con las periodicidades mundanas o rítmicas del acontecer vital manifestadas en la alternancia del sueño-vigilia, a través de la periodicidad nutricional-reproductiva, en la sexualidad o en la sucesión conceptual/expresiva trastocada cuando al hablar las palabras ya no fluyen igual que antes. Lo que ocurre es que, si la potencia de fluidez genérica se inhibe, el individuo queda incapacitado de comunicarse vitalmente con el entorno que habita y su horizonte existencial se desploma. O sea que la tendencia natural a sincronizarse con el mundo es lo que se inhibe cuando el individuo se vuelve melancólico. Un desajuste que no conoce límites cronotópicos, ya que si bien, como sostiene Tellenbach (1976, p. 38), estamos en una época en la que «[...] lo rítmico se va convirtiendo en una feliz excepción en el curso de la existencia», el malestar inhibitorio de la ritmicidad data de mucho antes, ya que el propio Goethe advertía en su época que «si la diversidad de las manifestaciones gira incesantemente ante nuestros ojos sin que participemos de ella [...] entonces irrumpe la más grave enfermedad: vemos la propia vida como una carga repugnante» (GOETHE, 2016, p. 679).

En concreto, al perder el enlace cíclico con la naturaleza, el ser humano se torna un simple espectador en el teatro del mundo y su propia reflexión pausada se interpone como jaula frente al curso veloz de la vida. Situación que encontramos ya desde el primer capítulo en *Die Ringe des Saturn* me-

48 «Rhythmus ist die Form des Werdens». Friedrich Nietzsche, *Drei Aufsätze über griechische Rhythmik*, 1920, Prolegomena.

Este paralelismo íntimo entre el narrador y Gregor Samsa, además de relativizar el punto de vista antropogénico desde el que se relata el viaje, indica que una ruptura mayor ha ocurrido a causa de la inhibición rítmica: un desfase por el que la naturaleza ha pasado a percibirse como ruina percedera que ya no se constituye en receptáculo de interioridades, sino en proyección del vacío gestual adámico. Y es que, en tanto pura materialidad hueca, la naturaleza degradada –cuyo coeficiente destructivo participa en los ritmos violentos de la historia humana– intensifica el sentimiento de caducidad del narrador durante su viaje porque se le presenta como huella inobjetable de que, al sobrepasar las necesidades humanas, las energías desarrolladas por la técnica se vuelven completamente aniquiladoras.

Es entonces que la energía aparece en *Die Ringe des Saturn* como voluntad destructiva de supervivencia que aflora en tanto «fuerza que moviliza nuestra propagación por la tierra» (2008: 190) con una efectividad que resulta proporcional al número de víctimas que amontona. Y ya sea que la entendamos como falsificación de una pérdida o como desajuste inhibitorio del devenir, la melancolía es la dilución afectada de toda capacidad de deseo que muestra su cara más funesta una vez que el viajero suplanta lo inaprehensible con el eco de una violencia mítica tendiente a rememorar actos calamitosos. Y no se trata solo de la rememoración de situaciones bélicas, ya que a las múltiples estampas de la guerra aérea durante el Tercer Reich –resaltadas por los estudios éticos redentores– y de conflictos antiguos como la batalla británica contra la flota holandesa en el siglo XVII (2008, p. 90) hay que agregar la extinción actual de la fauna marina al sur de Lowestoft, debido a sustancias tóxicas (2008, p. 65), la deforestación de la Amazonia o Borneo (2008, p. 190) e inusitadas muertes como la del profesor Michael Parkinson «encontrado [...] en su cama [...] con unas

extrañas manchas de color rojo en la cara (2008, p. 15), la muerte de Frederick Farrar a causa de una combustión accidental (2008, p. 59) o la extraña descomposición del Mayor George Le Strange (2008, p. 76) entre otras situaciones que exhiben el daño como insumo compensatorio de un tiempo que el narrador nunca vivenció.

Y es que, en su afán por recuperar una estadía irremisible, el viajero sebaldiano habilita la fundación repetitiva de la pérdida adámica a través de un muestrario de aniquilaciones que sólo toman forma bajo el trazo de una constelación o para ser más específicos bajo el trazo de ideas centelleantes, imposibles de ser fijadas en grado histórico, pero que permiten diagramar un rastreo de procesos que generen acontecimientos afines entre sí, a veces separados por milenios.

La constelación, dada a la práctica mediante el potencial creativo de la astrología, y por la que toda idea actúa como unidad fugaz y pasajera (BENJAMIN, 1991A, p. 206) funciona igual que el vínculo entre dos o más planetas cuando a velocidades autónomas se interceptan entre sí. Es un método cognitivo que permite asociabilidades fulgurantes de hechos –en apariencia inconexos– que, el narrador de *Die Ringe des Saturn*, debido a su melancolía, orienta únicamente hacia situaciones destructivas.

Nos encontramos entonces con un trastorno tan poderoso de repetición del acto de despojo adámico, que el viajero ni siquiera en sueños accede a la estadía primigenia que considera le ha sido arrebatada, ya que cualquier situación onírica que experimenta se transforma en una escena calamitosa, como ocurre, por ejemplo, cuando, al quedarse dormido en la pradera de Dunwich, empieza a ver unos acantilados «donde yacían los escombros de un edificio que había explotado y entre fragmentos [...] se habían encajado los cuerpos extrañamente dislocados de los habitantes, que poco antes habían estado durmiendo en sus camas» (SEBALD, 2008, p. 195).

En resumen, la propuesta sebaldiana compensa la degradación nominativa mediante el eco acumulado de una violencia monumental. Y si bien se acepta de forma unánime que toda persona melancólica «sueña en lejanías indeterminadas mientras menosprecia lo que le rodea [...]» (MAGRIS, 2012, p. 428), en el caso del viajero, la evasión calamitosa se exagera y redirecciona la facultad asociativa de la constelación hacia la pulsión tanática tan característica de Saturno; una situación que el autor re-

conoció en torno a su proyecto literario mucho antes de publicar *Die Ringe des Saturn* como si se tratara de un designio irremediable.

Cuando el Día de la Ascensión del cuarenta y cuatro vine al mundo, [...] [m]i madre lo tomó al principio por un buen presagio, sin saber que el frío planeta Saturno regía la constelación del momento y que, sobre las montañas, estaba ya la tempestad. (SEBALD, 2004, p. 82)

El fragmento citado pertenece al poema narrativo *Nach der Natur* (1988), primer trabajo literario publicado por W. G. Sebald, y alude a la disposición astrológica –una de las tantas posibles– que toda persona carga tras su nacimiento. Lo traemos a colación como clave anticipada del itinerario melancólico que aparecerá años después en *Die Ringe des Saturn*, pero más que nada como prueba de que el padecimiento melancólico para Sebald transgrede desde siempre los desastres del Tercer Reich y se sitúa sobre una idea total de destructividad humana amparada por una marca estelar. De esto se desprende que el enfermo de melancolía –según inferimos de la cita– lo es por predisposición cósmica o para ser más exactos a causa de la constelación formada al nacer. Y en tal sentido, al informarnos sobre su genitura astral se abre para la narrativa venidera de Sebald una afinidad con aquellos pensadores, escritores, adivinos, etc., que nacieron bajo la influencia de Saturno⁴⁹.

Como ya se dijo al inicio de estos apuntes, el *influxus* planetario explica una serie de características que marcan las cualidades y debilidades de todo individuo. En este caso, habiendo nacido bajo la constelación de Saturno la vitalidad de la persona se configurará a partir de los rasgos que conforman al planeta de los anillos. Y si Saturno rige al nativo⁵⁰ la vida se caracterizará por una marcada soledad, como así por una lentitud consagratoria o dificultad de cualquier proyecto que la persona emprenda, aun-

49 Entre ellos Marsilio Ficino o Robert Burton y como representantes de una larga lista de escritores: Laurence Sterne, Friedrich Hölderlin, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Virginia Woolf, Robert Walser, Louis Ferdinand Céline e Italo Calvino [según afirma en su libro *Ermitaño en París* (1974)].

50 Según la vertiente cósmica de la melancolía –de Aristóteles a Ficino, pasando por Burton o Benjamin hasta llegar a Sebald– en toda constelación natal hay un planeta regente que posee más energía y, por ende, una mayor ascendencia o influjo sobre el nativo. Dicha energía se determina por aspectos que el planeta regente establece con los demás planetas y, dependiendo de su ubicación en el orbe, puede determinar el temperamento del nativo –melancólico si lo rige Saturno, jovial si lo rige Júpiter, marcial si lo rige Marte, etc.– y también su profesión, sus gustos, miedos, estilo de vida y hasta sus caracteres fisiognómicos.

que también por una profundidad reflexiva y dotes proféticas como cualidades que anidan en los temperamentos saturnales.

Es tanta la importancia que W. G. Sebald concede al designio astral en *Die Ringe des Saturn* que la necesidad del narrador de salir a caminar «con la esperanza de poder huir del vacío [...] después de concluir un trabajo importante» (SEBALD, 2008, p. 11), se explica, siguiendo a Klibansky (1991), en tanto el único modo de contrarrestar la sequedad de la introspección saturnal es a través de paseos al aire libre que reactiven la fluidez del *spiritus mundanus* alimentado por la energía del ambiente. Se trata de un determinismo cósmico mediante el que podríamos leer el exilio sebardiano como huella de la constelación natal del autor; algo que infiere tímidamente el crítico norteamericano Eric Santner (2006, p. 44) cuando afirma que el pasaje de *Nach der Natur* antes citado (SEBALD, 2004, p. 82) es nada menos que una alusión a las líneas que abren la autobiografía de Goethe:

Al mediodía del 28 de agosto de 1749, al sonar la duodécima campanada, vine al mundo en Fráncfort del Main. La constelación era afortunada: el Sol estaba en el signo de Virgo y culminaba para este día; Júpiter y Venus lo miraban amistosamente y Mercurio sin aversión; Saturno y Marte se comportaban con indiferencia. [...] Es posible que estos aspectos favorables, que en el futuro los astrólogos iban a valorarme en muy alto grado, fueran la causa de mi existencia, ya que por una torpeza de la comadrona llegué casi muerto al mundo. (GOETHE, 2016, p. 20)

Pero más allá del paralelismo legitimante que la cita goethiana habilita para W. G. Sebald, el dato que aporta Eric Santner sirve para explorar la diferencia de ambas genituras astrales. Johann Goethe no era melancólico, de hecho «los aspectos positivos de la constelación equilibraron la incompetencia de su partera, salvando así su vida» (SANTNER, 2006, p. 44) además de que la cita recuperada manifiesta los aspectos armónicos entre la posición del Sol y de Júpiter al nacer el autor de *Werther*. Para que se entienda mejor: en la literatura astrológica se considera que si el influjo jupiteriano es fuerte «contrarresta las fuerzas oscuras de Saturno; además, bajo la influencia de Júpiter las inspiraciones maléficas se vuelven benéficas y Saturno se convierte en protector de las investigaciones más su-

blimes» (BENJAMIN, 1990, p. 144). Pero no ocurre lo mismo con W. G. Sebald, quien en su disposición estelar carga con el sentimiento de enajenación permanente y de exilio que corresponden al desarraigo de toda persona melancólica. A tal punto se vuelve crucial esa disposición que, según Santner (2006, p. 44), el propio Sebald «sugiere, de alguna manera que el resto de su vida, incluido, por supuesto, su tipo particular de literatura, fue [...] como una elaboración de esta marca de nacimiento original».

Saturno en exilio⁵¹

La fijación de los textos sebaldianos con el desarraigo saturnal como marca definitoria de sus narradores es constante y por ello merece un detenimiento que ayude a entender mejor la apertura de la herida atrabiliaria. En lo que atañe a nuestra investigación es necesario recurrir a un paratexto proporcionado por Christian Wirth a través de su sitio web dedicado al autor. Se trata del mapa astral manuscrito de Sebald –ver enlace en la bibliografía– realizado a pedido del propio escritor en el que se lee lo siguiente:

Sol en Tauro, ascendente en Libra. El punto más alto o cúspide en la carta del nativo [quien nació, según consigna la ficha astral, un 18 de mayo de 1944⁵² en Wertach a las 15:10 p.m.] se encuentra en la casa IX conocida como casa de los viajes (físicos y mentales). La casa IX [en la carta de W. G. Sebald] está habitada por Saturno (♄) en el signo de Cáncer, posición desventajosa para el planeta de la melancolía ya que se encuentra en exilio dentro de ese signo.

El lugar que ocupa Saturno, dios de los destierros, en un signo como Cáncer que representa por excelencia lo hogareño, se traduce para el mapa

51 En los mapas astrales se considera que un planeta está en exilio si se posiciona en una constelación –de las doce zodiacales– donde no pueda desplegar óptimamente sus energías. En tal caso, la relación entre el planeta y el signo será inarmónica pudiendo acarrear episodios funestos para la persona que ha nacido bajo dicha posición.

52 Esta fecha coincide con la mencionada en el poema narrativo *Nach der Natur* (1988) y habilita una afinidad biográfica que se incrementará en las siguientes obras de Sebald, ya sea a través de la infancia evocada en *Die Ausgewanderten* (1992) o mediante el patronímico santoral que aparece en *Die Ringe des Saturn* (véase Sebald, 2008, p. 102).

astral sebaldiano en una combinación funesta que depara indicios de enajenación y búsqueda permanente de seguridad. Así es que la desincronización ante la propia existencia toma forma en el proyecto literario de Sebald como marca revulsiva de nacimiento que sobrepasa cualquier supuesta pérdida territorial específica. Es tan determinante el designio cósmico que en *Die Ringe des Saturn* lo encontramos desde las primeras líneas cuando el narrador sitúa el inicio de su viaje a través de Suffolk cerca del tiempo en que finalizan los días caniculares (SEBALD, 2008, p. 11), un dato nada menor si se toma en cuenta que las caniculares anteceden a la época otoñal cuando la melancolía recrudece.

Teniendo presente entonces que el temperamento melancólico se incrementa debido a una específica disposición atmosférica pasamos a precisar que el fin de los días caniculares corresponde a la cúspide del verano –entre el 21 de julio y el 21 de agosto en el hemisferio norte– y que coincide con la presencia en el cielo de la constelación *Canis Maior* en la que se encuentra Sirio, estrella conocida como la «abrasadora» por su nivel de luminosidad, y cuya influencia al declinar su trayectoria –según los médicos y filósofos antiguos (véase KLIBANSKY, 1991)– daba lugar a la pérdida calórica y provocaba las desregulaciones de temperatura y trastornos del cuerpo y espíritu que el viajero asocia en la novela con el desencadenamiento de su afección nerviosa que sólo podrá contrarrestar mediante el contacto directo con la naturaleza. Es así que dentro del universo literario sebaldiano la humanidad se encuentra a merced del designio estelar. Y se trata de una característica que, si bien atañe a sus narradores –descendientes de los *splenetic travellers* que a pie o a caballo incursionaban desde principios del siglo XVII en viajes recreacionales para amainar el mal de Saturno– también incluye una amplia gama de personajes históricos estén o no afectados de melancolía. Tal es el caso, entre otros, del emperador Tung-chih cuya muerte coincidió, según se conjetura en *Die Ringe des Saturn*, con la entrada en órbita del planeta Venus sobre el ejido del Sol a fines del año 1874 (2008, p. 167). Y siendo Venus (♀) el regente de las muertes asociadas a las circunstancias sexuales, se entiende que el narrador se refiera a las enfermedades designadas como «venéreas» cuando relaciona la muerte de Tung-chih con una enfermedad que habría contraído con los bailarines y travestidos en las calles de flores de Pekín (Ibid.). En suma, podemos decir que la marca estelar actúa como claro monumento sebal-

diano al daño mítico y su presencia específica en *Die Ringe des Saturn* exacerbaba la sensación de caducidad originaria sufrida por el viajero ya que sitúa su melancolía muy lejos de cualquier supuesto despojo patrio.

Perpetua simulación expresiva

A modo de reflexión final, por todo lo analizado, sostenemos que la herida atrabiliaria aparece en *Die Ringe des Saturn* como huella de la degradación adámica que dio espacio a la arbitrariedad de las lenguas babélicas; situación que, al no remitirse a una pérdida concreta, convierte esta enfermedad en un mal imposible de erradicar. Y es que, situada en el origen de la corruptibilidad ságnica, la melancolía sobrepasa cualquier cronotopía específica y traduce el viaje a pie del narrador en un muestrario incesante de calamidades que solo dan sustancia repetitiva a su desazón innombrable. Es tan envolvente la futilidad cognitiva a la que está atado, que el paso del tiempo no le significa ningún progreso sino más bien una desintegración a partir de trayectorias que, habiendo alcanzado su culmen, descienden otra vez a la oscuridad. Por tanto, consideramos que no hay instancia posible de redención ética ante una naturaleza que se ha vuelto apreciable solo como ruina precedera y que hace avanzar al viajero hacia una homeostasis propia de lo inorgánico. Así es como se abre dentro de la novela una pantalla fantasmática en que el tiempo fúnebre circunda y fragmenta al acto nominal sin otra chance más que yuxtaponer partículas de lenguaje en perpetua simulación expresiva, como si el narrador se encontrara a medio camino de una tanatocresis lingüística pretendiendo restituir su origen que a duras penas como mucho solo podrá parodiar. En definitiva, a nuestro entender, para W. G. Sebald no existe paliativo capaz de erradicar la herida atrabiliaria, sino tan solo la puesta en marcha de una parataxis proyectiva que ayude a refrenarla, porque, si toda cura no es más que la respuesta voluntaria del organismo al auxilio que se le otorga, quizás, en referencia a la inhibición rítmica, el melancólico ya no esté en condiciones de luchar contra la cenestesia que actúa como base definitoria de su conciencia depresiva.

Referencias

- AGAMBEN, G. (2006).
Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental. Pre-textos.
- BENJAMIN, W. (1990).
El origen del drama barroco alemán. Taurus.
- BENJAMIN, W. (1991A).
Lehre vom Ähnlichen. En *Gesammelte Schriften* (Vol. II, pp. 204–210). Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1991B).
Agelaus Santander. En *Gesammelte Schriften* (Vol. VI, pp. 521–523). Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (2001).
Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos. En *Iluminaciones IV*. Taurus.
- BROWNE, T. (2016).
Religio Medici. Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, S. (1992).
Duelo y melancolía. En *Obras completas* (Vol. XIV). Amorrortu.
- GOETHE, J. (2016).
Poesía y verdad. Alba Editorial.
- KLIBANSKY, R., PANOFKY, E., & SAXL, F. (1991).
Saturno y la melancolía. Alianza.
- MAGRIS, C. (2012).
El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna. Eunsä.
- NIETZSCHE, F. (1920).
Prolegomena. En *Drei aufsätze über griechische Rhythmik*. *Gesammelte Werke* (pp. 334–335). Musarion.
- SANTNER, E. (2006).
On creaturely life: Rilke, Benjamin, Sebald. The University of Chicago Press.
- SEBALD, W. G. (2004).
Del natural. Anagrama.
- SEBALD, W. G. (2007).
Campo santo. Anagrama.
- SEBALD, W. G. (2008).
Los anillos de Saturno. Anagrama.
- STAROBINSKI, J. (2017).
La tinta de la melancolía. Fondo de Cultura Económica.
- TELLENBACH, H. (1976).
Melancolía. Ediciones Morata.

VEES-GULANI, S. (2006).

The experience of destruction: W. G. Sebald, the airwar, and literature. En S. Denham & M. McCulloh (Eds.), *W. G. Sebald: History, memory, trauma* (pp. 335–351). De Gruyter.

WIRTH, C. (2025, MAYO 11).

Horoskop. <http://www.wgsebald.de/Horroskop/horr.html>

ŽIŽEK, S. (2000).

Melancholy and the act. *Critical Inquiry*, 26(4), 657–681. <https://doi.org/10.1086/448987>

Exilio ontológico y orfandad en *Greta la loca* de Geert De Kockere:

la búsqueda del poder-ser como esbozo
de un proyecto de existencia propio

LUCÍA BEATRIZ QUIROGA

*«¿Es esto la vida,
este haber emergido, este abismo con la naturaleza?
¿Este sentirse extraño al mundo, ajeno al hombre, a la deriva en medio de distantes
estrellas; en el aturdimiento del vacío universal y sus posibilidades infinitas?
Perdido entre el escalofrío y el desasosiego que intentas sustantivar – retener lo que se
desliza entre los dedos – luchas para que no te domine la venosa belleza bajo la cual morir
en un asentimiento rabioso.»*
(PITIÉ, 1930, p. 67)

Introducción

La búsqueda del sentido de la propia existencia y su relación con la naturaleza y el tiempo se constituyen como problemáticas siempre vigentes que atañen al ser humano de manera inherente en su devenir existencial. Cuando además el individuo se desenvuelve en condiciones de alienación y abandono, la pregunta por el sentido del ser se vuelve más contundente, ya que el individuo busca interpretarse desde condiciones más adversas. Desde la arena literaria y las artes plásticas se puede dar cuenta de esta premisa a través de producciones artísticas que de algún modo retratan esta vigencia, aún entre obras que llevan siglos de producción entre sí. Esto ocurre en especial cuando los personajes representados se encuentran en condiciones de intemperie y orfandad y desarrollan relaciones de

extrañeza con el mundo. En este sentido, los sujetos alienados vivencian una cierta condición de exilio ontológico, que a su vez conlleva el desarrollo de universos extratemporales propios como parte de esa búsqueda interior por el sentido de la propia existencia. Como transeúntes marginales, los sujetos en condición de orfandad se aproximan a un proyecto existencial más auténtico, a medida que se alejan del encubrimiento de la realidad, y se construyen desde un universo más acorde a la propia existencia exiliada.

El libro álbum ha experimentado en la actualidad un proceso de expansión y de diversificación temática y estilística que se evidencia en obras y propuestas ideoestéticas de alta calidad. Asimismo, ha logrado correrse del campo de la literatura infantil de manera exclusiva, considerándose un artefacto estético-cultural que opera en múltiples niveles etarios. En función de esto, el libro álbum como ensamblaje cultural, logra combinar estilos narrativos lingüístico-visuales junto a temáticas transgresoras que lo insertan de manera controvertida en el campo de las letras. Algunos autores y artistas sobresalen simplemente por saber decir lo que no se debe decir, o bien pintar lo que no se debe pintar. Este es el caso tanto de la obra en formato libro álbum de De Kockere y Cneut (2006), *Greta la loca*, como de la pintura de Brueghel (1561), *Dulle Griet*, la cual el libro intertextualiza. En *Greta la loca* (2006), autor e ilustrador consiguen condensar el dilema existencial a través del viaje que el personaje central emprende en busca de la posibilidad de poder comprender el orden del mundo.

Es en este sentido que el presente trabajo pretende indagar en las formas de búsqueda del sentido existencial propio cuando las condiciones de vida socialmente planteadas para sí, giran en torno al abandono social y el destierro ontológico. Se buscará desentrañar estas condiciones particulares de vida a través del personaje femenino en *Greta la loca* (2006), problematizando las representaciones de extranjería y orfandad propuestas en la obra literaria de manera disruptiva y vinculante.

Exilio y orfandad como condiciones de existencia: sobre el sujeto desterrado y la búsqueda del propio habitar

La dialéctica del exilio puede sostenerse alrededor de dos acepciones que no necesariamente se excluyen entre sí, pero que problematizan el destierro desde estratos diferentes. Por un lado se puede pensar el exilio desde una mirada histórica que abarca una experiencia 'accidental' de desplazamiento físico y geográfico, implicando al asilo político como su contraparte; y por el otro se puede abordar desde una perspectiva más bien abstracta, abriendo el concepto de exilio a la dimensión de la vida entera, en íntima familiarización con las nociones de abandono ontológico y orfandad. Si bien la centralidad de las dos acepciones es en apariencia disímil, también puede suceder que una condición se encuentre contenida en la otra. No obstante, este trabajo pondrá en discusión la segunda acepción de exilio, como «experiencia en la que un hombre vive el exilio no como un episodio de su vida sino como su condición» (SEGOVIA, 1991, p. 204), dado que el personaje de la obra literaria en cuestión experimenta circunstancias sostenidas de abandono y desarraigo vital. Tomando como marco esta *condición de exilio*, se partirá desde esta perspectiva para interpretar otras temáticas esenciales del sujeto desterrado que se vinculan con las dimensiones de extrañeza, abandono y orfandad, en estrecha relación con el sentido del estar-en-el-mundo (HEIDEGGER, 1927).

El destierro como condición englobante se convierte entonces en una clave de interpretación, como una «manera de entender (...) algunos aspectos de la vida humana personal» (SEGOVIA, 1991, p. 209), logrando de este modo que la condición de exilio alcance un sentido propio. Sobre la misma línea de análisis, el filósofo francés Jean-Luc Nancy (2001) utiliza la formulación de la *existencia exiliada* para referirse a una condición existencial 'ineludible', y para conformar a partir de allí y de manera concluyente una *ontología del abandono*. De acuerdo a Nancy (2001), la existencia es un exilio, un estado de orfandad fundamental: «un 'estar fuera de', un 'haber salido de', y ello no sólo en el sentido de un ser arrancado de su suelo, [sino también el de un ser] que sale, que parte, no hacia un lugar determinado, sino que parte absolutamente» (p.1). A partir de dicha constatación y de las implicancias de esta ontología, «el ser abandonado

constituye asimismo una condición inapelable e imperativa para el pensamiento» y para el acercamiento a la comprensión de temas personales fundamentales como la libertad, la muerte y las posibilidades de la existencia. Ante este sentido de orfandad ontológica y desconexión con el mundo, por lo general producto de múltiples formas de violencia, se vuelve necesario preguntar por el sentido para darle asilo en nuestros pensamientos. Es esta singular propiedad - esta propiedad de extrañamiento - lo que nos guía hasta el pensamiento de Heidegger en relación a la formulación del proyecto existencial auténtico. Heidegger (1926) expone la importancia de la elaboración concreta de la pregunta por el sentido del *ser*, proponiendo al *tiempo* como horizonte de posibilidad para su comprensión. El filósofo insiste en la necesidad de que ésta, como pregunta fundamental, «debe ser *planteada*, debe ser *puesta en cuestión*, así constituida como el preguntar ontológico más originario» (p. 21). Esta relación de la existencia con el *ser* busca su comprensión desde una posibilidad de sí mismo, junto a lo que el filósofo llama el estar-en-el-mundo como un modo de *ser*. Pero para poder hacerse la pregunta del sentido del *ser*, es necesario estar vuelto hacia la muerte, dejarse determinar por ella, haber comprendido que «estar vuelto hacia el fin es el poder-ser más propio, insuperable y cierto» (p. 253). Para ello el *ser* debe poder correrse de la cotidianidad y rechazar la huida o el encubrimiento para poder generar un proyecto de existencia auténtico y propio: «es necesario que la relación consigo mismo tenga lugar, que tenga su lugar, y ese lugar debe pensarse como exilio» (NANCY, 2001, p. 2). Respecto a esto, se podría expresar que quienes se entregan más genuinamente al planteamiento del proyecto existencial, suelen ser los excluidos y desterrados, ya que a menudo son ‘arrojados’ fuera del encanto ilusorio de la realidad a través de diversas formas de violencia.

Es este sentido de extrañamiento lo que justamente lleva a los sujetos vulnerados a desarrollar una especie de rebeldía auténtica frente a criterios inmóviles de existencia. Estas relaciones de extrañeza que convierten a ciertos individuos en claras *figuras de otredad*, tienen su origen en el seno del mismo universo cultural que comparten, pero de alguna manera presentan un desfasaje en sus diversas formas de percibir el mundo y vivenciar el mismo espacio-tiempo: «La extrañeza ante el otro cultural se replica cuando los actores o agentes sociales, aún participando en la cultura

occidental, comparten instituciones y/o patrones culturales desplazados del 'observador', no solo en el espacio sino también en el tiempo» (LORANDI, 2017, p.3). De modo que, sujetos a lugares de alteridad en cuanto a definición y experiencialidad, el sujeto desterrado se constituye en un *Otro extranjerizado* por omisión, presa de una cierta condición de orfandad que más que nunca se funda en la tensión y despliega un problema en relación con el ser, el tiempo experiencial, y la alteridad.

Esto nos permite poner de manifiesto, a partir de la fenomenología de la temporalidad, la paradoja del tiempo experiencial, replanteando el binarismo subjetivo-objetivo en cuanto a la experiencia vivida del tiempo tal como se manifiesta y se percibe en la existencia del ser (Hoy, en COUZENS, 2011). Esta posibilidad de pensar el tiempo experiencial como un campo de fuerzas múltiple (LUZECKY Y SMITH, 2023) atravesado por orientaciones temporales otras, en ocasiones contrapuestas, es lo que conduce al otro desterrado al cuestionamiento del sentido del ser desde una unidad de tiempo otro, desde un tiempo no naturalizado. Así fundado en un tiempo otro y en una existencia exiliada, el otro extranjerizado puede encontrar asilo en el exilio – siendo asilo y exilio dos caras de una misma moneda: «Pensar el exilio como asilo - y no como campo de deportación -, es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio» (NANCY, 2001, p. 3). Aún frente las condiciones de intemperie propias del exilio, es posible llegar a la consideración optimista de una eventual oportunidad de poder-ser fuera del tiempo, en el sentido de que: «caída o partida, alejamiento o alienación, la desgracia es indispensable para la realización del ser» (NANCY, 2001, p. 1), una desgracia que puede funcionar como recurso para una mediación que reconvierta la expulsión en una reapropiación del lugar del ser, ese lugar que se podría transformar en la figura del propio habitar.

Lo grotesco y lo perturbador como categorías vinculantes en el libro álbum posmoderno

En este apartado se postularán en primer lugar las nociones básicas del libro álbum posmoderno como artefacto artístico-estético-cultural, así

como su pertenencia a la categoría de libros perturbadores, dada la naturaleza de sus tematizaciones. En segundo lugar, se hará referencia a la forma de lo grotesco fantástico, ya que, como parte de un proceso narrativo de extrañamiento, resulta indivisible de la tematización representada y del recurso de la *imagentexto* propio del género abordado.

Si bien aún no hay conceptos concluyentes que puedan delinear una definición acabada del libro álbum como formato o género literario, el presente estudio se apoya en la mirada del mismo como una propuesta narrativa visual híbrida en permanente construcción, que traspasa las fronteras de la edad⁴¹, y donde la palabra y la imagen están integralmente interconectadas. Serafini (2014) define a libro álbum como conjuntos o ensamblajes multimodales: textos que combinan lenguaje escrito, elementos de diseño e imágenes visuales en una estructura cohesiva, para representar y comunicar potenciales significados. Constituidos como ensamblajes multimodales, los libros álbum se constituyen como vehículos discursivos experimentales que imponen nuevas estéticas y que albergan el potencial de representar concepciones novedosas tanto desde el campo de las letras como desde las artes visuales. Estas interacciones de palabras, imágenes (*imagentexto*⁴²) y elementos de diseño, necesitan ser interpretadas y analizadas como unidades cohesivas, y no a través de sus sistemas individuales de representación (SERAFINI, 2014).

En cuanto a la naturaleza temática del género, se podría decir que el libro álbum toma la gran variedad de argumentos y tramas de la experiencia humana para representarlas de las maneras más irreverentes. Teniendo en cuenta este interés particular por las temáticas controversiales, se puede decir que el libro álbum se caracteriza por el elemento transgresor y controvertido como parte integral de su dinámica. Hanán Díaz (2009) los aloja bajo la categoría de *libros perturbadores*, en tanto libros que «producen una sensación de inestabilidad en la mente del lector, que dejan sensaciones amargas y que a veces pueden causar conmociones en nuestra psique porque son devastadores» (p. 2). En el marco de esta cate-

41 Los libros álbum *crossover* son una categoría de libros que operan simultáneamente en dos (o más) sistemas etarios (SHAVIT, 1986).

42 La figura de *imagentexto* parte de la teoría de la iconología crítica, insistiendo sobre la literalidad y la materialidad de las conjunciones reales de palabras e imágenes, alejándose así de una teoría binaria entre imagen y palabra basada en la mera comparación y en sus diferencias (MITCHELL, 1994).

gorización, la desobediencia suele ser un desacato recurrente, proclive a generar enormes turbulencias ya que, según Hanán Díaz (2009), suelen compartir territorio con otras categorías tales como lo siniestro, la transgresión y lo extraño. El autor explica que, para acercarnos a la perturbación, «es necesario tocar aspectos de la sombra que son repulsivos, violentos o intimidantes» (p. 2), y que a diferencia de otras impresiones, la perturbación «es capaz de deshabilitar un sistema de creencias» (p. 6). Algunas formas de la perturbación consisten en el abordaje de temas inquietantes, la inclusión de imágenes enajenadas y estremecedoras, y la vinculación con situaciones atípicas o exóticas que desarrollan el concepto de lo extraño.

En tanto libros perturbadores, los libros álbum abrazan ciertas estéticas irreverentes como parte integral de su narrativa, entre las que se encuentra la forma de lo grotesco. Como universo estético y estrechamente asociado al elemento fantástico, «el grotesco es ‘sobrenatural’, es un ‘sin-sentido’, es decir, en él aparecen distorsionados los órdenes que gobiernan nuestro mundo» (KAYSER, 2010, p. 35). Como si se tratase de una fuerza imaginativa que en parte se opone al principio de semejanza con la realidad y en mucha más medida se aleja desproporcionadamente de ella, lo grotesco fantástico se propone con osadía provocar asombro, repulsión o incomodidad. Algunos de los efectos psíquicos de lo grotesco incluyen «el despertarse de varias sensaciones abiertamente contradictorias, la sonrisa que provocan las deformaciones, la repugnancia ante lo espantoso o lo monstruoso en sí», pero sobre todo involucran una cierta «perplejidad ante un mundo que se ha desquiciado, la imposibilidad de encontrar asidero alguno» (KAYSER, 2010, p. 36). Es justamente en este sentido profundo de perplejidad frente a un mundo amorfo y devastado cuando lo grotesco adquiere una secreta y a la vez verdadera relación con la realidad. En este respecto, Bajtín (1989) sostiene que:

la forma del grotesco (...) ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. (p. 37)

Entonces, al tiempo que lo grotesco nos presenta un universo que parece no ser nuestro mundo, que a su misma vez reclama serlo detrás de sus fuerzas distorsivas, Bajtín (1989) nos brinda una perspectiva optimista de sus efectos que propone volver a mirar nuestra realidad con inquisitivos ojos nuevos. En un mundo donde las proporciones se han extraviado, lo grotesco provoca una sensación de extrañamiento profundo, y nos invita a reconocer la inminencia de lo monstruoso, y sobre todo a reaccionar ante el orden de lo inmóvil.

Intemperie y orfandad en la narrativa posmoderna de De Kockere y Cneut

Greta la loca, escrita por Geert De Kockere e ilustrada por Carll Cneut (2006), es una obra literaria recreada a partir de un cuadro de Brueghel (1561), *Dulle Griet*⁴³, la cual narra la vida de Greta y su inminente descenso al infierno. Inmersa en un entorno opresivo y estremecedor, Greta emprende un viaje introspectivo hacia su muerte tras haber sido socialmente alienada en su propio universo social. Mediante el recurso de lo grotesco y la yuxtaposición de imágenes perturbadoras, De Kockere y Cneut (2006) retratan magistralmente la desesperación y la crueldad presentes, en tanto que Greta intenta explorar el sentido de su existencia. La obra se presenta como una extensión y reinterpretación de la pintura de Brueghel en formato de libro álbum, que nos habla sobre la multiplicidad del tiempo y la búsqueda del propio habitar en un mundo sofocante y hostil. La contundencia de las ilustraciones despliega una estética grotesca en estrecha connivencia con el texto escrito, realzando el tono alucinatorio en el que transcurre la historia.

En relación con el texto fuente, la pintura de Brueghel (1561), *Dulle Griet*, representa a una mujer usualmente interpretada como una bruja o una figura mitológica saqueando el infierno. Bajo la influencia del paradigma de El Bosco, Pieter Brueghel el Viejo ejerce su propia versión de lo

43 El nombre de la obra *Dulle Griet*, a menudo traducido como «La loca Rita» o «La loca Meg», es en sí mismo una combinación de palabras flamencas: *Dulle* que significa 'loca' o 'furiosa', y *Griet*, que es una forma diminutiva de Margarita, que también se usaba como nombre despectivo para mujeres de mal carácter (CALVO SANTOS, 2019).

fantasioso. Wieland se refería a los grotescos de Bruegel como «un reino de monstruosa fantasía, pero en cualquier caso un reino singular o particular» (como se citó en KAYSER, 2010, p. 47). En este sentido, resulta manifiesto cómo Brueghel se aleja del infierno cristiano de El Bosco «cuyo horror tenía su sentido como advertencia, tentación o castigo dentro de un orden divino», y en su lugar el pintor retrata «un mundo nocturnal y absurdo de su propia invención que impide al espectador cualquier interpretación o afinidad emocional» (KAYSER, 2010, p. 47). En correlación con esto, tanto las ilustraciones de Carll Cneut como el estilo de Brueghel mantienen un paralelismo explícito en torno a lo grotesco fantástico y sus efectos. Sobre todo, en relación con esta característica constitutiva de lo grotesco que reside en la perplejidad del espectador, dejando que lo absurdo se realce como entidad autónoma, no ofreciendo ningún significado entendible, sino el absurdo estremecedor sin más.

En cuanto al personaje central retratado en la pintura, se sabe a través de los historiadores que el término *Griet* era empleado de forma peyorativa para referirse a las mujeres malhumoradas y pendencieras; el erudito belga Jan Grauls insistió en que «no es correcto traducir *dulle* como ‘loco’, sino ‘iracundo’, ‘enojado’ o ‘de mal genio’» (como se citó en CUBERO BUJALANCE, 2025, p. 11). A este respecto, se conoce que las interpretaciones en torno a la caracterización de las mujeres en general como seres violentos «derivan de la leyenda de santa Margarita, que fue a atormentar al diablo al infierno» (p. 12). En la pintura, las criaturas del infierno son víctimas del saqueo de un grupo de mujeres ‘violentas’ lideradas por *Dulle Griet*, «la mujer virago que se desliga de las normas sociales que estipulan que la delicadeza o la pasividad corresponden a la condición femenina» (p. 12). Así provista, Greta se lanza a las fauces del infierno, guerrera devastada, mientras éste abre sus abismos para recibirla.

La cubierta del libro se presenta como una oscuridad impactante, fondo carbonizado, como un agujero negro vaticinando el destino trágico en el que se va a desarrollar el relato de Greta. Una vez dentro, la historia comienza con su infancia, mostrando cómo la entonces dulce Margarita se transforma poco a poco hasta convertirse en Greta la loca. Resulta llamativo el cambio de denominación a medida que Greta se va mostrando cada vez más rebelde, en particular por no corresponderse con los comportamientos esperables del prototipo de mujer que marca la norma so-

cial. La elección de las palabras con las que se la denominan va escalando en su detrimento hasta llevarla a su condición final: «la dulce Margarita, (...) una niña adorable, una preciosidad. Una muñequita encantadora» (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p.1), pronto se convierte en Margarita la traviesa, la que luego se volvió más mala, y ya no tardó en convertirse en Greta, Greta la loca. El cambio en las formas de nombrarla responde a un mecanismo de estigmatización social, ya que los términos empleados responden al desprecio y a la alienación a los que va siendo sometida por no responder a la condición femenina de sumisión y pasividad. Es así como Greta va perdiendo su identidad conocida para asumirse como parte de algo monstruoso. Inmersa en su nueva condición de otredad, Greta se percibe a sí misma más pequeña que aquellas flores que arranca (p. 4). Aun cuando todos los personajes han sido satirizados como saltimbanquis y bufones circenses, Greta es el monstruo⁴⁴ alrededor de quienes todos bailan, ella es el espectáculo central. Como las flores que arranca, cae en un gran desarraigo simbólico y ontológico, cortando las raíces de aquel grupo de pertenencia del que fuera desterrada. Es necesario entender que, aunque los padres de Greta están presentes en la ronda, vestidos de negro y sin abucheos de su parte, es justamente a través de su inacción y su rechazo profundo que Greta ingresa en un estado de orfandad fundamental, el cual eventualmente la llevará a convertirse en un sujeto de abandono ontológico (NANCY, 2001). El negro de sus ropas ya indicando el luto anticipado por la caída de su hija, y por la propia desgracia de ser los padres de sujeto tan endemoniado.

