

# Prácticas de oficio



INVESTIGACIÓN Y REFLEXIÓN EN CIENCIAS SOCIALES

Revista electrónica de publicación bianual y acceso abierto

n. 24, enero - junio 2020

## DOSSIER: “MUJERES Y FICCIÓN. ¿CÓMO CONTAR?”

*Martina López Casanova* (coordinadora)

La monstruosidad en el orden de géneros:  
Samanta Schweblin y la subversión del  
discurso dominante

*Silvana Castro Domínguez*

Un nombre propio o sobre *Oración* de  
María Moreno

*Victoria Daona*

La desmitificación del interior en la literatura  
argentina contemporánea. Reflexiones  
en torno a lo rural desde la intersección  
entre género y clase

*Luis Mosse*

El cuerpo y el género del delito. Los bordes  
de la ficción

*Martina López Casanova*

### TEXTOS

Magia, religión y ciencia en disputa: el ocaso del reino artúrico en dos cómics

*Gabriela Cipponeri y Kaila Yankelevich*

### TRAYECTORIAS

Silvio Feldman y los estudios del trabajo en la Argentina

*Verónica Maceira*

Experiencias compartidas

*Marina Luz García*

### RESEÑAS

### TESIS



## Presentación del dossier “Mujeres y ficción. ¿Cómo contar?”

*Martina López Casanova*  
*Posgrado en Ciencias Sociales*  
*UNGS-IDES*

Conjunto de textos sobre un tema, un dossier (“dosier”, en la versión españolizada de la RAE) incluye su presentación. El título del nuestro presenta su tema como una cuestión de discurso en relación con el modo en que una cultura se piensa. Para ello, el título retoma otras voces que –así, irreverentemente juntas– habilitan el juego de cruzar este umbral: 1) Virginia Woolf y 2) Jorge Luis Borges “más” Ricardo Piglia. ¿Dónde? ¿Por qué?

Título. “Mujeres y ficción” es el punto de partida del ensayo *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, publicado por primera vez en 1929. Convocada para dictar unas conferencias en la Sociedad Literaria de Newham y la Odtaa de Girton sobre el tema (que en las traducciones al español aparece como “mujeres y novela” o “mujeres y literatura”), Woolf, lejos de pensarlo como un referente, lo rodea como un problema con la lucidez que permite entender que un tema es, ante todo, una construcción. De esas conferencias, con los correspondientes rasgos de la comunicación en copresencia, surge su conocido ensayo feminista en el que un *yo* en el borde de la ficción y la autobiografía narra, en principio desde la orilla de un río, los recorridos de su pensamiento en torno a la cuestión.

But, you may say, we asked you to speak about *women and fiction*- what has that got to do with a room of one's own? I will try to explain. When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant.<sup>1</sup>

En la cita, dos preguntas: la primera, directa y atenta, es la que se haría su público-lector ante el título; la segunda, implícita e inquieta, es la que ella misma se plantea frente al tema de la convocatoria. En otros términos: ¿Qué se espera oír/leer bajo el tema de la convocatoria, “mujeres y ficción”? ¿Qué decir?

Por nuestra parte, además de anclar en la relación entre escritoras y escritura, en las tradiciones del campo literario puestas en juego cada vez, en los personajes femeninos y los conflictos armados sobre lo que hoy se puede pensar como “Orden de Géneros” y que, desde otros marcos conceptuales, Woolf percibía tan bien, retomamos el hecho de pensar el tema en preguntas que tienden a replantearlo en distintas cuestiones específicas en cada uno

---

<sup>1</sup> Woolf, V. (1977 [1929]). *A Room of One's Own*. Londres: Grafton, p. 7 (destacado mío). En la traducción de Laura Pujol: “Pero, me dirán, le hemos pedido que nos hable de las mujeres y la novela. ¿Qué tiene esto de ver con un cuarto propio? Intentaré explicarme. Cuando me pidieron que hablara de las mujeres y la novela, me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarían esas palabras”. Woolf, V. (2019 [1929]). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Planeta.



de los textos que componen el *dossier*. En todos los casos, subyace la convicción de que en la ficción y en sus problemáticos límites la imaginación pública se instala, antes que en el “contenido”, en el lenguaje que la construye. Imágenes y signos resignificados; voces en conflicto, en reunión: la ficción replantea las ficciones dadas que nos definen. A las mujeres también.

Subtítulo, “¿Cómo contar?”. En “Emma Zunz” (*El Aleph*, 1949), uno de los cuentos más leídos y citados de Borges, en un momento el narrador suspende el relato y se inclina sobre su propia tarea:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. [...] ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?<sup>2</sup>

La historia de Emma y la tarea de narrarla se juntan de modo indivorciable. Borges vuelve tema de su cuento el problema mismo de cómo contar, y esto implica polémicas en el campo literario; apropiaciones y cuestionamientos de tradiciones discursivas; concepciones de la literatura, el lenguaje, la escritura, la palabra y la perspectiva. Ricardo Piglia reinstala la pregunta en la novela *Respiración artificial* (publicada en 1980, durante la última dictadura) y vuelve a ella no pocas veces como lo muestran, entre numerosas intervenciones, las distintas instancias en las que publicó el artículo “Una propuesta para el próximo milenio”.<sup>3</sup> Plantea allí la funcionalidad de una focalización desplazada, distanciada, para narrar el horror del Terrorismo de Estado. Transversalmente, Piglia se ha dedicado a pensar la lectura, *El último lector* (2005) figuraría a modo de caleidoscopio las correspondencias entre las variaciones de la cuestión. Piglia/Borges y escritura/lectura, sin orden fijo para sus términos, son escalas de una *relación* entendida como unidad en sí misma.

En el conjunto de textos que aquí presentamos, esa unidad está dada específicamente por el problema de cómo contar y cómo leer los modos en que se cuenta la relación “mujeres y ficción”, que había abierto ya las preguntas de Woolf.

El *dossier*. La idea de armarlo surge del Seminario “Género y ficción. Configuraciones de la maternidad y el delito en la literatura y el cine recientes”, que dicté en el segundo trimestre de 2019 en el marco del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Los artículos de Silvana Castro Domínguez y de Luis Mosse resultan de sus respectivos trabajos finales para este seminario.

En “La monstruosidad en el Orden de Géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante”, Castro Domínguez analiza en tres cuentos de *Pájaros en la boca* (2018) de Schweblin (“Irman”, “La pesada valija de Benavides” y “El hombre sirena”) la funcionalidad de la aparición de cuerpos monstruosos en confrontación con el discurso falo-logocéntrico. Su trabajo enfoca la cuestión desde una perspectiva teórica que combina

---

<sup>2</sup> Borges, J. L. (1974). “Emma Zunz”. En *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, p. 565.

<sup>3</sup> Piglia, R. (2014). “Una propuesta para el próximo milenio”. En *Antología personal*. Buenos Aires: FCE, pp. 263-200. Allí se refiere una publicación anterior de este mismo artículo en *Margens/Márgenes. Revista de Cultura*, N° 2, San Pablo, octubre de 2001. Pero sabemos que también aparece en 1999 en el libro de la revista *Viva de Clarín: Argentinos, retratos de fin del milenio*. Piglia ubica su propuesta como la sexta tesis que Ítalo Calvino no llegó a elaborar en 1985 para una serie de conferencias en la Universidad de Harvard, *Seis propuestas para el próximo milenio*.

categorías feministas (Drucaroff, Segato, entre otras) con herramientas de la narratología (Genette) y del análisis del discurso (Bajtín, Booth, Raiter). En función de sus objetivos, la autora se aboca, entre otros aspectos, al estudio del humor y la violencia como catalizadores del horror, y del punto de vista narrativo.

En “La desmitificación del interior en la literatura argentina contemporánea. Reflexiones en torno a lo rural desde la intersección entre género y clase”, Luis Mosse parte de la pregunta por cómo se deconstruye la imagen de lo familiar como espacio de confianza en las novelas *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014) y *El viento que arrasa* de Selva Almada (2012), y en la crónica *Chicas muertas* de Almada (2014). Mosse opera con conceptos como *lo siniestro* (retomado de Freud por Drucaroff), Orden de Clases y Orden de Géneros (Drucaroff), en cruce con nociones de sociología rural y algunos debates políticos actuales. Entre otras observaciones, el autor señala que la crítica derivada de la perspectiva de género confluye con una crítica a las nociones de lo rural hegemónicas en el sentido común, en relación con los contextos articulados en los textos objeto del análisis.

Por su parte, Victoria Daona, especialista en estudios de género y memoria, en su artículo “Un nombre propio o sobre *Oración* de María Moreno”, pone en diálogo observaciones críticas sobre aspectos que replantean la relación entre memoria, géneros discursivos y la voz de las mujeres, y propone una lectura del libro de Moreno que hace hincapié en sus particularidades a la vez que piensa su lugar disruptivo en relación con la tradición testimonial argentina de posdictadura. Entre otras cuestiones, Daona observa i) los efectos que sobre la figura de Rodolfo Walsh produce el tensionamiento entre la “Carta a mis amigos” y el testimonio de su hija Patricia Walsh, y ii) el lugar que, en los años setenta, tenían las mujeres posicionadas por fuera de las organizaciones armadas y de los discursos establecidos de la feminidad.

Por último, en “El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción”, artículo de mi autoría, abordo el problema de la construcción *delito-Ley* en dos relatos que refieren explícitamente asesinatos reales de mujeres: *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y “Examen de conciencia” (2016) de Griselda Gambaro. El interrogante punto de partida es aquí el de cómo contar el *crimen real* que ya fue contado. En este sentido, el cruce de géneros discursivos (crónica, noticia, ficción, etcétera) cumple un lugar central en el posicionamiento de la voz narrativa que confronta con otras, y en la relectura de tradiciones en tensión del campo literario. La lectura de estos textos en interrelación y en un corpus mayor conformado por textos teóricos y críticos (Ludmer, Segato, Drucaroff) y otros literarios (Borges, Walsh) posibilita vincular los modos en que el femicidio/feminicidio se cuenta y se lee, con los modos en los que se imagina y se piensa.

Intenciones del *dossier*. En términos generales, esperamos contribuir a la revisión de posibles accesos a la ficción en función de temas de interés de las ciencias sociales. En términos particulares, focalizar el lugar y las modalidades de la escritura de las mujeres en la literatura argentina actual aspira a dos objetivos: i) visibilizar puentes entre ficción y realidad social que excedan la cuestión de la referencia directa; ii) invitar a un diálogo entre distintas perspectivas disciplinares que, a futuro, pudiera ampliar y redefinir problemáticas y modos de abordarlas en el espacio creciente de los estudios sobre el lugar de las mujeres, teniendo en cuenta la imaginación pública como dispositivo que organiza la vida social.



# La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante

## Monstrosity and gender: Samanta Schweblin and the subversion of the dominant discourse

*Silvana Castro Domínguez*  
CIEEM UBA-FLACSO  
(Argentina)  
*erzebethina@gmail.com*

### Resumen

Este artículo analiza el poder de la literatura para subvertir el discurso patriarcal a través de distintos recursos como la parodia, el humor y el cambio de perspectiva narrativa. Para ello, parte del concepto de monstruosidad en relación con el género, teniendo en cuenta que históricamente el cuerpo femenino ha sido definido como el espacio de la carencia, propenso al pecado y la consiguiente caída. Al ser vista siempre a través de una mirada masculina, la mujer no puede autorrepresentarse y queda, por tanto, exiliada del logos. En el siglo XXI, Samanta Schweblin parodia en sus cuentos el discurso patriarcal que ve a la mujer como un monstruo en distintos aspectos: sus excesos, su hibridez, su espectacularidad; subvierte la lógica dominante creando una distancia entre el narrador y el autor implícito que fomenta la disidencia. El artículo desarrolla primero el concepto de monstruosidad en relación con el género y luego analiza cómo se construye la representación del cuerpo femenino/feminizado en los cuentos seleccionados mediante los distintos recursos. Por último, se presentan algunas conclusiones generales, tanto sobre estos textos en particular como sobre el poder subversivo de la literatura.