Luego de aquella primera imagen de destierro nos encontramos con una Greta adulta pero vieja, no está muy claro, ya que sus cabellos se tornan grises y en su rostro se perfila un gesto de espanto permanente, tal como una mueca de rabia ancestral (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 5-6). Este es uno de esos juegos del tiempo que se presenta como parte de una coyuntura fenomenológica, en la cual la percepción humana del tiempo se revela como un mecanismo subjetivo, de vivencia individual, por fuera del tiempo naturalizado (COUZENS, 2011). El hecho de que no sea posible determinar la edad de Greta y que haya envejecido de golpe indica una

44 Una de las múltiples configuraciones de lo monstruoso alberga la categoría de los cuerpos infantiles que se resisten a la domesticación (AUDRAN Y SÁNCHEZ, 2023).

cierta aceleración de lo experiencial, en este caso conectado a lo estrepitoso de su abandono, y al inminente deseo de huida hacia su fin. Si nos detenemos en esta doble página (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 5-6), se puede ver una imagen duplicada de Greta en la que se reprocha a sí misma, autoinfligiéndose maltrato en forma de castigo a través de un tirón de orejas. Esta imagen desdoblada representa un quiebre en su identidad, además de vislumbrarse como una forma de autodesprecio ante el rechazo general: «Nadie quería sentarse a su lado; en clase. Nadie quería pasear a su lado; en la feria. Nadie quería acariciarla; en la oscuridad. Nadie quería casarse con ella. Nadie» (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 5). Es a partir de entonces que se inicia la caída, el viaje, o la huida, ya que Greta decide irse por su cuenta al infierno en busca del mismo diablo. El texto escrito indica que Greta quiere preguntarle algo al diablo, «quería preguntarle si la quería con él. Si cuidaría de ella. Si le daría su corazón» (p.8), y en base a esta intención es que inicia su viaje al averno. Este es el momento en que Greta se vuelve hacia el fin en busca de la pregunta fundamental del ser, esa pregunta cuya importancia no radica en la respuesta, sino en su posibilidad misma de ser formulada: «Todo preguntar es una búsqueda (...) El preguntar mismo tiene, en cuanto comportamiento de un ente – del que pregunta – su propio carácter de ser. El preguntar puede llevarse a cabo como un ‘simple preguntar’ o como un cuestionamiento explícito» (HEIDEGGER, 1927, p. 16). La pregunta del ser funciona a su vez como el inicio de un proyecto existencial auténtico, ya que se cuestiona el significado de la propia existencia; como sujeto extranjerizado, Greta necesita más que nadie saber el porqué de su existencia exiliada, y para ello es necesario estar vuelto hacia el fin – el infierno – hacia cual Greta no solo decide partir, sino que además *parte absolutamente*⁴⁵ (NANCY, 2001). La imagen de la página 7 resulta fundamental para entender esta dinámica, además de marcar un punto de quiebre respecto al destino de Greta. En primer plano se puede ver un gran círculo azul que cubre gran parte del contenido visual; esta misma imagen se repetirá en la página final del libro con el círculo azul en retirada, planteada unos segundos después en el tiempo, revelando al lector-espectador el cadáver de Greta alrededor del cual

45 Mi énfasis.

todos bailan y celebran⁴⁶. Entremedio de estas dos páginas – 7 y 30 – tiene lugar todo el viaje de Greta al infierno, es decir, la mayor parte de la trama de la obra. Esto puede leerse de dos formas relativas en cuanto a temporalidades: por un lado, la imagen duplicada nos indica el paso de unos segundos de tiempo entre una y otra, de acuerdo al tiempo cronológico y objetivo. Por el otro, se nos presenta la vivencia del personaje en forma situada y completamente subjetiva, en calidad de tiempo propio y experiencial, de un tiempo que no se puede medir sino vivenciar. La apertura de un mundo intrínseco paralelo no es más que el indicador de la aparición de una temporalidad otra, y aquella que lo transita se revela entonces como un Otro temporal que se abre hacia un camino de vida alternativo y desconocido: «Pareciera plantearse cierta conmoción recíproca entre el tiempo y el ser, que los transforma mutuamente a la luz de la presencia y la respuesta por ese Otro» (ARGUMEDO, 2017, P. 10). Reconociéndose en ese Otro – *extranjerizado, extratemporalizado* – Greta comienza un viaje de búsqueda del sentido del ser a través de una temporalidad propia. La lógica de la existencia exiliada nos muestra mediante el personaje de Greta la posibilidad de desarrollar una forma propia de habitar el mundo, que a su vez le permite acceder a un tiempo otro. Esto es evidenciado en el cuento por medio de los elementos surrealistas que ella va encontrando en su camino – fuera del tiempo homogéneo – y a través de las criaturas grotescas con las que se va mimetizando gradualmente como parte de su querer estar-en-el-mundo. En este sentido,

algo de la multiplicidad radical del ser se enmarcaría en un tiempo no homogéneo que se condice con un espacio abierto, un espacio habitable de manera plural (...). De eso se trataría un ser múltiple en un espacio tan vasto como la relación con la alteridad, como el lugar de la experiencia. (ARGUMEDO, 2017, P. 12)

46 La figura de Greta se enmarca en la de *mujer monstruo*, cuya existencia se refleja en las categorías planteadas por Audran y Sánchez (2023) de cuerpos vulnerables, cuerpos nómades, migrantes, móviles, que habitan la ambivalencia entre la vida y la muerte, cuerpos insumisos, configurados en «identidades parciales, fracturadas, contradictorias, en procesos de desidentificación» (p. 11).

Durante el viaje al infierno, o *catábasis*⁴⁷, el texto visual cobra mayor protagonismo y acentúa su sentido perturbador y grotesco: las criaturas con las que Greta se cruza parecen someterse a un proceso de oscura transformación, funcionando así como un proceso paralelo a la transformación interna que atraviesa el personaje. A medida que Greta se acerca al infierno, las criaturas van perdiendo sus rasgos humanos y se tornan animalescas, amorfas y cadavéricas. Es en toda esta sección del viaje donde se pone en marcha el sentido de lo grotesco fantástico empleado por Cneut (2006): las ilustraciones dan cuenta de la evolución del horror ambiental que bien podría representar la deshumanización de Greta, o bien aquella de los humanos que le dieron la espalda y la enviaron a su ruina. Entonces, a medida que avanza, Greta parece encontrarse más a gusto entre estas criaturas semihumanas, que a la vista del espectador buscan causar incomodidad: «Greta la loca no tenía miedo. Le parecía un juego de niños. Le parecía divertido. Se sentía como en casa» (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 15). Como sujeto de intemperie y orfandad, Greta parece encontrar el asilo en su propia condición de destierro, ya que a veces resulta necesario que el desarraigo tenga lugar para disipar esas relaciones de extrañamiento existencial. De acuerdo a Nancy (2001), es posible alcanzar un sentido propio a través de la existencia exiliada: «en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio» (p. 3). Greta se repliega hacia el purgatorio y luego hacia infierno como una forma de alcanzar – o buscar – su propio sentido existencial.

El juego del tiempo se presenta de varias otras maneras en el cuento, sobre todo en las ilustraciones, siempre asociado a la experiencia fenomenológica del ser. Imágenes extratemporales, imágenes surrealistas que deconstruyen la noción esencialista del tiempo, y así extienden la experiencia temporal y corporal más allá de los confines del tiempo homogéneo. En las ilustraciones se la ve a Greta abriéndose camino a través de una horda de seres horribles, burdos y amorfos, indicando nuevas relaciones de extrañeza entre Greta y el mundo abandonado. Una vez cerca

47 La *catábasis* o *katábasis*, es un término que se refiere al descenso al infierno (inframundo), o un viaje al reino de los muertos, como aparece inmerso en el marco de las creencias funerarias de casi todas las civilizaciones del mundo. En la literatura, a menudo se utiliza como una metáfora de un descenso a la propia oscuridad interior, a los propios horrores, con el fin de enfrentarlos o hacerlos conscientes (GONZÁLEZ SERRANO, 1999).

de las puertas del infierno, lo cual se evidencia a través del «olor a cosas rotas» y a «basura podrida» (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 19), Greta explora su propio anhelo de muerte en el reconocimiento del diablo como símbolo del final; mientras que todos tratan de olvidar la muerte, Greta consigue volverse hacia ella: «la gente había intentado esconder al diablo, encarcelarlo, apartarlo de la vista. Con la esperanza de poder olivarlo, olvidar que existía» (p.19). En Greta se manifiesta claramente que la formulación de la auténtica pregunta del ser solo es posible tras haberse vuelto hacia la muerte (HEIDEGGER, 1927).

La llegada al infierno está representada a través de un recorte de la pintura de Brueghel como fondo mismo de la boca del averno (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 21-22). Las criaturas abominables que hasta entonces la acompañaban se convierten en sombras grotescas. Una vez allí Greta no logra el encuentro con el diablo en ningún momento. Sin embargo, su viaje no resulta vano, ya que no solo le permite aceptar su propia muerte, «porque uno tiene que entregarse» (p. 26), sino también formular la pregunta más auténtica del ser como constitución de su búsqueda. De algún modo Greta quiere tener la opción de cuestionar el porqué de su otredad, el porqué de su propia existencia. La ausencia del diablo enfatiza la ausencia de una respuesta, y pondera así el hecho de que la importancia radica en la formulación de la pregunta y en la aceptación de la propia muerte como parte esencial de saber-estar-en-el-mundo: «La muerte, en sentido latísimo, es un fenómeno de la vida. La vida debe ser comprendida como un modo de ser al que le pertenece un estar-en-el-mundo» (HEIDEGGER, 1927, p. 243).

Como exiliada ontológica, entendemos que Greta se auto-destierra, pero para nunca regresar. Lleva su espada, así que de algún modo lo prescribe. En las páginas finales del libro, el texto escrito viene a enfatizar cómo Greta muere siendo auténtica, y habiéndose entregado a su fin por agencia propia: «Greta, la que en lugar de querer, *quereataba*, la que en lugar de gritar, *gretaba*, Greta se había entregado. Completamente...» (DE KOCKERE Y CNEUT, 2006, p. 29). Entonces, como lectores-espectadores deducimos que su verdadera muerte no ocurre cuando vemos su cadáver yaciendo en la plaza en condena social, sino cuando ella misma decide quitarse la vida ya en la boca del infierno. En relación a esto, Heidegger (1927) insiste en que el adelantarse hacia el modo propio de estar vuelto hacia

la muerte conduce al individuo ante la posibilidad de ser sí mismo, «y de serlo en una libertad apasionada, libre de las ilusiones del uno, libertad fáctica, cierta de sí misma (...): la libertad para la muerte» (p. 262).

Es necesario entender, para que no pase desapercibido, que la condición de exilio que lleva a Greta a gestionar su propia muerte responde a múltiples y vastas formas de intemperie y violencia social. Queda preguntarse si, aun habiendo partido absolutamente, Greta logra de algún modo el poder ser más propio en su universo interior, y en el suelo de su sepultura. Podemos también querer entender esta historia como un espacio en el que los autores rechazan la idea del mundo como un cierto lugar de igualdad, de ayuda y respeto mutuos, al menos desde la sociabilidad humana, desde donde se evidencia la falta del ejercicio de la compasión hacia la vida. En todo caso tal vez desde un lugar interior, Greta buscó su propio templo desde un mundo donde no encontró esa compasión. Su verdadera agencia fue entonces la de apropiarse de su propio poder-ser, y encontrar en su infierno el «asilo» de su «exilio» como posibilidad de recrear el propio proyecto existencial.

Conclusiones

Sin lugar a dudas, *Greta la loca* (2006) es una obra que deliberadamente decide poner en el centro a un personaje excéntrico y marginal, en este caso el de una mujer desobediente y solitaria, “loca”, que por no entenderse con los requerimientos de su universo social, es condenada al abandono ontológico y a la alienación social. La inusitada carga de violencia que permea el cuento queda magistralmente expuesta mediante el estilo pictórico del grotesco fantástico, a través del cual se pretende plasmar una realidad estremecedora más profunda que la evidente. Este es quizá uno de los motivos por los que se pueden entrever elementos históricos y ficticios, o la yuxtaposición de imágenes reconocibles y alucinatorias, buscando evidenciar que el mundo grotesco de Greta es nuestro propio mundo, y a su vez no lo es. Los autores han conseguido aunar en la obra una aparente contradicción estética: la belleza de lo horrible, o la armonía de lo esperpéntico, mostrando que, “el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía

ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones” (KAYSER, 2010, p. 47). Por todo ello, tomar la paradoja del exilio ontológico y enfocarse en el mismo desde una perspectiva optimista y necesaria del ser, nos guía a considerarlo como la posibilidad de abrirse a espacios inéditos y temporalidades otras. De ampliación de horizontes limitantes y de rebeldía contra criterios inmóviles. *Greta la loca* es arrojada a un viaje de rapropiación interna, invisible si se quiere, que le permite la formulación y el cuestionamiento del sentido de su propio ser como posibilidad o proyecto de existencia final.

Referencias

ARGUMEDO, M. (2017).

De infancias, tiempos y existencias: habitar los espacios del 'quando infante'. *Childhood & philosophy*, 13(26), 05-20. ISSN 1984-5987.

AUDRAN, M. Y SÁNCHEZ, S. (COORDS.) (2023).

Devenir monstruo: ensayos sobre narrativa argentina reciente. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS. En *Memoria Académica*. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5695/pm.5695.pdf>

BAJTÍN, M. (1989).

La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, (J. Forcat y C. Conroy, Trad.). Alianza editorial.

BRUEGHEL, P. (1561).

Dulle Griet. [Óleo sobre tabla, 115 x 161 cm]. Museum Mayer van den Bergh (Amberes). <https://museummayer-vandenbergh.be/>

CALVO SANTOS, M. (2019).

La loca Meg: Meg dirige un ejército al infierno. <https://historia-arte.com/obras/la-loc-meg>

COUZENS, D. (2011).

The time of the self and the time of

the other. *History and Theory*, 50, 254-269. ISSN 0018-2656.

CUBERO BUJALANCE, J. M. (2025).

Capaz de vencer al diablo. La sátira de las mujeres en Dulle Griet de Pieter Bruegel el Viejo. IDS, *Revista de Jóvenes Humanistas*, 2, 45-66. <https://doi.org/10.15581/030.2.002>.

DE KOCKERE, G. Y CNEUT, C. (2006).

Greta la loca. Barbara Fiore Editora. <https://es.scribd.com/presentation/346701497/Greta-la-loc-ppt>.

GONZÁLEZ SERRANO, P. (1999).

Catábasis y resurrección. Espacio, tiempo y forma. Historia Antigua. Serie II, (12), 129-179. <https://doi.org/10.5944/etfii.12.1999.4350>

HANÁN DÍAZ, F. (2009).

Libros perturbadores: una categoría a la sombra. *Barataria, revista latinoamericana de literatura infantil y juvenil*. VI(1), 2-11. <https://www.calameo.com/read/000756052c8e3dfo4bo6f>.

HEIDEGGER, M. (1927).

Ser y tiempo (J.E. Rivera, Trad.). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>

KAYSER, W. (2010)

Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura (J.A. García Román, Trad.). Machado Grupo de Distribución.

LORANDI, A. M. (2017).

Los “otros” y nosotros. La mismidad y la otredad. Experiencias y reflexiones sobre el método de la Antropología histórica [Conferencia de Ana María Lorandi]. *Quinto Sol*, 21(3), 1-9. <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v21i3.2113>

LUZECKY, R.W. Y SMITH, D.W. (EDS.) (2023). *Deleuze and time* [Deleuze y el tiempo]. Edinburgh University Press.

MITCHELL, W. (1994).

Picture theory: essays on verbal and visual representation [Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual]. Chicago University Press.

NANCY, J.L. (2001).

La existencia exiliada. *Revista de Estudios Sociales*, (8), o. ISSN: 0123-885X. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500813>.

PITIÉ, S.A. (1930).

Peregrinación salvaje. Ediciones Dodd, Mead & Co.

SEGOVIA, T. (1991).

“Exiliarse del exilio. Respuestas del exilio”, en *Sextante*, t. III. UAM, (pp. 210-220).

SERAFINI, F. (2014).

Reading the visual: an introduction to teaching multimodal literacy [Leer lo visual: una introducción a la enseñanza de la literacidad multimodal]. Teachers College Press.

SHAVIT, Z. (1986).

Poetics of children's literature [Poética de la literatura infantil]. University of Georgia Press.

Sección II

Vulnerabilidad y disidencias

Las niñas del naranjel **de Gabriela Cabezón Cámara,** **una novela de transformación:**

cuerpo, lenguaje y violencia
en tiempos de la Conquista

CELESTE VASSALLO

El cuerpo nos trasciende, y lo trascendemos. Algo, mucho, al hablar de él, se escapa: es intraducible, incommunicable, un vacío, una presencia sin peso ni medida, un abismo, una totalidad oscura que no admite ni ecos ni retornos. La historia de sus narrativas es la de los intentos de saltar ese vacío, de tender un puente precario de palabras e imágenes que simule llegar al otro lado.

MABEL MORAÑA

A veces, el cambio es la única solución.

LA METAMORFOSIS, FRANZ KAFKA

La última novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las niñas del naranjel* (2023), narra las aventuras de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, nacida en España presuntamente en 1585, quien vestida como varón y con el nombre de Antonio de Erauso, se desplazó por la América del siglo XVII. Es una novela de transformación en el sentido literal de la palabra, ya que el cambio de género del personaje -quizás, puntapié narrativo- gravita junto a otros aspectos de lo cambiante en esta historia: la transformación de un mundo, la transformación del espacio, la transformación de los cuerpos, de las subjetividades y del lenguaje, mediadas por fuerzas tan potentes como la violencia en el contexto de la Conquista, pero también, como la

ternura y la vulnerabilidad, que emanan de la consciencia de un vínculo insoslayable entre todo lo viviente.

A continuación, indago algunos de estos procesos de transformación a partir de los ejes: cuerpo/género; cuerpo/violencia; cuerpo/lenguaje/frontera.

La potencia del cuerpo: género y transformación

Nos enteramos de que Antonio ha cambiado de género cuando nos adentramos en la lectura de una suerte de carta-confesión dirigida a su tía, priora en un convento de España, que el protagonista va redactando de a tramos. En esta carta que fluye en las páginas de la novela y que marca el paso de la narración, además de contar las peripecias de su viaje, menciona cómo pasó de ser Catalina a convertirse en Antonio y cuáles fueron las motivaciones de esta transformación.

Mabel Moraña, en *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo* (2021), reflexiona, entre otras cosas, acerca de cómo lo social se inscribe en el cuerpo de manera que cualquier figuración individual o autónoma en relación con éste es una imposibilidad:

La ilusión de que tenemos con el cuerpo (al menos con el nuestro) una relación íntima y privada oscurece el hecho de que nuestro organismo está inscrito en lo social, le pertenece. La sociedad y la cultura lo regulan desde la concepción, e incluso antes, al definir las normas de la sexualidad y la reproducción; lo adiestran y lo educan; lo controlan y lo reprimen; lo administran y lo desechan cuando se lo considera un surplus que no vale el espacio que ocupa (p. 11).

Atendiendo a esto, menciona que, durante el siglo xvii,

El cuerpo polivalente de la mujer, sometido a la oscilación entre la santidad monástica y su naturaleza demoníaca, ocupa un lugar relevante en la cultura del Barroco. Los retiros, las técnicas para domesticar al cuerpo y adiestrarlo en los rigores de la pureza corporal y espiritual, la

contemplación de las heridas de Cristo y la reflexión sobre sus sacrificios van creando una delectación espiritual que ve en el dolor (en las llagas, los padecimientos y la crucifixión) un modelo a seguir... (p. 31).

Esta configuración social del rol femenino en la época era parte del proceso de disciplinamiento del cuerpo y la subjetividad que impactaba determinadamente en el destino de las mujeres, asociado sino al hogar, a la vida eclesiástica. Catalina, sin embargo, se sabe varón, lo siente justamente en el cuerpo, atravesado por el encierro y los deberes de novicia. No solo se sabe varón, sino que desea huir del destino que le ha sido asignado:

Me fui. Había deseádome marinero, pero nunca, nunca, nunca había sabido que fuera eso posible, y la voluntad de lo imposible en el cuerpo duele y fuertemente me dolió: en los huesos, en los músculos tiesos de encierro, en los ojos que era menester mantener bajos, en las manos, que atadas las tenía. [...] Mi cuerpo vio la puerta y salió como el tallo de la nuez por el agujerito húmedo que le hicimos (CABEZÓN CÁMARA, 2023, pp. 47-48)⁴¹

En este contexto, el cuerpo de mujer es un impedimento para poder poner en marcha ese deseo, que más adelante, el protagonista aclara, surgió de las historias allende el mar que le contaba su tía. Dice Mónica Velázquez Guzmán (2024), en un interesante análisis de la novela, que «Pareciera que esta primera mutación obedece a un deseo de movilidad, no de identificación» (p. 4). Esta performance genérica responde más a la necesidad de escapar a los roles asignados socialmente que a una necesidad de mutar el género por una falta de identificación con el cuerpo biológico. Agrega la autora que este tipo de transiciones sexo genéricas eran las más comunes en la época y que

Alejarse del género para ir en pos de otra manera de circular, funcionar y existir socialmente es una libertad que (...) va más allá de ese rasgo identitario que puede (o no) ser el género, pues los personajes mutan también de especie (p. 40).

41 Todas las citas de la obra corresponden a la siguiente edición: Cabezón Cámara, Gabriela (2023). *Las niñas del naranjel*. Barcelona: Penguin Random House.

En la novela, las tensiones entre lo femenino y lo masculino se repliegan hacia un modo de funcionamiento vital que, además, se lleva al extremo en el territorio selvático donde conviven innumerables especies en un todo armónico e interorgánico.

Lo masculino, por una parte, le habilita a la niña que fue la posibilidad de vivir por fuera de los estereotipos asignados a la mujer en la época. El cambio de vestimenta y de nombre le permite huir de manera más o menos segura, viajar y vivir una vida acorde con su deseo. Para Judith Butler, el género es performativo, es decir que es siempre un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. El hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdaderas o constantes también se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género (1989). Antonio realiza y afirma su género actuando como varón en la iteración de actividades consideradas masculinas, como el uso de armas, la afición al juego y a la bebida, los trabajos manuales y administrativos, los enredos con mujeres, etc., también para sobrevivir en un mundo donde nada de eso sería posible para una mujer. Según Donna Haraway (1991), los cuerpos son «mapas de poder e identidad» (p. 309), es decir, espacios en los que se expresan relaciones de dominación y jerarquías sociales. En un sistema patriarcal, lo masculino representa mayor jerarquía y poder. Es así que lo masculino le sirve a Antonio para sobrevivir en un territorio hostil.

Sin embargo, hay momentos en que lo femenino también lo ayuda. Por ejemplo, cuando estando en aprietos, le confiesa al Obispo que es mujer -y doncella-, lo que le garantiza, en ese ámbito eclesiástico, la conmisericordia y el perdón divinos:

El obispo se puso de pie y me abrazó enternecido, diciéndome: Hija mía, ahora creo sin duda lo que me dijisteis; os venero como una de las personas más notables de este mundo y os prometo asistirlos en cuanto pueda y cuidar de vuestra conveniencia y del servicio de Dios. A la semana, entróme su ilustrísima en el convento de monjas de Santa Clara de Guamanga, que otro no había en la ciudad. Púseme el hábito, tía, treinta años después (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 205).

Esta dinámica entre lo femenino y lo masculino en su identidad también se expresa en relación con su vida sexual. Por un lado, como varón está obligado a relacionarse con mujeres a las que tiende a rechazar en el plano de los compromisos afectivos por su genitalidad, pero también por ser mujeres americanas, aunque demuestra sentir deseo por ellas: «Quiso-me para su hija, había pocos españoles por allí, y no querría yo: siempre he preferido a las mujeres hermosas y tardé mucho en entender la belleza nueva de América» (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 189).

Asimismo, el cuerpo desnudo de Antonio es observado por las niñas que lo acompañan, quienes, un tanto confundidas, desean saber qué es él. Inevitablemente asocian sus observaciones con la propia cosmovisión:

Después de escucharlo hablar sobre su dios, Mitākuña inicia uno de sus diálogos con Antonio al que se une Michī: «—Che, Antonio, ¿es kuimba'e ha kuña tu dios?/—¿Qué es eso, Mitākuña?/—Hombre y mujer. Como vos, che./—Pues mira que no lo había pensado. Soy hombre yo./—Héé, che, pero tenés una teta./—Muchos hombres tienen./—¿Mba'érepa?/—Porque sí, Michī./—Mi papá y mi abuelo y mis tíos no./—Pues Dios y yo sí./—¿Una sola, che?/—¿Mba'érepa? (p. 50)

En ellas, a diferencia de la sociedad occidental de donde proviene Antonio, hay aceptación de ese cuerpo transformado dado que esa dualidad forma parte de su concepción de la existencia, como también la transformación o mutación entre especies. Esto último es justamente lo más interesante en el proceso de transformación del protagonista, un paso más en constanciación con la naturaleza, que se traduce en la transición de una especie a otra, tal como menciona Velázquez Guzmán: «en este nuevo mundo se construyen nuevas y parciales comunidades humanas y no-humanas. Catalina-Antonio-árbol se mueve y se corporiza dentro de la lógica indígena donde el tránsito entre cuerpos solo confirma la continuidad de un espíritu» (2024, p. 40). En la selva, las niñas pueden ser cachorras de yagareté, los árboles pueden ser guerreros con piernas y brazos, y Antonio puede ser un ángel o un pájaro:

– Parate, che, vos./ ¿Mba'érepa?/– Para verlo pájaro, che/ [...] Volá, che/–
Pues no/ – Subite a un árbol, vos, che/ –¿Mba'érepa?/ – Un pájaro-hom-

bre-mujer es, che [...]/-Tus ángeles son espíritus mitad pájaro mitad hombre./-¿Mba'érepa? /-Porque tienen alas, Michĩ./- ¿Ángeles mujeres hay?/-Los ángeles no son hombres ni mujeres./- Como vos, che./-Yo soy hombre, Mitǎkuña./- Nde japu./- ¿Soy mujer?/- Nahániri/- ¿Y qué soy entonces?/- Ángel, che. Pajarraco (CABEZÓN CÁMARA, 2023, P. 172 Y P. 143).

Qué curioso. Son las niñas. Ya había escuchado que los indios de esta selva sabían hacer estas cosas. Transformarse en animales, en árboles, en montañas o en ríos. Los ojitos no. No les cambian. Siguen dulces, negros, brillantes y rasgados. Las vocecitas (P. 243).

Haraway (1991), en su reflexión sobre la figura del cyborg, apunta a una redefinición del cuerpo como organismo híbrido, incluso irónico:

Los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotros mismos) son mapas de poder e identidad y los cyborgs no son una excepción. Un cuerpo cyborg no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo), se toma en serio la ironía. (P. 309)

Para ella, el cuerpo biológico no constituye algo dado, sino un complejo sociocultural representado por el hibridismo, con lo cual propone un marco ontológico diferente al que ha regido hasta ahora, en el que deben reconocerse las relaciones con la tecnología, entre los organismos y máquinas, difuminando los límites entre esos espacios. Bajo esta óptica pos-humanista, podemos leer la transformación de Antonio que se sostiene en lo trans, lo interorgánico y lo híbrido. Vale decir que esta visión trans-humanista de Haraway, con sus diferencias contextuales, resuena con las cosmovisiones originarias: «si bien lo vivo es una continuidad, esta se logra con la mutación de corporalidades. Así los seres vivos se abren a nuevas formas por las que no solo vencen su caducidad, sino que se integran a un movimiento mayor» (VELÁZQUEZ GUZMÁN, 2024, P. 44).

Violencia originaria: los avatares del cuerpo

Esta novela también cuenta una historia de violencia, la de la Conquista y el genocidio de los pueblos originarios. Esta violencia estructural se inscribió en los cuerpos construyendo un otro radicalmente distinto y subalterno. Según Waldo Ansaldi (1992), los españoles, en su «descubrimiento» llamaron uniformemente salvajes, bárbaros, indios a quienes ya tenían sus nombres y con esta anulación se produjo la anulación de la identidad. Los nativos fueron hechos indios en un proceso de negación de las diferencias y de construcción negativa de los habitantes de América, y la «solución final» frente a ese otro, en muchos casos, fue el exterminio. Agrega el autor, siguiendo a Todorov, que

Toda la Historia del descubrimiento de América, primer episodio de la Conquista, lleva la marca de esta ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez. El año 1492 simboliza ya, en la historia de España, este doble movimiento: en ese mismo año, el país repudia a su otro interior al triunfar sobre los moros en la última batalla de Granada y al forzar a los judíos a dejar su territorio, y descubre al Otro exterior, toda esta América que habrá de volverse latina. (Todorov en ANSALDI, 1992, p. 11)

Por su parte, Moraña (2021) refiere que «Al sujeto conquistado y subalterno se le asigna una posición político-ideológica para sujetarlo según los valores, creencias, convenciones, percepciones, actitudes, juicios y prejuicios regularizados, articulados y codificados por la cosmovisión imperialista y sus prácticas de saqueo y expansionismo (Sandoval en MORAÑA, p. 29). En este sentido, el cuerpo fue lo primero que puso en evidencia al otro. Así como para los conquistadores la desnudez era sorprendente y símbolo de salvajismo, el hecho de ver cuerpos totalmente cubiertos también lo fue para los nativos:

En general, los cuerpos desnudos de indígenas americanos revelaban también la naturaleza indómita y el potencial del Nuevo Mundo, así como su condición precristiana y, por tanto, de dudosa «humanidad»,

carente de derechos y sentido moral. La impudicia, la sugerencia del pecado y la carencia de bienes representadas en la desnudez invitaban a la conquista y a la colonización, operaciones con las cuales se iniciaría el proceso civilizatorio. La desnudez constituía, por tanto, una marca semiótica polivalente, de sentido económico y erótico: invitaba a la penetración (territorial, sexual) y exponía «la ausencia de cultura» (la virginidad de la naturaleza y de las comunidades que la habitaban), lo cual facilitaría la colonización: cuerpos como *tabulae rasae* en las que los poderes imperiales inscribirían los valores y metas del occidentalismo. (pp.187-188)

Agrega la autora que:

La población nativa o afrodescendiente se ve, en conjunto, como aglomeración o aglutinación inorgánica que amenaza el orden sistémico del virreinato y desestabiliza los principios que lo rigen. La otredad, en cualquiera de sus manifestaciones, está imbuida entonces de rasgos amenazantes cuyo origen y naturaleza resultan inciertos e inclasificables. (p. 30)

En el protagonista confluyen distintos discursos en relación con el otro: el del colonizador, en su versión cruel y de superioridad frente a las personas nativas y el discurso empático, ligado a su propia condición de subalternidad como sujeto trans y de bajo rango social: «Soy inocente y tan a imagen y semejanza de Dios como cualquiera, como todos, no obstante haber sido grumete, tendero y soldado, más antes -antes- niñita en tu falda» (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 1). En algunos pasajes, se puede observar una construcción negativa del otro que da cuenta de la violencia con la que se desarrolló la conquista y la mirada subalternizante del conquistador. Antonio, por ejemplo, se refiere a los originarios como bestias o manifiesta que son inferiores en relación con sus creencias paganas en muchas oportunidades, e incluso ha matado a varios de ellos: «El indiecito que descuartizó porque había matado a su alférez en la Araucanía» (p. 26).

En otros pasajes, él habla con las niñas, con los árboles o los animales como si fueran sus iguales. Se establece entre ellos un vínculo afectivo que trasciende también a las especies (forman junto con la Roja, la perra,

y los caballos, una suerte de manada que coexiste, además con un espacio natural lleno de otros organismos vivientes):

Le acaricia la frente con sus manitas torpes, débiles, pegajosas. Antonio siente un hueso en la garganta. Por un instante acaricia la cabeza de Michi como si la peinara. Camina hasta los caballos, que están comiendo orquídeas. La yegua alarga el cuello musculoso hasta las flores lilas y blancas. El morro dorado contra el musgo. Los labelos violáceos arrancados por la boca dulce de la bestia. El potrillo examinando con la pata y las narices una flor caída hasta que la lame. Antonio arranca un ramo de flores moradas. Se lo ofrece a la alazana. La acaricia. La desensilla. Le saca el freno. Le dice que es una flor también ella. (p. 59)

Este modo de vincularse tensiona la lógica occidental de dominación y tal como apunta Velázquez Guzmán (2024), «El afecto aparece ahora como un ruido político» (p. 45) que se refuerza con la mutua voluntad de traducir las distintas cosmovisiones. Las narraciones genésicas que el grupo comparte serán el punto de partida, ya que las existencias de cada uno se explican en ellas: «Se oponen varios elementos: un dios solitario frente a una madre asistida por otros dioses y animales, espíritus tutelares en oposición a un engendrador único; la luz contra la oscuridad como gesto inicial, etc.» (p. 45). En ese esfuerzo de comprensión del mundo del otro se transforman las subjetividades. Antonio decide ayudar deliberadamente a las criaturas, ve en ellas su vulnerabilidad y, por ende, las considera sus iguales, comprende las diferencias en los modos de existencia y las acepta en su diferencia: «Ahora, en este permanecer, en esta selva, en estas niñas, en estos animales, en este estar sin nombre ni historia se halla cómodo» (p. 194). De hecho, las niñas -y sus comunidades, incluyendo también todo el entorno viviente por el que se desplazan- protegerán a Antonio de la violencia de sus compatriotas: «La yaguaretesa que interrumpió salta sobre un hombre armado. Antonio no lo había visto. Lo mata, la tigre, como hacen las tigras: le muerde el cuello, lo sacude, lo quiebra. Y listo» (p. 213). El cuidado se vuelve mutuo.

Personajes como Ignacio o el Obispo representan plenamente la subjetividad del conquistador y el modo violento occidental. No tienen piedad ni con los nativos ni con los propios y el escarmiento es su modo de

sostener el poder en aquellas tierras. Cuando los españoles rebeldes exigen volver a España, el capitán, a modo de disciplinamiento, lleva adelante la ejecución de varios para sostener sus privilegios: «Siente cómo el cuerpo enfermo de sus tropas se sana al mismo tiempo que el suyo» (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 174). Por otro lado, no duda en mandar a torturar y aniquilar a los nativos solo para que le digan dónde está el oro que supone hay: «Agarró de la camisa al indio más próximo. Lo sacudió. Le aulló en la oreja. El pobre indio no sabía vascuence. El capitán lo aplastó contra la pared. Le pegó dos trompadas. Lo dejó desparramado en el piso» (p. 120).

La crueldad de la conquista también se ve en las sangrientas batallas, en las que la violencia recae en los cuerpos: «Los miembros sueltos. Los cuerpos que nadie podría reunir en una sola pieza. Las almas yéndose. Los gusanos azulados masticando. Los jotes ennegreciendo el cielo en un remolino de tragedia. Los hongos fabricándose dientes para trabajar más rápido...» (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 192)

Mención aparte merece el personaje de «el Gato», mestizo súbdito de Ignacio. Para los españoles no es español: los rebeldes lo llaman «indio de mierda, puto» (p. 172) y para los nativos tampoco pertenece a su comunidad. Este personaje representa al americano mestizo que, en parte por esa imposibilidad de pertenencia, termina escalando posiciones de manera condescendiente y sumisa con sus dominadores, a tal punto que, en este caso, mantiene relaciones sexuales con el capitán para sostener su posición, exponiendo su cuerpo en su afán de supervivencia.

La devastación de la tierra que llevan adelante los españoles solo por el oro es violenta. El espacio, como un cuerpo total viviente, es violentado. La guerra deja solo cenizas y por donde pasan los españoles todo queda devastado. Cuerpos y espacio vital aislados. Frente a la pregunta de Antonio a Mitakuña sobre qué sucedió con los españoles en batalla, la niña le responde irónicamente apuntando a que no ha quedado nada ya en la selva para que aquellos puedan sobrevivir:

—Me tengo que ir, vos./—¿Qué haréis con los que quedan vivos?/ —Los pusimos en la selva que quemaron, vos. La dejaron sin agua, sin sombra, sin animales. Todo ceniza, che./ —¿Morirán?/ —No sé, vos. Por ahí comen ceniza. (p. 215)

De abismos y puentes: cuerpo y lenguaje como fronteras

Diversas culturas entraron en contacto durante el proceso de conquista y colonización en América Latina. Tal como lo mencionamos en el apartado anterior no fue sin tensiones o violencias. En este encuentro con un otro radical, las fronteras fueron múltiples y heterogéneas. José Manuel Valenzuela Arce (2014) se refiere a las fronteras como «sistemas de clasificación, distinción y distinguibilidad social (...) Las fronteras son inicio y final, continuidad y ruptura, dentro y afuera, certezas y ambigüedades, entre tiempos, conjunciones, disyunciones, inyunciones y transgresiones, límites y puentes que poseen dinámicas incluyentes y excluyentes» (p. 17).

En la construcción de un otro radical en el choque de culturas, el cuerpo fue una primera frontera sustancial entre un mundo y otro: la desnudez frente a los atavíos, la piel clara frente a la piel oscura, la estatura o cualquier diferencia física que fuera observable fue motivo para diferenciar los cuerpos que valían de los cuerpos que no, en una clara configuración racializada y uniformante de la vida humana en tierras latinoamericanas:

Los indios. Atados. Rodeados de sables, arcabuces y antorchas. Temían la hoguera. Y al obispo que bendecía la carne podrida que iban a meterles en la boca. Carne de las vacas que esos mismos indios habían matado una semana atrás. No aclaró el prelado que pudieron haberlas matado otros indios: son todos iguales. (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 13)

El cuerpo era una frontera y también el espíritu: las diferencias en las creencias también fueron estigmatizadas en nombre de una pretendida superioridad moral y espiritual de los occidentales. Estas fronteras habilitaron el exterminio de los originarios:

Es el fuego de Dios, dicen todos, y deben tener razón porque es la pena de herejes, indios y judíos. Hace poco encontraron a uno acá nomás. Estaba en su casa, rodeado de candelabros, cantando quién sabe qué en su lengua endemoniada de asesino de Cristo. Los quemaron a él, a sus diez hijos y a su mujer. Fue un circo. (p. 14)

A pesar de las diferencias y las fronteras en relación con el cuerpo, este, en todos los casos y sin importar ninguna diferencia, frente a la muerte, se hace uno con la tierra. No importa si son indios o españoles o animales, todo cuerpo que muere vuelve a la tierra y forma un todo vital, un ecosistema que se retroalimenta:

Lo último que sabe un hombre o una mujer, o incluso un niño muy pequeño, es que recibirá el abrazo de la tierra que va a abrigarlo como una madre. Pero ya no serán esos cuerpos de ellos, como no eran estos cuerpos ya de los ahorcados. Los recibe la tierra como una olla los ingredientes. Y hace vidas nuevas, la suya, la de Tierra entera. (p. 74)

El lenguaje también funciona como un espacio de frontera. En la novela coexisten el latín, el euskera, el guaraní y el español. La lengua materna de Antonio, el euskera, es dominada por él junto con el español y el latín. Esta lengua sirve de puente para entablar relaciones con los otros compatriotas que también llegaron a América; las canciones de cuna en vasco unen a los personajes con su tierra añorada y da cuenta de la nostalgia por la patria lejana. Es también la lengua que le salva la vida al protagonista, ya que el capitán decide dejarlo vivo cuando lo escucha cantar en euskera: «No quería perder al único gentilhomme, creía él, de todo el cuartel, capaz de cantar nanas en vascuence a la noche bien tarde, después de los vinos, cuando le daba la tristeza de estar tan lejos» (p. 17).