Palabras clave: monstruosidad, estudios de género, literatura, Schweblin, análisis del discurso.

### Abstract

This article seeks to show how literature can subvert the dominant patriarchal view by using different literary devices like parody, humor and change of narrative perspective. It is centered in the concept of the female monstrosity, both as a writer (creator) and as a character, since the images of women were always observed through the eyes of men, which denies her of her own representation. In 21st century, Argentinian writer Samanta Schweblin takes a step back and



shows how the female body is seen by the dominant discourse as ambiguous, deformed or spectacular, three different forms of monstrosity. The article explains first the concept of monstrosity and its relation to gender, and then analyzes three stories published by Schweblin, focusing on the monstrous body, the humor, the violence and the narrative point of view. At the end, there are some general conclusions about the stories and the subversive power of literature.

Keywords: Monstrosity, Gender, Women Studies, Literature, Schweblin.

“La literatura es un modo peligroso y potente de cuestionar las significaciones imperantes en una sociedad”.  
Elsa Drucaroff, *Otro logos*.

## Introducción

En la literatura de Samanta Schweblin, la intromisión silenciosa de un elemento anormal rompe con la verosimilitud y logra poner en tensión los hilos de lo establecido como “natural” de manera perturbadora.

Tanto en la literatura como en el cine de terror, el silencio ha sido siempre amenazante; desde la Antigüedad nos llega la expresión *horror vacui* para referirnos a la tendencia a no dejar espacios libres, que *otros* puedan ocupar. Incluso Freud en 1919 (2012) lo menciona como un elemento que acentúa la falta/la ausencia y por eso funciona en la ficción como un componente esencial del miedo, creando la atmósfera adecuada para lo perturbador. Es que el silencio es muchas veces *la representación de lo no representado*, lo que no se nombra porque no se quiere ver y ese otro que negamos puede ser leído y entendido en relación con el Orden de Géneros.<sup>1</sup> La literatura, como género discursivo complejo (Bajtín, 1982) se apropia de ese vacío para decir lo que el discurso dominante suprime y resignificarlo.

Con el propósito de analizar cómo en la literatura de Schweblin la aparición insistente de *cuerpos monstruosos*, cuya materialidad *atenta* contra el orden establecido, manifiesta la confrontación con el discurso falo-logocéntrico,<sup>2</sup> tomaremos tres cuentos incluidos en *Pájaros en la boca* (2018): “Irman”, “La pesada valija de Benavides”<sup>3</sup> y “El hombre sirena”. Los textos presentan miradas muy diferentes con soluciones narrativas también diversas, por

---

<sup>1</sup> Desde la línea teórica propuesta, el orden de géneros, que implica un estrato superior de varones masculinos y un estrato inferior de mujeres y cuerpos feminizados, como agrega Segato en *La guerra contra las mujeres* (2016), es la estructura básica de la desigualdad. Esta visión del otro como un ser diferente y la consecuente jerarquización de esa diferencia repercuten luego en otros órdenes.

<sup>2</sup> Preferimos usar el término “falo-logocéntrico” en consonancia con lo planteado por Drucaroff (2015), en lugar de otros que podrían funcionar como sinónimos y aparecen usados de esta manera a lo largo del artículo, tales como *discurso patriarcal*, *discurso falocéntrico* o *falogocéntrico*, como propone Derrida, aunando los términos *falocentrismo* y *logocentrismo*. La razón es simple: a diferencia del término corriente (“patriarcal”) que refiere a la estructura social que ubica al varón (*pater familias*) por encima de la mujer, el término *falo-logocéntrico* pone el énfasis en los constructos ideológicos y discursivos que funcionan como pilares de dicha estructura.

<sup>3</sup> Publicado por primera vez en *El núcleo del disturbio* (2002).

lo que nos enfocaremos en tres aspectos de especial importancia para el análisis: la construcción de lo femenino como monstruoso (y, por lo tanto, rechazado por el discurso falo-logocéntrico), el manejo del humor y la violencia como catalizadores de la tensión semiótica que provoca el elemento perturbador y el punto de vista narrativo, que es, en definitiva, el que determina en cada caso qué es lo admitido y qué lo negado por el discurso dominante. Para el análisis tomaremos aportes de variada procedencia, pero, sobre todo, la perspectiva de Elsa Drucaroff (2015) que en su libro *Otro logos* presenta no solo una aguda revisión crítica del feminismo de la segunda mitad del siglo XX, sino también una propuesta deconstructiva del logos falocéntrico. De la teoría literaria y el análisis del discurso, además de los ya clásicos conceptos de la narratología de Gerard Genette (1989) y el análisis de las distintas *voces* del texto, que proponen Mijaíl Bajtín (1982) y Wayne Booth (1974), consideraremos el más reciente trabajo de Alejandro Raiter (2003) sobre la construcción del discurso dominante. Este marco nos permitirá pensar la pugna de ideologías y valoraciones que se juega en los cuentos y mostrar el poder subversivo de la literatura, trabajado en este caso desde una perspectiva feminista.

El trabajo está dividido en tres apartados, cada uno de los cuales presenta, primero, una breve conceptualización y, seguidamente, el análisis de los distintos aspectos de cada cuento.

## I. Lo monstruoso en la ficción

Los monstruos estuvieron siempre presentes en el imaginario cultural;<sup>4</sup> desde los mitos precristianos hasta los videojuegos; esto los hace difíciles de definir, ya que trascienden todo tipo de barreras –temporales, espaciales– y esa indefinición es, precisamente, uno de sus elementos esenciales. Román Gubern (1974) da ciertas pautas: son monstruos aquellos que presentan deformidad, desproporción, poderes sobrenaturales, mezcla de especies. También en la *Enciclopedia de literatura gótica* (Snordgrass, 2005), se señalan estas características y se agrega: los monstruos van en contra de la razón, son rebeldes; la ambigüedad de su ser es ominosa: no deberían existir, pero ahí están. Esta paradoja, que también señala Freud (2012), es, en psicoanálisis, el resultado de una *falla* en el mecanismo de *represión*, por lo que su representación en la ficción resulta perturbadora y nos lleva al terreno de lo negado por el logos racional, hoy agregaríamos: falocéntrico.

La hibridez los hace monstruos: muertos/vivos, humanos/animales, la no-pertenencia a una especie o grupo los lleva al aislamiento, los encierra en la otredad, y la distancia los vuelve posibles enemigos, aun cuando su reclusión no fuere buscada sino consecuencia de un rechazo (el hombre elefante, el jorobado de Notre Dame). Esta paradoja está expuesta de un modo crudo en Frankenstein: el hijo abandonado cuya inclinación por el mal surge a partir del rechazo paterno y social. El miedo al Otro nos lleva a atribuirle intenciones funestas, ya que en el pensamiento binario lo diferente es enemigo y, por lo tanto, debe ser dominado o destruido.

---

<sup>4</sup> Es pertinente señalar que la figura del *monstruo* en la literatura argentina contemporánea es abordada, entre otros, por Daniel Link (2005), también como figura subversiva. En su análisis, Link retoma principalmente la propuesta de Foucault en *Los anormales*, quien caracteriza al monstruo en relación con la enfermedad. El enfermo es un monstruo (históricamente lo ha sido) porque genera miedo, sobre todo, al contagio. Se podría pensar también en relación con el presente y algunos sucesos de paranoia colectiva en torno al coronavirus.

En este sentido, la monstruosidad se relaciona con el orden de géneros: la diferencia no admite paridad, sino que siempre hay una jerarquía que se traduce en voluntad de dominación. La mujer, como lo excluido, como el cuerpo que materializa la carencia, es terreno de intenciones inciertas, de artes oscuras, de incitación al pecado. Desde Aristóteles, la mujer se sitúa en el polo más bajo de la jerarquía, por su *incompletud* y su útero itinerante; su *impotentia muliebris* la hace poco confiable, su menstruación la vuelve impura.<sup>5</sup>

En *Imaginación monstruosa*, Marie-Hélène Huet (1993) analiza cómo, tanto en la tradición antigua como en la medieval, la culpable de la monstruosidad es ante todo la mujer, ya que el hijo deforme o *anormal* manifiesta en su cuerpo las marcas de la imaginación perversa o caprichosa de la madre. La intervención de la imaginación femenina es, entonces, fuente de transgresión a la norma y es así que las escritoras pueden resultar doblemente monstruosas, pues además de ser mujeres, ocupan un lugar como sujetos tradicionalmente adjudicado a los hombres.

A continuación, analizaremos cómo aparece lo monstruoso en relación con el orden de géneros en los cuentos elegidos de Samanta Schweblin y cómo la autora lo utiliza para denunciar y subvertir el discurso patriarcal.

### I.1. Cuerpos monstruosos que irrumpen en los cuentos

En el primer cuento, “Irman”, la historia es sencilla: dos hombres se detienen a tomar algo en un parador en medio de un viaje. Aunque el relato transcurre casi íntegramente dentro de la cantina, el hecho de que comience y termine en el auto crea un ambiente de *road movie* con lo que retoma un tópico de la cultura pop que abre la posibilidad de algo macabro. Hay dos personajes centrales, que son Oliver, *el que maneja*, e Irman, el mesero. El narrador, compañero de viaje, adopta una posición casi de testigo. Ya desde el comienzo, aparece lo *anormal*: es precisamente Irman, que resulta muy “petiso” desde la mirada de los dos hombres *normales* y no llega siquiera a la heladera para servir bebidas a los clientes; es decir, su forma atenta contra su función. Dice el narrador: “Era mucho más petiso de lo que parecía. Creo que yo casi le llevaba tres cabezas” (p. 11).<sup>6</sup>

La estatura del personaje, que lo hace risible, se complementa con su mutismo, que le da apariencia de “imbécil”; pero para los lectores, creemos, no deja de crear un efecto siniestro; precisamente lo que *no dice* es que en la trastienda yace el cadáver de su mujer. Cuando se acerca a la mesa, Irman insinúa algo que no puede poner en palabras:

—Es que... —se limpió la frente con el trapo. El tipo era un *desastre*— mi mujer es la que agarra las cosas de la heladera —dijo.

—¿Y...? —Tuve *ganas de pegarle*.

—Que está en el piso. Se cayó y está...

---

<sup>5</sup> La supuesta incapacidad de las mujeres para controlarse, en cualquier terreno, es entendida por los romanos como un signo de su razón inferior y su ligereza moral. “Esto conduce, directamente, a una división ‘natural’ de los roles sociales, y al sometimiento de la mujer al hombre, para el cual queda reservada la acción de la vida pública junto a la obligación de tutelar a la mujer, que [...] ha de permanecer en el ámbito de lo privado, donde sus acciones sean fácilmente controlables y de una menor trascendencia, reduciéndose su rol social a la reproducción, conservación y cuidado del grupo familiar” (Díaz López, 2016).

<sup>6</sup> Todas las citas de los cuentos están tomadas de Schweblin, 2018.

- ¿Cómo que en el piso? —lo interrumpió Oliver.  
 —Y, no sé. No sé —repitió levantando los hombros, las palmas de las manos hacia arriba.  
 —¿Dónde está? —dijo Oliver. El tipo señaló la cocina. (10)<sup>7</sup>

En este sentido, el relato opone la semiosis (discurso) en que lo ausente es la muerte y, por extensión, la mujer, con la no-semiosis: el cadáver desbordante, desplomado en el piso de la cocina.<sup>8</sup> La descripción misma que el narrador nos da del cuerpo instala lo femenino en el terreno de lo monstruoso: parece “una bestia marina” (hibridez), es demasiado grande y pesada como para moverla (desproporción); no se sabe en un comienzo si está viva o muerta (ambigüedad). La mujer/monstruo atrae: es la mezcla de fascinación/repugnancia que, para Julia Kristeva (1982), es propia de lo abyecto. Cuando la indeterminación se resuelve en el relato (la mujer está efectivamente muerta), lo monstruoso desaparece del discurso; esta represión implica un *retorno a la normalidad*. Los viajeros toman gaseosas de la heladera y salen; Irman coloca un banco sobre las piernas de la mujer abyecta para ver si de ese modo logra su objetivo: alcanzar la heladera. El cadáver ha dejado de ser perturbador para los personajes (aunque pueda seguir siéndolo para los lectores) y en esta *naturalización* radica lo verdaderamente ominoso, que no es lo que el discurso dominante señala como monstruoso, sino lo que niega.