El español es la lengua de los conquistadores y es la que se establece como frontera con los nativos. Atendiendo a la clasificación que Valenzuela Arce (2014) hace de las fronteras, en su modalidad disyuntiva, podemos pensar al español como la lengua que define la alteridad radical de quienes habitan el territorio por no hablar español. Esto habilita a los extranjeros a quitarles su condición de personas. Como no los entienden, anulan su identidad: «Agarró a otro indio. Le torció un brazo. Le dislocó el hombro. Lo puso de rodillas. El indio decía no entiendo, no entiendo, señor, perdón, señor, no entiendo. Alzó los ojos en un gesto arriesgado para hacerse entender. La apuesta la salió mal.—Levantás la mirada, ¡indio atrevido!» (CABEZÓN CÁMARA, 2023, pp. 120-121). De esta manera, el español se convierte en la lengua con la que se somete a los pueblos originarios. Esta primera dimensión disyuntiva de la lengua, a partir de la imposición

del español en el territorio americano, se vuelve conjuntiva justamente porque será esta la lengua que deberán aprender forzosamente los originarios para sobrevivir. Sin embargo, las lenguas nativas resisten y se cue-
lan en la lengua dominante.

Cuando el protagonista, a causa de la promesa que le ha hecho a la vir-
gen del naranjel, ingresa en el sistema-cuerpo-comunitario que (con)for-
ma con sus pequeñas amigas y con los animales que los acompañan, las
lenguas, todas, se convierten en fronteras porosas o, más bien, en puen-
tes. Antonio y Mitākuña se hacen entender, se preguntan y repreguntan
cosas en sus respectivas lenguas para acceder de esta manera al mundo
del otro. La pequeña Michí, por ejemplo, siempre pregunta por qué y va
aprendiendo palabras del español en el proceso:

—No, Mitākuña. Las naranjas tienen el tamaño de mi puño. /—¿Mba'ére-
pa? /—Porque sí, Michí, porque son así, como tú eres pequeña y tienes
dos ojos. Vamos. / —Nahániri. / —Que no, te está diciendo, che. / —¿Y
por qué? / —Por qué qué. / —Por qué no. / —Porque no quiere. / —Mira,
los monitos vendrán en mi espalda, el caballito ha de caminar. ¿Quie-
res ir en el caballo grande, Michí? / —Nahániri. / —Pues entonces has
de ir en mi espalda. Si apenas tienes fuerza para respirar y para decir
dos palabras. / —¿Mba'érepa naranjas? / —¡Has aprendido una nueva
palabra, Michí! (p. 8)

Por otro lado, Mitākuña, la niña más grande, hace de traductora entre An-
tonio y Michí: «-¿Mba'érepa? ¿Qué dices Michí? -Que por qué te pregunta,
por qué hablás solo vos, che» (p. 5).

Moraña, siguiendo a De Certeau, señala que «El cuerpo y la lengua
admiten tanto un uso convencional como un uso poético, que eleva las
propiedades de cada uno a un nivel de expresividad mayor, que se escapa
de lo contingente. De Certeau ve en estas operaciones una alquimia his-
tórica que «transforma lo físico en social»» (2021, p. 19). En la obra, tan-
to el cuerpo como el lenguaje son fronteras porosas y despliegan creati-
vidad. La posibilidad del diálogo, a pesar de las diferencias, es un modo
de transformación de las subjetividades en este sistema viviente que han
conformado. Las lenguas, aun con sus diferencias, habilitan el encuentro
-y también el reconocimiento- con el otro y *lo otro*: «Antonio grita y le sale

una lengua de árbol, un viento» (p. 214). Esta suerte de *lingua franca*, que es muchas lenguas al mismo tiempo, permite deshacer la condición de monstruo del otro y generar una resistencia vital: «De una parte, el Otro siempre está muerto; de la otra, es indestructible» (Baudrillard en MORAN, 2021, p. 282). Tal como sucede con el lenguaje de la selva, el rumor de la selva que es también muchas voces en una:

El rumor de la selva no se interrumpe. Es uno solo, pero hecho de miles de voces. Cada una siguiendo su canto singular. Entiende que la selva es, también, esto que está escuchando. ¿Qué? ¿Una conversación enorme? No sólo el montón de árboles y animales sino algo inmaterial entre ellos. Una relación. O muchas. Cree que si se acercaran hombres lo sabría. La urraca chillaría, otras aves batirían el aire y las ramas en la huida, otras harían silencio. Cree que si escucha están a salvo (p. 24).

Conclusiones

Hemos podido analizar a partir de los distintos ejes de qué manera se producen las transformaciones que se narran en la novela de Cabezón Cámara. Por un lado, vimos cómo el protagonista pasa de ser una niña -cuyo destino, según la época, era la vida monástica- a ser un tenaz y brutal varón viajero que avanza por los territorios americanos performing este proceso de transformación sexo-genérica que tensa los límites entre lo femenino y lo masculino, e incluso con otras especies vivientes. Por otro, analizamos cómo la naturaleza viva y palpitante sufre los embates del dominio español en su búsqueda de oro y el espacio se transforma. Esta violencia, se materializa, además, en los cuerpos: los extranjeros deben adaptarse a un nuevo espacio -hostil, en su diferencia- y los nativos se ven obligados a resistir adoptando distintas formas -naturales o no- para poder sobrevivir.

Asimismo, las subjetividades se ven también transformadas en este choque cultural que es una frontera porosa: Dios o los santos cristinos de Antonio ahora deben coexistir con la Mamá creadora y los animales tótems de las pequeñas originarias. Antonio, quien ha sido un hombre temperamental y que carga en su espalda un historial de violencia, deviene un ser tierno y (m)paternal a partir de su relación con las pequeñas que tie-

ne a su cargo, Mitakuña y Michí. En este vínculo que se va creando, el lenguaje, por su parte, es barrera y puente al mismo tiempo: la comunicación se abre paso en una sucesión alternada de lenguas, que conforman una suerte de *lingua franca* para ese sistema casi familiar que han construido entre el protagonista, las niñas y los animales.

Esta novela explora la precariedad de la vida, pero también su potencia insondable de resistencia en diversos procesos de transformación: las pequeñas alas de una mariposa son parte de una red/sistema vital y natural, un cuerpo-territorio-viviente, que, a pesar de su aparente fragilidad, se abre paso como un todo en las circunstancias más adversas. La vida, la muerte y otra vez a la vida: un ciclo de transformación permanente en donde los animales, las personas o incluso los cadáveres pueden florecer y las plantas morder o caminar, en tanto cuerpo universal:

La vida le crece como les crece la lava a los volcanes y la lava fuera árboles y pájaros y hongos y monos y coatíes y cocos y serpientes y helechos y yacarés y tigres y lapachos y peces y víboras y palmitos y ríos y hojas de palmas y todas las otras cosas que hay que son mezcla de estas principales (CABEZÓN CÁMARA, 2023, p. 6).

Referencias

ANSALDI, W. (1992).

Cristóbal Colón, un falso palomo:
entre los equívocos y la grandeza.
CEFISa, Centro de Estudios Filosóficos de Salta (Argentina), 2(1).

BUTLER, J. (1989).

Sujetos de sexo/género/deseo. En
El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós.

CABEZÓN CÁMARA, G. (2023).

Las niñas del naranjel. Barcelona: Penguin Random House.

HARAWAY, D. (1991/2019).

Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx. Mar del Plata: Letra Sudaca Ediciones.

MORAÑA, M. (2021).

Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo. Barcelona: Herder.

VALENZUELA ARCE, J. M. (2014).

Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales (pp. 17-44).

VELÁZQUEZ GUZMÁN, M. (2024).

A favor de lo vivo: la escritura reciente de Gabriela Cabezón Cámara.
Contribuciones desde Coatepec, (41), julio-diciembre. (ISSN en trámite).

Subjetividades vulnerables y subversión en *La santita* (2024) de Mafe Moscoso

CRISTINA PATRICIA SOSA

Lxs descartables de un planeta sin suelo

En *Narrativas en equilibrio inestable* (2022), Ana María Amar Sánchez observa que la violencia (una brutalidad cuya nota distintiva es su carácter antipolítico) parece tener presencia inevitable en la literatura contemporánea. Asimismo, observamos que los problemas de una esfera pública en crisis son explorados como parte esencial, aunque no limitadora, de la práctica artística. Según Fermín Rodríguez (2022), los imaginarios de cierta zona de las escrituras del presente, dentro de las que se encuentra nuestro objeto de estudio, manifiestan la vulnerabilidad de lo viviente en un contexto de neoliberalismo absoluto e inevitable. De modo que la dimensión política permea las formas estéticas del presente y la literatura, en tanto espacio de lucha que influye en la determinación de lo perceptible, lo decible y lo pensable, interviene simbólicamente y de un modo crucial en las estructuras del poder (RANCIÈRE, 2011). En este trabajo nos proponemos revisar de qué forma en *La Santita* (2024) Mafe Moscoso construye sujetos políticos que sobreviven a un orden cruel en su condición de vulnerables. Los personajes de sus relatos, que salen de la norma social, sufren algún tipo de violencia: transfemicidio, desaparición, explotación, desalojo por destrucción de la tierra, etc. Los cuentos apuestan a imaginar subjetividades políticas que no quedan atrapadas en el rol de víctimas, sino que, al tiempo que denuncian un mundo despiadado, invitan a pensar en salidas posibles apostando a la magia, la comunidad y la naturaleza.

Mafe Moscoso nació en Quito, pero vive en Europa desde hace dos décadas, donde se dedica a la docencia y a la investigación. Es doctora en *Antropología* y ha publicado *Hostal España: el gesto hospedante, la etnogra-*

fía hospedante (2023), *Biografía para uso de los pájaros: infancia, memoria y migración* (2013) y los libros de poesía *Desintegrar el hechizo: versitos anti-coloniales* y *Crónica Roja* (2021). Los 7 cuentos que componen *La santita* son: «La comunera Carmen Triguero cerró muy fuertemente sus ojos», «Cómo hacer que una extranjera siga apuntando el dedo hacia el sol», «Obi-Wan Kenobi, eres mi única esperanza», «La Santita», «Soap opera enchaquirada», «Chotacabra, chupacabra, chontacabra» y «Wantiay». En este trabajo abordaremos solo algunos de ellos porque nos concentraremos en los textos que tematizan la catástrofe medioambiental y las infancias.

Una particularidad de la literatura latinoamericana contemporánea es la emergencia de nuevas estéticas terráneas (ANDERMANN, 2018) que corresponde con una enorme producción teórica en torno a los fines del mundo, una especie de giro terráneo en el pensamiento actual que intenta comprender y hallar una salida a aquello que aún no sabemos ni siquiera cómo nombrar⁴¹: Antropozoico, Necroceno, Capitaloceno o Antropoceno. La reflexión ecocrítica que nos entregan un conjunto de ficciones⁴² nos lleva a pensar que el Antropoceno genera obras que transforman los lenguajes artísticos al tiempo que abren una zona de problemas sobre la posibilidad de un futuro.

En la era del Antropoceno, el animal humano se cree dueño del planeta y usa sus recursos de un modo irresponsable. Con este concepto, hacemos referencia a una categoría, acuñada a principios de los años ochenta por el ecólogo de la Universidad de Michigan, Eugene Stoermer. Se trata de un término que permite referirse a la creciente evidencia de los efectos transformadores de las actividades humanas sobre la Tierra. En el año 2000 fue retomado y popularizado por el ganador del premio Nobel de

41 Para Michel Nieva (2024) los conceptos de Antropoceno y de Capitaloceno o Androceno resultan problemáticos. El primero porque equipara la acción de contaminación y extractivismo colonial-capitalista con la casi inexistente huella de carbono generada por poblaciones del Tercer Mundo y el segundo porque para los CEO de Silicon Valley es motivo de orgullo tener un impacto (aunque sea destructivo) en el planeta. Donna Haraway (2019), por su parte, para sustituir las nociones de Antropoceno y de Capitaloceno, formula la categoría de Chthuluceno (inspirada en el comportamiento de la araña Pimoida Cthulhu), que opera como un nombre para otro lugar y otro tiempo, un espacio-tiempo de sanación y regeneración. En este trabajo, utilizaremos la categoría de Antropoceno ya que consideramos que ha ganado notoriedad en los trabajos de investigación sobre literatura y ecología.

42 Novelas como *Austral* (2010) de Carlos Fonseca Suárez, *Distancia de rescate* (2014) Samanta Schweblin, *Entierro a sus muertos* (2018) de Ana Paula Maia, *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías, *El vasto territorio* (2021) de Simón López Trujillo o los cuentos de las escritoras bolivianas Liliana Colanzi (*Nuestro mundo muerto* de 2016) y Giovanna Rivero (*Para comerte mejor*, 2015) recogen el problema de las relaciones entre naturaleza y sociedad y expresan las inquietudes de nuestro tiempo.

Química Paul J. Crutzen para indicar un cambio de época geológica. Algunos especialistas plantean que los seres humanos nos hemos convertido en una fuerza a escala planetaria con capacidad de transformación global. Esto, que tiene efectos positivos en muchos sentidos, también los tiene negativos. Cabe aclarar que no hay acuerdo acerca del punto de origen del Antropoceno porque, mientras que hay quienes sostienen que comenzó con la Revolución Industrial, otros afirman que se inició en 1950 con un proceso conocido como La Gran Aceleración. Dicho proceso consiste en un rápido aumento de la pérdida de biodiversidad, la extinción masiva de especies y los cambios radicales en el clima. En suma, la fuerte alteración de las condiciones estables de la naturaleza.

Para Graciela Speranza (2019), el Antropoceno, en tanto concepto diagnóstico, se evidencia por un conjunto de factores como el cambio climático, la pérdida de biodiversidad y la destrucción de ecosistemas, el cambio de los ciclos biogeoquímicos (del agua, del nitrógeno, del oxígeno, del fósforo, etc.), el aumento de la población mundial y el cambio en el modelo de consumo⁴³. Advierte que vivimos en sociedades energívoras, petrodependientes y que es posible afirmar que somos esclavos energéticos. Por eso urge pensar otras formas de organización social, basadas en la reciprocidad y la redistribución, pero más que nada es imperativo replantear el vínculo entre sociedad y naturaleza, así como entre lo humano y lo no humano. Debido a que los enfoques dualistas que sostienen una visión instrumental de la naturaleza nos han llevado a este punto y hay que optar, en su lugar, por otras matrices de tipo relacional o generativo.

También Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019) plantean en tono categórico que nuestro tiempo es el Antropoceno, que es: «el apocalipsis, en ambos sentidos, etimológico y escatológico» (p. 56). Consideran que vivimos la batalla final entre terrícolas y humanos y explican que, mientras que los primeros son los pueblos y colectivos (humanos y no humanos) pegados a la tierra, los segundos se creen una especie excepcional cuyo destino es la conquista y la apropiación extractiva. Aun-

43 Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019) explican que los procesos biofísicos del sistema tierra que funcionan como parámetro para sostener esa afirmación son el cambio climático, pero también la acidificación de los océanos, la depleción del ozono estratosférico, la pérdida de biodiversidad, la interferencia en los ciclos globales de nitrógeno y fósforo, el cambio en el uso del suelo, la polución química, la tasa de aerosoles atmosféricos, entre otros.

que el colapso afectará a todxs, comenzará por los basureros geopolíticos donde viven masas miserables, quienes no están en el origen de la crisis, «Eso por no hablar de los muchos millares de linajes de vivientes que se encuentran en peligro de extinción, o que ya desaparecieron de la faz de la tierra, debido a las modificaciones ambientales causadas por las actividades humanas» (p. 23).

Mafe Moscoso inaugura *La santita* con el cuento titulado «La comunera Carmen Triguero cerró muy fuertemente sus ojos» en el que un narrador en tercera persona relata la historia de una población que descubre que el agua del lugar ha sido contaminada. El primer indicio que tuvieron fue la negativa de los animales a beber el agua que les ofrecía la protagonista⁴⁴. Una segunda señal ocurre cuando un grupo de pescadores, entre los que se encontraba Tiger, la pareja de Carmen, descubre un «monstruo de líquido oleoso» (p. 30) en el océano. A partir de esa revelación, la gente se organiza para viajar a Guayaquil a denunciar en una comisaría el hecho, luego intentan reunirse con el presidente del Consejo Cantonal, pero cada reclamo a las autoridades es desoído. Unos meses después, ya un poco olvidado el asunto, como cada 2 de noviembre, la comunidad se reúne a celebrar el Día de los Muertos. Tal como indica el ritual ancestral, se preparan los platos favoritos de lxs difuntxs y se lxs invita a comer. Ante el descubrimiento de que no han probado ni un bocado, lxs comunerxs comprenden que deben reunirse de manera urgente en una asamblea de la que participan vivxs, muertxs y los cangrejos del mar para buscar una salida al problema.

El relato está atravesado por un sentido expandido de lo comunitario que incluye a seres de otras especies y de otras dimensiones que tienen como enemigo común las corporaciones extranjeras que llegan para llevarse los recursos naturales y dejar a poblaciones enteras sin un bien de subsistencia fundamental: el agua. Ante esa amenaza, el grupo apela a la reunión para encontrar un remedio. Sin bien el cuento tiene un desenlace afortunado porque la fuente de contaminación es eliminada, algo que

44 El narrador lo cuenta así: «Carmen Triguero volvió a la cocina, introdujo agua del grifo dentro de una botella, volvió a salir, rellenó el pequeño bebedero. De pie, las miró acercarse al líquido para introducir los picos en él. Pero las gallinas no bebieron. Les preguntó que qué ocurría, pero en lugar de responderle, las gallinas le dieron las espaldas, mostrándole sus espléndidas y rosadas pompas adornadas de plumas despeinadas» (p. 26).

queda claro es que, para algunos sujetos, que son ubicados como subalternos e inferiores, no hay un futuro posible. Si no hubieran encontrado una solución, los personajes del cuento hubieran tenido que abandonar sus tierras en busca de otro lugar. En relación con esto, tras la elección de Donald Trump como presidente de Estados Unidos, el 11 de noviembre de 2016, Bruno Latour (2019) publica *Dónde aterrizar. Como orientarse en política*. En dicho ensayo, el filósofo y sociólogo francés advierte que la globalización, la explosión de desigualdades y la negación de la existencia de un cambio climático son tres fenómenos que pueden leerse como síntomas de una misma situación histórica: las élites creen que no hay suficiente espacio en la tierra para ellas y para el resto de sus habitantes. Agrega, además, que con el retiro de Estados Unidos del acuerdo de París sobre el clima el 1° de julio de 2017, Trump sacó a la luz que la cuestión climática está en el corazón de todos los retos geopolíticos y su estrecha vinculación con el problema de la injusticia y la desigualdad. Como consecuencia, masas descomunales de personas que sienten que el suelo desaparece debajo de sus pies se ven lanzados a la búsqueda de un territorio habitable.

A partir de la toma de posesión de su cargo en su segundo gobierno, en enero de 2025, fue posible observar la cercanía de grandes empresarios a Trump, en particular magnates vinculados con empresas privadas de exploración espacial, energías sostenibles y despliegue de inteligencia artificial. En *Ciencia ficción capitalista*, Michel Nieva (2024) sostiene que, aunque pueda sonar disparatado, el cambio climático es motivo de orgullo para el hombre blanco del Norte Global. En uno de los capítulos del ensayo, sigue el trabajo de Joanna Żylińska, quien plantea que las visiones apocalípticas son parte de una fantasía patriarcal en la que el varón se imagina como el salvador de la humanidad. Desde esa perspectiva, para los empresarios tecnológicos de Silicon Valley, solo ellos están capacitados para solucionar las insuficiencias técnicas que han provocado los problemas ambientales, políticos y económicos del mundo. Nieva plantea que detrás de esos discursos mesiánicos de salvación se esconden intereses económicos que derivan en la destrucción de los ambientes en los que viven las poblaciones más vulnerables.

El mundo armonioso y pacífico en el que viven Carmen y los demás comunerxs corre el riesgo de transformarse en un escenario de muerte. En relación con esto, en *Imaginarios apocalípticos en la literatura latinoameri-*

cana contemporánea (2010), Geneviève Fabry e Ilse Logie sostienen que las ficciones⁴⁵ tienden a volver a escenarios catastróficos en épocas de desorden social agudo. Después de todo, en su etimología, la noción proviene del término griego *apokálypsis*, que remite en un sentido general a la idea de «revelación». En sus inicios, posibilitó la evocación y reformulación del cataclismo que significó la conquista para los pueblos amerindios, más tarde, en la producción de los 70 y 80, permitió la creación simbólica, sobre todo en el Cono Sur, durante y después de las dictaduras militares. Hoy, una de manifestaciones más presentes y visibles se hallan en el campo de la ecología. Estas investigadoras identifican dos búsquedas constantes en el registro apocalíptico: la de un entendimiento de un contexto histórico y la de los modos de narrar dicha interpretación.

El siguiente relato de *La santita*, retoma el tema de la contaminación, pero desde otro lugar. En «Cómo hacer que una extranjera siga apuntando el dedo hacia el sol», Mafe Moscoso nos presenta la historia de Sanoj y Mayoko, dos personajes que están a punto de perder la vida por quedar enterradas en la basura que grupos de turistas dejan en una Barcelona apocalíptica en 2052:

Años atrás, en un golpe de gracia (o misericordia), los precios del alquiler echaron definitivamente a las personas de sus casas alquiladas, acabando con la extensa agonía. Unos cuantos quedaron arriba, habitando sus propiedades, disfrutando de los beneficios familiares. (...) Como Sanoj, la mayoría de quienes viven en los subterráneos son extranjeras que pidieron regresar a sus países de origen. El reclamo fue en vano. Si un día se les había negado el ingreso, ahora que ya había lugar para ellas, se les negaba la posibilidad de volver. No podían dejar el país. Las extranjeras siempre son necesarias, rezaban los carteles feministas en las manifestaciones. No se equivocaban. (p. 43)

En la cita podemos advertir cómo nuevamente hay una jerarquización entre las personas que pueblan la ciudad. En el cuento anterior, estaban quienes podían contaminar el agua para llevar adelante su negocio

45 En su libro se abordan las obras de autorxs como Roberto Bolaño, Marcelo Cohen, César Aira, Carlos Monsiváis, Fernando Vallejo, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.

frente a quienes debían resignarse a morir. En este relato, en cambio, la confrontación se da en diversos niveles. Porque, si bien la tensión entre lxs turistas y lxs locales es la más evidente, también hay escalas de valor diferenciadas dentro de la población femenina. Es decir, hay mujeres que pueden sobrevivir y otras que están condenadas a ocupar el espacio que está debajo de la villa. En este cuento, podemos observar, por lo tanto, cómo un conjunto de sujetos vulnerables queda afuera de cierta concepción de mujer (cuya cualidad principal es ser blanca) que ha instalado alguna línea del pensamiento feminista. En relación con lo anterior, autoras como Teresa de Lauretis (2000) plantean que hubo un giro de la conciencia feminista o una mutación del feminismo, cuyo origen se encuentra en el surgimiento del feminismo tercermundista o postcolonial, en el año 1981 y en la publicación de *Esta puente mi espalda. Voces tercermundistas en los EEUU*. Una colección de trabajos de mujeres negras, asiáticas y chicanas, editada por Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga.

Hay que tener en cuenta que unos años antes de la publicación de este libro, a finales de la década del 60, aparecieron los movimientos de reclamo de la identidad negra y chicana. En ellos hay una reivindicación de un sujeto político atravesado por la variable de la raza, así como una voluntad de centrarse en cuestiones como la inmigración, el acceso a la educación, la discriminación, la representación política, etc. Por otra parte, el feminismo clásico, que consideraba que la mujer era la única categoría de opresión es revisado y cuestionado por estas autoras que identifican otros tipos de opresiones: la clase social, la raza y el género. De manera que, aunque surge de dichos movimientos, el feminismo postcolonial está frente a una doble tensión: con el feminismo hegemónico porque este habla desde una posición estructural de poder que le permitió imponer su agenda política como la única válida y con los nacionalismos y las políticas de identidades atravesados por las construcciones de género que disciplinan el cuerpo de las mujeres. Los presupuestos teóricos básicos del feminismo postcolonial son, por un lado, la necesidad de descolonizar el feminismo porque muchas de sus categorías están presas en la lógica colonial y en el racismo y, por el otro lado, la urgencia por descolonizar el pensamiento en general y la propuesta de un pensamiento fronterizo (MELONI, 2012). A diferencia de lo que sucede en la historia de Car-

men y lxs comunerxs, en el segundo relato del libro, Moscoso imagina un final trágico para sus personajes:

Casi no hay tiempo. Estamos en el punto álgido de lo que ellos llaman la primavera, la basura crece cada día más. De hecho, creemos que ha habido un cambio en los patrones de consumo de los de arriba: últimamente recibimos cientos de kilos de un gel rosa fosforescente que es inodoro (...) Mayoko ha hecho cálculos: dice que si en los siguientes diez días el envío no para, moriremos ahogadas. Me lo dijo esta mañana, al principio no he querido creerle. Llevamos varios años conviviendo con la basura, de un modo u otro, hemos logrado sobrevivir. (pp. 53-54)

El turismo de masas, problema que trasciende la ficción⁴⁶, termina con la vida de las protagonistas, quienes sucumben enterradas bajo la basura que generan las poblaciones más pudientes. Podríamos revisar, en relación con esto, el trabajo de Mónica Cragnolini (2021) quien en clave hipotética plantea que muchos seres humanos son considerados animales debido a una violencia estructural, sustentada en la necesidad de apelar a la brutalidad para poder ordenar las diferentes formas de vida en una escala jerárquica, que define el orden biocapitalista y que vive de la sangre del otro: «El capitalismo encarna, entonces, el modo en que la violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales vive de la sangre de otros» (p. 23). Advierte, además, una lógica de la dominación que atraviesa el racismo, el sexismo y el especismo. La filósofa argentina plantea que el existente humano (que solo puede pensarse de manera masculina) se constituye como un quién soberano que posee de todo aquello que categoriza como qué y que se vincula con lo viviente de un modo sacrificial a través de la extracción de la sangre de la tierra.

Para algunxs especialistas, el efecto destructivo de la acción de los hombres sobre el planeta despierta un castigo natural que derivará en la inevitable eliminación de la raza humana. De este modo, pensar en un futuro se vuelve imposible. Ante este pronóstico derrotista, en *Futuro ances-*

46 Los inconvenientes generados por el turismo descontrolado y las medidas de protesta de los locales se transformaron en noticia en numerosos medios de noticias de nivel internacional: <https://cnnespanol.cnn.com/2025/03/22/viajes/barcelona-turistas-problema-trax> y <https://www.nytimes.com/es/2024/08/20/espanol/barcelona-turismo-masas.html>

tral, Ailton Krenak (2022) considera que el miedo ante cierta narrativa del fin de mundo no debe paralizarnos. El filósofo y líder indígena brasileño sostiene que el futuro no existe, que se trata de una ilusión que nos condena a la mentira del presente. Propone pensar en alianzas políticas como la experiencia de «florestanía» de poblaciones de la selva amazónica, un tipo de ciudadanía ecológica de los pueblos que viven en la selva. La consolidación de alianzas afectivas nos puede impulsar a cuestionar el espacio de la ciudad como única alternativa de espacio habitable y así podríamos idear otras sociabilidades que no solo incluyan a los seres humanos debido a que el planeta está habitado por muchas especies que en su encuentro se ven afectadas. Esta contaminación deviene en una transformación y en la posibilidad de crear mundos mutuos al tiempo que abre la oportunidad a nuevas direcciones más sustentables para la viabilidad de un futuro. Algunos de los relatos de Mafe Moscoso parecen orientarse en esta dirección.

Las infancias y adolescencias vulnerables de Mafe Moscoso

El concepto de vulnerabilidad encuentra hoy una amplia acogida en las ciencias sociales y en las agendas de políticas públicas. Miquel Seguró Mendlewicz (2021) observa que el término proviene de «vulnus», palabra latina que se puede traducir como «herida», esto es, un padecimiento físico, pero también anímico. El filósofo y ensayista español advierte que vulnerar significa también dañar y atentar. De modo que la vulnerabilidad es un ser y un estar constitutivo de la experiencia. En algún sentido, vulnerabilidad es afectabilidad: afectamos y nos afectan. Sin dudas, una pensadora que resultará clave para atender a este concepto es Judith Butler (2017), quien enfatiza la relación entre afectos y poder, así como plantea que la vulnerabilidad corporal, en tanto condición socialmente inducida, no se asocia de manera necesaria a un estado de pasividad, sino que puede operar como base afectiva para el surgimiento de conflictos y de luchas por el reconocimiento social. Por otro lado, reconoce la conexión entre protesta y muerte violenta al tiempo que considera medular reconocer que el cuerpo es menos una identidad que una relación, que no puede ser

disociado de las condiciones infraestructurales y condiciones ambientales de su existencia. Por lo tanto, para Butler (2016) los modos de resistencia surgen ante las deficiencias de la infraestructura. La filósofa estadounidense plantea que la resistencia es corporal, plural y performativa. Al reunirse, lxs vulnerables se exponen de forma deliberada al poder y al ejercicio de su violencia.

Más de la mitad de los cuentos de este libro de Mafe Moscoso tienen como protagonistas a niñxs y adolescentes⁴⁷. Sujetos a lxs que, tal como advierte María José Punte (2018): «a pesar de las declaraciones de derechos que les restituyen numerosas prerrogativas, siguen siendo en nuestras sociedades actuales, integrantes de una minoría» (p. 9). Si bien en este trabajo desistimos del trazado de un recorrido por las teorías y debates en torno a las infancias, cabe advertir que se trata de un concepto historiable y contingente, esto es, una construcción social, cultural e histórica. En «La Santita», relato que da nombre al libro, la historia inicia con el destroz de la iglesia de un pueblo y con la rotura de una imagen sagrada que es rescatada por la protagonista, una mujer de ochenta años a la que le dicen la tía Charo. La anciana nos revela que la figura religiosa es, en realidad, su nietx⁴⁸. En su condición de mujer joven y trans, Wilfrida sufrió el acoso y la agresión de las personas del pueblo hasta que un día, su abuela, la encuentra en la plaza crucificada. Si bien no queda en claro quién es responsable de su asesinato ni cómo la muchacha deviene santa, la tía Charo denuncia que:

47 Moscoso incluye una narración contada desde la perspectiva de una gallina, en «Soap opera enchaquirada», Moscoso nos relata la historia de las visitas que recibe Cristal, la última habitante humana de un lugar llamado Paraíso, que ha fallecido. Nacida como Leodón Tomalá, Cristal adopta ese nombre por la protagonista de una novela venezolana homónima que fue famosa en 1985. El narrador cruza lo que sucede en la ficción televisiva con la despedida de quienes la amaron: Luis Alfredo Ascanio, Juan Luis Guerra y Julio. En una nota al final, se nos explica que: «El término «enchaquiradx» alude a personas con identidades y expresiones de género no binarias que viven en la costa, en Ecuador. Lxs comunerxs trans de Engabao, autodenominadxs «enchaquiradxs», reivindican las reminiscencias de un legado huancavilca que aún se expresa en las prácticas estéticas y sexuales de los habitantes» (p. 93).

48 Sobre la transformación de la muchacha en su pubertad, el narrador nos cuenta que: «En lugar de devenir en un joven mozo, como se esperaba, a Wilfrida le crecieron los pechos, su manzana de Adán no se hinchó dentro de su garganta, sangre menstrual roja cayó por sus rodillas y su voz no se transformó. El venadito era un alien, el octavo pasajero, un bicho, una criatura parasitoide que hacía su aparición. A los ojos del vecindario el mesías, el soldadito de dios, desaparecía un poco cada día, devorado por fuerzas desconocidas, maliciosas, endemoniadas» (p. 77).

El cura, el alcalde, el médico, el profesor, el policía, el farmacéutico, el intelectual, el mesero, el banquero, el carnicero, el juez, el guapo del pueblo, el dentista, el panadero, el arquitecto, el electricista, el administrador, el hacendado, el contable, el futbolista, el borracho, el super-tímido, el incrédulo, el matón, el bromista, el pesado, el propietario de casi todo, el comprador compulsivo, el cirujano plástico, el padre de familia, el hijo de buena familia, el director, el actor, el pillo, el tenista, el poeta. Todos la mataron.

Juntos, la miraban.

Escondidos, la miraban.

De cabeza, la miraban.

Por separado, la miraban.

En grupo, la miraban.

Borrachos, la miraban.

Boca arriba, la miraban.

Mientras meaban, la miraban.

En sueños, la miraban.

De par en par, la miraban.

En cuclillas, la miraban.

La miraban con sus miradas carroñeras, con sus miradas de deseo incontenible, el cual, sin embargo, acompañaban de insultos
(pp. 78-79).

La anciana repite una inculpação que alcanza a los varones del lugar: «Todos la mataron». La historia de la joven revela que los hombres satisficieron su lascivia por medio de la violencia. Wilfrida no pudo salvarse del odio de género y su abuela debió conformarse con preservarla como una imagen sangrada en la iglesia local. La capacidad de agencia de estas mujeres se ve anulada por una furia social intensa que se empecina en acomodar a una persona dentro de rígidos marcos cisheteronormativos. En «El transfeminismo no es un generismo», Sayak Valencia (2018) señala las preocupantes cifras de femicidio y de transfemicidio en Latinoamérica. Considera que vivimos en un estado de emergencia y en un contexto necropolítico en el que las mujeres (grupo en el cual podríamos también agregar a las infancias y adolescencias) tenemos que resistir. Para

los devenires minoritarios la muerte es un punto común desde la época de la Colonia. Para la filósofa mexicana, tanto los cuerpos como los territorios experimentan un persistente expolio que define a la Modernidad. Como respuesta, propone un trabajo reflexivo y de activismo que tome una perspectiva transfeminista como herramienta epistemológica al tiempo que apela a la construcción de un frente común social y político.

Valencia rastrea en la historia de nuestro continente y de Europa una serie de violencias acumuladas históricamente como la caza de brujas (proceso al que define como un femicidio intensivo) y la colonización de América en el siglo xv: «Los argumentos cis-sexistas no se diferencian de los argumentos racistas, pues en ambos casos se parte de la esencialización y legitimación de ciertos cuerpos, blancos en el primer caso y cis-género en el segundo, para elidir y justificar la supremacía de un sujeto sobre otros» (p.35). En entrevistas, Moscoso resalta que, si bien sus narraciones son ficcionales, están marcadas por un sostenido ejercicio de reflexión decolonial. Noción fundamental desde cuyas constelaciones conceptuales es posible conjeturar y reflexionar sobre la literatura y la política en estas latitudes.

El título del último cuento del libro, «Wantiay», hace referencia a un ritual funerario andino. La protagonista, una nena de 11 años que se llama Carmen Morocho, es perseguida por las fuerzas militares acusada de ser una asesina. Un narrador nos cuenta que siete meses atrás a la pequeña se le apareció el espíritu de su abuela que le dio indicaciones para realizar una tarea: matar a las personas del pueblo. Más adelante, mientras hacían con su grupo de amigas un ritual que involucraba juegos y bailes, se les aparece una figura que les explica que:

Somos las abuelas desaparecidas. Hemos regresado para ser recibidas. Hace muchos años, una noche, mientras dormíamos, un grupo de militares entró a nuestras casas. Se llevaron a todas las niñas y las abuelas del pueblo. Nos torturaron, nos violaron y nos asesinaron. Las que se quedaron en el pueblo nos buscaron, pero nunca fueron capaces de encontrarnos. Olvidaron. Olvidaron a las niñas y a las abuelas. Olvidaron el pasado y el futuro. Olvidaron nacer y olvidaron morir. Nosotras somos las abuelas desaparecidas y hemos regresado (p. 116).

En el cuento, los habitantes del norte envejecen sin poder morir, por lo tanto, Carmen realiza un acto compasivo de liberación de las almas para que alcancen un plano inmaterial. Cuando las autoridades encuentran a la niña, ella y sus amigas logran, gracias a una ceremonia y al hallazgo de unos restos óseos, que los oficiales que las iban a apresar despierten del maleficio y se sumen a la causa de recuperación de la memoria que las chicas estaban llevando a cabo. De este modo, la figuración de las menores nos pone ante una imagen de la infancia como un estadio vital en el que se conjugan la fragilidad con la potencia de acción política.

Para finalizar, podemos retomar el trabajo de Lucero de Vivanco Roca Rey (2013), quien considera que la literatura latinoamericana contemporánea entra tanto en el circuito de la inteligibilidad afectiva de las cosas como en la esfera beligerante de la práctica política. Algo que predomina en estas narraciones es la denuncia de una violencia difusa, vinculada con las carencias de un Estado fallido, con las consecuencias derivadas de políticas neoliberales devastadoras que niegan derechos fundamentales. La escritora ecuatoriana cuya obra hemos explorado en este trabajo da cuenta de un compromiso tanto estético como militante, así como su búsqueda de una sociedad más justa, humana y sensible.

Referencias

- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA. (2022). *Narrativas en equilibrio inestable. La literatura latinoamericana entre la estética y la política*. Iberoamericana.
- ANDERMANN, JENS. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones Metales Pesados.
- BUTLER, JUDITH. «Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle», en *Nómadas* (Col), núm. 46, abril, 2017, pp. 13-30. Universidad Central Bogotá, Colombia.
- BUTLER, JUDITH, ZEYNEP GAMBETTI Y LETICIA SABSAY. (EDS.). (2016). *Vulnerability in resistance*. Duke University Press.
- CRAGNOLINI, MÓNICA. (2021). *Vivir de la sangre de otro. La violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales*. Vera Editorial Cartonera.
- DANOWSKI, DÉBORA Y EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre Los miedos y los fines*. Caja Negra.
- DE LAURETIS, TERESA. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y horas.
- DE VIVANCO ROCA REY, LUCERO. (2013). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- FABRY, GENEVIÈVE, ILSE LOGIE Y PABLO DECOCK (EDS.). (2010). *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Peter Lang.
- HARAWAY, DONNA. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Editorial Consonni.
- KRENAK, AILTON. (2022). *Futuro ancestral*. Taurus.
- LATOUR, BRUNO. (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Taurus.
- MELONI, CAROLINA. (2012). *Las fronteras del feminismo. Teorías nómadas, mestizas y posmodernas*. Editorial Fundamentos.
- NIEVA, MICHEL. (2024). *Ciencia ficción capitalista. Cómo los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo*. Anagrama.

PUNTE, MARÍA JOSÉ. (2018).

Topografías del estallido: figuras de la infancia en la literatura argentina.
Corregidor.

RANCIÈRE, JACQUES. (2011).

Política de la literatura. Libros del Zorzal.

RODRÍGUEZ, FERMÍN. (2022).

Señales de vida: literatura y neoliberalismo. Euvim.

SEGURÓ MENDLEWICZ, MIQUEL. (2021).

Vulnerabilidad. Herder.

SPERANZA, GRACIELA. (2019) (COMP.).

Pensar presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital. Siglo XXI Editores.

VALENCIA, SAYAK.

«El transfeminismo no es un generismo», en *Pléyade*, N°22, julio-diciembre 2018, pp. 27-43.

De inmigrante ideal a inmigrante ilegal:

Xenofobia, racismo y posverdad en
Superman y la Legión de Superhéroes
(2007-2008)

MARTÍN ALEJANDRO SALINAS

Modelos de sociedad

La historia ha sido contada una y otra vez a través de todos los medios conocidos por el hombre: una pareja coloca a su pequeño hijo en una nave con destino a la Tierra. Su objetivo, salvarlo de la inminente destrucción de su planeta. El cohete aterriza en el corazón geográfico de los Estados Unidos y el bebé es adoptado por una pareja de ancianos, los Kent, que lo bautizan con el nombre de Clark y le inculcan los valores estadounidenses. Cuando llega a la edad adulta y descubre sus maravillosos poderes, el tímido Clark da lugar a Superman, la encarnación viviente del Modo Estadounidense y la personificación ideal de los valores capitalistas.

Con variaciones y modificaciones, este relato se ha mantenido más o menos inalterado desde abril de 1938, cuando Jerry Siegel y Joe Shuster lograron publicarlo. Pero, ¿qué hubiera sucedido si en lugar de haber caído en la Norteamérica ideal que sus creadores imaginaron, ese mismo bebé hubiese aterrizado en una Estados Unidos asaltada por la paranoia y la desconfianza?, ¿qué habría pasado si ese *inmigrante ilegal* que era el último hijo de Krypton hubiese arribado a un país que se encontraba bajo el «acta patriótica» impuesta por el presidente George W. Bush luego de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001?, ¿qué destino hubiera sufrido la pequeña criatura? Esas son algunas de las preguntas que el guionista Geoff Johns y el dibujante Gary Frank intentan responder en la saga de cómics titulada «Superman y la Legión de Superhéroes», publi-

cada entre octubre de 2007 y abril de 2008, es decir cuando se encontraba en plena vigencia la reforma migratoria impuesta por el Gobierno republicano y su «cruzada» contra el terrorismo alcanzaba niveles impensados a través de serias violaciones a los derechos humanos y la detención de cientos de personas en todo el mundo.

En la historia, publicada en *Action Comics*, vol. 1, números 858 al 863, Superman viaja al siglo *xxxI* para responder a un llamado de auxilio de sus amigos de la Legión, pero lo que encuentra allí es una realidad totalmente distinta a la que esperaba. En ella, su legado ha sido distorsionado para infundir terror, los héroes son criminales perseguidos, los extraterrestres han sido prohibidos en la Tierra y la Liga de la Justicia es en verdad un grupo de xenófobos dispuestos a expulsar o a encarcelar a cualquier *alien* que se anime a poner un pie en nuestro planeta. ¿Cómo puede explicarse esto?, ¿qué pueden decirnos estas historietas sobre la sociedad que las produjo y las consume?, ¿qué *orden social* se positiviza en ellas?, ¿cómo aparecen representados los distintos agentes sociales? Esos son algunos de los aspectos que pretendemos indagar en este capítulo. Para hacerlo, recurriremos a los aportes teóricos de los sociólogos Pierre Bourdieu y Roberto von Sprecher y del semiólogo Eliseo Verón (1993), entre otros.

Érase una vez... el (Súper) hombre

La mayoría de los investigadores ubican la consolidación de los cómics como medio expresivo gráfico en la segunda mitad del siglo *xix*. Estos orígenes se relacionan con las particulares características del periodismo norteamericano, que decide incorporar el novedoso y atractivo ingrediente de los *cartoons* a todo color, convertidos poco después en *strips*, o historietas en el sentido convencional (RIVERA, 1990, p. 70).

Lo cierto es que para principios del siglo *xx*, los cómics ya habían dado el salto de los periódicos a sus propias revistas. Es justamente en las páginas de una de estas ediciones, *Action Comics* N° 1 -publicada en abril de 1938-, donde nace el primer personaje en acuñar el término «superhéroe»: Superman.

El éxito casi instantáneo del Hombre de Acero generó una verdadera legión de imitadores que, en los años subsiguientes, tomaron por asalto

los kioscos y los hogares norteamericanos dando así inicio no sólo al género superheróico, sino también a la *Edad de Oro* de los cómics.

Superman no sólo sentó todas las bases del género superheróico, sino que también representaba todas las esperanzas y aspiraciones del hombre común. Los orígenes relacionados con la ciencia ficción, los poderes por encima de los mortales, la doble identidad, la autoproclamada misión de defender a la humanidad y la relación adolescente con las mujeres, todo estaba allí en esas primeras páginas de *Action Comics*.

Sin embargo, otra de las características que se manifiesta ya en los primeros años de las aventuras del último hijo de Krypton es una constante preocupación por actualizar y revisar sus orígenes. De hecho, sólo en su primera década de publicación el origen del Hombre de Acero fue modificado en tres oportunidades. Los cambios y adiciones llegaron no sólo desde las páginas de los cómics, sino también desde otros campos como el de las tiras diarias, la radio, los dibujos animados y el cine. En efecto, la más conocida versión del origen de Superman puede atribuirse a este último medio, más precisamente al largometraje de Richard Donner de 1978, donde el padre del héroe era interpretado nada más y nada menos que por Marlon Brando.

Estos cambios continuos pueden explicarse siguiendo a Bourdieu (2018) y a su idea de la relativa autonomía y subordinación de los *campos*. Así, el mundo de los cómics se encuentra absolutamente subordinado a la lógica económica de las industrias que, al convertir a los bienes culturales en un comercio más, otorgan prioridad al éxito inmediato y temporal y se limitan a ajustarse a la demanda de la clientela.

Esta situación llegó a un extremo en 1986, cuando en una de las tantas revisiones de la mitología del héroe y en pleno auge de la «Nueva Derecha», el autor John Byrne estableció que en vez de haber nacido en el lejano planeta Krypton y haber sido enviado a la Tierra cuando era un bebé, el personaje ‘nació’ en Kansas, Estados Unidos, en el momento en que se abrió allí la matriz de gestación que contenía a su embrión.

Para los viejos lectores del Hombre de Acero, los cambios que Byrne introdujo fueron radicales. Estos incluían además de su condición de norteamericano, una nueva visión del planeta natal del héroe, Krypton, presentado ahora como una sociedad fría y despiadada donde el amor estaba prohibido y la procreación se realizaba en asépticas cámaras de ges-

tación y a través de la manipulación genética. A esto se agregó la supervivencia de los Kents, los padres adoptivos de Superman; la transformación del archivillano Lex Luthor, de un científico loco a un empresario corrupto, y el restablecimiento de Superman como el único sobreviviente de su raza, eliminando así de la continuidad a personajes y elementos tan importantes para la mitología como Supergirl, la Zona Fantasma, los villanos kryptonianos, el perro Krypto y toda la ciudad de Kandor.

El pasado nunca muere

En su estudio sobre los *modelos de sociedad* en las historietas *El Eternauta* y *Mort Cinder*, Roberto von Sprecher (1996) sostiene que un gran número de condiciones convergen como antecedentes de un discurso, pero esta convergencia supone luchas, en un sentido amplio. Los aportes del investigador echan un haz de luz sobre el periodo histórico de los cómics de Superman que nos proponemos analizar en este trabajo. Se trata de una etapa en la que, pasadas dos décadas de la reformulación del personaje realizada por Byrne y a la par de los cambios históricos y culturales que había sufrido Estados Unidos, nuevos agentes ingresan al *campo* de la producción de historietas y comienzan a desmontar los ladrillos con que John Byrne había construido al héroe de la *Edad de Hierro*. Es qué, más allá del éxito inicial, una vez que el canadiense abandonó las series de Superman, se fue haciendo cada vez más evidente que las modificaciones realizadas al personaje y las estrictas reglas de continuidad que se establecieron a partir de su nuevo origen, limitaban la capacidad de contar historias y achicaban la «caja de herramientas» con la que era posible construir nuevas aventuras. Sin embargo, más allá de adicionarle elementos y revisarlo retroactivamente, nadie se animó -o tal vez las autoridades editoriales de DC no lo permitieron-, a reescribir por completo el origen establecido por Byrne. Nadie hasta la llegada de Geoff Johns a los títulos del Hombre de Acero.

Esta situación puede explicarse volviendo más detenidamente al proceso en el cual está inmerso el *campo* de los cómics de superhéroes estadounidenses, en el que, al igual que ocurre con otros *campos* artísticos, las innovaciones son el producto de una lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el *campo* (en virtud de

su capital específico), propenden a la conservación y quienes propenden a la ruptura herética, a la crítica de las formas establecidas. No obstante, esto último sólo es posible cuando el transgresor ha acumulado suficiente *capital simbólico* como para ‘derrotar’ en esta batalla a su predecesor.

En este sentido, para entender el movimiento que analizaremos en el presente apartado es necesario examinar aunque sea someramente, la trayectoria de Geoff Johns. El guionista había comenzado su carrera en los cómics en 1999 a partir de la creación de una modesta serie de DC, titulada *Star and S.T.R.I.P.E.*. Desde ese momento, la carrera de Johns no pararía de crecer en el mundillo del noveno arte hasta llegar a convertirse en 2010 en Jefe Creativo y en 2016 en Presidente de *DC Entertainment* una nueva compañía creada para manejar tanto los cómics como el universo cinematográfico derivado de los mismos. Este doble rol del escritor -pensado como un nexo entre el mundo de las historietas y el de la pantalla grande, una relación de creciente importancia comercial en el mercado norteamericano- tenía que ver con que el artista contaba con una larga experiencia en ambos ámbitos. De hecho, cuando recaló en las narrativas gráficas, Johns venía de la esfera del cine ya que había estudiado comunicación, guión, producción y teoría filmica en la Universidad del Estado de Michigan y había trabajado como pasante y luego asistente de Richard Donner, el director de *Superman: La Película* (1978) con quien había crecido tanto profesional como personalmente.

Respecto a su visión de Superman y a su relación con el cineasta, Johns señala:

Mira, trabajé con Richard Donner, él es el padrino de mi hijo, es como un segundo padre para mí, amaba a Superman y creo que lo entendía y lo definió como nadie más. Su Superman —ese optimismo esperanzador, esa magia, ese corazón y ese humor— hizo que fuera mi personaje favorito mientras crecía. (G. JOHNS, COMUNICACIÓN PERSONAL, 13 DE AGOSTO DE 2022)

Volver al pasado para construir el futuro

Así como John Byrne se había ganado una reputación por ser un rescata-dor de títulos fallidos, Johns llegaba a Superman con los pergaminos de haber resucitado personajes caídos en desgracia, pero no en la distingui-da competencia -Marvel- sino en la misma DC Comics. Su fórmula era volver a la versión más exitosa de cada uno de los héroes, más específica-mente a las de la *Edad de Plata*. Esto había sido más que evidente en sus reivindicaciones de Hal Jordan y Barry Allen (los Green Lantern y Flash de fines de los 50s). Pero lo más interesante de la propuesta de Johns es que lograba estas hazañas sin recurrir a un *reboot* -reinicio-, es decir a un bor-rón y cuenta nueva como había sucedido con el Superman de Byrne. En cambio, el guionista de Detroit realizaba un proceso conocido como *ret-con*, término que puede ser definido, siguiendo a Joseph Benson y Doug Singsen (2022), como una ‘continuidad retroactiva’, «en la cual el origen de un personaje u otro elemento histórico es alterado con posterioridad, creando una nueva narrativa que suplanta a la anterior» (p. 125). Es decir, en lugar de ignorar años de historia de un personaje, Johns utiliza ele-mentos de la misma -dejando de lado otros-, para implementar los cam-bios que él cree necesarios.

Y esa visión laxa de la continuidad es justamente la que el guionis-ta aplicó en Superman, restableciendo la relación del personaje con la Le-gión de Superhéroes, una parte de sus mitos que había sido borrada por el *reboot* de John Byrne. Creada por Otto Binder y Al Plastino en 1958, para el número 247 de la revista *Adventure Comics*, la Legión era un grupo de adolescentes superpoderosos que vivían en el siglo xxx, quienes inspira-dos por la leyenda de Superboy, se unían para proteger al universo y lu-char contra el crimen.

Pero, ¿cómo era ese futuro utópico que la Legión había logrado con-cretar gracias al ejemplo del joven de acero? En realidad, se parecía mu-cho a nuestro presente. De hecho, uno podría decir que el siglo xxx era una copia exacta de la sociedad norteamericana de la época. Así, por ejemplo, en el número debut del equipo, Superboy es sometido a un rito de inicia-ción no muy distinto al que debían pasar en las universidades norteamer-ricanas, los aspirantes a una fraternidad. Por otro lado, el sistema capita-lista parece haber sobrevivido tres mil años después de la gran crisis del

29 que dio origen a Superman. De este modo, en *Adventure Comics*, vol. 1, N° 247 se promociona un «tour en un satélite alrededor del mundo en 80 minutos», en una clara referencia a Julio Verne; en una heladería venden helado marciano y prometen «nueve deliciosos sabores de nueve planetas» (BINDER, PLASTINO Y SWAN, ABRIL DE 1958, P. 4); y en *Superman*, vol. 1, N° 147, publicado en agosto de 1961, el malvado Lighting Lord usa sus poderes para robar el collar de una señora. Es decir, miles de años en el futuro, la propiedad privada sigue siendo la base de la organización social. Como bien señala Eugenia Boito (2013) el mundo puede desaparecer en cualquier momento, todo puede desvanecerse en el aire, «pero todo lo que pensamos y lo que se nos ocurre deja fuera al capitalismo; lo que parece que no podemos ni imaginar que cambie es el capitalismo...» (P. 22).

Universos paralelos

Con el paso de los años la Legión tuvo varias encarnaciones y el número de legionarios fue creciendo hasta transformarse en... bueno, una verdadera legión, pero lo que se mantuvo constante fue su relación con el Joven de Acero, al menos hasta la llegada de John Byrne. Es que en la versión del canadiense, Clark Kent decidió comenzar su lucha contra el crimen cuando ya era un adulto, por lo que Superboy nunca existió. Esto obligó a la editorial a idear un intrincado argumento para explicar el origen del grupo futurista.

Bourdieu (2018) sostiene que el campo del presente no es más que otro nombre del campo de las luchas, como demuestra el hecho de que cada autor del pasado continúe presente en la medida exacta en que todavía siga resultando un envite. Para el sociólogo a los recién llegados no les queda otro recurso que remitir continuamente al pasado es decir, «a los productores consagrados a los que se enfrentan y, consecuentemente, también a sus obras y a la afición de los que permanecen fieles a ellas» (2018, P. 238). Y eso es precisamente lo que hizo Johns revirtiendo los cambios hechos por Byrne, al mismo tiempo que criticaba el modelo social del que estos habían sido un síntoma.

De hecho, aunque como ya dijimos, no se trata de un *reboot* completo, ya desde la primera aparición de Clark Kent en *Action Comics* N° 858, nos

damos cuenta de que el Superman de Johns no es el de Byrne. Y eso ocurre no sólo desde lo argumental, sino también desde lo gráfico. Es que mientras el Clark de Byrne estaba basado sólo físicamente -en sus rasgos faciales y musculatura- en la versión interpretada por Christopher Reeve en la película de 1978, la encarnación propuesta por Johns y su dibujante Gary Frank es la del largometraje de Donner.

Pero analicemos un poco más en profundidad esta cuestión. Bajo el lápiz de Byrne, Clark Kent había sido transformado en una especie de *playboy* que había sido el mejor jugador e ídolo indiscutido del equipo de Football de Smallville. Este cambio liberó también el guardarropas del periodista, que pasó del traje azul y corbata roja que había vestido durante años, a la utilización de jeans, remeras y camisas de varios colores mientras que sus gruesos lentes ovalados fueron trocados por modernos anteojos redondos.

En un claro ejemplo de la política de Johns respecto a la continuidad, el autor ignora -sin dar ninguna explicación- todos estos cambios ya desde su escena inicial. En ella, vemos a Clark en su típico ambo azul corriendo desesperado hacia el ascensor del Daily Planet, justo cuando sus compañeros de trabajo organizan una salida para tomar cerveza. «¿Quiénes más vienen?», pregunta uno. «Invité a todos», contesta otro. «Quieres decir a casi todos», se burla el primero mientras cierra la puerta del ascensor en la cara de Kent (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE 2007, P. 8).

Luego, Perry White, el editor del diario, le da un sermón al periodista por no tener amigos. «Necesitas hacer amigos de tu edad. Porque has estado aquí, ¿cuántos... tres años?», pregunta. «Diez, señor White», responde Clark. «Dí una broma, habla de deportes. Demonios, comparte la receta del pastel de manzanas de tu mamá. Relaciónate con la gente. ¿Sabes cómo relacionarte con la gente, no, Kent?», inquiriere el veterano reportero (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE 2007, P. 9). En este ejemplo puede verse claramente la primera y gran diferencia entre el Superman de Johns y el de Byrne. Mientras que para Byrne, Superman era un norteamericano más, nacido y criado en el corazón de Estados Unidos, más precisamente en la zona conocida como el cinturón de la Biblia, por las férreas creencias religiosas e ideología conservadora de sus habitantes; Johns hace hincapié en aquellos aspectos de Superman que lo identifican como un *alien*, un extranjero, un marginado. Elementos que, por otro lado, se refuerzan a lo

largo de todo el número y lo que es más, son el tema central de la saga que estamos analizando.

El mismo Johns sostenía en un diálogo con nosotros:

Los mejores personajes en los cómics, las mejores tramas, involucran rareza. Superman viene de otro lugar y siente que no pertenece. No puede evitar ese sentimiento de no pertenecer. Esa es su historia. Y supongo que esa historia por muchas razones, puede ser... Ya sea que seas un inmigrante o que sientas que no perteneces... Quiero decir, hay muchas formas diferentes. No creo que sea bueno limitar a Superman a ser solo una cosa, porque él representa a muchas, pero esa es, sin dudas, una de ellas. (G, JOHNS, COMUNICACIÓN PERSONAL, 13 DE AGOSTO DE 2022)

El mañana nunca muere

Action Comics, vol. 1. N° 858, el capítulo inicial de la saga que estamos analizando, abre de la misma manera que lo hizo el primer número de la serie en 1938, es decir en los últimos minutos de un mundo a punto de desaparecer. Es allí donde una pareja de alienígenas decide salvar a su hijo enviándolo a la Tierra. «¿Pero por qué enviarlo a la Tierra?», pregunta la madre. El padre responde:

Porque hace más de mil años, la Tierra abrazó el mayor regalo del condenado planeta Krypton... Su último hijo. Bajo un sol amarillo, el bebé ganó maravillosos poderes. Poderes que le permitieron devolver el cuidado y el amor de la Tierra cien veces. Siglos después, Superman sigue siendo el mayor símbolo de la verdad, la justicia y el modo universal. ¿Entiendes, mi querida esposa? La Tierra lo hizo el mayor héroe que jamás haya vivido. (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE DE 2007, P. 1)

Al igual que ocurrió con Superman, la nave y el bebé que trae a bordo, son encontrados por una pareja de ancianos que justo pasan por un campo en una camioneta roja -el mismo color que la de los padres de Clark Kent-. Incluso los nombres de los humanos, Juun y Mara, emulan al Jonathan y

Martha originales. «¿Qué es? ¿otro meteorito? ¿un satélite?» dice la mujer. «No», responde el hombre. «Es un niño», observa el personaje femenino. «Un niño alien ¿Qué hacemos?» inquiera. «Hacemos lo que cualquier ciudadano respetuoso de la ley haría, Mara. Lo matamos», replica tajante el hombre mientras apunta a la criatura con un rifle láser (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE DE 2007, P. 7).

La escena sirve para mostrar todas las facetas de ese futuro distópico al que ha sido convocado Superman. Allí el héroe descubre que todas las acciones discriminatorias y xenófobas han sido realizadas utilizando su nombre y su símbolo, lo que ha provocado además que la Tierra se separe de los Planetas Unidos -una organización que emula a las Naciones Unidas- y que la guerra intergaláctica esté a punto de estallar.

El siguiente número, titulado «Illegal Aliens» («Inmigrantes ilegales»), muestra en su portada principal a un conjunto de estatuas de Superman y la Legión de Superhéroes vandalizadas mientras que en el pedestal del grupo escultórico, a un lado de una gran mancha roja, puede leerse en grandes letras verdes «Aliens go home!» («Inmigrantes, váyanse a casa») (JOHNS, FRANK Y SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007).

Es interesante señalar que al igual que todos los de la saga, en la página dedicada al título, este ejemplar ofrece dos paratextos que emulan la forma geométrica del escudo de Superman en los que se presenta, sucintamente, a los principales protagonistas de la historia. Es útil, así, reproducir qué dicen sobre cada uno de ellos:

Lanzado a la Tierra desde el condenado planeta Krypton, el bebé Kal-El fue encontrado y criado por Jonathan y Martha Kent en Smallville, Kansas. Ahora que es adulto, Clark Kent lucha por la verdad, la justicia y el Modo Estadounidense como Superman (....) Inspirados por la leyenda de Superman, adolescentes de todo el universo viajaron a la Tierra para formar un súper equipo como ningún otro en la historia. Representando diversidad, unidad y tolerancia, ellos protegen a todos los planetas y a todas las razas del siglo xxxi como La Legión de Superhéroes. (JOHNS, FRANK, SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007, P. 15)

Varias ideas-fuerza pueden desprenderse de esta presentación. Por un lado, como ya vimos, el modo estadounidense parece en el siglo xxxi ha-

berse transformado en el modo universal, y por el otro, las nociones sostenidas por la Legión remiten unívocamente a la imagen idealizada de Estados Unidos como un *melting pot*, un crisol de razas donde los inmigrantes de cualquier parte del globo podrían *asimilarse* (PARK Y BURGESS, 1969) y vivir en paz. Si seguimos por la dirección que nos marca esta perspectiva, Superman, quien inspiró a la Legión, representaría a Estados Unidos, es decir sería el origen de esta filosofía universal, que, como ya vimos, no es otra que el capitalismo.

El capítulo nos lleva además a un tour por la base de la malvada Liga de la Justicia, una especie de escuela llamada el Centro Cultural Humano. La denominación es un eufemismo para designar a una institución que funciona en realidad como el Ministerio de Información y Propaganda nazi o el Ministerio de la Verdad que George Orwell popularizó en su clásico libro *1984* (1949).

Allí somos testigos privilegiados de una clase dictada por la señorita Niwtyn a un grupo de pequeños estudiantes. Reproducir los diálogos entre la profesora y sus alumnos es fundamental para nuestro análisis: «¿Puede alguno decirme dónde nació Superman?», pregunta la docente. Un alumno que tiene una remera del héroe levanta la mano. «Nació como Clark Kent en Smallville, Kansas, señorita Niwtyn. El único hijo de Jonathan y Martha Kent», responde el chico. La maestra interroga entonces sobre qué hizo especial al héroe. «Cuando Clark Kent era un adolescente, fue elegido por la Madre Tierra quien le dio grandes poderes. Y él se transformó en el protector de la humanidad contra peligros extraterrestres», replica el pequeño. La señorita Niwtyn inquiere acerca de «la era más oscura en la leyenda de Superman», los años de la Legión. Una niña llamada Ariel contesta: «Los años de la Legión comenzaron cuando un chico de Braal, un chico de Ranzz y una chica de, um, ¿Titan?... Bueno, esos tres vinieron a la Tierra y le recordaron a todos sobre la leyenda de Superman, pero ellos dijeron que él era un alien como ellos. De un planeta llamado Krypton» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007, P. 19).

La profesora puntualiza entonces:

Y todos creímos que este Krypton realmente existió, ¿no es así? Creímos que Superman no era el hijo de la Tierra, sino el último hijo de un mundo alienígena. Abrimos nuestros corazones y le dimos la bien-

venida a la Tierra a otros alienígenas de todo el universo. Les permitimos formar su «Legión de Superhéroes» en Metrópolis. Y al hacer eso, permitimos una invasión alienígena bajo nuestras propias narices. La Legión incluso creó falsas esperanzas trayendo a Superman del pasado al presente e incorporándolo oficialmente como un Legionario. (JOHNS, FRANK Y SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007, P. 20)

Johns pone en boca de la maestra los mismos argumentos que esgrimen en la vida real, quienes se oponen a la llamada ‘discriminación positiva’ que impone cupos para las minorías en ciertos trabajos o quienes desprecian la acogida de inmigrantes o refugiados en sus países. Sentimientos que se profundizaron en Estados Unidos luego de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. «Ellos crecieron más y más. E incluso realizaron ‘pruebas’ para incorporar nuevos miembros. Pero muchos fueron desestimados. Muchos que fueron considerados inútiles para su organización y etiquetados como ‘rechazados’», continúa Niwtyn (JOHNS, FRANK Y SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007, P. 20). ¿Qué tenían en común todos los rechazados según la visión de la historia oficial? Todos eran terrestres. Y son justamente estos marginados por la Legión, quienes ahora conforman la Liga de la Justicia y encabezan la campaña anti-aliens.

«¿Ellos piensan que yo era humano? ¿Que estaba en contra de los aliens en la Tierra? ¿Cómo puede la gente creer eso?», se asombra Superman (JOHNS, FRANK Y SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007, P. 24). La heroína de ascendencia indígena, Dawnstar, responde: «Sólo tomó unos pocos para empezar. Y entonces unos pocos más después y otros luego. Hasta que todo el mundo estaba discutiendo. Y la xenofobia comenzó a propagarse» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, NOVIEMBRE DE 2007, P. 24).

En este pasaje podemos encontrar huellas de ciertos discursos que comenzaban a circular en la época. Nos referimos a lo que luego se popularizó bajo el término *fake news* o la *era de la posverdad*, como lo denominó Farhad Manjoo (2008). La tesis del autor es que la casi ilimitada oferta de información que poseemos en la actualidad ha hecho que perdamos noción sobre qué es y qué no es verdad. Para el investigador, ya no tenemos opiniones diferentes sino que lo que tenemos son hechos diferentes; no discutimos acerca de lo que deberíamos hacer, sino sobre lo que pasa.

En el siglo *xxx* de Johns, esta *posverdad* ha llegado hasta tal extremo, que el cuartel de la Legión, que antes recibía a extraterrestres de todas las razas y planetas, se ha transformado ahora en el «Campo de Detención de Aliens 6736»

La raza superior

Precisamente la malvada Liga de la Justicia es la protagonista de la portada del siguiente número, *Action Comics*, vol. 1, nº 860, publicado en diciembre de 2007. La cubierta está ocupada por Spider-Girl, una chica con el poder de manipular su cabello y transformarlo en una telaraña; Golden Boy, quien posee un cuerpo de metal y tiene el toque de Midas, es decir, transforma en oro todo lo que toca; Tusker, una especie de hombre elefante dotado de un esqueleto irrompible; Storm Boy, quien tiene la habilidad de controlar al clima; Radiation Roy, un isótopo radioactivo viviente; y el líder del grupo, Earth Man, que cuenta con la capacidad de absorber y duplicar los superpoderes de cualquier héroe que capture.

Earth-Man se encuentra en el centro de la cubierta, con un traje gris, negro y rojo, que remite inequívocamente a los uniformes de los oficiales nazis de la Segunda Guerra Mundial. El villano está flotando en el aire con su brazo izquierdo en alto, lo que recuerda también al típico saludo hitleriano. En su mano sostiene una pequeña réplica de la Tierra. Su brazo está adornado con una cinta roja en la que la esvástica es reemplazada por la 'S' de Superman. Este mismo símbolo se repite en dos largas banderas escaflata que adornan los costados de la página. Es decir, cada una de las insignias y los colores aluden claramente a la propaganda del Tercer Reich.

Aquí es importante detenernos también por un momento en el aspecto físico de Earth-Man, ya que no sólo es un terrícola -como todos sus compañeros de la Liga-, sino también de compleción europea, sajona y hegemónica. Su pelo rubio tiene un corte militar, pero con grandes patillas que llegan casi a la comisura de sus labios, lo que puede asociarse al estereotipo de ciertos habitantes del sur de Estados Unidos que han sido caracterizados a lo largo de la historia, como intolerantes hacia otras razas o minorías sexuales. Estos son justamente los estadounidenses protípicos que habitan en las zonas que defendieron la esclavitud durante la

Guerra Civil y donde prosperó una organización racista y criminal como el Ku Klux Klan.

La venganza de los rechazados

El quinto capítulo de la saga fue publicado en *Action Comics*, vol. 1, nº 862 y lleva por título «La venganza de los rechazados». Este número es tal vez el más interesante en términos de revelar las motivaciones de cada uno de los protagonistas, especialmente de la Liga de la Justicia. El hecho de haber sido rechazados, de no haber conseguido los puestos que tanto deseaban en la Legión, ya sea porque miembros extraterrestres fueron elegidos en su lugar o porque los *aliens* que lideraban al grupo determinaron que ellos no eran dignos, es la principal causa de odio hacia los seres de otros planetas.

Pero el episodio es importante asimismo porque en él, Johns antepone un grupo de rechazados a otro: la Liga de la Justicia versus la Legión de Héroes Sustitutos. Al igual que los miembros de la Liga, los integrantes de la Legión de Sustitutos también fueron desestimados por los Legionarios pero no por eso se sublevaron contra el orden establecido.

Superman propone convocar a estos suplentes pero Wildfire, otro héroe, no está muy de acuerdo. Cree que los rechazados pueden haberse aliado con sus pares de la Liga. Sin embargo, el líder de la Legión, Brainiac 5, responde:

¿Estás bromeando? Cualquiera de los sustitutos tiene más moralidad e integridad que todos los miembros de la Liga combinados. ¿No creerías que el proceso de «prueba» se basaba únicamente en habilidades extranormales, no es así Wildfire? Saturn Girl realizó perfiles telepáticos en cada posible candidato, algunos de ellos, como nuestro entusiasta Polar Boy aquí, fueron excluidos debido a su falta de experiencia. Pero ¿hombres y mujeres como Storm Boy, Spider-Girl y el resto de la ridícula «Liga de la Justicia» de Earth-Man? Sus perfiles telepáticos revelaron a un grupo de individuos profundamente perturbados que ocultaban una variedad de tendencias psicóticas y obsesiones desviadas. Imra no pudo dormir durante dos noches después de echar un vistazo al ló-

bulo frontal de Radioactive Roy. Incluso si estos humanos inhumanos hubieran tenido control sobre sus poderes en aquel entonces, habrían sido rechazados. (JOHNS, FRANK Y SIBAL, FEBRERO DE 2008, P. 3)

En un típico giro argumental de Johns, el autor utiliza la *continuidad retroactiva* para introducir un nuevo elemento, permitiendo entonces que una audiencia más madura que la de la Edad de Plata pueda aceptar como plausibles a las ridículas pruebas a las que la Legión sometía a sus candidatos. Por otro lado, Johns justifica el rechazo de los villanos, no por su falta de condiciones físicas -o súper físicas-, lo que podría ser leído bajo las sensibilidades del siglo XXI como un acto de discriminación, sino por sus perversiones mentales.

Superman para todos

En *Action Comics* 863, Superman se enfrenta a Earth-Man. Al mismo tiempo una armada estelar está a nueve minutos de atacar la Tierra. «La guerra contra esta bola de barro xenófoba está declarada», anuncian los extraterrestres (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 1).

Justo en ese momento, un grupo de policías que está encerrando aliens en un camión de traslado se ve sorprendido por la figura azul y roja que cae del cielo. Un pequeño niño extraterrestre que se encuentra encerrado en el transporte murmura con asombro desde una rendija «¿Superman?» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 8). El Hombre de Acero despeza la puerta del vehículo policial. Un oficial grita: «Ese no es Superman. Superman no ayudaría a aliens. ¡Él está favor de los derechos de los humanos. Él es para nosotros!» A lo que el héroe responde: «Soy para todos. Y usted debería saber eso, oficial» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 9). Superman le ordena al policía: «Saque a todos de aquí oficial. Y sean buenos los unos con los otros mientras no estoy, ¿ok?». «Si, señor», responde el agente (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 10).

El número concluye con la batalla final entre Earth-Man y el último hijo de Krypton. «¡Yo necesito esto más que tú, Superman! ¡Tú nunca fuiste rechazado! ¡Tú nunca fuiste un marginado!» grita el villano mientras corre con toda su furia hacia Superman. «No hables como si me co-

nocieras. No lo haces», dice el Hombre de Acero mientras noquea de un puñetazo a Dirk. «He sido un marginado cada día de mi vida», concluye (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, PP. 15-16).

Luego de derrotar a los malvados Superman y la Legión persuaden a los Planetas Unidos de detener la guerra, justo cuando sus naves están a punto de bombardear la Tierra. Polar Boy, afirma: «Tenemos mucho trabajo por delante. Los Planetas Unidos no están felices con la Legión o la Tierra». A lo que Saturn Girl contesta: «Metrópolis vio lo que Earth-Man estaba tratando de esconder. Ellos vieron su odio» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 19). «Y nos vieron a nosotros pateando su trasero terrestre», agrega Lighting Lad. «Con suerte eso será suficiente para hacerlos cambiar de parecer», cierra Saturn Girl (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 19).

Condiciones de producción

Si seguimos lo postulado por Von Sprecher (1996 y 2010), entre las *condiciones de producción* de un discurso (VERÓN, 1993) como el que hemos analizado, se encuentran las anteriores historietas del mismo autor -en este caso Johns-, los cómics de quienes lo precedieron en las revistas de Superman -como Byrne- y también otras historietas del género superhéroe. En este sentido es menester señalar que lejos de ser una novedad, los futuros distópicos como el de «Superman y la Legión de Superhéroes» son casi una de las marcas registradas del campo del cómic comercial estadounidense. De este modo, entre las *condiciones de producción* del arco argumental que analizamos se encuentra la saga de Marvel «Días del Futuro Pasado», que irónicamente fue fundamental para la acumulación del capital simbólico de John Byrne.

La historia, escrita por Chris Claremont, con arte de Byrne y el entintador Terry Austin, fue publicada en los números 141 y 142 de *Uncanny X-Men* (1981). En ella, los héroes del presente son enviados a un futuro alternativo donde la Hermandad de mutantes diabólicos ha asesinado al senador Robert Kelly. Ese crimen desencadenó un fuerte sentimiento antimutante en la población y empujó al Gobierno a crear una serie de robots conocidos como los Centinelas, programados para cazar y encarcelar a los mutantes en campos de concentración. Al igual que sucede en las

historietas de Geoff Johns y Gary Frank, ante la amenaza de los Centinelas, las demás potencias mundiales planean lanzar un ataque nuclear contra Estados Unidos.

Sin embargo, si sólo nos detenemos en el *campo* de los cómics, nuestro análisis quedaría incompleto. Por el contrario, para tratar de reconstruir los *modelos de sociedad* presentes en «Superman y la Legión de Superhéroes», debemos «contrastar los modelos inscriptos en las historietas citadas con el ‘sentido del orden social’ hegemónico al momento de producirse las historietas» (VON SPRECHER, 1996, p. 60), o lo que es lo mismo, poner en relación el *campo* de la historieta con el *campo* del poder más general del que el primero es subsidiario.

Esto es lo que hicimos, por ejemplo, cuando relacionamos algunos recursos argumentales de la historia con las condiciones sociopolíticas estadounidenses luego de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Cabría entonces profundizar esta línea de indagación, preguntándonos: ¿qué sucedía en la primera década del siglo XXI en Estados Unidos?, ¿qué elementos o qué hechos históricos, habrán influido en la visión de Superman de Geoff Johns?, ¿cuáles eran las condiciones sociohistóricas que generaron el discurso del guionista?, ¿qué discursos eran los hegemónicos en esa época?

Para responder a estos interrogantes debemos mencionar algunos hitos que generaron grandes cambios a nivel mundial. Detenernos por un momento en cada uno de estos fenómenos nos permitirá comprender mejor el espacio de los posibles que según Bourdieu (2018) se impone a todos los que han interiorizado la lógica y la necesidad del *campo* como una especie de trascendental histórico, un sistema de categorías (sociales) de percepción y valoración, de condiciones sociales de posibilidad y legitimidad que definen y delimitan el universo de lo pensable y de lo impensable. Esto sería lo que hace, para el autor, que todo producto cultural quede irremediabilmente situado y fechado, en tanto y en cuanto participa de la misma problemática -en términos sociológicos- que sus contemporáneos. Así, la primera diferencia que salta a la vista entre los discursos de Byrne en Superman y los de Johns, es que los del primero fueron producidos en el final de la Guerra Fría, bajo la lógica de un mundo bipolar en la que se enfrentaban dos modelos posibles de organización social; mientras que los del segundo, se generaron cuando ese conflicto había terminado.

Para Perry Anderson (2004), la caída de la cortina de hierro hizo que el capitalismo comenzara a proclamarse como la llegada de un punto final del desarrollo social construido sobre los supuestos del libre mercado, más allá del cual resultaba imposible pensar mejoras. El fin de la historia, como fuera postulado por Francis Fukuyama (1992). En este sentido y como ya señalamos siguiendo a Eugenia Boito, la utopía en base a la cual está construido el mundo de la Legión ha sido, y sigue siendo, una en la que el capitalismo no sólo ha conquistado a todo el planeta, sino también a todo el universo. Y en este punto, tanto la visión de Byrne como la de Johns y las de las decenas de autores que les precedieron, pareciera no presentar fisuras. Una vez más, Anderson (2004) nos es útil para tratar de explicar esta situación, ya que observa que, a pesar de que existen sutiles diferencias entre la centro-izquierda y la centro-derecha, tanto el neoliberalismo como el neo-imperialismo han sido políticamente bipartidarios en Estados Unidos.

El capital como el único universal concreto -tal cual fuera postulado por Slavoj Žižek (2004)-, nos lleva al segundo hecho histórico de trascendencia: la globalización. Presentado desde los centros de poder como una integración económica, política y cultural entre diferentes naciones, este fenómeno podría ser leído en realidad como una consecuencia y a su vez una profundización de la situación generada por el derrumbe de la Unión Soviética, en la que emerge una única potencia mundial. Así lo entiende, al menos, el sociólogo Atilio Borón:

En el discurso del neoliberalismo la globalización no es otra cosa que la ratificación de la inexorable 'naturalidad' del capitalismo, exaltado como una especie de 'orden natural del universo' y la estación final del movimiento histórico impuesto, finalmente, en toda la superficie del globo terrestre -y extraterrestre, diríamos nosotros- y que expresa la naturaleza egoísta y adquisitiva del género humano. (2004, p. 136)

Según el autor, lejos de diluir al imperialismo, la globalización ha producido una radical acentuación de los rasgos tradicionales del mismo, potenciando extraordinariamente su naturaleza genocida y predatoria.

En el caso de los números de Superman analizados en este capítulo, los discursos sobre este fenómeno se traducen de dos formas: por un

lado, a través de la difusión universal -en todo el sentido del adjetivo- del modo estadounidense, y, en segundo lugar, a través de la representación de los villanos, que podrían ser leídos como víctimas de este modelo de libre intercambio.

Así, por ejemplo, no sólo la Tierra del siglo XXXI se ha transformado en una copia de los Estados Unidos del siglo XXI, sino que también todo el cosmos parece girar en torno a esa Norteamérica universal. Pero lo que es más, si Superman es el fiel representante del modo estadounidense, como es presentado en el pentagrama que resume su vida en cada una de las revistas, y la Legión nació gracias a la inspiración de Superman, entonces el modo universal propugnado por el grupo no es otro que el modo estadounidense. Los mismos personajes lo expresan en el primer número de la saga: «Siglos después, Superman sigue siendo el mayor símbolo de la verdad, la justicia y el modo universal. ¿Entiendes, mi querida esposa? La Tierra lo hizo el mayor héroes que jamás haya vivido» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE DE 2007, P. 1).

Por otro lado, si bien al caracterizar como una distopía a un mundo en el que el racismo ha triunfado, el cómic positiviza un *modelo de sociedad* inclusivo y diverso, los villanos de la historia son en realidad los ‘rechazados’, las víctimas de un sistema que los ha dejado afuera, y este es, precisamente para Borón, uno de los signos de la mundialización, «en donde las figuras del pobre, el desempleado, los ‘sin-techo’ o ‘sin-papeles’ y, en general, de los condenados por el sistema, son satanizadas y convertidas en figuras siniestras y deshumanizadas» (2004, P. 146). Como bien resume el investigador argentino, gracias a la alquimia de la globalización, las víctimas se transforman en victimarios.