Así, el cuento trabaja con los discursos consolidados por el falo-logocentrismo y muestra cómo la mujer queda del lado de lo no dicho: la muerta importa menos que el almuerzo que ya no es capaz de preparar. Lo monstruoso, sin embargo, sí se dice, aparece en esa misma negación que busca acallararlo: mudo para el narrador, pero elocuente para los lectores.

En “La pesada valija de Benavides”, lo monstruoso se instala en la lectura desde la primera línea, pero pronto es subvertido. Benavides asesina a su mujer y mete el cadáver en una maleta. Sin culpa, entendiendo que su crimen está justificado (“*Sabe* que pocos comprenderán las razones [de su asesinato]”, p. 135), se dirige a la casa del doctor Corrales, para mostrarle lo que lleva con él. Tanto desde el contexto de producción (Argentina, 2010), como desde el de recepción, el momento en que lo leemos, la temática de los feminicidios es una referencia obligada, lo que nos lleva como lectores a asociar a Benavides con un *monstruo*. Pero dentro del orden patriarcal, Benavides no es el otro ni es suprimido del discurso: lo monstruoso es el cuerpo (muerto) de la mujer y esto produce una primera ruptura entre el *lector implícito* y el logos que el protagonista representa.<sup>9</sup> En el plano de la historia, el monstruo es el cadáver; la imposibilidad de semiotizarlo se pone en evidencia en el primer diálogo que Benavides sostiene con Corrales:

- Doctor, tengo que hablar con usted, en privado.  
 —Dígame, Benavides, acá estamos en confianza...  
 —Decirle no es problema, doctor. Lo que pasa es que... —Benavides mira su valija— pasa que tengo que *mostrarle* algo. (136-137)

<sup>7</sup> Las bastardillas en las citas son, en todos los casos, nuestras.

<sup>8</sup> Si bien todo en un cuento es discurso y por lo tanto semiosis, a los fines del análisis entramos en el pacto de lectura y aceptamos la *realidad* propuesta por la autora.

<sup>9</sup> Siguiendo a Booth (1974), el lector implícito reúne a su vez la presunción de un cierto tipo de lector (lector modelo) y el posicionamiento (o visión de mundo) que el texto lo lleva a tomar. En este sentido, podemos decir que la obra “moldea” al lector.

La palabra *monstrum*, en latín, refería en sus comienzos a un prodigio en cuanto admonición o advertencia por parte de los dioses. Etimológicamente, por tanto, se relaciona con la familia de los verbos *monere* (ad-monición), pero también *monstrare*. Es significativo entonces que el cuerpo femenino sea aquello que no se puede decir, pero sí mostrar y se corresponde con el orden patriarcal, en el que la mujer es negada como sujeto, pero exhibida como objeto (Lacan lo legitima desde el logos falocéntrico: el hombre *tiene* el falo, la mujer *es* el falo).<sup>10</sup> Es esta última vertiente la que el relato explota: cuando finalmente el doctor ve el contenido de la valija, se asombra (*prodigio*) y decide montar una *exhibición*. Como en un desfile de fenómenos, el cuerpo monstruoso no resulta repelente, sino atractivo. Si la mujer es un “objeto de deseo”, el cadáver (de *cadere*: caer) es un objeto *caído*, *abyectado*, y se constituye por tanto como un tercero. Volvemos a Kristeva (1982):

... el Otro deja de manejar los tres polos del triángulo donde se sustenta la homogeneidad subjetiva, y deja caer al objeto en un *real abominable, inaccesible salvo a través del goce*. En este sentido, se lo goza. Violentamente y con dolor. (9)<sup>11</sup>

En el cuento, el cadáver femenino genera un goce “estético” tanto en el doctor como en un numeroso público, mientras que el asesino es elevado a la categoría de “artista”. A diferencia de lo que pasaba en “Irman”, aquí la mujer muerta sí entra en el discurso, porque sigue siendo funcional, explotable.

En “El hombre sirena”, en cambio, nos encontramos con un cuerpo monstruoso completamente diferente: se trata, como refiere el título, de un híbrido: mitad hombre, mitad pez. Esta ambigüedad rompe también con el Orden de Géneros, ya que, al no tener pene, el cuerpo masculino cae en el terreno de la carencia y quiebra la jerarquía patriarcal. Podríamos incluso decir que se trata de un cuerpo trifásico, pues la sirena es símbolo de la “doble naturaleza femenina”: la amable y virginal/la malvada seductora. Para Cirlot (1992), la mitad humana de la sirena representa lo superior, la docilidad, la belleza; mientras que la mitad animal, inferior, representa el instinto, lo salvaje. En conclusión, simboliza a un tiempo “lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior” (p. 415). Estas dos ideas de lo femenino están presentes tanto en la mitología y religión (Medea y Penélope, María y Eva) como en la literatura medieval y renacentista (Ginebra y Morgana, Cordelia y Lady Macbeth) y, como señala Nina Auerbach (1982), permanecen en la literatura moderna (Mme. de Tourvel y la marquesa de Merteuil en *Las relaciones peligrosas*). La sirena es un monstruo, por su hibridez, pero también por su ambigüedad femenina. Ya en la mitología griega (*La Iliada*), ya en la germánica (Lorelei), son además un obstáculo en el avance de los héroes (hombres).

Este monstruo mitológico aparece complejizado en el cuento en la figura de un hombre que trabaja en el puerto, sirena de la mitad para abajo. El hecho de que sea un hombre sirena y no un tritón (hombre-pezu) implica necesariamente la presencia de las tres identidades: masculina, femenina y animal. Sin embargo, lo femenino comparte la parte baja con el animal, mientras que el hombre ocupa la parte superior: “Tardo en reconocerlo,

---

<sup>10</sup> “Tal es la mujer detrás de su velo: es la ausencia de pene la que la hace falo, objeto del deseo” (Lacan, 2009, p. 785).

<sup>11</sup> La traducción es de Nicolás Rosa. En la versión en inglés, se aclara: “*It follows that jouissance alone causes the abject to exist as such*”.

en entender qué es exactamente, tan hombre de la cintura para arriba, tan sirena de la cintura para abajo” (p. 99).

¿Qué lugar ocupa lo femenino exactamente en ese cuerpo? La protagonista se siente inmediatamente atraída por este personaje, pero debe *reprimir su instinto* a causa de la vigilancia masculina: el tano, dueño del bar, la está observando, por lo que debe disimular y salir con tranquilidad. Cuando se acerque, se producirá una escena que continúa la inversión de roles, a la vez que refiere a otra realidad femenina, presente en el imaginario del lector: el acoso callejero o “levante”. El *sireno*, sin embargo, tiene una actitud relajada, nada insistente, pese a que maneja todos los códigos verbales y no verbales de la situación. Esto infantiliza a la protagonista que adopta la pose de una nena, sujetando el bolso con las dos manos y respondiéndole obedientemente. El lugar de lo femenino, entonces, no está en lo físico (hombre/pez), pero podría estar en la ausencia de pene que lo hace no amenazador y le permite a ella acercarse sin temor, o bien, liberando su instinto, que frente a un hombre (el tano) tenía que reprimir.

## II. Catalizadores del horror: el humor y la violencia

En su artículo de 1919, Sigmund Freud (2012) analiza cómo los mismos elementos pueden resultar o no inquietantes en un relato de ficción, de acuerdo con distintas variables. Una de ellas es el verosímil literario: lo que en el cuento maravilloso resulta lógico, descoloca en un relato ambientado en la contemporaneidad (Gregor Samsa se despierta convertido en alimaña);<sup>12</sup> otra es el humor: no resulta perturbador el torpe fantasma de Canterville. En los cuentos de Schweblin, este último recurso se presenta en formas diversas como la ironía o la parodia, pero no siempre contribuye, como en la literatura del siglo XIX, simplemente a atenuar el horror, sino que tensiona los hilos que lo entretienen. En el otro extremo está la violencia, que aparece ocasionalmente en escena y la mayor parte del tiempo permanece agazapada. En estos relatos hay una tensión continua entre estos dos polos, ya que se insertan elementos ominosos y se los salpica por momentos de un humor oscuro que distiende, pero también puede aumentar la violencia simbólica del relato. Esto va variando el ritmo, por momentos suave, por momentos vertiginoso, acentuando en definitiva su efecto perturbador.

### II.1. Distintos usos del humor en los cuentos

En “Irman”, el camarero es descrito de manera grotesca; su altura, que parece ir disminuyendo a medida que avanza el relato, resulta cómica para los dos hombres a través de cuyos ojos leemos la historia: “Miré a Oliver, sonreía; yo tenía demasiada sed como para reírme” (p. 9). La forma *desorientada* de actuar del camarero provoca la risa de Oliver; se crea así un marco ameno que contrasta con lo que va a venir en el relato y acentúa más que atenúa su horror. A diferencia del terror clásico que presenta los indicios y la ambientación

<sup>12</sup> La palabra que utiliza Kafka es “Ungeziefer”, que se usa en alemán para identificar cualquier tipo de plaga doméstica (hormigas, termitas, ácaros, pero también ratas). Consideramos que un término adecuado podría ser “alimaña” –aunque en las traducciones se suele usar “insecto”, “cucaracha” o “escarabajo”– porque el autor prefirió dejarlo en la ambigüedad, lo que acentúa, en consonancia con lo expuesto en este trabajo, su monstruosidad.

propicia para la aparición del elemento ominoso, aquí aparece *fuera de lugar*, desplazado, en consecuencia, en su función. Precisamente, cuando el presunto cadáver se haga presente en toda su magnitud ante los ojos del narrador y, por lo tanto, de los nuestros, vemos un cuerpo de mujer enorme *con un cucharón en la mano*.

El manto de humor negro está construido a partir del juego de imágenes y símbolos: la escasa estatura del hombre lo hace ver desvalido y es, a su vez, leída como un signo de su escasa virilidad; la “bestia marina”, que yace en la *cocina*, tiene un *cucharón* en la mano: dos atributos que remiten en el discurso patriarcal al *lugar* de la mujer. Estos toques de humor hacen que el *relato* sea menos siniestro, aunque el horror sobrevuela en la *historia*.

Los personajes, en cambio, utilizan el humor para negar lo monstruoso. Cuando salen de la cocina, tras ver el cadáver, de mejor talante ahora, ya que han tomado (robado) gaseosas, comentan entre bromas la posibilidad de que el “pobre tipo” haya asesinado a “la gorda”. Ante los pedidos insistentes de Oliver, Irman responde que necesita pensar y llega la réplica: “No necesita pensar, lo que necesita es un metro más de altura” (p. 13).

Aquí el humor toma la forma de violencia y restituye el orden de géneros: por un lado, los “hombres”; por el otro, Irman: desorientado, pequeño, *femenino*. Como afirma Rita Segato (2003), el patriarcado se ordena en torno a dos ejes: uno vertical (varón – mujer) y uno horizontal, entre pares (varones); es, por lo tanto, una estructura de relaciones jerárquicamente ordenadas. Esto significa que los roles que asigna (tradicionalmente: “varón”/“mujer”) pueden ser ejercidos por personas independientemente de su biología.

En “La pesada valija de Benavides”, el humor se articula de dos maneras: por un lado, en la elección del verosímil; por otro, en la relación con el contexto, tanto de producción como de recepción, que es a su vez tematizado por los personajes. En ambos casos, la autora juega con las expectativas del lector. En el primer aspecto, el comienzo del relato es sórdido, por lo que el viraje hacia lo absurdo es totalmente inesperado y produce un efecto de extrañamiento. De esta manera *desnaturaliza* lo que, en el primer cuento analizado, el discurso dominante buscaba naturalizar: el cadáver femenino.