Pero ninguno de estos fenómenos ha impactado tanto en las historietas norteamericanas como los atentados del 11 de septiembre de 2001. A partir de ese golpe, la narrativa de superhéroes, del bien contra el mal, parecieron tomar por asalto como nunca antes a la política doméstica e internacional de Estados Unidos. «Esto será una lucha monumental del bien contra el mal. Pero prevalecerá la buena voluntad», aseguró George W. Bush luego de los ataques a las Torres Gemelas (SANDALOW, 13 DE SEPTIEMBRE DE 2001). Las guerras e invasiones posteriores iniciadas sin el apoyo de la comunidad internacional, las torturas utilizadas por el aparato militar norteamericano y sus aliados en su cruzada contra el terrorismo, la pará-

lisis del Protocolo de Kyoto sobre el calentamiento global y las decisiones de poner fin a un gran número de convenciones, como la Convención sobre Armas Biológicas, diseñada para restringir la guerra química y biológica, y el Tratado Anti Misiles Balísticos de 1972, son claros ejemplos de la pose de héroe solitario que Estados Unidos ha exacerbado después de los ataques. Samir Amin (2004) calificó a esta posición como una tendencia hacia el *apartheid* en una escala global, en la que «Estados Unidos estará llamado a sustituir el derecho internacional por el recurso a las guerras permanentes (...), deslizándose por la pendiente fascista», lo que encuentra su correlato a nivel interno en la ‘Ley patriótica’, que «le ha dado poderes a su policía frente a los extranjeros *-aliens-* que resultan ser similares a los que poseía la Gestapo» (p. 109). No es casualidad entonces que ese estado de situación se parezca mucho al mundo ficcional del siglo *xxxix* retratado por Johns y Frank, en el que, además, el principal personaje negativizado en la historia viste un uniforme similar al de los oficiales nazis.

Sin embargo, es preciso señalar que, aunque contaron con el consenso necesario para implementarse, las decisiones del gobierno norteamericano despertaron críticas tanto dentro como fuera del país. Críticas que, por otro lado, provenían del núcleo mismo de las elites gobernantes. Así, Noam Chomsky (2004) recuerda que al iniciarse el ataque a Irak, el conocido historiador y ex asesor de John F. Kennedy, Arthur Schlesinger, escribió un artículo en el que recordaba la descripción de Franklin D. Roosevelt del bombardeo de Pearl Harbor como una fecha que vivirá en la infamia. «El presidente Roosevelt estaba en lo cierto», escribió Schlesinger, «pero hoy somos nosotros los norteamericanos quienes vivimos la infamia mientras el gobierno sigue las políticas del Japón imperial» (como se citó en CHOMSKY, 2004, p. 19). Para Chomsky, este tipo de comentarios no tiene precedentes en la corriente principal de pensamiento sobre la política exterior norteamericana. Lo mismo sucedió a nivel internacional con antiguos aliados de Estados Unidos. Perry Anderson (2004) comenta que a comienzos de 2003 Europa vivía las manifestaciones callejeras más grandes de toda su historia en contra de la guerra que se preparaba en Medio Oriente. Por su parte, Samir Amin asevera que las invasiones *made in USA* despertaron no sólo a la opinión pública sino también a ciertos gobiernos como los de Francia, Alemania, Rusia y China. «No obstante, es-

tos gobiernos no han cuestionado su fiel alineamiento ante las exigencias del liberalismo» (2004, p. 95).

Para el autor de cómics Joe Kelly, quien era el responsable de la revista *Action Comics* durante los atentados a las Torres Gemelas y la guerra de Irak, las consecuencias de estos hechos se sienten hasta el día de hoy. Según el escritor, a partir de estos ataques surgieron con fuerza dos grandes grupos de historietistas. Por un lado, aquellos que intentaron contar historias más esperanzadoras, historias de inclusión para contrarrestar el sentimiento de odio hacia los musulmanes y, «usar la ficción como una forma, a veces muy directa de decir: ‘Ey, no seas así’». Pero por el otro, las páginas de los cómics se transformaron en vehículo de voces más conservadoras, de «personas que adoptaron una postura más ambivalente sobre la idea de ‘Estados Unidos primero’ y eso se reflejó en sus historias» (J. KELLY, comunicación personal, 13 de octubre de 2018).

En realidad, como bien observa Kelly, estas dos tendencias se venían gestando en el *campo* de los cómics desde hace años, más precisamente desde inicios de la década de 1980, como ya vimos cuando analizamos las revistas escritas y dibujadas por John Byrne. Fue en ese periodo en el que los superhéroes violentos e hipersexualizados se convirtieron no sólo en un elemento básico del género, sino también en una tendencia que acuñó el nombre de *revisionismo*. Esto generó la reacción de un grupo de artistas que, según Marc Singer (2012), habían crecido con los superhéroes de la Edad de Plata y recordaban con nostalgia un período más inocente mientras buscaban ignorar o revertir las tendencias de los 80s.

Si seguimos esta línea de pensamiento, deberíamos ubicar a Geoff Johns en el grupo de creativos que intentaron utilizar a los superhéroes -con mayor o menor éxito- para ofrecer discursos de tolerancia e inclusión y criticar la postura de «Llanero Solitario» que Estados Unidos profundizó luego de los atentados terroristas del 11 de septiembre. El mismo escritor resume así su objetivo con «Superman y la Legión de Superhéroes»:

«Legión» se resume en el último número... Las personas pueden tomar símbolos y distorsionarlos para que sean suyos, cooptarlos, ¿verdad? Usarlos para sus agendas y esconderse detrás de ellos. Obviamente, a lo largo de la historia, hay gente que ha hecho eso... Esconderse detrás de un escudo virtuoso. Pero sus intenciones son egoístas, individuales. Y

eso es realmente de lo que trata la historia. Al final de «Legión», él dice «Soy para todos». ¿Verdad? Dicen que Superman es para los humanos y él dice «Soy para todos». (G. JOHNS, COMUNICACIÓN PERSONAL, 13 DE AGOSTO DE 2022)

Pero la caída de las Torres no sólo generó efectos en el sector del entretenimiento, sino también en el informativo, con la aparición de lo que algunos teóricos han popularizado bajo el nombre de *fake news* o la era de la posverdad, como la denominó Farhad Manjoo en su libro *True Enough* (2008). Como ya vimos, el autor sostiene que la casi ilimitada oferta de información a la que tenemos acceso generó que se haga muy difícil saber qué es y qué no es verdad. Las referencias a este fenómeno en los cómics de Johns son claras, desde la falsa creencia difundida por la Liga de la Justicia sobre la supuesta humanidad de Superman hasta las enseñanzas de la señorita Niwtyn a sus alumnos del Centro Cultural Humano.

Todos los hechos y elementos que hemos mencionado en este apartado pueden ser leídos, a la luz del análisis realizado, como *condiciones de producción* (VERÓN, 1993) que han dejado sus huellas en los discursos. Discursos en los que -de acuerdo a Von Sprecher (2010)- los *agentes sociales*, como Johns, ponen en juego sus versiones de la realidad, que giran -consciente o inconscientemente- sobre cómo consideran debe ser la sociedad, «sobre cómo debe constituirse la misma, sobre cómo debe ‘ordenarse’, sobre cómo deben comportarse los hombres, sobre cuáles normas y valores deben seguir» (p. 46).

Algunas observaciones finales con la mirada puesta en el futuro

Tal cual observan Benson y Singsen (2022), los cómics norteamericanos han reflejado en la mayor parte de su existencia la cultura de la supremacía blanca de la que emergieron. Sin embargo, su vínculo con la *blaquitud* es complejo y contradictorio. Por un lado, los superhéroes han funcionado como una versión ideal del blanco heterosexual, pero por otro, la relación de estas revistas con la identidad hegemónica ha sido siempre complicada, ya que el medio surgió y sigue existiendo en los márgenes del

orden social. Y es justamente esa relación conflictiva y muchas veces discordante la que es puesta en primer plano en los cómics de Superman que hemos analizado en este trabajo.

A partir del recorrido transitado puede sostenerse que Johns ofrece en sus revistas una *modelización social* crítica de las tendencias neofascistas que habían tomado por asalto a la cultura hegemónica norteamericana luego de los atentados a las Torres Gemelas. Esto se hace evidente a través de varios recursos argumentales, a saber:

- La ya mencionada subversión de los cambios realizados por John Byrne en Superman, quien había transformado al otrora inmigrante ideal en un ciudadano nacido en Estados Unidos.
- Su decisión de presentar a los villanos como un grupo de supremacistas terrestres que han creado un estado parapolicial para prohibir y perseguir a los inmigrantes bajo justificaciones absolutamente falsas.
- Su utilización de los Planetas Unidos como una analogía de las Naciones Unidas y de los antiguos aliados de Estados Unidos que, como ya vimos, en su momento expresaron sus reparos a la ocupación unilateral de Irak.

El autor aparece así como una de las voces que, dentro de la misma corriente principal de la cultura norteamericana, se alzaron contra las políticas implementadas por el gobierno estadounidense luego de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, aunque esas críticas, al igual que sucedió con los históricos países satélites de la primera potencia mundial, tengan sus límites.

Pero cabría preguntarse todavía: ¿qué *modelo de sociedad* opone Johns a aquel que es blanco de sus ataques? En este sentido, la posición de Johns podría ser calificada como revolucionaria y conservadora al mismo tiempo, ya que, mientras subvierte o critica el orden establecido, pretende volver a un orden anterior -el de la Edad de Plata-, un orden que se podría categorizar como tradicionalista. Y es precisamente aquí donde se encuentran las mayores contradicciones.

A pesar de que el autor presenta a la Legión como un símbolo de «diversidad, unidad y tolerancia», el grupo original tenía poco de diverso. De hecho, los primeros tres legionarios que viajan al pasado para reclutar a Superboy en su aventura original son jóvenes, bellos y de compleción eu-

ropea, sajona y hegemónica. Dawnstar, la heroína de ascendencia aborigen, recién fue introducida en la serie en 1977 y Tyroc, el primer Legionario negro -quien apenas aparece en la saga de Johns-, debutó en 1976, es decir cuando la Edad de Plata ya había terminado. Bradford Wright (2003) observa que durante las décadas de 1950 y 1960 las ciudades ficticias de los cómics eran la imagen de la prosperidad norteamericana en la que «hermosos superhéroes residían en suburbios limpios, verdes, modernos e incluso futuristas, adornados con rascacielos de cristal reluciente, sin barrios marginales y poblados por gente bien vestida y uniformemente blanca» (p. 184).

Esta cuestión nos lleva al siguiente interrogante: ¿Cuál es el *modelo social* de integración y/o aceptación de los extranjeros que propone Johns? La respuesta puede encontrarse analizando algunas secuencias de la saga. Así, por ejemplo, cabe detenerse en el diálogo que Perry White mantiene con Clark Kent en el primer número. «Dí una broma, habla de deportes. Demonios, comparte la receta del pastel de manzanas de tu mamá. Relaciónate con la gente. ¿Sabes cómo relacionarte con la gente, no, Kent?», inquiera el veterano periodista (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE 2007, p. 10). En la visión del editor del Daily Planet, entonces, la única forma posible de sobrevivir como inmigrante es la *asimilación* (PARK Y BURGESS, 1969), adaptarse a la cultura del nuevo país y abandonar la del anterior. Dejar de ser un alien y tratar de parecerse lo más posible a un norteamericano promedio.

Pero si Perry White representa el viejo ideal de la asimilación, la Legión de Johns simboliza un «nuevo» modelo de socialización de los inmigrantes. Esto queda claro cuando en franca oposición a lo que le ordena White, Saturn Girl le dice a un todavía adolescente Clark Kent: «Muy pronto, el mundo te aceptará por quien realmente eres...» (JOHNS, FRANK Y SIBAL, OCTUBRE DE 2007, p. 18). A esto hay que sumarle que la Legión de Johns y Frank presenta ciertas diferencias respecto a la versión de 1958. En comparación con la original, esta encarnación es mucho más diversa -algo que por otro lado se fue construyendo a lo largo de los años-. De hecho, hay una verdadera legión de personajes que rompen con el estereotipo de inmigrante ideal que encarna Superman, quien por su complexión física podría pasar tranquilamente como un estadounidense promedio. Así, están la ya mencionada aborigen Dawnstar; el coluano de piel verde, Brainiac 5; el ser de energía pura Wildfire; el personaje negro Invisible

Kid; el hombre de roca proveniente del planeta Dryad, Block y la chica de piel azul proveniente del planeta Talok ^{VIII} conocida como Shadow Lass. Y a pesar de que todos han abrazado «el modo universal», parecen conservar parte de su cultura, especialmente a través de uno de los elementos más importantes de la *identidad geográfica* (AYALA GARCÍA, 2018) de los superhéroes: sus trajes.

Sin embargo, es necesario realizar aquí un paréntesis. Más allá de la declamada diversidad racial y nacional -o universal- de los Legionarios, sus tipos físicos responden casi de manera exclusiva al modelo hegemónico de belleza occidental, con cuerpos masculinos hipermusculosos y siluetas femeninas esculturales. En este sentido, los diseños de Frank parecen descansar sobre representaciones visualmente codificadas en las que los personajes son reducidos continuamente a su apariencia, lo que según Marc Singer (2002), encarna una de las marcas características del campo del cómic. «Este sistema de tipología visual se combina con la larga historia del género de superhéroes de excluir, trivializar o ‘tokenizar’ a las minorías, para crear numerosos superhéroes pertenecientes a minorías que están marcados únicamente por su raza», denuncia el autor (p. 107).

En este sentido y teniendo en cuenta los reparos planteados, debemos reconocer que el *modelo social* creado por Johns y Frank admite cierto grado de *multiculturalidad* (DONY, 2017). Es que la versión del grupo de «Superman y la Legión de Superhéroes» muestra una dinámica que intenta incluir a los inmigrantes más diversos y de los sitios más alejados del cosmos, aceptando parte de su *identidad cultural* y anexándola con mínimos grados de aceptación e implicación en el *modelo social* que en la revista aparece bajo la denominación del «Modo Universal», uno que, como ya vimos, no es otro que el capitalismo y una versión idealizada del «Modo Estadounidense».

Por otro lado, estas *modelizaciones sociales* se complementan con uno de los núcleos centrales del argumento de la serie, la idea de que son los rechazados, aquellos que han sido dejados de lado por el sistema, quienes ejercen la violencia contra los inmigrantes y quienes propagan la falsa verdad sobre la humanidad de Superman. Pero Johns opone a este grupo, es decir a la Liga de la Justicia, otro equipo de marginados, la Legión de Héroes Sustitutos, quienes también fueron desestimados pero no por ello se volvieron en contra de la sociedad. En el mundo ideado por el autor, el

problema no se aloja en un sistema de selección que se basa únicamente en las capacidades sobrehumanas de los candidatos, sino en las víctimas de este sistema y en cómo ellas procesan su marginación. Y aunque Johns intente justificar el método de selección agregándole el sondeo telepático secreto que Saturn Girl realizó a cada candidato -cuestión que además despierta una gran cantidad de reparos éticos-, lo cierto es que en lugar de ayudar a los aspirantes que presentan serios problemas mentales, simplemente se los expulsa. En este sentido, puede deducirse que el orden social propuesto por el guionista es uno en el que la ley del mercado y la meritocracia han alcanzado supremacía en todo el cosmos.

En resumen, en el *modelo de sociedad* ideado por Johns, los inmigrantes pueden ser aceptados manteniendo mínimamente sus herencias e identidades culturales de origen, siempre y cuando acepten el «modo universal», es decir, la ley suprema del mercado y la meritocracia.

El último punto que recuperamos para cerrar nuestro análisis, es el relacionado al método de resolución de conflictos que positiviza la saga, el que se reduce a la ley del más fuerte. Es recién cuando Superman vence de un puñetazo a Earth-Man, cuando la Legión impone -por la fuerza- su visión del mundo. «Metrópolis vio lo que Earth-Man estaba tratando de esconder. Ellos vieron su odio», dice Saturn Girl al final de la historia. «Y nos vieron a nosotros pateando su trasero terrestre», agrega Lighting Lad. «Con suerte eso será suficiente para hacerlos cambiar de parecer», concluye la heroína (JOHNS, FRANK Y SIBAL, MARZO DE 2008, P. 19). En ese sentido, el universo de la Legión no es muy distinto a uno en el que la filosofía darwiniana de la supervivencia del más apto se erige como la norma definitiva.

Sin embargo, no podemos colocar toda la carga de esta cuestión en Johns, sino más bien en un género que funciona, siguiendo lo postulado por Von Sprecher (1996), como una matriz significativa particular que impone ciertas normas de producción. Normas que, en este caso, tienen a la violencia como la forma aceptada para saldar desacuerdos, incluso a veces entre los mismos justicieros.

Si como Von Sprecher (2010) propone, la comunicación social tiene un papel clave en la construcción del orden social y cultural, tanto en su constitución como en su funcionamiento, en su reproducción o su transformación, entonces indagar en el sentido de los discursos de los cómics es una tarea necesaria y urgente en un momento en que se erige una in-

dustria cultural global en la que los superhéroes parecen ocupar el centro. Y más aún teniendo en cuenta que en estos productos, la construcción de un «otro» es un imperativo genérico ineludible. Esa definición del «otro» puede ser forjada en *condiciones de producción* de intolerancia y en un marco de etnocentrismo cultural; pero también en condiciones relativamente democráticas y pluralistas, en un marco de respeto a las diversidades, como al menos intenta, con mayor o menor éxito, Geoff Johns. Lo cierto es que del resultado de estas discusiones dependerá que nuestro futuro -o más bien nuestro presente- se parezca más o menos al de «Superman y la Legión de Superhéroes».

Referencias

AMIN, S. (2004).

Geopolítica del imperialismo contemporáneo, en Borón, A. (Comp.), *Nueva hegemonía mundial. Alternativas de cambio y movimientos sociales* (pp. 73-110). Clacso.

ANDERSON, P. (2004).

El papel de las ideas en la construcción de alternativas, en Borón, A. (Comp.), *Nueva hegemonía mundial. Alternativas de cambio y movimientos sociales* (pp. 37-52). Clacso.

AYALA GARCÍA, P. (2018).

«Encontrando el lugar. Identidad geográfica en los cómics de Roberto Fontanarrosa». CuCo, *Cuadernos de cómic*, 1(10), pp. 28-45.

BENSON, J. Y SINGSEN, D. (2022).

Bandits, Misfits, and Superheroes. Whiteness and Its Borderlands in American Comics and Graphic Novels. The University Press of Mississippi.

BINDER, O., PLASTINO, A. Y SWAN, C. (ABRIL DE 1958).

The Legion of Superhéroes. *Adventures Comics*, 1(247).

BOITO, M. (2013).

Ideología y prácticas sociales en conflicto. Una introducción. UNC.

BORÓN, A. (2004).

Hegemonía e imperialismo en el sistema internacional, en Borón, A. (Comp.), *Nueva hegemonía mundial. Alternativas de cambio y movimientos sociales* (pp. 133-156). Clacso.

BOURDIEU, P. (2018).

Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama.

CHOMSKY, N. (2004).

Los dilemas de la dominación, en Borón, A. (Comp.), *Nueva hegemonía mundial. Alternativas de cambio y movimientos sociales* (pp. 15-36). Clacso.

DONY, C. (OTOÑO, 2007).

«Trauma, Identity and Memory: The Individual/Collective Dialectic in 9/11-related Comics». *IJOCA, International Journal of Comic Art*, 9(2), pp. 340-372.

FUKUYAMA, F. (1992).

The End of History and the Last Man. Hamish Hamilton.

JOHNS, G., FRANK, G. Y SIBAL, J. (OCTUBRE DE 2007).

Superman and the Legion of Superhéroes. *Action Comics*, 1(858).

JOHNS, G., FRANK, G. Y SIBAL, J. (NOVIEMBRE DE 2007).

Illegal Aliens. *Action Comics*, 1(859).

JOHNS, G., FRANK, G. Y SIBAL, J. (DICIEMBRE DE 2007).

Lightings and Shadows. *Action Comics*, 1(860).

JOHNS, G., FRANK, G. Y SIBAL, J. (FEBRERO DE 2008).

Revenge of the Rejects. *Action Comics*, 1(862).

JOHNS, G., FRANK, G. Y SIBAL, J. (MARZO DE 2008).

Sun Rise. *Action Comics*, 1(863).

MANJOO, F. (2008).

True Enough. Learning to Live in a Post-Fact Society. John Wiley and Sons.

ORWELL, G. (1984).

1984. Destino.

PARK, R. Y BURGESS, E. (1969).

Introduction to the Science of Sociology. The University of Chicago Press.

RIVERA, J. (1990).

«Para una cronología de la historia», en Ford, A.; Rivera, J. y Romano, E. *Medios de comunicación y cultura popular* (pp. 70-88). Legasa.

SANDALOW, MARC (13 DE SEPTIEMBRE DE 2001).

Bush promises to conquer a new kind of enemy. *San Francisco Chronicle*.

SINGER, M. (PRIMAVERA DE 2002).

«Black Skins» and White Masks: Comic Books and the Secret of Race. *African American Review*, 36(1) pp. 107-119.

SINGER, M. (2012).

Grant Morrison. Combining the Worlds of Contemporary Comics. University Press of Mississippi.

VERÓN, E. (1993).

La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Gedisa editorial.

VON SPRECHER, R. (1996).

Informe Final: Arte desde los géneros y medios de comunicación masivos en Argentina: modelos de sociedad y de agentes sociales en «El Eternauta» y «Mort Cinder», de Hector Germán Oesterheld. Fondo Nacional de las Artes.

VON SPRECHER, R. (2010).

Concepto de Comunicación Social en Von Sprecher, R. y Boito, M., *Comunicación y Trabajo Social* (pp. 13-109). Editorial Brujas.

WRIGHT, B. (2003).

Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America. The Johns Hopkins University Press.

ŽIŽEK, S. (2004).

La revolución blanda. Atuel/Parrusía.

Sección III

Memoria, desplazamiento y pertenencia

Identidad, exilio, memoria y vulnerabilidad en *La resistencia* (2015) de Julián Fuks

PAULA DANIELA FERRARO

Introducción

En *La resistencia* (2015), de Julián Fuks, la pregunta por la identidad, ligada a la experiencia de la última dictadura militar en Argentina, así como a la del exilio, organiza el texto desde el inicio. Sebastián, escritor brasileño, hijo de exiliadxs políticxs argentinxs, parte del hecho de tener un hermano adoptado durante ese contexto histórico en circunstancias dudosas para preguntarse por el origen de ese pariente y por la relación conflictiva que desarrolla con el resto de la familia. A partir de esto, inicia su propia búsqueda identitaria, en tanto considera que Buenos Aires es la «ciudad que nunca supimos abandonar» (FUKS, 2018, p. 23), con la cual establece un vínculo emocional ligado a la memoria familiar y/o colectiva (JELIN, 2002), en contraposición a São Paulo, destino en el cual sus xadres se refugian y donde él nace. En este sentido, se pregunta: «¿se puede heredar un exilio?» (FUKS, 2018, p. 24), explicitando así el debate interno que lo atraviesa. La dictadura opera, por lo tanto, como un trauma espectral que lo constituye. Según Losada, «el trauma consiste no solamente en la experiencia con un evento violento, sino también en la forma cómo esta violencia no ha sido totalmente asimilada por el sujeto» (2017, p. 40); de este modo, la memoria de los hechos, transmitida por la generación que lo antecede, une el pasado con el presente como un puente (CALVEIRO, 2006, p. 20) que el narrador precisa recorrer para resolver su incógnita.

La obra oscila entre la autobiografía (hay muchos puntos en común entre la vida del autor y la del narrador⁴¹), el testimonio y la ficción. Muchos de los personajes, así como algunas situaciones descritas, son parte de la vida fuera de la novela; sin embargo, desde el texto se pone en duda constantemente la posibilidad de narrar una verdad. Escribe Sebastián:

Esto no es una historia. Es historia. Esto es historia, y sin embargo todo lo que tengo a disposición es la memoria, nociones fugaces de días remotos, impresiones anteriores a la conciencia y al lenguaje, resquicios indigentes que insisto en malversar con palabras. (FUKS, 2018, p. 29).

La memoria es, por lo tanto, la materia prima tanto para el relato (la historia) como para la reposición de la Historia: aunque imprecisa y difusa, el narrador elabora con ella un relato posible de los hechos, en el cual deja ver la búsqueda, la indagación y los límites de la misma, así como el propio ejercicio de ficcionalización.

La vulnerabilidad, por otra parte, es una «condición que coexiste con la vida humana» (BUTLER, 2014, p. 48), como demuestran diversos pensadores (Mendlewicz, Feito, entre otros), y que «afirma el carácter relacional de nuestra existencia» (BUTLER, 2014, p. 48). En otras palabras, se trata de reconocer la fragilidad de nuestras vidas, dado que dependemos unxs de otrxs, pero sobre todo de asumir en esas relaciones responsabilidades con las vidas de lxs otrxs, desde una perspectiva ética. Desde este punto de vista, Sebastián toma la palabra para narrar la cicatriz de su hermano y el dolor que lo constituye, ya que el otro parece no poder manifestarlo desde el lenguaje: por el contrario, es el silencio o el cuerpo lo que se impone cada vez que se siente amenazado. «El dolor hace estallar el lenguaje», sostiene Scarry (como se citó en BUTLER, 2007, p. 3) para explicar aquellas experiencias traumáticas, como la tortura, que son difíciles de poner en palabras; así sucede con el hermano del narrador, quien parece no poder hablar de su pasado. Sebastián, a través de su relato, intenta devolverle un lugar activo y de resistencia en el que también se ve implicado. La vulnerabilidad es, por lo tanto, un concepto que resulta productivo para re-

41 La edición argentina de Random House, por ejemplo, reproduce en la tapa una fotografía que es parte del archivo familiar, en la cual se ven dos niños, lo que habilita pensar la relación de los hermanos Fuchs con los personajes de la novela.

flexionar tanto sobre el trauma y la violencia sufridos por la familia como sobre la necesidad general del exilio, resultado de la constante violación de los derechos humanos. Estos problemas son ligados con la imagen de la cicatriz, que puede ser entendida, en este sentido, de manera colectiva.

Cabe destacar que el autor pertenece a una nueva generación de escritores en Brasil, los «filhos do exílio» (FIGUEIREDO, 2020, p. 2), quienes tematizan sus experiencias migrantes a partir de los procesos dictatoriales sufridos en los países de origen. Se destaca, como característica común, el entre-lugar geográfico y lingüístico en el que se ubican. Cada uno intenta resolver en la escritura su identidad, partida entre dos o más culturas. Estos textos aportan un nuevo punto de vista en la literatura brasileña, habilitando las relaciones con el resto de la literatura latinoamericana, deuda pendiente que poco a poco es saldada. Algunos otros nombres que resuenan de este grupo son Gabriela Aguerre (Uruguay), Paloma Vidal (Argentina) y Carola Saavedra (Chile).

Regreso prestado

La identidad de Sebastián está fracturada por la experiencia del exilio; si bien son sus padres quienes lo llevan a cabo, él también sufre las consecuencias del mismo. Así lo evidencia cuando cuenta que, al recorrer las calles de Buenos Aires, observa las caras de las personas en busca de rasgos comunes que le faciliten su propio reconocimiento: «Quería que me sirvieran de espejo, que en cada esquina me duplicaran, que yo mismo me descubriese argentino por la simple aptitud de camuflarme, y que pudiera así pasearme entre iguales» (FUKS, 2018, p. 23), declara en el texto. Esta reconstrucción tiene una doble complejidad: por un lado, habita un país distinto al de los sucesos traumáticos (está alejado en el espacio) y, por otro lado, es hijo de quienes experimentaron esos sucesos (está alejado en el tiempo). Por estas razones, la búsqueda requiere de un ejercicio de indagación y revisión sobre el pasado familiar, entrelazado fuertemente con la historia política argentina⁴², que se inicia con el viaje a la capital porteña.

42 Es importante aclarar que no es lo mismo ser hijo de militantes de izquierda en Argentina

Lina Meruane propone en *Palestina en pedazos* pensar su primera visita a Medio Oriente como un «regreso prestado», un «volver en el lugar de otro. De mi abuelo. De mi padre» (MERUANE, 2021, p. 7), debido a que nunca antes había pisado Palestina pero reconoce que tiene una relación con el territorio que la une desde generaciones anteriores. Del mismo modo, Sebastián lleva adelante un periplo que se nutre no sólo de las anécdotas y la memoria de sus xadres, sino también de lo poco que se sabe de su hermano; ellos son quienes le prestan el regreso, el narrador vuelve en su lugar, a través de sus recuerdos. Así, recorre los lugares que transitaron, revisa fotos antiguas, nombra personas que conocieron. Cuenta, por ejemplo, sobre el papel guardado en un cajón que tiene el nombre y el número de la partera, teléfono al cual no se atreve a llamar. Visita también espacios que se tornaron emblemáticos pos dictadura, como el Museo de la Memoria o la sede de las Abuelas de Plaza de Mayo, vinculando de este modo el pasado familiar con las resignificaciones de la historia reciente.

El objetivo es encontrar un sentido a su experiencia, «pertenecer» (FUKS, 2018, p. 173), como él mismo señala. Sin embargo, no consigue llenar los «silencios» (DI MEGLIO, 2021, p. 80) de la historia debido a que, por un lado, la memoria es porosa⁴³ y, por otro lado, nunca es completa: «es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartidas por toda la sociedad», demuestra Jelin (2002, p. 5). En este sentido, el narrador lleva adelante una «lucha política de las memorias» (JELIN, 2002) que traslada a Brasil; dado que allí están sus primeros lectores y que la memoria oficial abre poco el diálogo sobre el proceso en ese país⁴⁴ (a diferencia de sus países vecinos, Brasil nunca juzgó a los agentes del Estado acusados de cometer crímenes durante la dictadu-

(con un colectivo político de identificación, H.I.I.O.S., y una lucha organizada) que ser hijxs en Brasil, donde no hace tanto tiempo que empezaron a conocerse historias que en nuestro país se saben hace décadas. Así lo señala Gustavo Veiga a propósito de la publicación de *Cautivo sin fin* (2019), de Eduardo Reina, quien investiga sobre la apropiación de niños durante la dictadura en Brasil. En este sentido, la sensación de soledad del narrador frente a la tarea que emprende es aún mayor. Por eso parece incomodarse cuando consigue, después de muchas dudas y temores, comentar que está escribiendo una novela sobre los setenta y le responden «Ah, una más, una memoria más de los setentas» (FUKS, 2018, p. 73).

43 Jelin sostiene en *Los trabajos de la memoria* que «el olvido y el silencio ocupan un lugar central. Toda narrativa del pasado implica una selección» (2002, p. 29).

44 Cabe destacar que cuando Fuchs publica la novela gobierna Dilma Rousseff, quien fue presa política durante la dictadura y que recién en 2025 recibió el reconocimiento de parte del Estado de haber sufrido torturas durante su encierro.

ra hasta 2014, cuando se forma una comisión que investiga el período), la novela invita a actualizar el debate proponiendo esta otra mirada y, por lo tanto, a exigir justicia⁴⁵.

Para Di Meglio (2021), quien analiza el texto sosteniéndose principalmente en el psicoanálisis, el narrador lleva el trauma a la escritura; «resiste» (para hacer alusión al título), de este modo, a los secretos familiares, aunque no consiga «develar» lo oculto y, por ello, imagina diferentes escenas sobre situaciones narradas o vividas, poniendo en tensión la idea de una verdad única. En otras palabras, dada la imposibilidad de recuperar la historia desde la experiencia concreta, ya que el recuerdo es escaso y asistemático, construye su propia ficción para aproximarse a una verdad que, por otra parte, estalla en múltiples posibilidades. Así reconstruye, por ejemplo, el parto de su hermano de dos modos posibles, dejando en evidencia las dificultades de ficcionar la realidad que ignora:

No quiero imaginar los brazos extendidos de una madre en agonía, un nuevo llanto ahogado por el estruendo de las botas contra el piso, botas que parten y se lo llevan: desaparece el niño, queda la amplitud del galpón, queda el vacío. No quiero imaginar un hijo como una mujer en ruinas. Prefiero dejar que esas imágenes se disipen en lo inaudito de las pesadillas, pesadillas que me habitan o que habitaron una cama vecina a la mía. No sabría describir cómo es un parto feliz. Una habitación blanca, sábanas blancas, plásticos, impersonales, científicos. Ninguna felicidad, ciertamente, en la total asepsia (...). Para concederle a ese nacimiento el debido tono de alegría, el tono que me gustaría que mereciera como toda vida lo merece, yo tendría que recurrir a las sonrisas que pronto surgieron ante él, de los que finalmente se dispusieron a llamarlo hijo.

(FUKS, 2018, PP. 13-14)

Sebastián postula primero el parto en cautiverio y el horror que lo rodea; luego, traslada la escena a una sala de hospital para imaginar otro nacimiento posible. Ambas descripciones subrayan el desamor y la violencia que pudo haber sentido el bebé recién nacido, ya sea por la frialdad del

45 La premiación internacional de obras como la película *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Salles, basada en el texto homónimo de Marcelo Rubens Paiva (2015), demuestra la importancia de continuar dialogando sobre el tema.

militar o el rechazo de su madre biológica; su única certeza es que la familia que lo acoge, su familia, sí lo ama. Como Jelin señala, el pasado deja huellas que para ser memoria precisan de un marco que les de sentido (JELIN, 2002, p. 30); de este modo, Sebastián recupera esas marcas, las interpreta y las pone en juego con lo que imagina para demostrar que, aunque los hechos transcurridos durante la dictadura hayan sido procesados, aún se sostienen en el presente de diversos modos, como por ejemplo en los blancos de la historia.

Este procedimiento, reconstruir las experiencias ausentes a partir de la presentación de una diversidad de opciones, es recurrente a lo largo del libro. El narrador deja claro, de este modo, las complicaciones que existen para que un relato se presente sin fisuras: de la misma manera que su identidad, aquello que narra también está fracturado y es preciso aceptar que siempre habrá líneas de fuga. La escritura del texto se apoya, por lo tanto, más en la duda y las suposiciones que en lo que fue contado (porque además en el viaje no hay revelaciones o afirmaciones sobre el pasado), dejando al testimonio en tensión frente a la ficción.

El texto abarca, así, la historia familiar pero también la historia política argentina: el narrador busca en la memoria colectiva del país de origen de sus xadres y su hermano algo que lo conecte con su identidad perdida («¿debíamos considerarnos argentinos privados de nuestro país, de nuestra patria?» (FUKS, 2018, p. 24) se pregunta, al mismo tiempo que la delimita al iniciar la aceptación de su identidad brasileña. En ese sentido, la identidad se va construyendo como un relato de ficción nunca acabado.

Sebastián compara el exilio de sus xadres con el de sus abuelxs, llegando a la siguiente reflexión: «Sé que se trataba de un exilio, una fuga, un acto impuesto por la fuerza, ¿pero no será que toda migración es forzada por algún malestar, una fuga en algún punto, una inadaptación irremediable a la tierra que se habitaba?» (FUKS, 2018, p. 43). Su viaje a Buenos Aires puede entenderse, de este modo, en esta clave; es la incomodidad que lo constituye, la incertidumbre sobre el pasado, lo que lo impulsa a salir de Brasil para encontrar respuestas. Es a partir de la reconstrucción de ciertos acontecimientos y de las emociones que podrían estar ligadas a ellos que el narrador comienza a elaborar una versión de su país de nacimiento que le permita llevar a cabo una reconciliación. Brasil es un «paisaje pacífico, una llanura soleada, la calma muy merecida después de una

noche turbulenta» (FUKS, 2018, p. 108). Una foto de sus xadres le revela que allí el miedo se diluye y es posible que lo ajeno se haga propio, porque aunque «aquí hay una dictadura como allá, aquí la miseria se ve en cada esquina que no hay» (FUKS, 2018, p. 110), la gente «sonríe por todas partes» (FUKS, 2018, p. 110). De este modo, se interroga acerca de la posibilidad de asumirse en esa otra identidad:

Sonreís y creés entender, aunque no lo entiendas, algo sobre esa gente, algo propio y real sobre su alegría, su belleza, esa belleza ajena que quizás un día puedas imitar – cuando te sea posible, quién sabe, semejante liviandad. Sonreís y te preguntás si la belleza no será siempre ajena, algo que nadie puede reconocer en sí mismo, algo evanescente que sólo se presenta en el rostro del otro, jamás en el tuyo. Te preguntás, ese día, no si algún día serás capaz de hacer de la belleza algo propio, hacer de la alegría algo tuyo, sino si serás capaz algún día de hacerte otro vos mismo, hacerte ajeno. (FUKS, 2018, p. 110)

Es en el hecho de irse quedando, como sostiene en el texto Sebastián, en esa suspensión de la toma de decisiones, en ese dejarse fluir por la vida leve, donde la familia comienza a ser feliz. Ese es el punto necesario del cual partirá para reencontrarse con ellxs en un tiempo que «invita al abandono de las ideas (...), hecho de materia pura, de finos dedos que agarran el volante, de labios que descortinan dientes» (FUKS, 2018, p. 175).

Vulnerabilidad y resistencia

Si la vulnerabilidad es, como sostiene Butler, «una cierta manera de apertura al mundo» (2014, p. 48) que contiene, más que una actitud pasiva, la posibilidad misma de la resistencia, el texto de Fuks dialoga con esta categoría. Cada uno de los personajes narrados se enfrenta a diversas situaciones que dejan en evidencia la fragilidad de la existencia, pero también toman decisiones que los habilitan, finalmente, a continuar viviendo.

Siguiendo a Santoro (2017), hay tres resistencias destacables (aunque es posible ampliar el número teniendo en cuenta personajes menos centrales). La primera se trata de los padres del narrador en relación con la

dictadura argentina (sobrevivir); la segunda es la del hermano, planteada a través de sus traumas y de la dificultad de adaptación a la familia; la tercera, la del propio escritor y la verdad que quiere narrar.

En el primer caso, el exilio es el único camino que se le presenta a la familia para mantenerse con vida. Esto queda claro luego del encuentro con Valentín Barenblitt (director del Hospital de Salud Mental de Lanús, donde trabajaba la madre de Sebastián⁴⁶), quien les anuncia: «uds tienen que irse (...) uds son los próximos» (FUKS, 2018, p. 105). La familia comprende la advertencia y se va del país: existir, mantenerse con vida, se vuelve, entonces, resistir. El narrador recuerda una escena posterior con el mismo sujeto, en Barcelona:

Entre una anécdota y otra que contaba, una sombra le cubrió el rostro, turbándolo por un instante, él se apartó de la mesa y se alzó la botamanga del pantalón. Su tobillo estaba hinchado, rojo, deforme: ¿Ves este tobillo?, le inquirió a mi madre. Me lo dejaron así mientras preguntaban por vos. (FUKS, 2018, p. 108)

De este modo, se reafirma la idea de que permanecer en la Argentina era demasiado riesgoso.