Precisamente ese absurdo está íntimamente imbricado con la segunda cuestión: la relación con el contexto en un doble sentido.<sup>13</sup> La autora sabe que en el universo del lector, además de los feminicidios, están muy presentes los relatos mediáticos sobre ellos, por lo que la exhibición del cadáver como obra de arte parodia, ante todo, la cobertura amarillista que suele hacerse de los crímenes. Schweblin usa este procedimiento para atacar el discurso de los medios como uno de los pilares sobre los que se construye el discurso dominante (Raiter, 2003), específicamente, en el tema de los feminicidios: ocultando al perpetrador, exhibiendo a la víctima tanto en su cuerpo como en su intimidad. Entonces el humor no solo destaca, son también, denuncia y, por lo tanto, subvierte.

En “El hombre sirena”, el humor está puesto en la descripción del personaje “monstruoso”, por lo que no refuerza lo perturbador; al contrario, es un recurso que atenúa, distrae. Precisamente, su no ser monstruoso –o no estar visto de esa manera en el relato– tiene que ver con el contraste que genera, por un lado, la idea de sirena –ya como monstruo, ya como ser maravilloso– y un recio marino de cuerpo bien torneado. Cuando ella se acerca, no esperamos que el monstruo la salude con un: “¿Qué hace una morocha tan

---

<sup>13</sup> Un guiño especial al contexto de recepción parece hacerlo Donorio, curador de la exposición, quien desde su primera aparición, insiste en la importancia de contextualizar la obra.

sola en el muelle?” (p. 72) y otras frases coloquiales que concuerdan, sin embargo, con su postura:

Quando me ve se cruza de brazos –las manos bajo las axilas, los pulgares hacia arriba–, y sonrío. Me parece un gesto demasiado canchero para un hombre sirena y *me arrepiento* de estar caminando hacia él con tanta seguridad, con tantas ganas de hablarle, y me *siento estúpida*. Pero *ya es tarde* para volver. (99)

Este acercamiento, sin duda, parodia otra escena literaria, que es la de Ulises atado a un poste para resistir la tentación del canto de las sirenas. La protagonista no tiene esa templanza (recordemos la *impotentia muliebris*) y avanza irreflexivamente hacia el *sireno*, hasta que *ya es tarde*. Este, sin embargo, resulta ser un personaje agradable, del que ella en pocos minutos se enamora; aunque sabe que no *debe* decírselo aún, sino que primero *debe* haber un período de noviazgo (otro discurso social parodiado).

Como vemos, una serie de recursos humorísticos como la exageración, el absurdo, la parodia, la ironía, catalizan la monstruosidad, pero también retoman y subvierten discursos consensuados.

## II.2. Violencia patriarcal

En las citas de “Irman”, hemos resaltado palabras que tienen que ver con el modelo de virilidad que propone el discurso falo-logocéntrico: activo, violento, dominante, insensible. Dos veces surge la amenaza de violencia por parte de los hombres “normales” al camarero: primero, cuando Irman no se anima a poner en palabras la muerte, el narrador confiesa “tuve ganas de pegarle” (p. 10); segundo, cuando intentan mover el cadáver, lee en Oliver las ganas de “cagarlo a trompadas” (p. 11). El camarero, como vimos, no entra en ese modelo de masculinidad: es apocado, hace un trabajo que en el orden patriarcal se asocia con lo femenino (limpia, sirve la comida): es un híbrido. Incluso su apariencia lo instala de comienzo en el lado de lo excluido (por a-normal) e *incita* a la violencia. Esta va *in crescendo* hasta concretarse en el episodio final: Irman le ofrece a Oliver contratarlo. Hace una referencia al manejo del dinero, a su camioneta. Si la materialidad del cadáver no llegó a inmutarlo; lo simbólico del discurso del mesero, lo saca de quicio. Sobre todo, lo ofenden las referencias al *dinero* y la *camioneta*, dos símbolos que en el orden patriarcal son atributos del varón, así como el cucharón lo era de la mujer. Esta lectura se ve reforzada por la necesidad de Irman de ir en busca de un suplemento fálico (la escopeta) para restituir su masculinidad.

Antes de retirarse, Oliver roba una caja con lo que cree son las ganancias del local. La sorpresa final es que esa caja contiene, entre otras cosas, nada menos que poesía; el mal camarero es quizás un buen poeta. No lo sabemos, porque Irman desaparece del discurso, mientras los amigos se lamentan por no haber ido a una parrilla libre.

A diferencia de lo que sucede en “Irman”, en “La pesada valija de Benavides” se reproducen los dos ejes de la estructura patriarcal que menciona Segato (2003): el horizontal (paridad) y el vertical (superioridad). Sin embargo, al igual que en el primer cuento, el conflicto no surge en el eje vertical, ya que además de la muerta, objeto de goce *estético*, los demás personajes femeninos son las dóciles sirvientas del Dr. Corrales; la tensión vuelve a darse en el eje de pares. Al comienzo del relato los tres hombres parecen llevarse bien. Pero cuando Benavides entiende que Corrales y Donorio pretenden exhibir el

cadáver, lo siente como un robo. Benavides no está loco, sabe hasta cierto punto que lo que hizo no está bien visto y pretende ocultarlo, aunque no se arrepiente (“Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas”, p. 135), pero considera que su mujer le sigue perteneciendo. Es por eso que grita una y otra vez “¡Yo la maté!”, aun cuando nadie interpreta sus palabras como un pedido de restitución de su masculinidad: la confesión del asesinato es oída como un reclamo de derechos de autor por el Dr. Corrales y como una metáfora por el público.<sup>14</sup>

En la disputa por el objeto (cuerpo de la mujer): Benavides asume que este le pertenece como un hecho natural, del orden de lo que Raiter (2003) llamara *sentido común*. Sus oponentes “roban” el cadáver para explotarlo comercialmente. Es decir que desde la lógica de los personajes (falo-logocentrismo), aun muerta la mujer, es una posesión, un objeto de goce o explotación. Por supuesto que Benavides lleva en este combate las de perder y termina perdiendo la razón (logos) para la que el feminicidio no era algo objetable, pero sí el *delito* que se presenta en el eje de pares.

En “El hombre sirena” hay tres mundos bien diferenciados: el de lo femenino, al que pertenecen la protagonista y su madre (ambas “locas” e “independientes”, no sabemos si hay una relación causal entre ambas); el de los hombres, en el que están Daniel y, brevemente, su amigo, el tano, y el del hombre sirena (híbrido). Quedémonos con lo masculino.

Antes marcamos que la protagonista se siente vigilada en el comienzo, por lo que debe disimular. En ese mismo párrafo, cuando quiere irse: “El tano se acerca para *ver que todo esté bien*, insiste en que *debo* quedarme, que Daniel ya debe estar por llegar, que *debo* esperar” (p. 99). La masculinidad parece estar asociada a la vigilancia. Nótese que el verbo “deber” cuando se refiere a la mujer tiene sentido de obligación; cuando se refiere al hombre, de posibilidad. Esta asociación de lo masculino y el control permanece cuando ella está hablando con el hombre sirena. A decir de la protagonista, el problema es su hermano, siempre queriendo controlar todo y corriendo de aquí para allá: “Está todo el día pensando de dónde va a sacar dinero para pagar esto, de dónde para lo otro. Todo el tiempo queriendo saber qué estoy haciendo, dónde voy a estar, con quién” (p. 101). La mujer se compara con su madre (“somos mujeres independientes”, p. 101) y a su hermano con su padre (“¿Por qué tengo que soportar un papá-hermano si papá está muerto?”, p. 101). La conversación sobre Daniel continúa con otras marcas patriarcales (le alquila una casa, habla con los vecinos para ver en qué anda, quiere contratarle una mucama que la controle) hasta que este llega en su auto y ella *sale corriendo* a su encuentro. Daniel dice que habían quedado en encontrarse en su casa y ella *sabe* que no es así, pero *no lo contradice*. Luego le quiere hablar y él la toma del brazo “con esa *actitud paternal* que tanto me enerva” (p. 103). Ella afirma que quiere quedarse con el hombre sirena, pero él le abre la puerta del auto, ella sube y parten. Como veíamos en “Irman”, el mundo de los hombres (al que el *sireno* no pertenece, aunque comparta algunos códigos) parece estar signado, por el trabajo, el auto, la plata; pero en este caso además se destaca una visión patriarcal de las mujeres que deben ser cuidadas y rigurosamente controladas.

---

<sup>14</sup> Vemos de nuevo cómo la literatura explora, en este caso, las causas de la violencia y llega a una posible conclusión a la que también llega Segato (2003): el destinatario del crimen de género no es siempre la víctima, sino otro hombre ante quien se busca “demostrar” virilidad. En este caso, vemos que Benavides no quiere ser visto como “artista”, sino como asesino; aunque sus palabras son significantes vacíos.

### III. La cuestión del punto de vista

Si tomamos como primera característica que determina la monstruosidad su anormalidad, es claro que lo que la define es también un punto de vista: hay un discurso hegemónico que determina qué es lo normal y qué es lo diferente y, por lo tanto, peligroso. Este Otro puede ser aniquilado mediante la dominación (conquista, sumisión), la destrucción material (asesinato, sacrificio) o mediante la anulación en el discurso: lo que no se dice, no es real y, por lo tanto, no amenaza. Esta última variante se enlaza con la creencia ancestral en el valor mágico de la palabra, que es un tópico en cuentos maravillosos y fantásticos, en que la simple pronunciación de una fórmula puede provocar la apertura de la cueva de Alí Babá o la aparición de un monstruo como el Caramelero.<sup>15</sup>

En el caso de Schweblin, como vimos en el punto anterior, la monstruosidad está atada a lo no dicho, pero ¿desde qué punto de vista? En el orden de géneros, tenemos en principio dos discursos: el fallo-logocéntrico o patriarcal y el feminista, en cuya línea se inscriben posteriormente otras disidencias, como la teoría *queer*. La literatura se apropia de los distintos discursos que circulan en la sociedad, a partir de los que va construyendo voces que no solo reproducen posturas ideológicas, sino que también las ponen en tensión, las hacen discutir o las subvierten. La organización de los puntos de vista está dada a partir de una voz central narradora que a su vez focaliza en uno o varios personajes. Para dar un ejemplo claro de cómo la elección de esa voz incide en la concepción de *monstruoso* podemos referirnos a dos relatos de la misma autora: “Cuarenta centímetros cuadrados” y “Un hombre sin suerte” (*Siete casas vacías*, Schweblin, 2015), ambos narrados por sus protagonistas femeninas. En el primero, una mujer de clase media es abordada en una estación de subte por un mendigo que tiene muñones en lugar de piernas. En este caso, la situación es perturbadora desde la perspectiva de la narradora, pero posiblemente no lo sería si tomáramos la del mendigo. El segundo ejemplo que proponemos presenta otra complejidad. En “Un hombre sin suerte”, una nena de ocho años que está sola en la sala de espera de un hospital es abordada por un extraño, un hombre adulto que la lleva *a comprar una bombacha*. En este caso lo monstruoso no es *dicho/concebido* por ninguno de los personajes, pero prevalece en la lectura, es sembrado directamente en la mente del lector por la interacción del hombre adulto (amenazador) con la nena (posible víctima) y reforzado por la aparición de la palabra “bombacha”.

#### III.1. Quién mira y desde qué lugar

En cada uno de los tres cuentos que estamos analizando, el punto de vista se construye de manera diferente, ya que los narradores varían en su posicionamiento en relación con el discurso dominante. Veamos entonces cómo el cambio de perspectiva se cruza en cada uno de ellos con el orden de géneros y produce distintas percepciones de lo monstruoso.

<sup>15</sup> El poder de la palabra lo encontramos también hoy en día en prácticas que lo racionalizan, desde la meditación hasta el psicoanálisis. Pero el discurso tiene también el poder de oprimir: es, por ejemplo, el del golpeador que culpa a su mujer (“mirá lo que me hiciste hacer”) o el de la gobernadora que afirma que “nadie que nace en la pobreza hoy en Argentina llega a la Universidad” (el ejemplo, como es de conocimiento público, está tomado de la ex gobernadora de la provincia de Buenos Aires, María Eugenia Vidal: <https://www.youtube.com/watch?v=sgaw4ybbB64>).

En cuanto a “Irman”, el narrador interno (*homodieético*) podría considerarse testigo, puesto que la trama es mayormente llevada adelante por Oliver e Irman. Es decir que el punto de vista desde el que accedemos a la historia es el de un personaje secundario, varón, que observa, pero a la vez juzga, supone, aprueba (o desaprueba): la perspectiva tomada es, en principio, la del discurso dominante, del que la mujer está prácticamente ausente. Como vimos en el análisis, la mujer pasa del terreno de lo no dicho (las vacilaciones de Irman), a la representación concreta material como cadáver y otra vez a la exclusión del discurso. Desde el punto de vista del narrador, lo monstruoso es el cuerpo de la mujer (ver II.1), no el hecho de que esté muerta –asesinada o no–; también Irman encarna la monstruosidad en tanto su cuerpo es desproporcionadamente pequeño, poco viril, ambiguo. El narrador no censura ni la violencia ni la burla, ni el robo ni el asesinato; es más, estos cuatro signos no aparecen en el discurso, pertenecen a lo *no dicho*. En cuanto al cadáver, hay un momento de curiosidad morbosa, fugaz, pero la muerte de la mujer solo es significativa en tanto le impide cumplir con su función en la jerarquía patriarcal, esto es, servir. La particularidad del narrador que propone Schweblin es que, como testigo, transita desde una posición de complicidad con Oliver, hasta un distanciamiento que, si bien no se traduce en la confrontación, abre resquicios para el disenso mediante la vacilación: en un comienzo es partícipe de las burlas a Irman; sobre el final, le pide a Oliver abandonar el parador y evita una posible escena de violencia.

Un concepto que puede ser útil en el análisis es el de *autor implícito* que propone Wayne Booth (1974):

Incluso la novela en la que no hay narrador dramatizado crea una imagen implícita de un autor que está tras las bambalinas, ya sea como director de la función, como marionetista, o como un Dios indiferente, arrojándose las uñas en silencio. (143)

Para Booth, el autor implícito puede verse con claridad cuando el narrador está en primera persona y hay una voz interna al texto que se separa de las opiniones o juicios del primero. Por ejemplo, cuando la historia está narrada desde el punto de vista del asesino o cuando el narrador es *poco confiable*. Consideramos que en un cuento como “Irman”, en que la perspectiva está dada por un narrador masculino que mira y evalúa desde el discurso falológico, podemos hablar de un narrador *poco confiable* y encontrar, por consiguiente, espacios en que se filtre ese “segundo yo” del autor que dialoga, en palabras de Booth, con el narrador, los personajes, el lector y puede tanto identificarse como oponerse a ellos.

En definitiva, el autor implícito crea un margen para la decodificación del texto; en “Irman”, este distanciamiento se ve en la explicitación de acciones que no hacen avanzar la trama y funcionan, por lo tanto, a nivel indicial: la indiferencia ante la mujer muerta, el robo de las gaseosas, la descripción del cadáver. A su vez, la posición del narrador testigo que se va alejando poco a poco de la visión patriarcal refuerza esta lectura.

Pensar el problema de la focalización desde la perspectiva de género implica, retomando a Genette, separar *historia* (*histoire*) de *relato* (*récit*), esto es, diferenciar *qué* se cuenta de *cómo* se lo cuenta. En efecto, cualquier *historia* se ve afectada por el punto de vista del narrador, que determina en última instancia no solo el desarrollo, sino también la *significatividad* del suceso narrado. Esto se puede ver al pensar los cambios que se operarían si, por ejemplo, la voz narrativa fuera externa (*heterodieética*) y tomara una perspectiva feminista: en ese caso, el cuestionamiento al discurso patriarcal sería explícito. Schweblin

elige otro camino, y es la distancia entre autor implícito y narrador la que nos permite decodificar ese disenso.

En “La pesada valija de Benavides” sí nos encontramos con un narrador heterodiegético, que toma el punto de vista del protagonista. La reproducción del discurso patriarcal es clara: el feminicidio puede estar justificado, el cuerpo femenino es una posesión del marido o un espectáculo. La separación entre narrador y focalización en el protagonista, le permite a la autora trabajar de una manera más espaciada entre los discursos: el del relato (contrahegemónico), el del protagonista (dominante) y el de los “antagonistas” (mediático); esta polifonía da lugar también a la participación del lector implícito al que se refería Booth.

En el texto, la pugna de voces está marcada, en el caso de Benavides, por el empleo del estilo indirecto: el narrador se diferencia del discurso dominante que encarna el protagonista mediante verbos como “cree” o “sabe” que explicitan esa distancia, por ejemplo, en el caso ya visto de la página 135: “*sabe que* pocos comprenderán...”. Es interesante ver que ese discurso nunca traspasa los límites del “pensamiento” del personaje o, como mencionamos antes, del “sentido común”: el falo-logocentrismo no ve la necesidad de explicitar sus “razones”. Así, cuando el conflicto transita desde un asesinato (que en rigor no se presenta como conflicto para los personajes, sino solo para el lector implícito) hasta un robo (ahora sí conflictivo, entre “los medios” y “el autor”), Benavides certifica que, en su discurso, el crimen de género está dentro del orden de lo “normal”, lo que vuelve a marcar el distanciamiento entre narrador y protagonista. La mujer no es un sujeto, sino una posesión, es el terreno en que se juega el conflicto entre varones, con lo que la autora actualiza otra de las “voces” de la literatura, el *drama de honor*: si en la tradición literaria el conflicto estaba entre un hombre (dueño) y otro (perpetrador) por el daño de una posesión (mujer), aquí el daño ni siquiera es conflicto, sino que la disputa se da solo por la posesión.<sup>16</sup> Otra vez el silencio que recubre (y descubre) lo perturbador.

El relato muestra además la perspectiva del discurso mediático. Esto se da casi siempre mediante el estilo directo, es decir que la diferencia de voces se marca a través de signos muy tajantes, como los guiones. Sin embargo, hay una parte en que el narrador focaliza en el personaje de Donorio, es la primera vez que este ve el cadáver:

... *Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora*, piensa Donorio, y un escalofrío trepa de sus piernas a la nuca, *la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores.* (144)

En este fragmento, que escenificaría el principio del conflicto (robo), el narrador mira el cadáver femenino desde la perspectiva de los medios: es algo espectacular y por consiguiente redituable. La distancia entre el decir del narrador y el del personaje, que por momentos se hace muy cercana, marca la tensión y también el doble discurso mediático, en concordancia con lo expuesto también por Rita Segato en la Feria del Libro de Neuquén 2019: se censura al feminicida, pero también se lo difunde, lo cual lo empodera. Esto se invierte en el caso de

<sup>16</sup> En la tradición literaria en general, llegando hasta el Romanticismo, la violación de la mujer es una afrenta contra el varón que la posee (padre, hermano, marido, novio), por eso se la considera una cuestión de *honor* (masculino). Rita Segato (2003) explica que, para que pueda entenderse como crimen *contra* la mujer, esta tiene que ser considerada legalmente un sujeto, por lo tanto, el concepto mismo de “violación” es reciente en términos históricos.

Benavides, que termina “desquiciado” viendo que su crimen no es entendido como tal (todo el tiempo está repitiendo *ustedes no entienden, yo la maté*).

El caso de “El hombre sirena” es en muchos aspectos particular. En primer lugar, está narrado por su protagonista y presenta una visión femenina, en oposición a los otros dos cuentos, lo que conlleva la pregunta de si se trata de una mujer sometida por el logos patriarcal o que tiene algún problema mental que justifique la situación de control vista en el apartado anterior. Esto ubica el relato en el terreno de lo *extraño*, es decir, dado que el narrador es poco confiable, no podemos determinar si efectivamente hay un hombre sirena en el muelle (ningún otro personaje lo registra) o es un producto de su imaginación. No hay indicios en el texto más que de la conducta anómala de la protagonista, que podría ser leída de las dos maneras: como marca de una alteración mental, ya que ella misma se compara con su madre a quien define como “loca”, o como marca de sometimiento al hermano paternal y patriarcal. Lo cierto es que cuando está con el hombre sirena, ella es capaz de expresar su malestar ante la conducta de Daniel y su deseo de independencia, pero cuando lo ve, muestra *su lado obediente*, en lo que se asemeja al personaje mitológico del título: aún la *doble naturaleza* de la mujer. Podemos decir entonces que, además de una mirada femenina sobre el logos hegemónico, este cuento, a diferencia de los otros, presenta los elementos para una autocrítica como mujeres: detectar las conductas patriarcales que podemos tener instaladas, las contradicciones entre lo semiótico (discurso) y lo no semiótico (acción), ya que como dice Drucaroff (2015), son las dos caras de la misma moneda: ambas son formas de legitimar el orden de géneros y de perpetuarlo.

## Conclusiones

Como se desprende del análisis realizado, en los cuentos de Schweblin se cruzan lo monstruoso con el orden de géneros para subvertir el discurso dominante. Frente a un logos falocéntrico que los niega, los cuerpos excéntricos aparecen en toda su materialidad y desautomatizan la percepción del lector. La ausencia total de violencia por parte de estos cuerpos, marginados en universos ficcionales signados por la enfermedad, la locura, la muerte, nos ayuda a entender en qué sentido son amenazantes: amenazan el orden establecido, en este caso, el de géneros. En su estudio sobre la animalidad, incluido en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (1987) ven en lo *anomal* aquello que tiene la potencialidad de convertirse y, por lo tanto, superar las barreras que impone la definición como delimitación (que es su sentido etimológico). No poder *colocarse* es resistirse a la clasificación, a la etiqueta jerárquica que impone el discurso hegemónico. Ya sea como híbrido o desde la ambigüedad genérica, los monstruos se presentan en la literatura como formas que desafían esas convenciones y, por lo tanto, ponen en riesgo el *statu quo*.

En los cuentos que trabajamos, los cuerpos monstruosos se mueven por los bordes de diferentes maneras. En el caso de “Irman”, el cuerpo desmesurado de la mujer, muestra la paradoja de una rebosante materialidad negada, suprimida, por el discurso falologocéntrico. Al no existir la mujer, el orden de géneros es restituido dentro del eje de pares y el mesero, feminizado, recibe las burlas, órdenes, agresiones de los hombres “normales”. “La pesada valija de Benavides”, por su parte, retoma el tema de los feminicidios y mediante un narrador heterodiegético que focaliza mayormente en el asesino, pero también en el “curador”, opone el híbrido cadáver femenino/obra de arte al discurso mediático que

encubre (silencia) al asesino para convertir la violencia de género y su culminación, el feminicidio brutal, en un espectáculo que alimenta la morbosidad del "público". En "El hombre sirena", el monstruo es visto solamente por la mujer y también negado por los otros personajes. A su vez la ambigüedad femenina, retomada en el símbolo de la sirena y *conquistada* por el hombre, se espeja en la conducta de la protagonista, de *ideas* independientes, pero *conducta* sumisa. En el caso de la mujer, el silencio no está en las palabras, sino en el accionar, lo que lleva al lector a enfrentar la contradicción que muchas veces se presenta entre acciones y palabras y a pensar en la necesidad de actuar el discurso.

Ya en 1981, Rosemary Jackson (1986) definía al género fantástico como subversivo por amenazar las leyes de "la realidad", lo que equivale a decir: el constructo discursivo hegemónico. Schweblin continúa en esa línea, pero, sin necesidad de la máscara genérica, enfrenta directamente en estos cuentos lo monstruoso con el discurso falo-logocéntrico. Despojado de artilugios, el horror no se dice: se muestra.