Mendlewicz plantea que «reflexionar sobre la vulnerabilidad es cuestionarnos hasta las últimas consecuencias por el material sensible con el que construimos nuestras experiencias» (2021, p. 17). En este sentido, Sebastián contrasta en diversas oportunidades la vida en Brasil con la de Argentina, insistiendo en su experiencia de crecer dentro de una doble cultura; así compara las calles actuales de San Pablo, en las cuales abundan los peligros, con las de Buenos Aires en la época en la que sus xadres las habitaban:

En el mundo en que vivo la calle se hizo inhóspita y, aunque ocuparla sea un imperativo, quienes la ocupan nunca están del todo tranquilos (...). En el mundo en el que vivían mis padres, en ese mundo, se habían invertido hasta las lógicas más incomprensibles, se había invertido la

46 Barenblitt, con una sola t, es tanto en ficción como en la realidad un psiquiatra reconocido del Hospital de Salud Mental de Lanús. Barenblitt fue cesanteado, detenido y desaparecido por dos semanas durante el proceso. Se exilió en Barcelona después de ser liberado.

sordidez para volverla más sórdida. Protegerse era entonces alejarse, habitar las calles por el mayor tiempo posible. En el mundo en el que vivían mis padres, la casa se había vuelto inhóspita. (FUKS, 2018, p. 67)

En el espacio público era menos probable pasar desapercibidxs en el caso de ser detenidxs; por el contrario, en el hogar no había testigos. Por lo tanto, el afuera dejaba abierta la posibilidad de que la sociedad respondiera éticamente ante la violencia ejercida hacia un otro que está cara a cara (para seguir a LEVINAS, 1961) y actuara teniendo en cuenta la responsabilidad que exige ese reconocimiento.

El temor era, sin embargo, el sentimiento que primaba y se materializaba en el silencio como estrategia de supervivencia, que después se prolongaría en el hermano. El narrador menciona, en relación con esto, otra escena narrada o imaginada en la cual sus xadres organizan una cena y nadie viene, nadie les avisa que cancelan:

¿Hasta tal punto la vida estaba proscripta, la casa interrumpida, cancelada la amistad? Sí, porque si era esto lo que los otros sentían, toda esa gente próxima, si de hecho consideraban que la casa de ellos era un territorio minado, ¿cómo podían privarse de decir algo, sin advertirles del riesgo que corrían? Callarse, en este caso, callarse y abstenerse, callarse y desaparecer, ¿callarse en este caso no sería traicionar? (FUKS, 2018, p. 64).

El silencio también comunica y enfatiza el peligro en el que se encontraba la familia, como reflexiona más tarde Sebastián: «No logro imaginar, y por eso mis palabras se hacen más abstractas, la indecible circunstancia en que callarse no es traicionar, callarse es resistir, la prueba más extrema de compromiso y amistad. Callarse para salvar al otro: callar y aniquilarse» (FUKS, 2018, p. 65). En contraste, Brasil, el nuevo destino, contribuye a construir una nueva resistencia: ser feliz, recuperar la alegría. Hay un duelo previo que es necesario transitar, ya que es preciso abandonar la lucha en el territorio para privilegiar la vida. Así lo plantea el narrador: «Partir y olvidarse de la derrota, partir y evitar el descalabro, y preservar lo que les quedaba, fuera mucho o poco, la existencia diaria que cada día les robaban» (FUKS, 2018, p. 106). Resignifica así, por lo tanto, la decisión de exiliarse, que podría ser entendida como una huida; es, en cambio, una

apuesta al futuro. Como señala Butler, «sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño» (2006, p. 7).

En el segundo caso, el hermano pareciera insistir, primero, en su identidad argentina (gritar el gol de Kempes en el Mundial, arrojar una manzana, «una gran manzana argentina» (FUKS, 2018, p. 135), dentro del consultorio de su madre; una molotov que sus xadres, adoptivxs o biológicxs, podrían haber lanzado), como si fuera necesario evidenciar su diferencia con la nueva vida que le proponen, lejos de un compromiso abiertamente político. ¿Acaso la familia niega el pasado que él representa? ¿Están realmente adaptadxs a esa nueva nueva cultura?

Hay una incomodidad que el narrador manifiesta en el hecho de que su hermano sea adoptado, que sugiere (en un principio) compartida por el otro. Escribe en las primeras páginas del libro: «Mi hermano es adoptado, pero no quiero reforzar el estigma que la palabra evoca, el estigma que es la propia palabra convertida en carácter. No quiero ahondar en su cicatriz» (FUKS, 2018, p. 11). La cicatriz tiene que ver con ese origen incierto y sombrío; el pasado duele y contiene un horror indecible. Por esto, su hermano no se adapta a la familia.

El joven es diferente, no sólo físicamente sino también en el modo de enfrentar la vida: sus xadres, psicoanalistas, exteriorizan todo por medio de la palabra; él, por el contrario, se refugia en el silencio, ese silencio argentino que ayudó a sobrevivir. Demuestra lo que siente a través de sus acciones, como el gesto de arrojar la fruta o aislarse en su cuarto para no compartir los almuerzos o las cenas. Así, adelgaza extremadamente. Señala Sebastián: «¿Desde cuándo su resistencia a la convivencia en la mesa se había transformado en un rechazo a la comida?» (FUKS, 2018, p. 93). El narrador interpreta ese gesto como un abandono de sí, como si de este modo el hermano trajera al presente, a través de la proximidad con la muerte, todo el dolor del pasado; de este modo, estaría denunciando el fracaso del proyecto de sus xadres: mantener la vida por sobre todas las cosas.

Pero, una mañana, hay un momento de quiebre en el personaje que, «como si arrojara una granada o una manzana argentina» (FUKS, 2018, p. 162) decide hablar. «Ustedes hablan demasiado, hablan demasiado y no ven» (FUKS, 2018, p. 161), acusa. Agrega:

No pueden entender lo que es vivir esta terrible soledad, esta soledad absurda por ser rodeada, amparada, perseguida. Ustedes no saben lo que es sufrir esta parálisis, sentir que todos tienen adónde ir mientras yo me quedo acá, en el mismo lugar de siempre, pero perdido. (FUKS, 2018, p. 162)

Estas palabras, que Sebastián recuerda o imagina, construyen a un hermano que está detenido, atrapado, en el tiempo: entre el pasado que pesa, el presente anulado y la imposibilidad de futuro. Como Jelin sostiene:

(...) el devenir traumático implica una incapacidad de vivir una «experiencia» con sentido. Hay una suspensión de la temporalidad, expresada en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes. La posibilidad de dar testimonio –en el doble sentido de la noción de testigo presentada al comienzo de este capítulo– requiere de ese tiempo de la reconstrucción subjetiva, una toma de distancia entre presente y pasado (...). Una parte del pasado debe quedar atrás, enterrado, para poder construir en el presente una marca, un símbolo, pero no una identidad (un re-vivir) con ese pasado. (2002, p. 94)

El hermano necesita que le den un lugar a su relato, a su testimonio, para que el trauma no lo anule. No sólo desconoce a sus xadres biológicxs: no sabe si están vivxs, muertxs o desaparecidxs. La angustia que lo atraviesa no es sólo personal, sino que es compartida con gran parte de nuestra sociedad.

El joven le reclama a la familia, por lo tanto, no sólo abandonar la ceguera («ustedes no ven») sino también la sordera: les exige que tengan la capacidad de escuchar. «La ausencia de *un otro a quien dirigirse*, un otro que pueda escuchar la angustia de las propias memorias y, de esa manera, afirmar y reconocer su realidad, aniquila el relato» (Laub, como se citó en JELIN, 2002, p. 85)⁴⁷. Por eso, una vez que el hermano consigue ser escuchado, se transforma también toda la vida cotidiana, demostrando la importancia de ese gesto; la familia completa se reconstruye, así, en una nueva identidad, ligada al espacio que habitan: la sociedad brasileña. Describe

47 Cursivas en el original.

Sebastián: «la sobremesa ahora son las frutas que colorean nuestros platos, ya no las manos que gesticulan sin peso, no las palabras ágiles que dispersamos» (FUKS, 2018, p. 177). La sobremesa, para nosotrxs lxs argentinx, se trata del momento posterior a la ingesta del plato principal e incluye la conversación, a veces el cafecito, mientras se realiza la digestión. Sin embargo, en portugués la palabra «sobremesa» remite solamente al «postre»; en este sentido, se indica la adecuación a la identidad brasileña a través de la imagen de las frutas tropicales.

No es menor el detalle de que el hermano no tiene nombre en la ficción; representa, en este sentido, a un colectivo de jóvenes que conviven con el mismo trauma, trascendiendo de este modo al personaje individual. Para el narrador, reconstruir la historia de ese par (que simboliza a tantxs otrxs) es reconstruir la propia historia, su propia identidad y viceversa.

El tercer caso, que trata de la construcción del relato en tanto verdad o ficción, se observa en las numerosas dubitaciones del narrador en relación a la memoria y los sucesos que se cuentan. Por ejemplo: «En mi recuerdo los ojos de mi hermano estaban húmedos, pero sospecho que este es un detalle inventado, añadido las primeras veces que rememoré el episodio, turbado ya por algún remordimiento. (...). Quizás eran los míos, los ojos húmedos» (FUCKS, 2018, p. 18). La cita demuestra que es muy complejo reconstruir un episodio alejado en el tiempo, incluso habiéndolo experimentado unx mismo, dadas las numerosas dificultades ya mencionadas. Sebastián, quien sostiene su texto en hechos históricos que trascienden en numerosas ocasiones lo individual, insiste en la imposibilidad de que lo que narra haya acontecido tal como lo narra; en este sentido, se resiste a la postulación de una única verdad. Presenta, para esto, diversas versiones de un mismo hecho que se entretejen para dejar al descubierto los procesos de elaboración de las memorias. El libro incluye, casi al final, las voces de lxs xadres desmintiendo algunos de los hechos narrados por el hijo (el problema del hermano con la comida no era la negación de la ingesta sino lo contrario, el exceso en la alimentación, etc.), evidenciado, de esta manera, la ficcionalización. Sin embargo, que la historia no haya sucedido literalmente como es contada no quiere decir que no sea veraz; la obra permite, en este sentido, comprender los efectos de una época violenta, liderada por militares, en lxs sujetxs que la heredan.

El narrador se propone, entonces, contar la historia del hermano y pensar, así, su propia identidad; pero encuentra limitaciones al momento de escribir, en relación al hecho de ficcionalizarlo. Se pregunta: «¿Por qué no logro pasarle la palabra, imputarle en esta ficción cualquier frase mínima? ¿Estaré con este libro tratando de robarle la vida, de robarle la imagen, y de robarle también, hurtos menores, el silencio y la voz?» (FUKS, 2018, p. 31). Manifiesta, de este modo, el temor de ocupar la identidad de su hermano (ya usurpada) al representarlo en el libro. Esto se repite en numerosas ocasiones, ya que en el viaje que realiza a Buenos Aires visita espacios que cree ligados a la historia del otro. Por ejemplo, frente a la sede de las Madres reflexiona: «estoy parado en la puerta porque quería que mi hermano estuviese en mi lugar» (FUKS, 2018, p. 24). Hay en Sebastián cierto enojo, al principio, por el desinterés del hermano en torno al esclarecimiento de su identidad, al mismo tiempo que cierta envidia por su situación de claridad:

(...) él no dependía de sus padres para ser argentino, para ser exiliado, para haber sido privado de su tierra natal. Quizás era algo que le envidiábamos, esa autonomía identitaria, que él no tuviese que batallar tanto por su argentinidad. Había nacido allá, era más argentino que nosotros, siempre sería más argentino que nosotros, por poco que esto significara. (FUKS, 2018, p. 24)

El narrador recorre la ciudad en busca de pistas que le permitan ubicarse, como su hermano, en la identidad argentina, que manifiesta arrebatada desde la experiencia del exilio de sus xadres. Sin embargo declara, en las últimas páginas, estar perdido, caminar en círculos y resistirse a aceptar el hecho de que está forzando su relación con el país que visita. Comprende, entonces, que conocer la verdad sobre el pasado de su hermano no lo hará reconocerse a él como argentino, ni tampoco le va a devolver el sentido a su existencia. La verdad, en última instancia, no importa: queda la pregunta, la búsqueda y la identificación con la historia⁴⁸.

48 Esto se relaciona al debate, actualizado por el Gobierno Nacional de turno, sobre si efectivamente fueron 30 mil los desaparecidxs, o no, o menos. Como ya se ha insistido en numerosas ocasiones, el número exacto no importa, ya que intenta abarcar aquellxs que se escapan al testimonio de lxs testigxs. El número es, por lo tanto, una representación de la magnitud del horror e incluye a quienes quedaron sin voz.

En consecuencia, Sebastián nombra a su viaje como un exilio personal en el cual pretendía «volver a pertenecer al lugar al que nunca pertenecí» (FUKS, 2018, p. 172), se reconoce como «un apreciador distante de los acontecimientos argentinos» (FUKS, 2018, p. 172) y parte rumbo a São Paulo. Asume, por lo tanto, que no hay nada a reparar en su pasado: «nada me restituirá a ningún lugar, nada reparará lo que he vivido, pues parece no haber nada a reparar en mí» (FUKS, 2018, p. 173), lo que le permite volver a vivir en un tiempo presente.

En Brasil se reencuentra con la cotidianidad de la familia («pienso que he descuidado a mi hermana, que perdí de vista las cosas que le pasaban» (FUKS, 2018, p. 176), analiza, explicitando que el aislamiento colocado en el hermano pasó a ser también el propio) y asume su identidad brasileña en una especie de reconciliación, ya que retorna cuando se distancia del pasado y se asume a sí mismo⁴⁹. Al mismo tiempo, el hermano se incorpora a la familia una vez que consigue pasar de la acción a la palabra, abandonando su exilio individual, por lo cual se establece un punto de encuentro entre ambos. Es a partir de ese momento que pueden abrazarse y reconocerse. Escribe Sebastián:

Mi hermano es un cuerpo firme que se muestra de perfil, es un brazo extendido que me invita a entrar, es un cuarto que sorprende de tan pacífico. Está sin camisa, y su torso no es gordo ni flaco, su cicatriz no es más que un trazo largo que me obligo a buscar. Noto que esquivo sus ojos, que no los quiero contemplar. Entro con la cabeza agachada al cuarto y es como si lo ocupara, como si no quedara espacio para nada más; noto que en el cuarto no caben las palabras. En segundos le daré el libro, y tal vez las palabras encuentren su lugar. Por ahora, ahora sí, me limito a mirar a mi hermano, levanto la cabeza y mi hermano está ahí, abro bien los ojos y mi hermano está ahí, quiero conocer a mi hermano, quiero ver lo que nunca pude percibir. (FUKS, 2018, p. 184)

El hermano asume una corporalidad en esta escena que pone en tensión las construcciones discursivas anteriores, tanto del narrador como de sus

49 Argentina se construye en el relato como un espacio donde la dificultad prima, no hay lugar en ella para una existencia tranquila. Brasil, por el contrario, es un espacio fértil, un *locus amoenus*: es ahí donde la madre queda embarazada, es la posibilidad de ser felices.

xadres (no es ni gordo ni flaco; la cicatriz que da origen al relato apenas se ve), por lo cual sólo cabe dejar de narrarlo, finalizar el libro y abrir la posibilidad de que él cuente su propia historia. La fragilidad inicial que Sebastián describía desaparece frente a esta imagen.

Para definirse a sí mismo, el narrador precisa revisar la historia de su familia y establecer puntos de contacto pero también posicionarse frente a ellos para dejar en claro las diferencias. De este modo, aunque se nombra como «el hijo orgulloso de un guerrillero de izquierda» (FUKS, 2018, p. 49), aclara que «sus armas no son las mías» (FUKS, 2018, p. 49). Así explicita su rechazo en relación a las formas de militancia política de los setentas, al mismo tiempo que acepta la filiación política como parte constitutiva de sí y de su hogar, construyendo así una nueva identidad. «Jamás querría tener un arma en las manos, y decirlo es también un acción, también constituye una historia política» (FUKS, 2018, p. 139), señala. Su lucha, su resistencia, es a través de la palabra, a partir del «hábito de cuestionar, disputar, discutir» (FUKS, 2018, p. 139). En este sentido, reclama desde el espacio literario un lugar en los debates socio-políticos del presente.

Consideraciones finales

El autor pertenece, como ya fue señalado, a una generación que tematiza las dictaduras latinoamericanas pero que no las ha experimentado en carne propia; es decir, el trauma que se narra es «heredado» a través de la memoria familiar y otros testimonios que conforman una memoria colectiva. Al poner por escrito estos relatos, Fuks lleva adelante lo que Figueiredo llama «escritos de restitución/filiación» (FIGUEIREDO, VIART Y DEMANZE, 2020), un concepto tomado de Viart y Demanze (2008) que reúne los diversos intentos de recuperar historias personales que transmitan una herencia que comienza a olvidarse, como resultado de las guerras y las crisis de transmisión. De este modo, la «interioridad» que se construye se relaciona con una «anterioridad» temporal, en la cual los narradores se reconocen a sí mismos a través de las genealogías.

La experiencia del exilio es, en *La Resistencia*, un punto en común entre generaciones: los abuelxs paternos y maternxs; la madre, del interior a la capital; el padre y la madre a Brasil; el hermano a su interior; el na-

rrador al centro de las Madres de Plaza de Mayo. Cada exilio deja una cicatriz (simbólica y literal en el hermano) que atraviesa a los personajes y los ubica entre dos culturas o modos de vivir para siempre. En el caso de lxs padres de Sebastián, la herida se intensifica en tanto que se prolonga en los hijos; tanto el narrador como su hermano la llevan al interior de sí mismos. Esto genera en ellos una serie de comportamientos que los aísla del resto. Sebastián intenta comprender esa fragmentación de sí a partir de las memorias familiares y sociales que revisa; sin embargo, sólo consigue definirse en una identidad más o menos precisa pero compleja cuando deja de querer ocupar el lugar del otro, de lxs otrxs. Es a partir de su diferenciación con respecto a la familia (en relación a su hermano pero también en relación a sus xadres) que consigue volver al entramado social y ver, en Brasil, un presente leve y la potencia de un futuro. «Por qué tanto apego por el pasado, para qué depurar viejos días sin sur y sin norte, esa era una pregunta que ninguno de nosotros hacía» (FUKS, 2018, p. 39), apunta en el texto.

La fragilidad del otro exige la responsabilidad de responder ante su vulnerabilidad (2007, p. 17), plantea Feito. En este sentido, el narrador le da voz al trauma familiar con el objetivo de ayudar al hermano a sortear las dificultades de su existencia, al mismo tiempo que intenta definirse a sí mismo en una identidad concreta; sin embargo, una vez que el otro habla por sí mismo, su búsqueda adquiere otros matices. Sebastián comprende que su identidad también se relaciona con Brasil, su historia y su cultura. Sólo cuando consigue llegar a esa reflexión puede romper el aislamiento y volver a su país de origen.

Referencias

- BUTLER, J. (2006).
Vida precaria: El poder del duelo y la violencia. Paidós.
- BUTLER, J. (2007).
Sobre la vulnerabilidad lingüística.
Feminaria, 16(30/31), 1–20.
- BUTLER, J. (2014).
Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación. En J. Butler & A. Cavarero (Eds.), *Cuerpo, memoria y representación*. Icaria.
- CALVEIRO, P. (2006).
Los usos políticos de la memoria. En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. CLACSO.
- DI MEGLIO, E. (2021).
Formas del tabú y el secreto familiar en La resistencia, de Julián Fuks. *El tacho en la brea*, 77–89. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/164190>
- FEITO, L. (2007).
Vulnerabilidad. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 30 (Supl. 3).
- FIGUEIREDO, E. (2020).
A resistência, de Julián Fuks: Uma narrativa de filiação. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323163280006>
- FUKS, J. (2018).
La resistencia. Random House.
- JELIN, E. (2002).
Los trabajos de la memoria. Siglo XXI.
- LEVINAS, E. (1961).
Totalidad e infinito. Editorial Sígueme.
- LOSADA, G. Y. (2017).
Narrar lo inenarrable: Trauma, memoria y dictadura en Argentina (Tesis doctoral). University of South Carolina. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4455>
- MENDLEWICZ, M. (2021).
Vulnerabilidad. Herder.
- MERUANE, L. (2021).
Palestina en pedazos. Random House.
- SANTORO, M. (2017).
Memória familiar, identidade e ditadura. *Estudos Ibero-Americanos*, 43 (2), 472–474. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134>
- VEIGA, G. (26 DE MARZO DE 2019).
Los niños apropiados en la dictadura brasileña. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/183091-los-niños-apropiados-por-la-dictadura-brasilena>

Narrar para resistir:

memoria, diáspora y vulnerabilidad

en *Mama's Nightingale*.

A Story of Immigration and Separation (2015)

de Edwidge Danticat

ALICIA COLLADO

La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición es la base de la personalidad colectiva de un pueblo. Vivimos en y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es el fondo sino el esfuerzo que hacemos para que nuestros recuerdos se perpetúen y se vuelvan esperanza, para que nuestro pasado se vuelva futuro.

MIGUEL DE UNAMUNO (UNESCO, 2002)

Consideraciones iniciales

Las migraciones contemporáneas presentan desafíos cada vez más complejos, tanto por los múltiples factores que las motivan como por las dinámicas socio-económicas, políticas e ideológicas que dominan los discursos y las prácticas en la sociedad de acogida. Así, los sujetos migrantes enfrentan una creciente vulnerabilidad al lidiar con políticas restrictivas y de exclusión, la persistente estigmatización cultural, el número creciente de encarcelamientos y deportaciones, y las dificultades burocráticas para regularizar el estatus migratorio, entre otros desafíos que los condicionan en la cotidianeidad, y que ponen en tensión, además, su memoria y su identidad.

Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation (2015), escrita por la autora haitiana Edwidge Danticat, narra las vivencias de Saya y su

familia, miembros de la diáspora haitiana en los Estados Unidos. La vida familiar se ve interrumpida cuando la madre indocumentada es arrestada y encarcelada, siendo inminente su deportación. La historia, que se enmarca dentro del género libro álbum -y como tal se vale de la simbiosis entre los códigos verbal, visual y la materialidad del soporte para narrar- pone de manifiesto los dispositivos⁴¹ que la niña y sus padres implementan para mantener vivo el vínculo en un entorno marcado por el trauma de la separación y la incertidumbre por el futuro familiar. Estos dispositivos se manifiestan tanto en el acto de contar y escuchar historias, como en los símbolos que evocan la figura materna ausente y funcionan como recordatorios de la pertenencia compartida.

Dentro de este panorama, permeado por políticas restrictivas, estigmatizantes y extremadamente burocráticas, se materializa la interseccionalidad de vulnerabilidades que atraviesa a los migrantes, no sólo en los planos económicos, sociales y jurídicos sino también en términos políticos y de agencia. Esta última se ve profundamente limitada cuando sus voces son silenciadas y sus experiencias invisibilizadas, restringiendo sus posibilidades de integración plena en la sociedad de acogida. En *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015), sin embargo, la voz de Saya -quizás el personaje más vulnerable del relato- se fortalece gracias al poder de los cuentos que recibe de su madre, enraizados en la tradición oral. En estas circunstancias adquiere protagonismo el vínculo dialéctico entre la memoria y la identidad (CANDAU, 2008), fuertemente anclado al lugar geográfico y la herencia cultural, ya que es precisamente esa herencia narrativa la que le permite a Saya afirmarse como sujeto y actuar en pos de la justicia. Es posible establecer conexiones, entonces, entre las nociones de resistencia y vulnerabilidad. Aunque percibidas, desde una mirada tradicional como mutuamente excluyentes, Butler, Gambetti y Sabsay (2016) conciben a estos constructos como dimensiones entrelazadas de la experiencia humana al considerar que la resistencia no surge

41 Siguiendo a Agamben (2015), el término dispositivo se define como «todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.» (p. 66). En el contexto particular de *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015), esta definición no se circunscribe simplemente a la puesta en marcha de una estrategia o recurso por parte de los personajes, sino que remite a un conjunto de prácticas narrativas, visuales y simbólicas que permiten sostener el vínculo y construir la memoria, y resistir, en contextos de vulnerabilidad.

a pesar de la vulnerabilidad, sino a partir de ella, como un punto de partida para la reivindicación de derechos.

Dentro de este complejo entramado que vincula migración, memoria e identidad, vulnerabilidad y resistencia, se inserta la noción de diáspora. Según la definición propuesta por la Organización Internacional de las Migraciones (2020), las diásporas son comunidades de migrantes y sus descendientes cuya identidad y sentido de pertenencia han sido moldeados por su experiencia y antecedentes migratorios. Estas comunidades desterritorializadas -interpeladas por el desarraigo y la nostalgia- se aferran a una memoria colectiva y mantienen vínculos con su tierra natal, por lo que comparten una fuerte conciencia de grupo y un sentimiento de parentesco (Organización Internacional de las Migraciones, 2020). La diáspora haitiana en los Estados Unidos, por su parte, es una de las más extensas del país. De acuerdo a Dain y Batalova (2023), quienes tomaron los datos proporcionados por la Oficina del Censo de los Estados Unidos, la cifra de residentes haitianos en el país ascendía en 2022 a 731.000 personas, lo que representa la decimoquinta población más grande de inmigrantes nacidos en el extranjero. Aproximadamente la mitad de estos migrantes residen en grandes urbes cosmopolitas como Miami y Nueva York.

Si bien el pico migratorio desde Haití hacia los Estados Unidos se ubica cronológicamente en la década de 1970 -en respuesta directa a las dictaduras que se extendieron por el Caribe en dicho período- el número de migrantes provenientes de Haití se ha incrementado paulatinamente en las últimas décadas debido a diversas razones:

La migración de Haití a Estados Unidos desde mediados del siglo xx se ha producido en respuesta a la persistente inestabilidad política, la persecución, las frecuentes crisis económicas, los desastres naturales, incluido el devastador terremoto de 2010, y el reciente colapso de las funciones gubernamentales básicas y la violencia generalizada de pandillas tras el asesinato del presidente Jovenel Moïse en 2021. (DAIN Y BATALOVA, 2023, PÁRR. 1)

Esta cita permite percibir a la migración haitiana hacia los Estados Unidos como un proceso marcado por múltiples factores donde se entrelazan la inestabilidad política, la violencia crónica y las crisis humanitarias

y económicas, configurando un escenario complejo que origina desplazamientos forzados sostenidos en el tiempo. En este sentido, la vulnerabilidad de los migrantes haitianos se perpetúa tanto en la sociedad de origen como en la de acogida, donde se suman nuevas aristas, entre las que se destaca la cuestión jurídica, determinada por la legalidad o ilegalidad de los procesos migratorios.

En las últimas páginas de la obra, precisamente en la sección Nota de la Autora, Danticat (2015) narra cómo su historia personal estuvo marcada por la separación y la migración, ya que durante su infancia ella y su hermano vivieron varios años en Haití con sus tíos, mientras sus padres residían en los Estados Unidos. La autora recuerda que la idea de tener o no tener los papeles *correctos* era parte del vocabulario -y de los temores- de la familia. En la actualidad, ya como residente de Nueva York, docente en la Universidad de Columbia y autora consolidada, Danticat (2015) señala conocer un cúmulo de niños y niñas que son separados ya sea de uno de sus padres -como Saya- o de ambos, debido a que estos son indocumentados. Según explica la autora, aproximadamente unos 70.000 padres de niños nacidos en los Estados Unidos han sido arrestados y deportados en los últimos años por el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas del Departamento de Seguridad Nacional de los Estados Unidos, conocido por sus siglas en inglés como ICE (*Immigration and Customs Enforcement*), el cual ha cobrado notoriedad recientemente debido a las redadas migratorias. *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015) está dedicado a esos niños y niñas, que como Saya, sueñan con reencontrarse con sus familias.

En este marco, este trabajo pretende explorar, describir e interpretar, desde una perspectiva sociocrítica (ANGENOT, 2015) y en el marco de la hermenéutica constructiva (WAHNÓN, 2011), los modos a través de los cuales Saya y su familia logran sortear la distancia que los separa y mantienen viva la identidad y la memoria en el proceso, atendiendo a la dialéctica que se establece entre los múltiples códigos que configuran el libro álbum. Dentro de este encuadre, adquieren relevancia la palabra y la tradición oral -en clave literaria- no sólo como elementos de anclaje identitario y mnésico sino también como dispositivos centrales en la construcción de la voz y la resistencia. Se abordan, de esta manera, tres aspectos centrales e interconectados: la lengua como nexo identitario, la tradición

oral como medio de transmisión intergeneracional de la identidad cultural y la memoria colectiva; y por último, la narración de la historia personal como dispositivo de resistencia para visibilizar y denunciar la situación de los migrantes detenidos.

La lengua como nexa identitario

Las comunidades diaspóricas se encuentran atravesadas por distancia física y temporal de los seres queridos y el hogar, por lo que el vínculo con el lugar de origen -mediado por la memoria- se convierte en un ancla a la identidad. En este sentido, Creet (2011) plantea que los lugares, ya sean reales o imaginarios, son pilares para la configuración de la memoria, y tienen una fuerte resonancia emocional para el individuo al convertirse en depósitos simbólicos de la memoria colectiva. Halbwachs (1992), por su parte, señala que el contexto y las estructuras sociales -en particular la comunidad- son determinantes de la memoria individual ya que esta es producto de la memoria colectiva. En este marco, Creet (2011), sostiene que la migración es la que dispara la configuración de la memoria: «Entre épocas, lugares, generaciones y medios de comunicación, de individuos a comunidades y viceversa, el movimiento es lo que produce la memoria -y nuestras ansiedades por fijarla a un lugar» (p. 9). Es decir, la memoria se configura de manera sincrónica a un acontecimiento, una persona o un lugar, pero también a partir del alejamiento de ese punto de origen (Creet, 2011). Cobra especial relevancia en contextos diaspóricos, entonces, la necesidad de mantener vivas la memoria y la identidad, en clave intergeneracional. En *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015), esta necesidad se intensifica a partir de la separación de la familia debido a la condición de la madre como inmigrante indocumentada. En estas circunstancias existe una doble separación: por un lado, la física, producto de la detención y el encierro de la madre; y por otro, una separación simbólica que amenaza con obstaculizar la transmisión de la memoria familiar y cultural. Esta doble separación forma parte, a su vez, de una estructura más compleja de separaciones anidadas que caracterizan a la diáspora.

El relato comienza, en el plano verbal, con Saya añorando la voz de su madre, ya ausente. Con el propósito de mantener vivo el recuerdo, cada

noche se acerca al contestador automático del teléfono para reproducir una y otra vez el mensaje grabado allí por su madre: “Tampri kite bon ti nouvèl pou nou⁴²!», es decir «¡Por favor, déjanos buenas noticias!». En el plano visual, la madre se materializa junto al mensaje de manera recurrente, adquiriendo una dimensión corpórea cada vez que este se reproduce. Esta secuencia, en sus planos verbal y visual, deja entrever cómo la sonoridad de la voz de la madre zanja momentáneamente la separación física entre ella y la pequeña Saya, en tanto que los sonidos poseen una dimensión contextual, evocativa y referencial que nos remite a lugares -y personas- a través de la distancia.

Aquí se visualiza otra cuestión de relevancia: el lenguaje del mensaje en el contestador es el criollo haitiano. Esta elección es una declaración de identidad; no es la lengua hegemónica de la cultura de acogida sino una elección que deja en evidencia el fuerte lazo con las raíces que se intentan preservar. El criollo haitiano, dice Fattier (2013), «es un criollo de origen francés hablado por aproximadamente 9,5 millones de personas en Haití» (PÁRR. 1). Como dato para destacar, si bien todos los haitianos hablan criollo, solo una minoría de la población (alrededor del 7%) es bilingüe y también habla francés (FATTIER, 2013, PÁRR. 1). La autora agrega que durante mucho tiempo, el francés fue el idioma oficial de las escuelas, pero se abrió al criollo a partir de 1979; fue recién en 1987 cuando la constitución haitiana de ese año otorgó al criollo la categoría de lengua oficial, junto con el francés que ya lo era desde 1918. A partir de entonces, se comenzó a implementar una ortografía oficial basada en la fonología para el criollo haitiano, y posteriormente se comenzó a expandir a un número creciente de ámbitos y en los medios de comunicación (FATTIER, 2013).

La elección lingüística no es, entonces, un detalle menor. Como señala Gloria Anzaldúa (1987), la lengua no es solo un medio de comunicación, sino un campo de poder, identidad y resistencia. La autora reflexiona en su obra acerca de cómo la lengua materna de los migrantes suele ser estigmatizada, principalmente en entornos institucionales, por lo cual suele ser silenciada también en el ámbito familiar. Sin embargo, en *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015), el criollo se preserva y se le otorga una posición especial, marcada por el afecto, la coti-

42 Todas las traducciones del inglés son propias.

dianeidad y la familia. Las palabras en criollo se cuelan ya en las primeras páginas del relato tanto en el plano verbal como en el visual a partir del mensaje de bienvenida del contestador, descrito anteriormente. Esta estrategia discursiva posiciona al criollo como un potente elemento simbólico identitario, anclado a la herencia cultural haitiana.

Danticat, hablante nativa de francés y criollo, escribe en inglés. No obstante, en esta obra le otorga protagonismo al criollo -y no al francés. En una entrevista publicada en *World Literature Today* (GLEIBERMANN, 2024), la autora reflexiona acerca de su decisión de escribir en inglés, la cual viene acompañada de duras críticas, ya que muchas veces se interpreta como una negación de su identidad haitiana. Del mismo modo, cuando se incluyen sólo algunas palabras en otra lengua se la acusa, como a otros autores en su misma situación, de caer en el exotismo o de querer usar sus raíces para llamar la atención (GLEIBERMANN, 2024). Danticat agrega que llegar a la madurez bilingüe -o trilingüe en su caso- es un camino de sanación personal y es al mismo tiempo un proceso artístico que conlleva, primero, la aceptación de la propia lengua (GLEIBERMANN, 2024). De este modo, sus palabras revelan cómo la elección lingüística se convierte no sólo en un acto estético, sino también en una afirmación identitaria atravesada por tensiones culturales, políticas e ideológicas.

La tradición oral en clave literaria como vínculo intergeneracional

En *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015), la tradición oral en clave literaria emerge como fuente de preservación -y construcción- de la identidad y la memoria al ser un vehículo para la transmisión memorial intergeneracional, y también un dispositivo de empoderamiento. En este sentido, Danticat posiciona a personajes de cuentos populares y rondas infantiles -elementos simbólicos del patrimonio cultural haitiano- en un rol fundamental en la trama del relato.

Si bien el patrimonio cultural de un pueblo ha sido tradicionalmente concebido en términos materiales, relegando lo intangible a los márgenes, en las últimas décadas esta tendencia se ha revertido, valorando lo colectivo e inmaterial como parte esencial de la identidad, el desarrollo y

la resistencia cultural (UNESCO, 2002). Es a través del lenguaje, de las tradiciones orales y otras formas de expresión que los pueblos manifiestan sus valores, filosofías y cosmovisiones, muchas de las cuales permanecen en la memoria y se expresan en mitos y cuentos, en cantos y narraciones (UNESCO, 2002). En contextos diaspóricos, en particular, el patrimonio cultural intangible se constituye en una fuente esencial de identidad y nexo con la cultura de origen, permitiendo a los miembros de la diáspora mantener un sentido de pertenencia y continuidad cultural. En este escenario, el desarraigo, la dislocación geográfica y temporal y las presiones generadas por la cultura hegemónica impactan en la transmisión intergeneracional de saberes, lenguas, prácticas y memorias, poniendo en riesgo la continuidad de tales expresiones culturales, fundamentales para las comunidades migrantes.

En el contexto particular de *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015), las tensiones y presiones que pesan sobre la identidad, la memoria y la herencia cultural -propias de una experiencia diaspórica- se incrementan por la separación forzada e involuntaria de la familia y la fragmentación afectiva, que repercuten de manera profunda en los procesos de transmisión memorial e identitaria intergeneracional. Precisamente en la segunda secuencia del relato, la distancia entre madre e hija se agudiza cuando Saya accidentalmente borra el mensaje del contestador automático y ya no puede oír la voz de su madre. Si bien Saya y su padre la visitan semanalmente, estas visitas adquieren un tono traumático cada vez que el momento de despedirse se acerca, puesto que la separación se torna tangible una y otra vez. La niña llora y grita al momento de separarse nuevamente de su madre, lo que provoca la reacción de los guardias y la sugerencia de que su padre que no la vuelva a llevar hasta que su comportamiento mejore.

Después de la última visita, Saya recuerda que su madre la llama *wosiyòl*, nombre en criollo que tiene un significado simbólico y poderoso en la cultura haitiana:

En los cuentos haitianos de mamá, un *wosiyòl* es un hermoso ruiseñor que ama el sabor de una dulce fruta algodonada llamada guanábana. Como yo. El *wosiyòl* también evita que las brujas viejas y malvadas se

coman a los niños pequeños al distraerlas con su hermoso canto. (DANTICAT, 2015, PÁRR. 15)

Según su relato, en cada visita su madre la abraza fuerte y le susurra la canción del *wosiyòl* al oído: «la melodía es tan suave como la caricia de mamá y tan dulce como una guanábana de verdad» (DANTICAT, 2015, PÁRR. 16). Este fragmento evidencia cómo la música -en tanto patrimonio cultural inmaterial- activa la conexión entre las raíces, la identidad y la memoria, puesto que la canción inmediatamente remite a Saya a las caricias de su madre y al sabor de la fruta que tanto le gusta. Es posible percibir, además, que la tradición oral haitiana atraviesa la cotidianeidad familiar y mantiene a Haití en el epicentro de los vínculos y las emociones. Además, el uso de la palabra *wosiyòl* en criollo -y no en francés o inglés- continúa posicionando a esta lengua como un fuerte nexo con la identidad haitiana, la familia y la memoria.

La canción del *wosiyòl* a la que Saya hace referencia, es una ronda infantil titulada *Ti zwazo*, que puede traducirse en español como «Pajarito». Esta ronda, cuya traducción se cita a continuación, narra un diálogo imaginario entre un pajarito -un ruiseñor- y un/a narrador/a. El pajarito dice que va a la casa de la Señorita Lalo -una figura ficcional haitiana conocida por comer niños- pero se le advierte del peligro que corre. La canción combina versos con juegos rítmicos y sílabas sin sentido, referencias a animales que caen al agua o al bosque, y una escena de baile donde alguien pide bailar, pero recibe como respuesta que está demasiado cansada.

Pajarito, ¿adónde vas?⁴³

Voy a la casa de la pequeña señorita Lalo.

A la pequeña señorita Lalo le gusta comer niños.

Si vas, ella también te comerá.

Brik kolon brik, brik kolon brik.

El ruiseñor come guanábana.

43 La traducción del inglés es propia. La letra en criollo y su traducción al inglés fueron recuperadas del sitio web <https://www.bethsnotesplus.com/2023/11/ti-zwazo.html>.

Rodando, rodando, rodando.
Vengo del pueblo.
Todos los pájaros caen al agua.
Señora, por favor, baile conmigo.
Señor, estoy demasiado cansada.
Todos los pájaros caen en el bosque.
Mabouya cayó en el bosque.
El lagarto cayó en el bosque.

Junto al *wosiyòl*, aparecen en la canción otras referencias a la flora y la fauna haitianas, tales como la fruta del pan o guanábana -la favorita tanto de Saya como del rui señor- y animales autóctonos, entre ellos la *mabouya* -una lagartija del género mabuya, típica de las islas del Caribe. En conjunto, estos elementos no solo revelan la riqueza simbólica y cultural de la canción, sino que también funcionan como vehículos de memoria, afecto y pertenencia en el entramado identitario de Saya.

La figura simbólica del rui señor se infiltra de manera recurrente, además, en el plano visual del relato, tanto en el peritexto como en diversas ilustraciones. Para comenzar, en la portada de la obra es posible visualizar a Saya y su madre, estrechando sus brazos una hacia la otra. Cada una de ellas está acompañada de un rui señor: la madre lo lleva enjaulado debajo del brazo -símbolo de su encarcelamiento- mientras que la niña lleva uno -libre- en sus manos. Tanto los rui señores como las protagonistas convergen en un encuentro, a modo de reunión. En esta imagen se observa además un patrón de rui señores en el vestido de Saya, que -a modo de metáfora visual- la representa simbólicamente como la encarnación del *wosiyòl*. Como este, Saya es pequeña y frágil; sin embargo, consigue alzar su voz y (re)configurarla como un dispositivo de lucha contra la injusticia, como se describe más adelante.