El lenguaje, los discursos, la literatura, no *reflejan* la sociedad, sino que la construyen y actúan sobre ella. En los textos de Schweblin vemos una lucha de voces que implica posturas ideológicas que pueden ser leídas de diferentes maneras según la época, el lugar e incluso el punto de vista del lector. Ese entramado discursivo, desde nuestra lectura, pone en escena la lucha de géneros, pero a su vez toma una posición y lleva al lector a compartirla mediante la reflexión y los espacios que crea para que se involucre. Esos huecos no "están", sino que son contruidos hábilmente por la autora a través de contradicciones y violencias, humores y agresiones, distancias entre autor implícito y narrador, ecos de literaturas pasadas, parodia de discursos sociales, elipsis.

Así vemos que los textos no son armas, sino campos de batalla, que crean (y no *recrean*) la realidad, que no puede entenderse como algo separado del lenguaje, de las ideologías. En este sentido, la literatura es un terreno fecundo para la construcción y deconstrucción no solo de discursos, sino también de mundos, ya que permite cuestionamientos silenciosos y silenciados por el orden imperante.

## Referencias bibliográficas

- Auerbach, N. (1982). *Woman and the demon*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, pp. 248-293.
- Booth, W. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). 1730: Becoming-intense, becoming-animal, becoming-imperceptible. En: Deleuze, G. y F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 232-309.
- Díaz López, L. (2016). "Vicios y defectos de la mujer en la literatura romana: la impotentia muliebris". *Nova et Vetera*, 2(13). Disponible en: <https://www.urosario.edu.co/revista-nova-et-vetera/Inicio/Cultura/Vicios-y-defectos-de-la-mujer-en-la-literatura-rom/>.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.

- Freud, S. (2012). *Das Unheimliche*. Europäischer Literaturvlg. Disponible en: [https://www.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR\\_StudioRoma\\_Freud\\_DE.pdf](https://www.istitutosvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf).
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. et al. (1974). *Las raíces del miedo*. Antropología del cine de terror. Barcelona: Tusquets.
- Huet, M. (1993). *Monstrous imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989). Freud: hemilich/ unheimlich, l'inquiétante étrangeté. En: *Étrangers à nous-mêmes*. París: Fayard, pp. 269-271.
- Lacan, J. (2009). *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*. En: *Escritos 2*. Madrid: Siglo XXI, pp. 755-788.
- Link, D. (2005). *Monstruos*. En: *Clases. Literatura y Disidencia*. Buenos Aires: Norma, pp. 160-172.
- LMN [LMNNeuquenArg] (07/09/2019). "Rita Segato: 'Los femicidios se repiten porque se muestran como un espectáculo'" [archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sU0J28QFFyk>.
- Patterson Parrack, J. (2004). "Figuraciones Monstruosas de la identidad femenina en la novela española del siglo XX". *Actas XV Congreso AIH*, vol. III. México. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_3\\_025.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_025.pdf).
- Raiter, A. (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Buenos Aires: Biblos.
- Schweblin, S. (2015). *Siete casas vacías*. Buenos Aires: Páginas de Espuma.
- Schweblin, S. (2018). *Pájaros en la Boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Random House.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: UNQ.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños.
- Snordgrass, M. (2005). *Encyclopedia of gothic literature*. Nueva York: Facts On File, Inc.
- Vázquez Rocca, A. (2012). "Foucault: Los anormales, una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la locura". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 34(2). Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/40745/39064>.

## Un nombre propio o sobre *Oración* de María Moreno

### A name of her own or about *Oración* of María Moreno

Victoria Daona  
CIS-IDES, Memoria Abierta  
(Argentina)  
vicdaona@gmail.com

#### Resumen

Este artículo propone una lectura del libro de María Moreno (2018) haciendo hincapié en sus particularidades a la vez que pensando su lugar disruptivo en relación con la tradición testimonial argentina de posdictadura. Para ello, primero se detiene en la noción de “familismo” propuesta por Elizabeth Jelin para hablar de la palabra legitimada de los/as afectados/as directos/as y en la clasificación que propone Rossana Nofal sobre el género testimonial y luego analiza cómo se construye la narración en el texto. La hipótesis que organiza este artículo es que María Moreno logra desmontar ciertos lugares comunes que giran en torno a las narrativas de memoria y a la figura emblemática de Rodolfo Walsh a partir de una investigación rigurosa, una lectura del detalle y un nombre propio que la avala para hacerlo.

Palabras clave: testimonio, género, hija, filiación, memoria.

#### Abstract

This article proposes a Reading of María Moreno’s book, *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018), emphasizing their particularities while thinking about their disruptive place in relation to the Argentine post-dictatorship testimonial tradition. To do this, first it studies the notion of “familismo” proposed by Elizabeth Jelin to talk about the legitimate Word of the direct affected and the classification proposed by Rossana Nofal on the testimonial gender. Then the article analyze how this appear in the text. The hypothesis is that María Moreno manages to dismantle certain common places that revolve around the narratives of memory and the emblematic figure of Rodolfo Walsh using a rigorous research, a Reading of detail and a proper name that endorses it for do it.

Key words: testimony, gender, daughter, filiation, memory.



¿Quiénes son los/as dueños/as de la memoria de los años setenta en Argentina? La pregunta –provocadora en su formulación– evidencia la tensión que existe tanto en el interior del campo de los derechos humanos como del mundo académico y de la ciudadanía en general por la legitimidad de los relatos y las versiones del pasado. En el espacio público, esa tensión es constitutiva de las memorias, dada la multiplicidad de actores que se disputan diversos sentidos del pasado (Jelin, 2012). En el terreno de la literatura sucede algo similar, puesto que en las narrativas sobre el período esos mismos actores sociales escriben y recuperan ese pasado desde lugares diferentes, pujando por instalar o desinstalar algunas versiones cristalizadas en el espacio público que entran en relación con el discurso de los organismos de derechos humanos –sea tanto para avalarlo como para transgredirlo– y que, en la mayoría de los casos, se legitiman a partir de la vinculación que existe entre las biografías de los/as autores/as y las temáticas de sus narraciones (Daona, 2018).

Ahora bien, dentro del corpus de narraciones sobre el terrorismo de Estado hay libros, escasos, pero hay, que no se sientan en la mesa de los familiares y de los/as afectados/as directos/as, sino que se acercan al período desde un compromiso ciudadano o, como diría Carlos Gamerro, desde un compromiso que pone a jugar “lo autobiográfico en negativo” (Gamerro, 2010).<sup>1</sup> *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) de María Moreno se inscribe dentro de esta clasificación. Moreno espía y se entromete en los vínculos familiares sobre los que se asentaron las luchas por la memoria, la verdad y la justicia, deteniéndose –en particular– en la figura emblemática de Rodolfo Walsh para deconstruirla en su complejidad, a la vez que analiza las producciones de las H.I.J.A.S. con puntitos, para pensar sus transgresiones. Y lo hace a partir de legitimarse a sí misma desde un fuerte lugar de autora.

En las páginas que siguen, propongo analizar el texto de Moreno atendiendo a sus particularidades a la vez que pensando su lugar disruptivo en relación con la tradición testimonial argentina que emerge a partir de 1984. Para ello, primero me detengo en la noción de “familismo” propuesta por Elizabeth Jelin para hablar de la palabra legitimada de los/as afectados/as directos/as y en la clasificación que propone Rossana Nofal sobre el género testimonial. Y luego analizo el texto de Moreno, prestando especial atención a la pregunta que se hace por el lugar que ocuparon en los años setenta las mujeres que, como ella, se posicionaron por fuera de las organizaciones armadas y los discursos edulcorados de la feminidad. La hipótesis que organiza este artículo es que María Moreno logra desmontar ciertos lugares comunes que giran en torno a las narrativas de memoria y a la figura emblemática de Rodolfo Wash a partir de una investigación rigurosa, una lectura del detalle y un nombre propio que la avala para hacerlo.

---

<sup>1</sup> En un artículo (“Tierra de la memoria”) publicado en el diario argentino *Página 12* el 11 de abril de 2010, el escritor Carlos Gamerro reflexionaba sobre la literatura argentina que, durante la dictadura militar y posteriormente, había retomado y problematizado ese contexto histórico. A propósito de su novela sobre la Guerra de Malvinas, *Las Islas* (1998), escribe: “Soy clase ‘62, la clase que fue a Malvinas. No fui a Malvinas. Malvinas, en ese sentido, me dejó la sensación de una vida, quizá también una muerte, paralela, fantasmal (la mía, si me hubiera tocado ir a la guerra). La ficción no solo existe en la literatura, existe en cada uno de nosotros, en esas otras vidas posibles que se desarrollan paralelamente a la que nos tocó, o elegimos. Ese fue mi segundo descubrimiento: que la literatura puede ser autobiográfica en negativo: la historia no de lo que nos pasó sino de lo que nos pudo haber pasado” (Gamerro, 2010).

## Familismo y testimonio: de los/as emprendedores/as de memoria a los/as cuenteros/as

La idea de “trabajos de la memoria”, propuesta por Elizabeth Jelin en 2002, enfatiza lo activo de las personas y de las sociedades, pone el acento en los agentes que elaboran los sentidos simbólicos del pasado y en las disputas que esos agentes tienen dentro de la esfera pública. Jelin va a referirse a esos agentes como “emprendedores/as de memoria”, en cuanto ocupan un rol activo y productor de sentido sobre los relatos que circulan del pasado. Ahora bien, el problema que encuentra Jelin es que esos/as emprendedores/as en gran medida forman parte del grupo de afectados/as directos/as por el terrorismo de Estado, lo que para ella clausura la emergencia de otras voces que permitan pensar el período desde el lugar de la ciudadanía más que del familismo.

En “¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra” (2010), Jelin sostiene que la experiencia argentina puede ser tomada como un caso extremo del poder de la posición de “afectado/a directo/a” y de las narrativas personales del sufrimiento en relación con las disputas acerca del pasado dictatorial de la década de los setenta (Jelin, 2010, 227). Esto porque desde la restitución de la democracia, “la verdad” como prueba fehaciente de lo acontecido fue identificándose con las voces de quienes eran afectados directos del terrorismo de Estado. En un primer momento la legitimidad estuvo dada por la voz de los familiares –principalmente nucleados en los organismos de derechos humanos– y luego se fue sumando la voz de los sobrevivientes de centros clandestinos de detención y exterminio y la de los activistas y militantes de los años setenta.

Jelin va a explicar el porqué de la primacía de estas voces y su protagonismo en el terreno de las disputas por fijar los sentidos del pasado, analizando por un lado la centralidad que tuvo la figura de “la familia” como célula básica de formación y transmisión de valores en el discurso de la dictadura militar de 1976 y cómo los organismos de derechos humanos –principalmente Madres de Plaza de Mayo– se apropiaron de ese mismo discurso como justificativo de sus reclamos. Y por otro lado, analizando el creciente protagonismo que los/as sobrevivientes de los centros clandestinos de detención fueron asumiendo en la escena pública y política.

El problema que presenta para Jelin la primacía de estas voces es que suponen un alto grado de exclusión de otras voces sociales que forman parte de la ciudadanía; lo cual impide, todavía en la actualidad, que los sentidos del pasado puedan pensarse por fuera del relato de la experiencia propia.

La visibilidad y legitimidad de las voces ancladas en la pérdida familiar primero, en la vivencia corporal de la represión y en la participación cercana de la militancia política de los años ‘70 después, parecen delinear un escenario político que define las nociones de afectado/a y ciudadano/a como antagónicas, dando preeminencia a la primera. (Jelin, 2010, 245)

En cuanto a cómo se fue dando esa disputa dentro del género testimonial, Rossana Nofal, en su artículo “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura” (2015), propone una clasificación del género atendiendo a cuatro figuras de acuerdo con el momento histórico y político en el que esos textos emergen. En primer lugar, destaca la figura de los desaparecidos, que se refleja en los textos de los años ochenta,

en que los desaparecidos son las víctimas inocentes del terrorismo de Estado. Textos como *Recuerdo de la muerte* (publicado en México en 1983) de Miguel Bonasso y *The Little School. Tales of disappearance and survival* (publicado en inglés en 1985) de Alica Partnoy dan cuenta de estas estrategias. En segundo lugar, aparece la figura de los militantes que en sus relatos de mediados de los años noventa ponen en escena la militarización de las organizaciones guerrilleras. *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina* (1995) de Eduardo Anguita y Martín Caparrós o *Mujeres guerrilleras. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas* (1997) de Marta Diana, dan cuenta de ese pasaje del tono trágico a las reivindicaciones de la lucha armada y la exaltación de los ideales de la revolución.

A comienzos de la primera década del siglo XXI aparece la figura de los soldados en textos en que los autores buscan reponer e historizar las luchas de los años setenta no desde el presente de la enunciación, sino a partir de entender cómo es que logró ser válida la opción por las armas en el momento de los acontecimientos. Textos como *El tren de la victoria. Una saga familiar* (2003) de Cristina Zuker y *Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla argentina* (2006) de Gustavo Plis-Sterenbergh forman parte de esta serie. Por último, Nofal, señala que narrativas como las de Laura Alcoba, Federico Lorenz y Marta Dillon forman parte de lo que ella denomina las nuevas modulaciones del género testimonial, en que el testigo se convierte en personaje y la legitimidad de su palabra ya no necesita estar anclada en su cercanía hacia las víctimas, sino que está dada por el campo intelectual que lo autoriza. El concepto clave de Nofal para entender estas nuevas modulaciones es el de “cuentero”, que permite cruzar la historia mayor de aquellos años setenta con las anécdotas particulares de cada narrador/a.

La operación analítica de Nofal es reemplazar la figura del “emprendedor de memorias” que proponía Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2012), por la del “cuentero”, que es el encargado de contar las historias y transmitir las entre distintas generaciones. Esta es la razón, dice, por la cual estas leyendas de guerrilleros tienen aún la capacidad de emocionarnos. Son parte de esa historia que no consiste tanto en el registro documental de acontecimientos, sino que están centradas en los personajes que los protagonizaron. Esta nueva centralidad en el personaje nos habilita a atender a las voces narradoras en la literatura y a clasificarlas en distintas series literarias a la vez que nos permite conectar estas modulaciones de la ficción con las voces que en la esfera pública protagonizan lo que Jelin llama “las luchas por la memoria”. Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as o hijos/as desobedientes son actores/as concretos/as que se disputan espacios y versiones sobre el pasado en la arena social, pero también son “cuenteros” que se disputan versiones de ese pasado en el campo literario (Daona, 2018).

### **Una lectura de *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) de María Moreno**

Ahora bien, en 2015 Nofal vuelve a leer *Operación Masacre* y en esa relectura advierte que hay una diferencia fundamental entre el libro de Rodolfo Walsh y los libros futuros del género testimonial que tienen que ver con el lugar de “ciudadano” desde el que el periodista reconstruye los fusilamientos de José León Suárez. Dice Nofal:

El proyecto de escritura se aleja de la hipótesis del familismo donde los escritores del género testimonial de posdictadura se debaten, de manera paradójica, entre la pertenencia al grupo de víctimas directas y la voluntad política de asumir sus causas. (2015b)

Y observa, también, que ese deber ciudadano se enfatiza y se mezcla con un discurso intimista en las cartas –abiertas y privadas– en las que Walsh narra los padecimientos propios. La operación de Nofal es volver a los orígenes del género para señalar que en Argentina el primer testimonio no es el de un/a afectado/a directo/a, sino el de un investigador privilegiado, lo cual entra en sintonía con los postulados de Elizabeth Jelin sobre la primacía del familismo y la necesidad de escuchar otras voces.

Desde esta perspectiva, podemos leer el libro de María Moreno atendiendo tanto a su lugar transgresor en relación con el género testimonial de posdictadura, así como también deudor de la narrativa de Rodolfo Walsh. *Oración* puede leerse como una elegía y también como una herejía del género testimonial y esto Moreno lo logra a partir de tensionar relatos emblemáticos como la “Carta a mis amigos” con el testimonio de Patricia Walsh, la hija viva, o dando a conocer el diario íntimo de Rodolfo Walsh en La Habana, que relata sus encuentros sexuales con una prostituta cubana menor de edad y embarazada. Y también lo hace aprovechando la beca Guggenheim que ella ganó para escribir “sobre la moral sexual en las organizaciones revolucionarias de los años 70 en Argentina” (Moreno, 2018, 9), su nombre propio y sus amistades. La autora husmea en los documentos públicos de Walsh, pero también en sus documentos privados, a los que accede gracias a su amistad personal con Lilia Ferreyra, la última mujer del escritor; contrasta las cartas que son de público conocimiento con los diarios íntimos,<sup>2</sup> y sale a buscar otras voces que puedan componer ese relato coral y ciudadano.

Ese gesto disruptivo, encuentra su máxima tensión en su lugar de autora, en tanto es ella quien escribe sobre Walsh sin dar cuenta de un linaje familiar que la une al escritor, aunque sí, inscribiéndose dentro de la tradición de la prensa escrita en Argentina, en que ella –a diferencia de Vicki, la hija muerta, o de Patricia, la hija viva– ocupa el lugar de la hija pródiga y consagrada.<sup>3</sup> María Moreno establece en su texto una novela familiar intelectual, en que la sombra de autor es la de Walsh, pero es ella quien encarna el oficio y cumple rigurosamente con el método legado por el gran padre. Porque además de buscar a los informantes populares –la familia Mainer– o de utilizar la política del número o reconstruir los orígenes de ANCLA, escribe *Oración* tal como Nofal señala que Walsh escribió *Operación Masacre*, desde el lugar de ciudadana que considera que ese es su deber y se aleja así de la hipótesis del familismo.

Claro que esa ciudadanía que ejerce Moreno está llena de conquistas adquiridas a lo largo de toda una vida, la vida narrada en *Black out* (2016), pero también la vida que se inmiscuye en “Nota al pie”, un apartado de *Oración*. En ese texto, la autora señala:

<sup>2</sup> Puede leerse como un antecedente de este trabajo, el texto “Poner la hija. Cuerpos y cartas” (2004) que María Moreno publica en el libro *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*, compilado por Ana Amado y Nora Domínguez.

<sup>3</sup> La idea de leer en este libro a María Moreno como hija intelectual de Rodolfo Walsh es de Mónica Bernabé. Me la comentó al pasar en una conversación que mantuvimos por las calles de la ciudad de Salta. Tomo prestada su idea porque resulta potente y productiva.

... muchas veces me pregunté por qué no formé parte de ellos. Si me las había arreglado para sobrevivir mediante la coartada de no darles la razón. O si esa especie de azar que me había ubicado en la universidad bohemia de los bares [...] me había alejado de la militancia. (Moreno, 2018: 143)

A partir de esa pregunta, apunta una autobiografía fugaz en que se reconoce discípula de la antiestética de Luis Felipe Noé, *gruppie* adelantada del psicoanálisis e integrante de un grupo de estudio llamado “Nueva Mujer”, fundado en 1972 por “ex esposas de cuadros del ERP” que se disolvió meses después tras los fusilamientos de Trelew. En esa “Nota al pie”, Moreno también da a conocer que la radicalidad política es algo que ella reservó siempre para sus parejas a la vez que se detiene en la impresión que le causaron los rostros de las mujeres asesinadas en Trelew (Susana Lesgart, Ana María Villarreal, María Angélica Sabelli). Y narra la siguiente anécdota, a propósito de una expareja suya que hacía reuniones militantes en el departamento que compartían:

Recuerdo un día en que cociné para todos con los ademanes de la compañera acomodada al modelo de la clase popular. Luego, sonrojada hasta las orejas, pedí permiso para retirarme antes de que finalizara la reunión: debía escribir una nota para la sección “Vida Cotidiana” de La Opinión sobre el vuelo en aerostato [...] ahí, en medio de la reunión, creí ver en los ojos de aquellas muchachas duras que abusaban del nombre de guerra de “la negra” o “la negrita” un brillo de envidia, como si yo representara, no la frivolidad burguesa apropiable por el enemigo, sino la inocencia de una aventura anacrónica pero de riesgo limitado. (Moreno, 2018, 150)

La escena condensa tres elementos que me interesa resaltar: el primero es la comida cocinada por Moreno para su compañero y el grupo de militantes que se reunían en su casa; el segundo es la acción de retirarse de la reunión para escribir una nota periodística; el tercero es el brillo de envidia que creyó ver en los ojos de aquellas muchachas duras. En un párrafo, Moreno construye un complejo universo femenino que en los años setenta no terminaba de encajar ni en el modelo doméstico familiar, ni en el modelo de mujer militante. En los bordes de uno y otro, se posiciona en un espacio alternativo, el de la mujer profesional –y burguesa–, que se abre paso en el mundo de la prensa gráfica –caracterizado por fuertes figuras masculinas, como lo es Walsh– a través de una prosa que es elogiada por colegas como Héctor Demarchi –periodista desaparecido– y gracias a la que muchos años después obtendrá una beca Guggenheim para escribir este libro.

En contraposición a esta nota al pie, aparece el emblemático cuento de Rodolfo Walsh que lleva el mismo título y es publicado en el libro *Un kilo de oro* en 1967. En ese cuento, lo que leemos es la carta que un traductor le deja a su editor antes de suicidarse, en la que detalla sus obsesiones, manías y frustraciones. Por el contrario, en este apartado, Moreno cumple con los mandatos del cuarto propio y las monedas (Woolf, 1993) y construye para sí misma un espacio de legitimidad que le permitirá seguir escribiendo mientras otras empuñaban las armas. En contraposición también aparece Vicki Walsh, la hija heroica, aquella mujer a la que llamaban “cabezona” como a la autora y quien a los veintitrés años ya había logrado ser periodista del diario *Primera Plana*, pero que sin embargo, abandonará las letras por las armas para luego convertirse en heroína. El riesgo ilimitado de la vida de Vicki

se contraponen con los límites de la propia aventura de Moreno y entonces se resignifica el brillo de envidia que la autora veía en los ojos de las Negras y Negritas.

En *Las revolucionarias*, Alejandra Oberti (2015) señala que, tanto en Montoneros como en el PRT-ERP, el lugar central que ocupó la reflexión sobre la “familia revolucionaria” supuso para las mujeres participar de la revolución ocupándose de tareas domésticas tradicionalmente asignadas a su género. Sin embargo, en la práctica, la militancia femenina se extendió a todos los frentes de lucha, incluyendo acciones armadas, lo que inevitablemente provocó un desplazamiento de esos lugares tradicionales que puso en jaque las definiciones estancas que establecían lo que una mujer era y lo que podía hacer. Para Oberti, las mujeres militantes desafiaron los estereotipos del género al participar de la lucha revolucionaria y asumir el compromiso de construir un futuro diferente, incluso sin tener la posibilidad de resignar los antiguos valores asociados a su sexo.

Esa transgresión, quizás sutil o poco radical –la “revolución discreta” diría Cosse (2010)–, se hace evidente en el libro de Moreno, cuando ella pone énfasis en analizar por qué el día de su muerte Vicki estaba con la nena. En la “Carta a mis amigos” Rodolfo Walsh dice que fue con ella “porque a último momento no encontró con quien dejarla” (p. 130), sin embargo, Moreno contrapondrá a ese relato incuestionable el testimonio de Lucy Mainer, quien llevó a la nena hasta la casa de la calle Corro para que se encontrara con su madre. Lucy señala que “Vicki estaba con la hija, porque los Montoneros tenían la manía de ir con los hijos a todas partes [...]; pero sobre todo porque era su cumpleaños” (p. 232). Los motivos de Lucy lejos están del tono sacrificial de la carta a mis amigos, hay en ese testimonio algo que permite pensar en el deseo de esa maternidad, a la vez que en lo inconsciente de ese accionar.