La presencia simbólica del rui señor se repite en la contracubierta. Allí se observa, en posición central, una imagen de Saya y su madre, fundidas en un abrazo, bajo la leyenda «Una pequeña niña descubre que sus palabras pueden cambiar el mundo» (DANTICAT, 2015, contracubierta), que resignifica el poder de las palabras como núcleo de resistencia. La imagen está rodeada por dos rui señores: uno a la izquierda, del lado de la madre, enjaulado; el otro a la derecha, al lado de Saya, volando con una llave en

sus patas. La portada también presenta, en un plano central, la imagen de un ruiseñor con una llave en sus patas, anticipando el rol preponderante de este pájaro en la narrativa. Este patrón de ruiseñores enjaulados y ruiseñores libres se renueva también en la guarda de la página de créditos y la página donde Danticat escribe la dedicatoria de la obra. El ruiseñor, en este marco, no es un mero elemento decorativo del diseño, sino que se convierte en una metáfora de la identidad que resiste, de la memoria que se transmite y del poder transformador de las historias frente a la vulnerabilidad, el desarraigo y la separación.

Retomando el hilo del relato, unos días después de la última visita a su madre Saya recibe un cassette con una tarjeta que dice «Yon istwa dodo pou Saya», es decir «un cuento para dormir para Saya» (DANTICAT, 2015, PÁRR. 23). La cinta contiene la canción del ruiseñor que Saya tanto atesora y un nuevo cuento inventado por su madre. El cuento trata de una mamá ruiseñora que emprende un largo viaje y busca un arcoíris en el cielo para poder regresar a casa con su pequeña hija. Este cuento para dormir se constituye en un relato dentro del relato, una trama secundaria que representa un paralelismo con la historia de Saya y su madre. En este caso, este *wosiyòl* no protege a la niña de las brujas en el sentido literal -tal como ocurre con la ronda infantil- sino que protege la esperanza del reencuentro. Así como la ruiseñora busca el modo de regresar con su familia, la madre de Saya procura estar presente a través de la palabra y la narración, transmitiendo un mensaje subyacente poderoso: que la memoria y el afecto pueden vencer la distancia.

En el plano visual de dicha secuencia, la madre de Saya parece materializarse a través de su cuento y aparece flotando junto a la cama de la niña acompañada de dos ruiseñores enjaulados, cuyas jaulas lleva colgadas a su brazo derecho. Con su mano izquierda, acaricia la cabeza de Saya mientras duerme, dejando entrever su presencia en el plano onírico, donde lo afectivo se entrelaza con lo imaginario. Las jaulas evocan el encierro que experimenta este personaje, detenido en una prisión para inmigrantes ilegales, pero además, remiten a la transmisión intergeneracional de un trauma que atraviesa la memoria y la identidad. En este sentido, la imagen de esta secuencia ilustra cómo la experiencia del encierro y la separación trascienden el cuerpo de quien lo vive y se proyectan -e impactan- sobre su entorno familiar.

En la secuencia siguiente, Saya narra que cada semana arriba una grabación de su madre con un nuevo cuento: «A veces las historias son tan tristes como un helado derretido. Otras veces son tan felices como un día entero en la playa» (DANTICAT, 2015, PÁRR. 26). Aunque el lector no puede acceder al contenido de estas narraciones, es posible observar algunos de sus personajes a través del plano visual. Allí se visualizan delfines, peces y sirenas compartiendo un entorno ficticio con otros animales como bueyes y pájaros, materializándose desde el reproductor de cassettes. Se entremezclan en este espacio ficcional otros elementos simbólicos, entre los que se destacan el sol, la luna, candados y llaves, y una serie de corazones alados con diferentes expresiones en su rostro, recurrentes en el folclore haitiano. Estas imágenes permiten percibir la presencia de elementos propios de la flora, la fauna y la herencia cultural haitiana en estos cuentos, reforzando el rol de tradición oral en la preservación de la identidad cultural y la memoria colectiva en clave intergeneracional.

La narración de la historia personal como dispositivo de resistencia en contextos vulnerables

Tal como se ha evidenciado a lo largo de este trabajo, migración y vulnerabilidad son constructos estrechamente ligados debido a la complejidad de los contextos migratorios, atravesados también por cuestiones geopolíticas, éticas, humanitarias, socioeconómicas e ideológicas. Tradicionalmente, la literatura especializada ha propuesto diversas taxonomías de la vulnerabilidad, que la categorizan en términos puramente binarios, identificando una vulnerabilidad interna y una externa o situacional. En entornos migratorios y de desplazamiento, la dimensión interna de la vulnerabilidad es usualmente asociada a las migraciones voluntarias al considerar que ciertas características individuales colocan a una persona en una situación de mayor riesgo, haciéndola especialmente vulnerable (LA SPINA, 2021). La dimensión externa de la vulnerabilidad, por su parte, está generalmente asociada a la migración involuntaria o forzada y se basa en las diferentes posibilidades de sufrir daños por situaciones externas a la persona (LA SPINA, 2021). Esta polaridad, que no considera gri-

ses ni matices, ha llevado en ocasiones a considerar -erróneamente- que los migrantes voluntarios no son lo suficientemente vulnerables en comparación con los involuntarios.

La legislación internacional también ha separado a los migrantes voluntarios de los forzados en base a una categorización legal, que distingue por ejemplo entre migrantes, desplazados, solicitantes de asilo y refugiados, en una especie de continuo que reconoce diversos grados de vulnerabilidad a partir de la voluntad de migrar; es decir de la razón que motiva la migración. De este modo, mientras que aquellas personas que migran por razones como conflictos bélicos, o una persecución política o religiosa que ponga en riesgo su integridad física pueden ser categorizadas como «vulnerables» y recibir asilo, aún se cuestiona la vulnerabilidad de aquellas que migran por razones económicas y más aún si son indocumentadas, alegando que su protección no es la obligación legal del estado receptor sino una cuestión moral o humanitaria (LA SPINA, 2021). Esta distinción *bivalente*, como la denomina la autora, pierde de vista las diversas interseccionalidades de vulnerabilidad que atraviesan a los sujetos migrantes, independientemente de la razón que haya motivado el desplazamiento.

Sin embargo, independientemente de su estatus migratorio, tanto los migrantes que se desplazan por razones económicas como aquellos que se ven forzados a desplazarse por otras razones también pueden encontrarse en situaciones acumulativas de vulnerabilidad, tanto interna como externa, debido a las circunstancias asociadas a la gestión de la migración durante el tránsito, en la frontera y/o en el destino (LA SPINA, 2021). Los factores que contribuyen a una situación vulnerable para la población migrante pueden estar relacionados a algún aspecto particular de la identidad de una persona o también a alguna circunstancia individual. Esta *vulnerabilidad inherente* se refiere a fuentes que son intrínsecas a la condición humana -por ejemplo la edad, el género, la etnicidad, la nacionalidad, la religión, el lenguaje, la identidad de género- y cómo estas características particulares de cada uno pueden ser exacerbadas por la situación experimentada en tránsito o ya en la sociedad de destino (LA SPINA, 2021). En este sentido, la autora propone una categoría especial dentro de los grupos de personas vulnerables para los migrantes: el de *vulnerabilidad migrante*, que pone de manifiesto cómo se entrecruzan y refuerzan mutuamente, de manera dialógica y concéntrica, la vulnerabilidad inherente con las condiciones

externas, legales y situacionales, en particular las experiencias que acontecen mientras estas personas se encuentran en tránsito, así como su recepción e integración en la sociedad de acogida (LA SPINA, 2021).

En el relato, es posible identificar diversas vulnerabilidades que impactan en la vida de Saya y su familia. En primera medida, resalta el estatus de la madre como migrante indocumentada, lo que la posiciona al margen de la ley, y por ende es detenida, encarcelada y a la espera de ser deportada. Es precisamente esta ilegalidad la que desdibuja, de cierta manera, su humanidad. Como miles de migrantes indocumentados, la madre de Saya -cuyo nombre no se menciona- se convierte en un número de expediente sin historia, un futuro pasajero en un avión lleno de reos que son regresados a sus países de origen. Cobran relevancia, en este contexto, las características intrínsecas del personaje: es madre, mujer, de color, haitiana e indocumentada y su lengua es el criollo. Estas características, que la definen y la encasillan como una Otra, la despojan de su agencia y de su voz pública. No obstante, su voz encuentra un camino para resurgir -y resistir- en el plano íntimo y familiar a través de las canciones, las rondas y las historias que comparte con Saya.

Además de la interseccionalidad de vulnerabilidades que atraviesan a la madre, el padre de Saya enfrenta también múltiples formas de vulnerabilidad. Este personaje -de quien tampoco se menciona el nombre- permanece de alguna manera invisibilizado y en los márgenes del sistema, aunque su estatus migratorio es legal. Dicha invisibilización se torna evidente en la falta de respuesta a sus demandas tanto a las autoridades como a los medios de comunicación. A lo largo del relato, el padre de Saya escribe cartas sistemáticamente, pero estas son abiertamente ignoradas ya que no recibe ninguna respuesta. A diferencia de su esposa, cuya voz encuentra un camino a través de las narraciones y los cuentos, su voz se desdibuja y su agencia se vulnera. De este modo, el relato pone en evidencia cómo las políticas migratorias restrictivas atravesadas por construcciones estereotipadas y prejuiciosas de los migrantes reducen fuertemente su posibilidad de actuar como sujetos políticos, posicionando en los márgenes a quienes legalmente son parte del sistema.

Saya, por su parte, es tal vez el personaje más vulnerable del relato debido a su condición de niña de color y de ascendencia haitiana, quien además enfrenta la separación de su madre, quizás de forma permanen-

te. Sin embargo, es quien lleva la voz de la resistencia en el relato. Inspirada por las acciones de su padre, pero más aún por las historias de su madre, la niña decide escribir también una carta contando su historia -una narrativa autobiográfica- la cual es enviada a una de las periodistas a las que su padre ha intentado contactar infructuosamente. A pesar de haber ignorado las cartas de su padre, y para sorpresa de la familia, la periodista quiere entrevistar a Saya y publicar su historia. Esto provoca un aluvión de cartas abogando por la libertad de su madre y en la eventual liberación *inter tanto* su situación migratoria se legaliza. Si bien la niña se encuentra en el lado más extremo del continuo de vulnerabilidad en contextos migratorios y de diáspora, precisamente por su edad, su género y su etnicidad, sus palabras resuenan y adquieren entidad. En el relato, ella lleva la voz narrativa en el plano verbal y también la voz de la resistencia; es quien recepciona las historias de su madre y quien carga el peso del recuerdo intergeneracional. Aquí la memoria personal se convierte en un dispositivo de acción política para hacer oír su voz, precisamente *a partir* de sus múltiples vulnerabilidades y no *a pesar* de ellas.

Son concretamente las palabras y los cuentos las que posibilitan el reencuentro entre madre e hija, y la reunión de toda la familia. En palabras de Saya: «Me gusta que fueron nuestras palabras las que nos reunieron otra vez» (DANTICAT, 2015, PÁRR. 50). En este sentido, el lenguaje adquiere una dimensión tanto afectiva como política. Las palabras que tendieron puentes no solo fueron las ficcionales -las historias que su madre grababa desde el centro de detención, cargadas de memoria y consuelo-, sino también las formales y públicas: aquellas que Saya escribió en sus cartas dirigidas a los medios de comunicación y las que pronunció en entrevistas. Ambas dimensiones del discurso, la íntima y la política, confluyen en una práctica discursiva transformadora, en la que la palabra no sólo da testimonio -en tanto ancla a la identidad y la memoria- sino que también actúa como dispositivo de resistencia, capaz de provocar transformaciones en la realidad.

En este contexto, en el texto *Vulnerability in Resistance*, Butler, Gambetti y Sabsay (2016) nos invitan a (re)pensar la vulnerabilidad no como un estado pasivo y victimizante sino, por el contrario, como parte fundamental de la acción política. Los autores intentan deconstruir ciertas creencias, fuertemente arraigadas en el imaginario popular: que la vulnerabilidad

es lo opuesto de la resistencia y que la vulnerabilidad está intrínsecamente ligada a formas paternalistas de protección y poder, a expensas de formas colectivas de resistencia y transformación social. Los autores postulan que resistencia y vulnerabilidad no son de hecho conceptos opuestos, sino que coexisten. En este sentido, la obra sugiere que recordar, narrar y testimoniar tienen un poder transformador en contextos de vulnerabilidad, y que tienen el potencial para producir cambios sociales.

Merece una mención el papel político que juegan los medios de comunicación en la representación de los migrantes en el imaginario colectivo popular y en su agencia (o falta de agencia) para actuar. En este sentido, los medios tienen el poder para silenciar e invisibilizar, y para reproducir ciertas representaciones sociales en torno a los migrantes, que los pueden posicionar como Otros -los indeseables, los peligrosos, los que no pertenecen, los no aceptados. Estas construcciones estereotipadas muchas veces reducen a los migrantes a meras cifras y a titulares sensacionalistas y descalificadores que contribuyen a la formulación de prejuicios infundados. Sin embargo, los medios también tienen la capacidad de amplificar voces habitualmente silenciadas, construyendo un espacio polifónico donde estas personas puedan recuperar, en el imaginario colectivo, la voz y la humanidad que les ha sido despojada. La adopción de alguna de estas dos posturas -la de excluir y estigmatizar, o la de incluir y empoderar- es, sin duda, una decisión política compleja por parte de medios y comunicadores, insertos en marcos ideológicos y socio-económicos hegemónicos.

Palabras finales

En el contexto global actual, marcado por el aumento de políticas migratorias restrictivas, la separación familiar forzada y la criminalización de la migración, obras como *Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation* (2015) adquieren una relevancia especial al visibilizar y sensibilizar acerca de las vivencias de los sujetos migrantes. La experiencia haitiana en los Estados Unidos, atravesada por múltiples formas de vulnerabilidad histórica, pone de relieve cómo la memoria -en sus formas personales, familiares y culturales- funciona como un anclaje identitario frente a la dis-

locación y el desarraigo. En un momento en que miles de niños y niñas viven con el temor constante a la deportación de sus padres, recuperar narrativas que rescatan la voz infantil, la tradición oral y las estrategias afectivas de resistencia permite no solo visibilizar estas realidades, sino también reafirmar la dignidad y la agencia de quienes las vivencian.

A partir de la lectura e interpretación de la obra es posible visualizar el papel de la palabra como anclaje a la identidad y la herencia cultural, y como un archivo de la memoria que documenta la experiencia de muchas familias separadas por políticas migratorias. En este sentido, tanto a través de la elección lingüística del criollo haitiano, la tradición oral materializada en las canciones y rondas, los cuentos tradicionales y los cuentos reinventados por la madre de Saya, y la narrativa autobiográfica que la niña envía a los medios de comunicación, la palabra adquiere un carácter polifacético: es vehículo de resistencia frente al olvido, medio para preservar la memoria colectiva y personal en clave intergeneracional, y herramienta de reafirmación identitaria frente a contextos de desarraigo y fragmentación familiar, constituyendo un complejo dispositivo de resistencia.

El relato deja en evidencia, además, las múltiples vulnerabilidades que atraviesan a los migrantes, las cuales no se limitan únicamente a cuestiones relativas al binarismo entre vulnerabilidades internas y externas, sino que incluyen factores emocionales, culturales, legales y sociales. En la historia, los personajes presentan diversos grados y formas de vulnerabilidad, exacerbados por el trauma y la separación familiar. En este contexto, la voz de Saya emerge como un testimonio profundo que articula su experiencia personal de separación y que representa también la de muchas otras infancias que atraviesan situaciones similares. Su narración se convierte en un espacio de visibilización frente a las políticas migratorias que fragmentan los vínculos familiares, y es, al mismo tiempo, en un acto poderoso de afirmación identitaria y cultural.

En síntesis, Danticat reivindica el poder político de las narrativas para deconstruir y reconstruir, para preservar la memoria y la identidad, y para problematizar realidades ignoradas. A modo de cierre, se retoman las palabras de Miguel de Unamuno (2002) que abren este trabajo, las cuales ponen en relieve los lazos entre la memoria individual y la memoria colectiva. Al quedar inscrita en el tejido simbólico y narrativo de la tradición oral, el folclore y la lengua, la memoria no solo resguarda las huellas del pasado,

sino que las proyecta como horizonte compartido hacia el futuro, afirmando la continuidad de lo vivido y consolidando a la identidad como un espacio dinámico de construcción colectiva.

Referencias

- AGAMBEN, G. (2015).
¿Qué es un dispositivo? (M. Ruvituso, Trad.). Anagrama. (Trabajo original publicado en 2006).
- ANGENOT, M. (2015).
¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria*, 4(7), 265-277.
- ANZALDÚA, G. (1987).
Bordelands/La frontera. Aunt Lute.
- BUTLER, J., GAMBETTI, Z., SABSAY, L. (2016). (Eds.).
Vulnerability in resistance. Duke University Press.
- CREET, J. (2011).
Introduction: The migration of memory and memories of migration. En J. Creet y A. Kitzmann (Eds.), *Memory and migration. Multidisciplinary approaches to memory studies* (pp. 3-26). The University of Toronto Press.
- DAIN, B. Y BATALOVA, J. (8 DE NOVIEMBRE DE 2023).
Inmigrantes Haitianos en Estados Unidos. *Migration Policy*. <https://www.migrationpolicy.org/article/haitian-immigrants-united-states-2022>
- DANTICAT, E. (2015).
Mama's Nightingale. A Story of Immigration and Separation. Dial Books for Young Readers.
- FATTIER, D. (2013).
Conjunto de datos de estructura del criollo haitiano. En S. Michaelis, P. Maurer, M. Haspelmath, y M. Huber (eds.), *Atlas de estructuras lingüísticas pidgin y criolla en línea*. Instituto Max Planck de Antropología Evolutiva.
- GLEIBERMANN, E. (2024).
Bajo la piel del escritor bilingüe. *World Literature Today*, 32. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2024/12/bajo-la-piel-del-escriptor-bilingue/>
- HALBSWACH, M. (1992).
Los marcos sociales de la memoria. Editorial Anthropos.
- LA SPINA, E. (2021).
Migrant vulnerability or asylum seeker/refugee vulnerability? More than complex categories. *Oñati Socio-Legal Series* 11(6). 82-115. <https://doi.org/10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1225>

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS
MIGRACIONES (2020).

Informe sobre las migraciones en el
mundo 2020. OIM, ONU.

UNESCO (2002).

Oralidad. La Habana.

WAHNÓN, S. (2011).

La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica. *Teoría y Práctica Sociocríticas, Aplicaciones sociocríticas y otros estudios*, 26, 127-164

Sección IV

Lenguajes simbólicos e intimidades poéticas

El camino del héroe en *La Piedra Azul*

ZULMA FERNÁNDEZ

*«Aunque no podamos entender la vida
de los cristales, son un ser vivo»*

NICOLA TESLA

Introducción

A esa parcela del arte literario denominada Literatura Infantil, se le suele presentar una cuestión que la increpa como fenómeno artístico literario. Nos referimos al calificativo 'Infantil' que ha motivado la crítica negativa en el ámbito de la Pedagogía y la Psicología Evolutiva, y aún desde ciertos estudios literarios, porque la toman como una palabra despectiva considerando la filología latina del término 'infantil': «in – no» y «fablare – hablar», dado que en la antigüedad niños y niñas eran considerados en la condición de «infabulare» /infantes/ porque aún no terminaban de adquirir la lengua, es decir, el habla de los adultos, o bien porque tenían vetada la palabra en los asuntos de adultos. Sin embargo, esas mismas corrientes teóricas, en la actualidad, mencionan a «las infancias» para incluir a niñas y niños en la diversidad de condiciones sociales, culturales, geográficas y físicas que les atravesasen. En otro sentido, vemos que para las editoriales avocadas a la publicación de obras literarias, la adjetivación «Infantil» ha sido muy beneficiosa para focalizar el mercado y de esta manera incentivar la compra de libros por parte de los adultos que tengan a cargo niñas y/o niños. Además, las editoriales se volcaron crecientemente a exaltar los lenguajes que componen a este tipo de literatura dado que en las publicaciones literarias infantiles coexisten, en su mayoría, dos lenguajes: el verbal escrito y el plástico (ilustraciones), aunque también están aquellas obras literarias que se expresan sólo por medio del lenguaje plástico.

En nuestra experiencia de años compartiendo ficciones literarias con niños y niñas, observamos que la literatura infantil colma de palabras el universo de la niñez, promoviendo interrogaciones y reflexiones comparables a las más eruditas corrientes filosóficas. El conjunto de obras ficcionales (autónomas y verosímiles) que la integran se transmite a través de diversos lenguajes resignificados por la poética convirtiéndolos en lenguajes simbólicos, es decir, en lenguajes que poseen múltiples significados, tantos significados como personas accedan al disfrute de su lectura. Incluimos a todas las obras literarias que son seleccionadas y adoptadas por niños y niñas, independientemente de si han sido creadas pensando en que sus receptores se encuentren en un estado etario determinado, o no.

La obra que analizamos en este trabajo, *La Piedra Azul*, escrita e ilustrada por Jimmy Liao y publicada por el Fondo de Cultura Económica en la colección *Los Especiales de A la Orilla del Viento* (primera edición en español, México, 2006, con traducción de Tatiana Svakhina), se inscribe en el campo de la literatura infantil, tal como consta en sus créditos editoriales. En ella aparece una serie organizada de imágenes plásticas conjugadas con la escritura, ambas contando una historia y muchas historias a la vez. Se trata de un álbum literario, pues el volumen de contenido y significación que posee se encuentra tanto en la escritura como en las ilustraciones. Ambos lenguajes, plástico y verbal escrito, están afectados por la poética que les da forma, los carga de innumerables significados y los convierte en una ficción. Dicha obra nos muestra una serie de fenómenos adversos que vulneran la integridad física, psíquica o mental de los personajes que la habitan, incluyendo al personaje principal, la Piedra Azul. En esta investigación nos proponemos analizar algunos rasgos poéticos que integran la obra, para detectar aquellos que el autor utiliza al expresar estados de vulnerabilidad en los personajes.

Desarrollo teórico-analítico

*La Piedra Azul yacía inmutable en lo hondo del bosque
disfrutando del trino de las aves, del aroma de las flores al viento,
del juego de la luz entre las frondas de los árboles.*

La obra literaria que hoy nos convoca, tiene como personaje principal a una gran piedra azul que, al ser partida en dos por los humanos y extraída del bosque una de sus mitades, comienza el camino del héroe. La piedra «nunca imaginó que sería partida en dos y que abandonaría el bosque», una posibilidad asombrosa que nos brinda el lenguaje verbal, capaz de crear, con solo nombrar, un ser que comparte nuestras características humanas. Un ser que, en la realidad material y cotidiana de las personas, es visto como objeto inerte e incapaz de desarrollar conciencia: una piedra. Sin embargo, la palabra piedra es signo de ese objeto material; denotativamente al decir 'piedra' la asociamos a un significado inmediato y objetivo, conocido por nosotros desde el período de adquisición de la lengua materna. Claro está que, al incorporar el habla del contexto lingüístico en el que nos criamos, adquirimos tanto la pronunciación de las palabras como el significado que estas tienen para la cultura que las produce. Ese constituye el origen del signo para cada persona. También en ese período de adquisición el ser humano desarrolla su capacidad comunicativa, tal vez por eso es que se suele equiparar al lenguaje con la comunicación porque se considera que siempre que se usa un lenguaje se lo hace para comunicar algo. Pero sin lugar a dudas, existen muchos momentos en donde el lenguaje (sea o no, producido por humanos), no tiene el objetivo de comunicar, es decir, que excede la intención comunicativa para abarcar otros significados más profundos que escapan a la mera comunicación signica. Es en este sentido que hablamos de la función simbólica que puede alcanzar todo lenguaje expresivo, cuando esos signos organizados que lo conforman cobran un valor simbólico, por ejemplo, en las obras literarias.

Esa capacidad creativa del ser humano para transformar el signo en símbolo se aprecia desde la infancia. En el juego simbólico, al hacer «como si», el niño se aparta voluntariamente de la realidad objetiva y tangible, pues esas representaciones son alegorías instrumentales que adquieren sentido justamente en ese desprendimiento de lo real y lo material. Dicho distanciamiento se intensifica progresivamente, aumentando así su valor simbólico y, en consecuencia, su vocación de metáfora. Claro está que los niños necesitan cada vez menos del objeto real para ejercer su actividad simbólico-lúdica. La niña que llevó la cuchara hacia la boca de

su abuela para hacer «como si» le diera de comer, pronto ya no necesitó la cuchara como objeto real para representar, en su juego, el acto de comer.

Alan Leslie (1987) ha reflexionado sobre la naturaleza paradójica de los símbolos en la niñez llegando a conclusiones importantes de tener en cuenta:

Las percepciones y pensamientos de los organismos deberían, en lo posible, atenerse a las cosas tal como son. Y, sin embargo, los actos de ficción rompen con este principio fundamental. En ellos, distorsionamos deliberadamente la realidad. Por eso resulta aún más extraño que esta capacidad no sea la culminación última del desarrollo intelectual, sino que haga su aparición, de forma lúdica y precoz, en el comienzo mismo de la niñez. (p. 94)

En dicho juego simbólico el lenguaje verbal se torna fundamental porque es uno de los medios que el niño utiliza para otorgarle una semántica especial a su actividad lúdica, configurando una representación *desacoplada* de la realidad y convirtiéndola en un fantasear; actividad tan universal en los miembros de nuestra especie como lo es el propio lenguaje y que explica, una vez más, esa actitud intencional hacia el placer. En el juego simbólico, al igual que en la literatura, se encuentra el fantasear que siempre produce placer, lo que hace que el niño sienta el deseo de seguir jugando, es decir, de seguir fantaseando, de seguir recurriendo una y otra vez a la fuente lúdica de placer. Esto es lo que despierta esa predisposición de niños y niñas a escuchar un cuento, recitar versos, apreciar obras teatrales, a leer historias ilustradas.

En su función de crear ficcionalidad, el lenguaje encuentra tanto su valor de simbolización como su posibilidad de creación estética, ya sea oral, escrita o ilustrada. Esta capacidad de simbolizar es la que rescata la literatura al generar metáforas, en términos de Ricoeur (1975), «la metáfora viva», que innova sentidos por impertinencia semántica y otorga un nuevo significado que se vuelve discordante respecto al sentido literal de las cosas y los seres. En este punto podemos remitirnos a la forma poética del lenguaje, es decir, ese uso «no común» del lenguaje que le otorga calidad estética al mismo y que, desde la perspectiva de Ricoeur (2000), nos permite definir mejor lo anterior. Para el autor, el lenguaje de la literatura

no es simplemente decir, nombrar las cosas «*de otro modo*», sino que el lenguaje está destinado a «*decir más*». Así, en el decir literario hay una plusvalía de sentido generado por la operatoria semántica de la metáfora.

El fuego arrasa el bosque, la lluvia limpia el hollín y la piedra queda expuesta a los ojos del mundo: es una enorme Piedra Azul que deslumbra con su belleza, tal como podemos apreciar en la ilustración. Tan hermosa es la piedra que llamó la atención del hombre. La imagen muestra a la gran piedra rodeada de pájaros sobre un suelo carbonizado y, en la parte inferior derecha, la presencia de un pequeño perro: un perrito así casi siempre anda con una persona, el señor que se llevó la mitad de Piedra Azul. Esta es la primera escena de vulnerabilidad que aparece en la historia: quedar expuesta. Esa exposición a las contingencias dejará luego un sello en cuerpo y alma, y marcará el inicio del camino del héroe en las páginas siguientes, cuando parten la piedra en dos y retiran del bosque una mitad, situación narrada solo en el lenguaje plástico de las ilustraciones. «Su viaje apenas comenzaba, pero ya sentía nostalgia...» La Piedra Azul fue dividida, pero sigue siendo una. Quebrada y convertida en objeto, busca su esencia única y original. Este es el momento de la partida: el héroe desea volver a Ítaca; he aquí el patrón arquetípico.

Es interesante observar cómo la función poética lingüística se aplica a otros sistemas de representación. Rescatamos para ello el pensamiento jakobsoniano sobre el tema, dado que:

(...) muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos. (JAKOBSON, 1985, pp. 248-349)

Evidentemente, todo lenguaje adquiere valor simbólico cuando es transfigurado por la forma poética. En la obra que analizamos lo muestran las ilustraciones de Jimmy Liao: allí observamos que el peculiar estilo poético del autor no solo brinda calidad estética a la imagen plástica, sino que también le otorga la posibilidad de ofrecer significados plurales y singulares a la vez, profundos porque van más allá de su denotación inmediata.

Lo muy interesante de ese universo de posibilidades semánticas es que se dan en el momento de la lectura bella y placentera, un instante sublime para el receptor que sólo se lo puede comprender si se experimenta. Este lenguaje simbólico del arte hace mucho más que representar, constituye una meta representación que no depende de la realidad objetiva para existir pero que, sin embargo, nos deja con los pies bien puestos sobre la tierra y con una mirada crítica hacia la realidad objetiva.

Pensemos brevemente en algunas de las implicancias simbólicas de este inicio de la obra. Diversas tradiciones refieren al origen de la humanidad, y conocemos esas tradiciones gracias a que sus relatos han quedado plasmados en una inmensa cantidad de objetos y en gran diversidad de lenguajes. Un ejemplo son las tablillas de barro convertidas en cerámica, simbólicas en sí mismas: la piedra convertida en polvo, luego humedecida, modelada y sometida al fuego para volver a ser piedra en un proceso alquímico de eterno retorno. Además, esas tablillas llevan impresiones a modo de escritura, con variados niveles de abstracción, que narran la epopeya del origen de las almas. Muchas de esas tradiciones sostienen la existencia de un lugar desconocido que puede llegar a conocerse; otras enseñan que, además de lo desconocido, existe también lo imposible de conocer. Algunas ubican en ese lugar a un ser superior que orienta a las almas, mientras que otras exaltan la manifestación de lo divino como vía de escape frente a la matriz de control. Mas allá de las diferencias, todas las tradiciones coinciden en que hay un estado de vulnerabilidad del humano desde el inicio y a lo largo de su tránsito por la vida; es por eso que todas mencionan al héroe o guerrero, que siempre está armado frente a la adversidad. Así ha de ser el humano, que durante toda su vida y aún en la muerte, tendrá que sortear los obstáculos que le impidan la divinidad. Claro está que cada tradición le otorga a esa divinidad un significado distinto.

Cabe destacar en este punto, que las tradiciones son creaciones filogenéticamente humanas inherentes a cada individuo de la especie (ontogénesis) y por tanto cualquier similitud con *La Piedra Azul* no es azarosa coincidencia. Jimmy Liao crea una obra literaria, una obra de arte que contribuye a afianzar en lo real y objetivo la densidad significativa y estética de la vida, reflejando el carácter antropológico y sociopolítico de la vulnerabilidad. Como lo explica Feito cuando menciona que existen:

(...) al menos dos tipos de vulnerabilidad humana: una vulnerabilidad antropológica, entendida como una condición de fragilidad propia e intrínseca al ser humano, por su ser biológico y psíquico; y una vulnerabilidad socio-política, entendida como la que se deriva de la pertenencia a un grupo, género, localidad, medio, condición socio-económica, cultura o ambiente, que convierte en vulnerables a los individuos. (2007, p. 8)

La nostalgia, un sentir que permanece en la superficie y que se activa al contacto con cada realidad vulnerable que presencia, provoca la fractura de la Piedra Azul una y otra vez. En cada momento subyace su belleza, capaz de movilizar la sensibilidad estética de los seres que la rodean: fue elefante blanco, pájaro rosado, pez violeta, luna creciente amarilla, lápida gris, gato celeste, adoquín negro, pelota verde, corazón azul, polvo... Pero ella permanece silente y desamparada ante la dificultad de enfrentar su propia nostalgia. La belleza como exposición vulnerable, la fragmentación como consecuencia de esa exposición y la nostalgia como guía hacia el origen.

«La Piedra Azul yacía silente en un cuarto inhóspito. Un hombre de mirada penetrante estaba junto a ella, absorto en sus pensamientos...» A lo largo de la obra, la Piedra Azul se muestra tranquila, observando con sosiego el devenir de los acontecimientos. Se permite fluir en la causa-efecto, contempla la sincronía de los hechos y el encuentro con las personas. Tal vez ha decidido abandonar el control de lo incontrolable: la nostalgia de regresar a sí misma. Porque siempre ocurre algo que hace volver esa nostalgia que la quebranta y le da una forma nueva; así continúa su camino. Una piedra que se muestra quieta, pero que está en continuo movimiento, cambiando de forma y comulgando con la fragilidad de las gentes: se encuentra con el niño perdido, vestido con capucha azul y con un globo azul en su mano izquierda, que «...le preguntó llorando: Querida Gran Piedra Elefante, ¿sabes dónde está mi casa?...». Llega al jardín de la anciana adinerada y bondadosa que encuentra compañía junto a la piedra, porque «...quizá alguna vez tuvo todo lo que codicia la gente en este mundo, pero ¡qué sola se sentía ahora!...». Comparte también la tristeza de la joven que espera a su amado: «...día tras día, desde el amanecer hasta el anochecer, la joven lo esperó en el muelle...».

Estos primeros encuentros nos permiten vislumbrar vulnerabilidades provenientes de la situación que atraviesan los personajes humanos: estar perdido y triste, transcurrir la vejez en soledad, sufrir la pérdida con la esperanza del reencuentro porque el amado estaba perdido al igual que el niño; todos los personajes se sienten solos y perdidos como la Piedra Azul, que se identifica con ellos y revive su *nostalgia*. Las ilustraciones reflejan el dolor apagando el tono de los colores hacia lo grisáceo, acentuando sinuosas líneas rectas descendentes, jugando con las sombras o lo sombrío. Cada composición que connota angustia lo hace con la misma maestría de las que irradian alegría, que se favorecen por la vivacidad de colores luminosos y líneas rectas o curvas ascendentes.

Alegre o entristecida, abandonada o encontrada, olvidada o admirada, la Piedra Azul, en movimiento sinérgico, va al encuentro de las almas y, en cada encuentro, se transforma. Sin embargo, su ser interior sigue añorando la mitad que le fue arrebatada. El universo colabora en su viaje de regreso, pero aún le queda un largo camino por recorrer y mucho sufrimiento por conocer: «Poco a poco el dolor de esas personas traspasó el duro interior de la Piedra, que cada vez se volvía más frágil y quebradiza...». Convertida en lápida, pudo ver cómo el dolor invade a los vivos cuando la muerte se lleva a los que amamos, un dolor que no es por los que se van, sino por quienes quedan, extrañando a los ausentes; así se sentiría su otra mitad en el bosque: «...Quería volver a casa...». Transmutada en gato de la suerte, convivió con la orfandad: al igual que ella, los niños huérfanos «...también añoraban el hogar que habían perdido...». Ese sentimiento de desamparo deja al descubierto a quienes lo padecen, exponiéndolos a las inclemencias de las sociedades materialistas. Pero a la Piedra «...no le importaba la opinión de la gente, lo único que le importaba era su hogar en el bosque...».

La infancia es un estado etario en que los humanos somos, de por sí, vulnerables; es esa etapa de la vida que nos ubica en inferioridad de condiciones físicas, psíquicas y sociales con respecto al mundo de los adultos. Se sabe, ya que muy estudiado está, que durante los primeros siete años de vida es donde niños y niñas incorporan la mayor cantidad de conocimientos y destrezas que afectarán toda su existencia. En esa época se desarrollan emociones y conductas que moldean una personalidad sana o insana. Es también muy conocido, gracias a investigaciones nece-

sarias, importantes y comprometidas, que en todo el mundo existen adultos inhumanos y despiadados que se aprovechan del estado de infancia para generar trauma y así ejercer dominio y control sobre ciertas personas. Basta con escuchar el testimonio de jóvenes rescatados de redes de trata y pedofilia, o ver los casos de esclavitud -históricos y actuales- de niños y niñas obligados a trabajar, por ejemplo, en cosechas de algodón o cacao, en la venta callejera o en la limpieza de parabrisas. Actividades que deberían ser realizadas exclusivamente por adultos pero que, sin embargo, se naturalizan en las prácticas sociales. Nos referimos a las heridas que se producen intencionadamente en la infancia: abandono, rechazo, humillación, traición e injusticia. Aun en esas situaciones de vulneración, niños y niñas encuentran espacio para jugar, para realizar esa actividad tan naturalmente humana que les brinda disfrute lúdico. Esto es lo que refleja *La Piedra Azul*, cuando los niños del orfanato «...se encontraron con la Piedra Azul... y se la llevaron a un señor con barbas para que les esculpiera un gato de la suerte...». El juego simbólico y la literatura brindan ese momento de solaz que permite sortear la adversidad, superar el trauma que provoca la tragedia y habilitar recursos para sobrellevar problemas de salud o situaciones estresantes que amenazan la integridad. Todos esos medios íntimamente nos pertenecen: son facultades con las que venimos dotados como miembros de la especie. El juego simbólico y la literatura ofrecen un camino ameno para despertar en nosotros esas y otras capacidades dormidas.

Rota y desechada una vez más, la Piedra padeció el dolor físico del perro herido. Confinada en los muros de la cárcel, escuchó los lamentos de los prisioneros, aquellos seres habían perdido la libertad y ella «... No estaba dispuesta a perder la esperanza...», se negaba a ser como aquel oso de circo que el autor muestra sólo en las ilustraciones, ya que no lo menciona en el texto escrito. La cadena que rodea la garganta del oso, el bozal en su hocico, su postura cabizbaja, la mirada extraviada, dicen que también él está perdido porque fue quitado del hogar y obligado a la actuación, al igual que la Piedra Azul. Una vez más el héroe mimetiza su padecer con el de Otro; una vez más ese dolor lo impulsa a seguir su camino.

Resulta significativo que el autor haya optado por las vías del tren para que la Piedra escuche «...el llamado de su hogar en el bosque lejano...» e inicie el camino de retorno «...estallando de alegría... estallando de feli-

ciudad...». Las ilustraciones muestran bellamente cómo la Piedra recorrió ese camino «...y, por fin, regresó a la profundidad del bosque para yacer al lado de su otra mitad...». El héroe retorna a su hogar siendo distinto de aquel que fue al inicio: su derrotero lo ha transfigurado. Ahora la Piedra vuela como un alma en busca del retorno; nadie puede tocarla, ha superado todo estado de vulneración. Asombroso final de la historia que Jimmy Liao ofrece de manera análoga a su inicio. Inicio y final complejamente significativos, que no hemos de desarrollar en esta apreciación crítica porque, al igual que otros aspectos simbólicos presentes en la obra, exceden el análisis de las vulnerabilidades aquí propuesto.

*«Habló Atenea y con su mano apartó la niebla.
Y entonces se le mostró la tierra, la patria del héroe.
El divino Odiseo se alegró,
y besó el suelo fértil de Ítaca...»
Canto XIII de la Odisea*

A modo de cierre

Como lo señalamos al principio de este estudio, la Literatura Infantil involucra al conjunto de creaciones artísticas ficcionales que eligen y se apropian niñas y niños en cualquier tiempo y espacio que se encuentren, las obras que la integran abordan todos los temas inherentes a la condición humana y lo hacen desarrollando diversidad de estrategias estilísticas. Porque la Literatura Infantil «trata de muchas cosas que nunca están superpuestas: de las palabras y las multiformas que cada escrito les otorga... trata del lenguaje de sus resplandores en pugna» (DÍAZ RÖNNER, M. A. 2005, p. 16.). Esto queda ampliamente evidenciado en la obra literaria que aquí analizamos.

Llegados a este punto queremos destacar la excelentísima calidad estética de La Piedra Azul producida por una minuciosa conjugación poética de sus lenguajes que brindan al receptor un sinfín de connotaciones. Nuestro estudio no es acabado y completo, sino sólo una mirada apreciativa que no alcanza a describir la totalidad del universo simbólico de la obra, pero que sí nos habilita para recomendar su lectura placentera.

Referencias

DÍAZ RÖNNER, M. A. (2005).

Cara y cruz de la literatura infantil.

Buenos Aires: Lugar Editorial.

FEITO, L. (2007).

Vulnerabilidad. *Anales del Sistema*

Sanitario de Navarra, 30(3), 7-22.

JAKOBSON, R (1985).

Ensayos de lingüística general.

Barcelona: Planeta Agostini.

LESLIE, A. (1987).

Pretense and representation: The
origins of «theory of mind».

Psychological Review, 94, 412-426.

LIAO, J. (2006).

La piedra azul (T. Svakhina, Trad.).

México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en chino
en 1999)

RICOEUR, P. (1975).

La métaphore vive. París: Seuil.

RICOEUR, P. (2000).

Del texto a la acción. Traducción de Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de
Cultura Económica de Argentina.

Escritura, vida y vulnerabilidad en los diarios de Rosario Bléfari

TOMÁS MIPRINEKA

*La pasión y la fortuna son principios activos,
el desorden hace el mundo: el desorden de las
contingencias crea la única vida que nos es dada.*

EL SUSURRO DEL LENGUAJE, ROLAND BARTHES

Introducción

Las preocupaciones con respecto al vínculo entre escritura y vida han atomizado la discusión crítica y literaria de los últimos cincuenta años. Los estudios de Roland Barthes de lo que denominó la «nebulosa biográfica» (BARTHES, 2005, p. 276) acentuaron el interés por una diversidad de prácticas textuales, tales como los diarios, autobiografías, memorias, biografías, cartas y entrevistas. Junto con los aportes derivados de diferentes disciplinas –desde la teoría psicoanalítica del sujeto y los estudios lingüísticos sobre la performatividad de la subjetividad, hasta las reflexiones estéticas en torno a la escritura y las indagaciones filosóficas sobre las nociones de vida y viviente– se motivó una reconfiguración de la pregunta por el modo en que una vida puede ser contada. El gesto barthesiano que enfatiza en la transformación de una vida en obra ya no se limita a una mera discusión genérica, sino que se afirma como una problemática de la escritura misma.

En este marco, la proliferación de escrituras en primera persona, centrada en la experiencia personal y en la intimidad, atraviesa no solo la literatura, sino diversas expresiones artísticas actuales. Estamos ante un

momento en que las barreras entre lo público y lo privado han dejado de constituirse como espacios autónomos para operar como esferas en tensión y constante intercambio; tal como lo enuncia Alberto Giordano, estamos frente a una tendencia literaria que puede ser enmarcada dentro de un giro autobiográfico (GIORDANO, 2008, p. 13). Diarios íntimos, autobiografías, biografías, autoficciones son los géneros que no solo tematizan lo vivido, sino que también configuran narrativamente una identidad que se construye en la escritura. Esta redefinición del estatuto literario de lo autobiográfico abre nuevas preguntas sobre el modo en que lo personal se vuelve escritura y, posteriormente, obra.

Con el concepto de biografema, acuñado por Barthes, –entendido como aquellos detalles mínimos que condensan el espesor de una vida, y que por sí solos pueden decirlo todo sobre un individuo (BARTHES, 1977, p. 14)–, la vida se vuelve escritura. La figura autoral que retorna en este movimiento es la de un sujeto disperso, una subjetividad abierta a la disgregación, a la afectividad y a la inestabilidad de lo impersonal. Tal como sostiene Podlubne y Yelin (2011), el retorno del autor (luego de ser declarada su «muerte» en los sesenta por Barthes) se encuentra alejado de la concepción de autor clásica y se convierte en la contradicción de un cuerpo que escribe, una afectividad que traspasa los límites del género biográfico e irrumpe en la obra para desestabilizar las formas tradicionales de pensar la relación entre vida y escritura.

En consonancia con esta concepción, los diarios de Rosario Bléfari se inscriben dentro de una tradición de escrituras del yo que no pretenden constituir un relato autobiográfico en el sentido clásico, sino que más bien afirman una subjetividad que emerge en el propio acto de escritura. Tanto en *Diario del dinero* (2020) como *Diario de la dispersión* (2023) es posible concebir el sujeto de la enunciación como una construcción móvil que se articula entre el lenguaje, los afectos y la experiencia. De igual manera, en estos diarios Bléfari trabaja con lo que Barthes llamaría incidentes: fragmentos mínimos del presente, anotaciones que prescinden de la necesidad de toda narración, y que se reducen a registrar el paso de lo real. Asimismo, las obras pueden ser leídas como una experiencia de la vida como escritura, ya no como una vida narrada, sino una que acontece en el mismo acto de escribir, en la elección de un tono, la modulación de un detalle, en la emersión de un ritmo.

El objetivo del siguiente trabajo es leer los diarios de Rosario Bléfari en clave barthesiana, más específicamente, como escrituras de vida. Asumiendo las obras como un ejercicio de fragmentación del yo, a continuación se realizará un análisis crítico-reflexivo de la identidad escritural donde el yo (esencialmente elusivo) se reconfigura sin búsqueda de clausura o unidad. Bléfari narra desde una poética de la dispersión que organiza observaciones cotidianas, afectos endeble, registros de gastos, sueños y comentarios de viajes en un tejido permeable que convoca al lector a ser partícipe de una subjetividad en constante construcción y movimiento. La escritura de los diarios aquí analizados se cimbra en el terreno intermedio denominado por Barthes como una tercera forma: ni novela ni ensayo, sino gesto vital que hace del acto de escribir un modo de ser y estar en el mundo.

Asimismo, el análisis se inscribe dentro del marco de las poéticas de la vulnerabilidad, concebidas no solo como la mera representación de experiencias de daño o fragilidad, sino también como formas textuales que interpelan desde la herida. Según lo planteado por Ganteau y Onega (2017), la vulnerabilidad no se presenta únicamente como tema, sino como una lógica ética y estética que atraviesa la estructura misma del texto. De esta manera, el texto vulnerable, es decir, los diarios aquí analizados, se caracterizan por procedimientos como la fragmentación, el desorden temporal, y la presencia de la enfermedad no dicha, a través de las cuales se constituye una subjetividad herida. La escritura de Bléfari se construye como cicatriz abierta, donde no se busca representar el trauma, sino construirlo en la escritura. El cuerpo enfermo y precario, mediante los gestos mínimos de la cotidianeidad, se encuentra atravesado por la inestabilidad.

La escritura como práctica vital: el *Diario del dinero* (2020) y el *Diario de la dispersión* (2024)

La vida de Rosario Bléfari (1965-2020) estuvo marcada por un prolífico y diverso ejercicio artístico. Comenzó su carrera como actriz de teatro, posteriormente incursionó en la música y rápidamente dejó una huella en la

cultura nacional. Formó parte, junto a su pareja Fabio Suárez, del grupo de rock alternativo Suárez (1989-2001), para luego comenzar su carrera en solitario que la terminaría definiendo como un emblema de la música y cultura *indie*. Participó de otros varios proyectos musicales importantes, tales como Sué Mon Mont y Los Mundos Posibles, y se desempeñó como actriz en diversas producciones cinematográficas nacionales. Su rol protagónico en *Silvia Prieto* (1999), de Martín Rejtman, la definiría como un rostro característico del Nuevo Cine Argentino. Artista inclasificable, Rosario Bléfari no solamente fue crucial para avivar la nueva escena musical y cultural sino que también es un paradigma del arte independiente. Lejos de las productoras de películas, sellos discográficos y editoriales *mainstream*, la obra de Bléfari es una clara demostración de que la autogestión no es solo un modelo productivo, sino también una forma ética-artística que recorre la producción de una artista.

Los diarios aquí analizados, *Diario del dinero* (2020) y *Diario de la dispersión* (2023), son las últimas publicaciones de Bléfari, pero no las primeras incursiones en el ámbito literario. La prolífica artista no solo hizo teatro, música y cine sino también incursionó en el mundo de las letras con cuentos, poemas y distintas anotaciones culturales. Publicados de manera póstuma, los diarios abarcan distintos años y períodos de la vida de Rosario. En este trabajo, asumimos lo biográfico como una escritura de vida, es decir, no un género, un método o un recurso, sino una forma de narrar procesos vitales. El tratamiento de la figura de «diario de escritor» dado por Alberto Giordano es fundamental para este abordaje, quien lo define como

un diario que, sin renunciar al registro de lo privado o lo íntimo, expone el encuentro de notación y vida desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interroga por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada. (GIORDANO, 2012, p.13)

Ambos diarios póstumos se encuentran en un territorio ambiguo, donde los dilemas personales y las motivaciones estéticas se entrecruzan. Estos no apuntan al mero desahogo emocional o a la confesión, ni tampoco a la construcción autobiográfica de una obra cerrada. Se acercan más a

«la tercera forma» de Barthes, emulando la estructura rapsódica propuesta por el francés, donde la obra se confecciona como un vestido, donde los episodios se someten a entrecruzamientos, arreglos y concordancias. La obra (la tercera forma que no es Novela ni Ensayo) se apoya en el principio provocativo de la desorganización del Tiempo (BARTHES, 1994, P. 331).

En *Diario del dinero* (2020) se lleva a cabo una práctica similar. Lo primero que llama la atención es su estructura diarista anti-intuitiva: no se sigue un criterio cronológico, sino que las entradas van desde 1986 hasta 2019 de manera azarosa. Mientras que la primera estructura sugiere continuidad, desarrollo y evolución de una vida que se narra, se ordena y se cierra, Bléfari rompe esa expectativa biográfica tradicional proponiendo una temporalidad errática y asociativa donde el orden responde más al deseo, a los afectos y al ritmo esencialmente disgregado de la memoria. El diario no pretende, entonces, representar una vida, sino que esboza una forma de estar en ella, desde lo discontinuo, desde lo anacrónico.

El título del primer diario de Rosario Bléfari anticipa una temática: el dinero. Una de las motivaciones iniciales de la escritura reside en la cuestión económica, los gastos, las compras y también las ganancias. Pero a pesar de asemejar una bitácora de consumos, la autora rosarina también habla de amistades, vínculos, maternidad, amor y creación. En el *Diario del dinero*, Rosario piensa el diario como una especie de rito cotidiano y escribe desde lo mínimo, desde lo más mundano. Administradora de la economía hogareña, la autora sostiene y defiende su método de entrada y salida de dinero: «Aunque esté anotando todo, no hago ninguna cuenta, no armo operaciones y pronóstico, anoto para hacer algo, para ver si se puede escribir en vez de hacer cuentas» (BLÉFARI, 2024, P. 84).

Diario del dinero es una escritura de la supervivencia tanto material como emocional. La anotación de los gastos, los ingresos, las ventas o los cobros no constituye una mera forma de administración racional de recursos, sino una forma de ser y estar cotidiano: una escritura que acompaña la precariedad sin embellecerla ni negarla. De hecho, si hay algo común a las entradas vinculadas con los trabajos realizados (ya sea un escrito cultural, una publicación literaria o un show o actuación por cobrar) es posible, como sostiene Abiuso (2024), identificar la delineación de una imagen de artista que vive del arte y resiste a los mandatos y a los esquemas de la cultura oficial (P. 4). Asumiendo esta lectura, entendemos que lo

económico es, entonces, también registro sensible de lo doméstico, lo laboral y lo afectivo. La sentencia «anoto para hacer algo» condensa uno de los momentos más reflexivo de la autora que, por la cercanía de la muerte, reaparece intensificada:

Deudas y cuentas se aparecen como un sueño, como si al final no importara. Toda esa preocupación eterna por el dinero que me acompañó toda mi vida parece, de pronto, perder peso y lugar. Tal vez si muero ya no importe de verdad. (BLÉFARI, 2024, P. 56)

Esta entrada es significativa ya que relativiza el lugar protagónico del tema principal del diario, es decir, el dinero. Frente al peligro de la finitud, la enumeración de deudas y cuentas ya no se presenta como una urgencia vital, de supervivencia, sino como una preocupación que se disuelve en un carácter meramente anecdótico. La inminencia del sueño mortuario la lleva incluso a proyectar a futuro una escena potencial: «Se encargarán todos, del dinero que se debe, del que me deben, del que podría ganar..., algo de lo que hubiera querido no tener que preocuparme nunca» (BLÉFARI, 2024, P. 56). La vulnerabilidad y la conciencia de la muerte se entrelazan, nuevamente, en una notación sin resolución narrativa: la escritura solamente acontece como acto vital.

El método Bléfari: la dispersión como una estética de lo ínfimo

Los diarios de Rosario Bléfari se caracterizan por el registro de días monótonos y anodinos. En *Diario del dinero* es usual encontrar entradas organizadas alrededor de la narración del intercambio económico, en especial desde 2015 en adelante, que parece ser la fecha decisiva para la confección del diario. Incluso en varias oportunidades da razones de su silencio escritural, como si la escritura fuera un imperativo: «Los gastos registrados se espaciaron, en parte por estar más en casa, y en parte por la colaboración de mi papá, que al estar de visita paga muchas cosas» (BLÉFARI, 2023, P. 64). Esta rendición de cuentas al lector no se encuentra en las entradas más antiguas del diario (las de los noventa y los años dos mil), donde lo

que prima es el registro cotidiano y la asociación libre, a veces un lugar que recuerda un hecho pasado, una llamada que moviliza un afecto o, incluso, el despliegue imaginativo en esas pequeñas anotaciones que tituló «Diario de las cosas que no sucedieron».

En la segunda de las obras aquí analizada, *Diario de la dispersión* (2024), la escritura está al servicio de las circunstancias. Con motivo de su salud debilitada, y ante la recomendación médica de un lugar menos estresante que la Ciudad de Buenos Aires, Rosario se muda a la Ciudad de Santa Rosa, en la provincia de La Pampa a pasar los últimos días de su existencia. Residiendo en la casa de su padre, Bléfari proyecta en estas páginas un método de creación artística. Además, registra, inintencionadamente, el paso de un tiempo particularmente invariable y aburrido: el tiempo del aislamiento por la pandemia del COVID-19.

El método Bléfari consiste en la dispersión como fuerza de la creación artística. El diario servirá como para revalorizar los gestos mínimos, los detalles sin épica, que son los motores necesarios de su método: “Este será el diario de la dispersión. Quiero ver cómo hago lo que hago y si en realidad hago algo. Quiero ver cómo las ideas se transforman y a qué puerto llegan, si es que llegan” (BLÉFARI, 2023, p. 7). A lo largo de las entradas (que se extienden desde el 30 de diciembre de 2019 hasta la noche previa a su fallecimiento, el 5 de julio de 2020), Rosario dará cuenta de la proyección y ejecución de diferentes ideas artísticas. El diario se convierte en un espacio donde Bléfari va dejando constancia de sus procesos creativos: composiciones con la guitarra, ideas narrativas, collages y hasta tejidos. En su registro cotidiano, multiforme y asistemático, la narración construye una diarista que no planifica ni consagra, sino que compone a partir de los restos, en una lógica que combina precariedad, deseo y originalidad. Como señala Anahí Mallol (2024), Bléfari “hace de este flujo inconstante y nunca calculado un proyecto de administración anticapitalista pero también una estética: hacer con lo que hay”. Su habilidad de hacer con lo que llega, se va y lo que tal vez regrese es una combinatoria que destaca su capacidad de reciclaje, que deviene en estética:

Así como compone, a partir de una frase que escucha o unos versos que lee, una canción o un poema, hace una combinación entre lo que entra, lo que sale, lo que está por llegar, para extraer de su combinatoria siempre única una oportunidad que tira para el lado de la vida. (MALLOL, 2024, p.226)

El diario de la dispersión es también, entonces, una poética de la dispersión. Una escritura que no homogeniza sino que acompaña el ritmo variable y contradictorio del hacer, lo sostiene y le da forma. En este sentido, Bléfari se acerca a lo que Roland Barthes, denomina incidentes: registros breves, apuntes mínimos que interrumpen la linealidad sin clausurarla, “cosas que caen, sin golpe y sin embargo con un movimiento que no es infinito, continuidad discontinua del copo de nieve” (citado en GIORDANO, 2012). Según la lectura de Alberto Giordano, estos fragmentos registran “rastros evanescentes de encuentros fortuitos con gestos o imágenes impregnados de sensación de vida y certeza de realidad” (GIORDANO, 2012, p. 135). Rosario anota esos pequeños gestos que operan como instantes de intensidad afectiva, donde la escritura no está destinada a producir sentido alguno, sino mera presencia. Vemos que el objetivo principal se va diluyendo:

Pasaron las semanas, los meses, y en el camino muchas veces pensé que este era el diario de la dispersión pero también el diario de mi salud debilitada –aunque no hiciera alusiones directas a ella–, el diario de las despedidas, el diario de una mujer que responde a la obligación filial de hija única para salvarse a sí misma al mismo tiempo, el diario del amor, la amistad y la maternidad a distancia. (BLÉFARI, 2023, p. 70)

El registro de los días donde «no pasa nada» inscribe ideas sueltas e imágenes cotidianas. Atravesadas por la inminencia del final que no se dice pero se hace presente en la escritura, las entradas registran el transcurrir de los días de aislamiento. Los recuerdos familiares, las llamadas telefónicas, las tardes de película, los cuidados de la huerta son algunos de los quehaceres en que la escritura se transforma en vida. La narración desprovista de un argumento se enfoca en la sola experiencia del aburrimiento, del cansancio, de la espera:

Pensar es quedarme mirando el techo tirada boca arriba en la cama, y no es pensar, es un silencio para tratar de escuchar o de sentir si está bien, si lo tengo que hacer o no, si quiero, si es bueno, y sobre todo es crear un espacio mental para que exista. (BLÉFARI, 2023, p. 76)

Como texto vulnerable, en los diarios no se limita a hablar sobre el «daño» sino que la herida estructural, la inminencia del cambio que introduce la enfermedad, desestabiliza las convenciones narrativas y temporales, e inaugura una reflexión *en* el tiempo, una forma de vivir en la escritura.

Escribir a pesar de todo: deseo, hastío y vulnerabilidad

Es posible concebir las escrituras del yo como escrituras del deseo. En ambos diarios aquí trabajados, Rosario Bléfari escribe para ser en el propio acto. Gran parte de sus entradas se articulan entre el lenguaje, los afectos y el deseo, pero no como una configuración narrativa total, sino como un registro del paso de lo real, de lo cotidiano. En *Diario de la dispersión*, como se mencionó anteriormente, la proyección de un método creativo responde a una necesidad de salvar algo, de habitar un tiempo muerto, un tiempo propicio para la creación artística:

[...] estuve tratando de exponer un posible método propio de quehacer artístico, una forma de hacer las cosas que me interesan que consiste en abordarlas todas al mismo tiempo, empezando y abandonando, continuando, atendiendo, cruzando, avanzando y descartando, y también haciendo caso omiso a las fronteras que separan aquellos asuntos
[...] (BLÉFARI, 2023, PP. 68-69)

Es en esta actitud frente al quehacer artístico que, como sostiene Abiuso (2024), se cimienta como una referente del artista independiente y autogestivo. Es así que, durante los días registrados en su diario, Bléfari llenará las páginas discuriendo sobre patrones musicales o posibles combinaciones de notas fáciles de aprender. También sobre texturas, colores y formas, lo mismo con los materiales papeles, maderas o tela. El ejercicio creativo se vuelve igual de esquivo que la subjetividad a la que asistimos en el acto de escribir. El proceso está plagado de idas y venidas, avances y retrocesos, contradicciones y resoluciones; los límites entre lo empezado y lo terminado se vuelven difusos, no hay principio ni final, no hay unidad ni totalidad, ni siquiera importa que lo haya.

Sin embargo, los incidentales registrados en los diarios de Bléfari no solo remiten a la actividad creativa, sino también a gustos, anhelos y deseos. Al comprar uno de los cuadernos que servirán de diario, Rosario (2024) afirma: «[que] se vaya ocupando con el recuento de los días, los datos en apariencia inútiles, las cuestiones pasajeras, todo eso que decepciona cuando se vuelve a las hojas de un diario» (p. 155). Este pasaje condensa una poética del fragmento que desconfía de la linealidad, por un lado, y de la promesa de sentido con que el lector suele acercarse al texto autobiográfico, por otro. En primer lugar, Bléfari decide anotar lo efímero, lo aparentemente inútil, lo pasajero, sin ningún tipo de ordenamiento con un criterio visible. Por otro lado, sus diarios se postulan en la oscilación de la escritura, en la construcción de una vida en el propio acto de narrar. La escritura no fija un yo y esto es lo que decepciona al releer, aquello que no se transforma en relato (en el sentido tradicional del término). Esta afirmación al pasar se transforma en una clave de lectura transversal a las obras aquí analizadas: el diario es un lugar de resistencia al obligado tiempo narrativo y a la clausura del sentido.

El deseo, entonces, aparece también íntimamente relacionado con lo material. En el *Diario del dinero*, la escritura tematiza un deseo íntimamente relacionado con lo económico y con las condiciones concretas de la existencia. Atravesada por el hastío del método holístico de circulación del dinero, y con un diagnóstico de salud adverso reticente, Bléfari, agotada por el peso de lo cotidiano, expresa un deseo, a veces como anhelo y a veces como renuncia. Los gestos del deseo conviven con la fatiga de la supervivencia diaria:

Incapaz es lo que siento que soy. Deseo de cancelar clases, shows, todo cancelaría. Solo un gesto: renunciar, como renuncié al diario, a seguir colaborando: Adiós, hasta pronto a la gente, adiós, hasta nunca, renuncio a gozar, a disfrutar, a ser vegetariana, a probar cosas, a vivir como quiero, a grabar, a tomar por completo el timón, a cantar mejor, a bailar, a actuar, a escribir más. Renunciar a todo. Ese es el único deseo que siento hoy. (BLÉFARI, 2024, p.120)

En esta entrada el deseo ya no es una promesa de estabilidad o plenitud, sino de anhelo de cese o alivio. En este punto, resulta interesante traer a

colación el concepto de «optimismo cruel», propuesto por Lauren Berlant. La teórica estadounidense sostiene que el deseo puede tornarse cruel cuando lo que sostiene a un individuo (ya sea una aspiración o un modelo de vida) impide, a su vez, su bienestar personal o su posibilidad de progreso. Es, en otras palabras, un apego afectivo a ideales u objetos que ya no funcionan, pero de los cuales no es posible desprenderse del todo (BERLANT, 2020, PP. 108-109).

Aun en medio del deseo de renunciar a todo, esta forma de escritura que enfatiza en la persistencia puede ser leída desde la concepción de vulnerabilidad como condición relacional, tal como la piensa Judith Butler (2006). Para esta teórica, la vulnerabilidad no es lo opuesto a la agencia, sino su condición de posibilidad: es en la exposición al otro y en el reconocimiento de la propia debilidad, donde se configura una forma situada y no soberana de actuar. En este sentido, Rosario no escribe a pesar de su vulnerabilidad, sino *desde* ella. Es en el registro de su desgaste corporal, emocional y afectivo donde la escritura se vuelve posible: «Renunciar a todo. Ese es el único deseo que siento hoy». El diario, entonces, no solo registra los afectos, sino que muestra un yo vulnerable, sin defensas, que se sostiene en el lenguaje como puede.

En el *Diario del dinero*, Rosario Bléfari se encuentra, sobre todo en las entradas de los últimos años, en ese territorio ambiguo: el deseo no desaparece, pero se vuelve difícil de sobrellevar, casi una carga. El diario es el lugar donde esa contradicción es dicha, donde se escribe el hastío sin un interés resolutivo. Más adelante, Bléfari escribe:

Quisiera vivir en todas partes sin tantas preocupaciones, pero se necesitan muchas cosas para entrar y salir, comer y dormir. El mundo nunca fue un paraíso. Sacrificio, desconsuelo y propósitos perdidos. Solo unos pocos tienen suerte, no tienen que demostrar nada y tienen todo para desear. (BLÉFARI, 2024, P. 121)

En la entrada el deseo es posibilidad de reflexionar sobre el mundo que lo rodea, más específicamente, sobre la injusticia estructural que percibe: no todos pueden desear, porque desear también es un privilegio. En la mirada de Rosario, el deseo no es posibilidad, sino una pregunta sobre las normas que rigen al mundo: «¿No está permitido desear más de lo que

se puede lograr? Nunca sabré cuál es el límite» (p.121). En la misma línea que los planteos de Berlant, se puede comprobar que pese a la plena conciencia de las reglas del mundo, el gesto de escribir insiste en el acto de vivir a pesar de todo. El diario es, otra vez, el espacio de acompañamiento a los sinsabores del vivir.

Escritura y silencios: la enfermedad latente

Tanto en *Diario del dinero* como *Diario de la dispersión* hay un aspecto elusivo que atraviesa el texto: la enfermedad que sufre Bléfari los últimos años de su existencia. Con un diagnóstico terminal, la enfermedad nunca es mencionada de forma explícita en ninguna entrada del diario. Pero, su presencia es insistente y ayuda a construir un relato que no trata temáticamente sobre el sufrimiento o el dolor, pero que sí lo bordea, lo inscribe en el cuerpo que escribe sin mencionarlo explícitamente. Esta estrategia puede ser pensada desde lo que Butler denomina una «vida precaria», en la que la fragilidad del cuerpo no se transcribe en un argumento, sino como forma. Diversas entradas dan cuenta del padecimiento físico sin enunciarlo estrictamente como enfermedad: «En eutonía nos hicieron recostar sobre unas mantas eléctricas. Pero yo me fui con mucho dolor de espalda. Algo no está yendo bien con mi espalda y con los huesos en general» (BLÉFARI, 2024, p. 115). En este incidente, este registro mínimo que es diagnóstico sensorial del dolor, el cuerpo se figura como lugar de sospecha y como índice de intuición: «algo no está yendo bien». Hay sospecha, hay registro, hay pregunta abierta sobre el cuerpo sufriente.

La experiencia médica es otra escena de precariedad, donde el yo enfermo es deshumanizado y relegado a un objeto de observación clínica, a una instancia más dentro de la rapidez del día laboral: «Me voy a hacer el centellograma. Otra vez la mujer me hace el cuestionario antes de inyectarme el contraste, sale con algo, algo así como que soy un caso inusual. Nadie me dice eso» (BLÉFARI, 2024, p. 115). Sin un atisbo de sensibilidad o acompañamiento, el yo enfermo percibe y anota, siente y escribe. Más adelante, en pleno estudio, la palabra médica no ofrece respuestas ni tranquilizantes, sino una frialdad penetrante:

Siempre lo mismo, una vez en la camilla deslizante, escuchar que hacen chistes entre ellos, cosas como qué suerte que es viernes y risas, mientras una está ahí y recibe un trato como si fuera algo menos que una persona. Siempre trato de pensar que están hartos del trabajo, que seré la última de la mañana y por eso no pueden más, que merecen reír y crear un ambiente de camaradería, pero hoy me dejaron mal, esta liviandad para juzgar cualquier tema: que mi caso es raro, como si se hubieran equivocado los dioses o algo así [...] (BLÉFARI, 2024, p. 116)

Bléfari está allí, presente, y sin embargo es tratada como si no estuviera. El miedo, la ansiedad y el dolor se conjugan para hacer de esta una experiencia de desubjetivación a la fuerza. El diario, otra vez, es el único espacio donde puede hablarse desde la vulnerabilidad, sin ser reducida a un caso clínico anómalo.

Más adelante, el dolor se vuelve paralizante: «Me despierto con un dolor tan grande en todo el cuerpo que no puedo moverme» (p. 116). La diarista aquí registra la circunstancia de la imposibilidad. La poética de lo sintomático emerge no tanto como tema, sino como ejercicio que guía la escritura de lo circunstancial. En la entrada del 22 de junio, yendo a buscar resultados médicos anota: «Me caigo del dolor cuando vamos caminando por Defensa [...] al caer empujo una ventana metálica, hace un ruido de trueno, y todo parece más dramático» (p. 116). El episodio lejos de buscar una escena de revelación o una imagen con sentido alegórico, solo anota el accidente como parte del ritmo de lo cotidiano. En otras palabras, la enfermedad no se convierte en núcleo narrativo, sino en condición de la escritura.

Desde esta lectura, es posible afirmar que en Rosario Bléfari la enfermedad no se escribe como trauma, sino como marco difuso de la escritura. Su omisión es deliberada y activa una clave de lectura: la tensión entre el cuerpo doliente y la palabra que no nombra, que se resiste a ser atrapada en el discurso médico. La poética de lo sintomático es, también, poética del silencio, no en el sentido de mero ocultamiento, sino como una forma estética que hace de la enfermedad vivencia de lo cotidiano. En los incidentes, en los detalles mínimo de existencia, aparece la enfermedad, el cuerpo quebrado, pero sin dramatismo. Es decir, la escritura no expresa la enfermedad; la contiene, la bordea, le permite estar sin clausurarla.

Conclusión

Como hemos visto, los diarios de Rosario Bléfari presentan una forma de escritura que no pretende expresar una totalidad o, en otras palabras, una obra cerrada. Tanto *Diario del dinero* (2020) como *Diario de la dispersión* (2023) son un ejemplo de una práctica escritural fragmentaria, contradictoria y, sobre todo, vital. A la luz de algunos planteamientos de Roland Barthes, es posible entenderlo como una «tercera forma», una forma híbrida que escapa a la novela y al ensayo; además, que también es propicia para el registro cotidiano de lo mínimo, lo circunstancial, lo que no pretende ser narrativizado (en el sentido tradicional del término).

Pudimos ver que el gesto barthesiano se hizo presente en ambos diarios aquí analizados, pues la discusión sobre cómo se transforma una vida en obra aquí trasciende el mero estatuto genérico y se vuelve una problemática de la escritura misma. El gesto escritural de Bléfari se conforma de incidentes, aquellos fragmentos mínimos de presente, anotaciones que se reducen a registrar el paso de lo real. En otras palabras, las obras pueden ser leídas como una experiencia de la vida como escritura, ya no como una vida solamente narrada, sino como una vida que acontece en la escritura.

Asimismo, en la constitución de la dispersión como un método es posible leer lo ínfimo como el centro del núcleo poético conformado por sobras, retazos y materiales tan disímiles entre sí como funcionales. Junto con el método holístico que regula su economía diaria, la dispersión se constituye como un ritual de la producción creativa registrada en la escritura: telas, música, letras y actuación se vuelven el material favorito de la artista.

Finalmente, es posible ver como la identidad construida dentro de los diarios escapa a la lógica totalizante y, más bien, acompañan el ritmo cambiante y contradictorio de lo vivido. En esa línea, es posible leer los textos también desde el marco de las poéticas de la vulnerabilidad, en tanto su estructura fragmentaria, su temporalidad disgregada y su registro afectivo del deseo desgastado configuran no solo un relato sobre el daño, sino una escritura que nace y se hace desde la herida. Además, construyen una subjetividad que subsiste en la inestabilidad del deseo, el afecto y el lenguaje. En este sentido, *Diario del dinero* y *Diario de la dispersión* no son el reflejo de una vida, sino el espacio donde esa vida se vuelve posible. Asi-

mismo, la enfermedad no dicha se vuelve parte de la poética fragmentaria de Bléfari. La omisión del padecimiento permite que la vulnerabilidad corporal se manifieste como forma de escritura antes que como tema. La enfermedad se convierte en un tema que atraviesa el texto sin gobernarlo, y confirma que en sus diarios no se escribe sobre la muerte, sino desde la vida. Escribir, para Rosario Bléfari, es el devenir natural de su existencia.

Referencias

BARTHES, R. (2005).

La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980. México: Siglo XXI Editores.

BLÉFARI, R. (2023).

Diario de la dispersión. Buenos Aires: Mansalva.

BLÉFARI, R. (2024).

Diario del dinero. Buenos Aires: Mansalva.

GIORDANO, A. (2012).

Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario. *Analceta*, 5, 7, 129-141.

GIORDANO, A. (2008).

El giro autobiográfico en la literatura argentina actual. Buenos Aires: Mansalva.

BARTHES, R. (1977).

Sade, Loyola, Fourier. Caracas: Monte Ávila Editores.

PODLUBNE, J., & YELIN, J. (2011).

¿Cómo se escribe una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO [En línea]*, 22, 1-8.

BARTHES, R. (1994).

El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Paidós.

ABIUSO, C. (2024).

Combatir la cultura desde adentro: la figura de artista independiente en *Diario del dinero*, de Rosario Bléfari. *Gramma*, vol. 24, núm. 73.

MALLOL, A. (2024).

Literatura, vida y dinero. Los diarios de Fabián Casas y Rosario Bléfari. *Badebec Vol. 13, N° 26*, 217-232.

BERLANT, L. (2020).

El optimismo cruel. Ciudad de Buenos Aires: Caja Negra Editora.

GANTEAU, J.-M., & ONEGA, S. (2017).

Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction. New York: Routledge.

BUTLER, J. (2006).

Vida precaria: el poder del duelo y la violencia. Barcelona: Paidós.

Sobre los/las autores/as

Alicia Collado

Profesora de Inglés y Magíster en Inglés con mención en Literatura Angloamericana por la UNRC, es doctoranda en Letras en la UNCuyo. Su investigación aborda la literatura de migraciones y la configuración estética de la memoria en libros álbum anglófonos contemporáneos. Se desempeñó como docente de Culturas Anglófonas en el Profesorado de Inglés del IFDC-SL y actualmente es Profesora Titular efectiva de Inglés en las Licenciaturas en Comunicación Social, Periodismo y Producción de Radio y Televisión, así como en el Profesorado Universitario en Letras de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL. En investigación, codirige el PROICO 04-0823 sobre gobernanza lingüística e internacionalización en la UNSL y participa en el PROICO 04-1223 sobre Poéticas de la vulnerabilidad en literaturas contemporáneas. Asimismo, es Coordinadora Administrativa del Instituto de Lenguas de la UNSL, integrando la gestión académica con su producción científica y trayectoria docente.

Mauro Espinosa

Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesor Auxiliar en las cátedras de Literatura Española I y de Arte, Literatura y Estética en el Profesorado Universitario en Letras de la Universidad Nacional de San Luis. Actualmente integra los proyectos de investigación “Tensiones entre autonomía y compromiso en la literatura europea” (UNC, SeCyT), “El estilo como problema teórico de la modernidad literaria” (UNC, CIFYH) y “Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea” (UNSL). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y sus investigaciones se focalizan en literatura comparada y teoría literaria.

Paula Ferraro

Magíster en Literatura con Orientación en Literatura Hispanoamericana por la Universidade Federal Fluminense (Río de Janeiro, Brasil). Es Licenciada en Letras con Orientación en Letras Modernas: Teoría Literaria, y Profesora en Enseñanza Media y Superior por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en las cátedras de Literatura Latinoamericana I y II de la Universidad Nacional de San Luis, y como Profesora Responsable en Literatura y Cultura Griega y Latina en el IFDC San Luis. Ha completado estudios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Integra el Proyecto de Investigación “Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea” (PROICO 04-1223). Su producción académica incluye la publicación de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales.

Zulma Fernández

Técnica en Diseño Gráfico Publicitario, Profesora y Licenciada en Educación Inicial y Magíster en Literatura para Niños, desarrolla su labor en torno a la Literatura Infantil y Juvenil, articulando tres ejes principales: la investigación literaria, con líneas específicas en proyectos consolidados; la extensión universitaria, mediante proyectos y actividades recreativas como rondas de narración, recitado, lectura en voz alta y dramatización en ámbitos sociales y rurales; y la difusión cultural, participando activamente en congresos, ferias del libro y jornadas a nivel local, nacional e internacional. Asimismo, publica estudios teóricos y críticos en capítulos de libros y revistas especializadas. Es docente responsable de las asignaturas Literatura Infantil, Literatura Infantil y Juvenil y Taller de Oralidad Literaria en carreras de la Universidad Nacional de San Luis.

Lucia Quiroga

Magíster en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa (UNCuyo), Especialista Superior en Enseñanza de Inglés como Lengua Extranjera (IFDC-SL), y Profesora de Inglés (IPES). Se desempeña como docente auxiliar en el Profesorado Universitario en Letras para la cátedra de Literaturas Anglófonas en la Universidad Nacional de San Luis, y como profesora responsable de Didáctica de la Literatura Infanto-juvenil en Inglés en el Instituto de Formación Docente de San Luis. Es docente investigadora en la UNSL y el IFDC-SL en temáticas relacionadas a las literaturas anglófonas contemporáneas y las literaturas infantiles y juveniles en el campo de la Educación Superior.

Andrea Puchmüller

Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo. Realizó su investigación posdoctoral con beca del CONICET (2021-2024). Es Profesora Adjunta Exclusiva en “Literaturas Anglófonas” y “Didáctica de la Lengua y la Literatura” del Profesorado Universitario en Letras de la UNSL. En posgrado, dicta cursos y seminarios de la Maestría en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa (UNCuyo), la Maestría en Lengua Inglesa con mención en Estudios Literarios (UNC) y la Especialización en Gestión del Español como Lengua Segunda y Extranjera (UNSL). Es directora del proyecto “Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea” e investigadora del Instituto de Investigación en Ciencias Humanas y Sociales (IICH-UNSL). Participa además en redes y proyectos internacionales sobre literatura y derechos humanos.

Martín Alejandro Salinas

Doctorando en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Córdoba y becario del CONICET. Es Licenciado en Comunicación Social por la misma universidad y obtuvo con honores el Master of Liberal Arts en St. Edward's University, Austin, Texas. Se desempeñó como Coordinador de la Licenciatura en Periodismo de la Universidad Nacional de San Luis y dictó cursos de posgrado sobre narrativas gráficas en la UNC, la UNSL y la UNLaR. Actualmente es Jefe de Trabajos Prácticos Exclusivo Efectivo en Teorías de la Comunicación y Teorías de la Comunicación I de las Licenciaturas en Periodismo, Producción de Radio y Televisión y Comunicación Social en la UNSL. Forma parte del proyecto “Estudios y Crítica de la Historieta Argentina” (UNC), de la ASPAS (Brasil) y de la RING (Chile). Ha publicado artículos, capítulos y libros. También ha recibido becas para estancias en Europa, Estados Unidos y América Latina.

Cristina Patricia Sosa

Profesora de Lengua y Literatura egresada de la Universidad Nacional de Río Cuarto y Magíster en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Complementa su formación con estudios de doctorado en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña actualmente como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Universidad Nacional de Cuyo. Sus intereses de investigación se centran en la literatura latinoamericana y argentina contemporánea, en diálogo con problemáticas vinculadas a la memoria, los afectos y el archivo, campos que ha venido explorando y desarrollando en los últimos años con continuidad académica.

Celeste Vassallo

Licenciada en Letras Modernas (UNC), Correctora Literaria (UNC) y maestranda en Culturas y Literaturas Comparadas (UNC). Se desempeña como Profesora Responsable en las asignaturas Introducción a los estudios lingüísticos y Lingüística III del Profesorado en Educación Secundaria de Lengua y Literatura del IFDC de San Luis, y en el ámbito universitario, como Profesora Adjunta en las asignaturas Literatura Hispanoamericana I y II (UNSL). Es Subdirectora del Departamento de Artes de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL (período 2025-2028). Participa en el proyecto de investigación PROICO N.º 04-1223 “Poéticas de la vulnerabilidad en las literaturas Contemporáneas”, de la FCH de la UNSL.

Constelaciones de la **VULNERABILIDAD**

Literatura, ficción
y crítica contemporánea

Fruto del trabajo colectivo del proyecto de investigación *Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea* (Universidad Nacional de San Luis), este volumen propone una mirada plural sobre las formas en que la vulnerabilidad se inscribe en la literatura, la crítica y las prácticas culturales. A través de distintas obras y géneros, los textos aquí reunidos componen una constelación crítica que invita a leer la fragilidad como principio generativo de sentido.



RED DE EDITORIALES
DE UNIVERSIDADES
NACIONALES



Universidad
Nacional
de San Luis