Los hijos venían, como en cualquier tiempo, de acuerdo al deseo ilusionado, el azar bienvenido, o con la reticencia de uno de los padres (casi siempre el hombre). Las organizaciones armadas solían variar sus reglas según los tiempos de la revolución [...]. Pero existía la convicción individual. Para muchas compañeras, en nombre de los riesgos que se corrían, los niños debían ser la reserva para el tiempo de paz; otras veían en ellos un talismán para alcanzar el futuro y los testigos de la revolución efectiva. Pero, para la mayoría, la voluntad de tener hijos era el emergente de ese deseo impermeable a la razón y que al cumplirse, adquiría diversas formas de acogida [...]. Las compañeras y los compañeros tuvieron hijos en tiempos en que aun faltaba la dimensión de la pérdida casi inexorable de la propia vida; en medio de un riesgo sopesado a través de la voluntad de triunfo y un análisis optimista de sus condiciones. (Moreno, 2018, 163)

La maternidad se presenta como un nudo complejo y problemático al que Moreno le prestará atención en distintos momentos del libro y a partir del análisis de textos disímiles. Es por eso que mirará con agudeza los vínculos de madres e hijos en *El Dock*, la novela de Matilde Sánchez y en *Las hermanas alemanas*, la película de Margarethe von Trotta. Pero también por esto propondrá un recorte femenino de las narrativas de hijos de desaparecidos, para leer en esas producciones de las H.I.J.A.S. con puntitos la transgresión de una pastoral que se construye –la de los padres y madres– por fuera de los cánones que

propone la moral del realismo.<sup>4</sup> Y también por esto se preguntará por el lugar que ocuparon en los setenta, las mujeres que –como ella– se posicionaron por fuera de las organizaciones armadas y los discursos edulcorados de la feminidad. El mapa desplegado por Moreno pondrá en cuestión esa moral sexual de las organizaciones armadas y también los discursos concluyentes sobre maternidad y feminidad a partir de nombrar el deseo. “Los hijos venían, dirá, porque existía la convicción individual”. Entonces prestará atención a narrativas de filiación y armará un corpus de discursos culturales (película, libros, obra de teatro) a los que Moreno denominará de las H.I.J.A.S. “para romper el masculino abarcador y plural” (2018, 178) y mostrar lo que ella considera “una producción más de ovejas negras que de mujeres en duelo” (2018, 179). Se trata de un corpus compuesto por la película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, la obra de teatro *Mi vida después* (2011) de Lola Arias, y los libros *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. Todos trabajos que aunque piden ser considerados en su individualidad, dan a leer, aun en sus diferencias, ciertas maniobras narrativas similares que se repiten y “son menos influencias que bienes comunes de una nueva generación” (2018, 202).

El género de las H.I.J.A.S. se conjuga con el género narrativo de los/as hijos/as en un cruce que habilita la transgresión y con ella nuevas formas de decir o nombrar (Basile, 2019; Daona, 2017). En este sentido, resulta interesante destacar que el corpus propuesto por Moreno inicia con la película de Albertina Carri (2003), considerada el primer hito en las producciones de los/as hijos/as y cierra con el libro de Marta Dillon (2015) cuya narración sintetiza a la vez que transgrede los relatos anteriores en tanto plantea nuevas preguntas a las tramitaciones posibles sobre el pasado de violencia dictatorial. La pregunta central de Dillon no es dónde están esos desaparecidos o cómo se hace para habitar esa ausencia; sino qué pasa cuando los huesos son encontrados. Pero, además, el texto de Dillon aspira a construir una ficción fundacional del amor lésbico que se ampara en la legalización del matrimonio igualitario en Argentina en el año 2010 (Nofal, 2018).<sup>5</sup>

Pero en *Oración* hay muchas otras hijas: las de Rodolfo Walsh (Vicki y Patricia); la hija de Vicki; las hijas de la familia Mainer y ella misma (María Moreno) como hija/heredera de la pluma de Walsh. En el libro, todas estas voces se inscriben a contramano de los mandatos sociales que les han sido impuestos a la vez que interpelan al Estado desde ese lugar de borde. Son voces femeninas que ponen en cuestión lo establecido solo porque dicen una

---

<sup>4</sup> En *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Miguel Dalmaroni (2004) señala que “hacia mediados de los años noventa aparece una serie de novelas que procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” (Dalmaroni, 2004, 159). Novelas como *Villa* (1995) de Luis Guzmán, *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan o *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, dan cuenta de estos procedimientos. Considera que varios de estos autores habían declarado la intención de evitar todo tipo de esteticismo frente al relato del horror, “con arreglo a cierta prevención moral respecto de dos riesgos ideológicos: el de lo que podríamos llamar los efectos de belleza [...] y el riesgo de una moral de género, la moral del realismo, que estas novelas retoman parcialmente en la invención de las hablas de narradores y personajes, y cuya tradición arrastra un lazo tendencialmente seguro y cerrado entre sujeto y experiencia, narración y sentido” (Dalmaroni, 2004, 160). Para Dalmaroni esa moral que se ampara en el realismo y pretende evitar en sus novelas que el esteticismo de la prosa se confundiere con lo atroz de los acontecimientos que narra, se vincula, además, al hecho de que en algunas de estas novelas se construyen puntos de vista narrativos que imaginan las voces de los represores o de sus cómplices directos en contextos de enunciación de marcada intimidad.

<sup>5</sup> En este sentido, podría leerse *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, en sintonía con la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017).

verdad distinta. Como Patricia Walsh que narra “el otro relato”; como las hijas con puntitos que se animan a escribir a contrapelo de los discursos heroicos o como la propia María Moreno que transgrede el relato del familismo y vuelve a los orígenes del género testimonial en Argentina para complejizar la figura emblemática de Rodolfo Walsh, utilizando el mismo procedimiento que aquel utiliza en *Operación Masacre*.

## Un nombre propio

Vuelvo a la pregunta con la que abrí este texto: ¿quiénes son los/as dueños/as de la memoria de los años setenta en Argentina? La pregunta, además de provocadora, requiere una periodización. Nofal diría que en los ochenta la figura central de esas memorias en la literatura fueron los/as desaparecidos/as, en los noventa los/as militantes, en los 2000 los soldados y últimamente los/as cuenteros/as. Pero, además, tomando también a Nofal, podríamos decir que el género testimonial en Argentina se abre con *Operación Masacre*, que es un libro que se asienta en el deber ciudadano y por fuera de las lógicas del familismo que predominarán después en los relatos sobre terrorismo de Estado.

*Oración* de María Moreno forma parte de la categoría última, la de los/as cuenteros/as, pero también de la categoría inicial, la del deber ciudadano. Ella escribe para poner en tensión los relatos heroicos, escribe desde un lugar que no es el del familismo, pero que está legitimado por un campo intelectual que la autoriza, porque, aunque cocinó para esa generación de militantes, siempre prefirió escribir aquella nota sobre el vuelo en aerostato que la habilitó muchos años después a ganar una beca Guggenheim para hacer el libro.<sup>6</sup> La vieja dicotomía entre las palabras o las armas pierde validez en la trayectoria de María Moreno que elige tomar las armas de la palabra para crear un relato disruptivo en toda su composición y esta es la única verdad del texto o la verdad del género o ambas.

## Referencias bibliográficas

- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: EDUVIM.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL-Melusina.
- Daona, V. (2017). “Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género”. *El taco en la brea*, (6): 37-55.
- Daona, V. (2018). “Voces y poéticas de la memoria: un corpus de novelas argentinas contemporáneas”. *Revista Chilena de Literatura*, (97): 105-126.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gamerro, C. (2010). “Tierra de la memoria”. *Página 12*, suplemento Radar Libros, 11/4/2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3787-2010-04-11.html>.

<sup>6</sup> Es importante destacar que en el mismo año que se publica *Oración* (2018), la autora también publica *Panfleto. Erótica y feminismo* (2018), un libro que reúne todos los artículos periodísticos escritos por Moreno a lo largo de su carrera sobre feminismo. Sería interesante poder realizar un estudio futuro que analice la relación entre ambos libros.

- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2010). “¿Víctimas, familiares y ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”. En: Crenzel, E. (coord.). Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008). Buenos Aires: Biblos, pp. 227-249.
- Jelin, Elizabeth (2012). Los trabajos de la memoria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Moreno, M. (2004). “Poner la hija. Cuerpos y cartas”. En: Amado, A. y N. Domínguez (comps.). Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, pp. 111-124.
- Moreno, M. (2016). Black out. Buenos Aires: Mondadori Random House.
- Moreno, M. (2018). Oración. Carta a Vicky y otras elegías. Buenos Aires: Mondadori Random House.
- Nofal, R. (2015a). “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. Kamchatka, (6): 835-851.
- Nofal, R. (2015b). “Jaque a la reina: Rodolfo Walsh y la fundación heroica del testimonio”. En: Actas de las jornadas X Argentino de Literatura. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 25-40.
- Nofal, R. (2018). “Una crónica y sus huesos: del testimonio al cuento de guerra (al cielo vestida de novia te vas)”. Kamchatka, (12): 455-468.
- Oberti, A. (2015). Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta. Buenos Aires: Edhasa.
- Walsh, R. (1996). Un kilo de oro. Buenos Aires: De La Flor.
- Walsh, R. (2008). Operación Masacre. Buenos Aires: De La Flor
- Woolf, V. (1993). Un cuarto propio y otros ensayos. Buenos Aires: A-Z.

# La desmitificación del interior en la literatura argentina contemporánea. Reflexiones en torno a lo rural desde la intersección entre género y clase

The demystification of the country in contemporary Argentine literature. Reflections on the rural from the intersection between gender and class

*Luis Mosse*

*Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA)*

*(Argentina)*

*luismosse@gmail.com*

## Resumen

El presente artículo trata sobre cómo se deconstruye la imagen de lo familiar como espacio de confianza en dos novelas y una crónica, escritas por dos autoras argentinas contemporáneas: *Distancia de rescate* (Schweblin, 2014) y *El viento que arrasa* (Almada, 2012) y *Chicas muertas* (Almada, 2014). Se analizan los textos a la luz de los conceptos de orden de clase y orden de género (Drucaroff, 2015) y de lo siniestro (Drucaroff, 2018), así como también se apela a ciertas nociones de la sociología rural y la ecología política. Se plantea que la crítica derivada de la perspectiva de género confluye en las novelas con una crítica a las nociones de lo rural que priman en el sentido común. Esto se expresa en los contextos que articulan los textos analizados, marcados por un cruce entre el debate de género y debates políticos. Asimismo, se identifican ciertos procedimientos comunes que hacen a la totalidad de los textos. Como conclusión, se afirma que uno de los textos asume un registro peculiar que permite complejizar la percepción de lo rural mediante la descripción íntima del territorio.

Palabras clave: género, clases, ruralidad, literatura, contexto.

## Abstract

This article is about how the image of the familiar is deconstructed as a space of trust in two novels and a chronicle, written by two contemporary Argentine authors: *Distancia de rescate* (Schewblin, 2014) and *El viento que arrasa* (Almada, 2014) and *Chicas muertas* (Almada, 2014). The texts are analyzed in the light of the concepts of class order and gender order



(Drucaroff, 2012) and claims (Drucaroff, 2018), as well as certain notions of rural sociology and political ecology. It is argued that the criticism derived from the gender perspective converges in the novels with a critique of the notions of the rural that prevail in common sense. This is expressed in the contexts that articulate the analyzed texts, marked by a cross between the gender and environmental debate. Likewise, certain common procedures are identified that make all the texts. In conclusion, it is affirmed that one of the texts assumes a peculiar register that makes it possible to complex the perception of the rural by means of the intimate description of the territory.

Keywords: genre, classes, rurality, literacy, context.

## Lo siniestro en la familia y en la ruralidad

El presente artículo gira en torno a la potencialidad del discurso literario para cuestionar ideas persistentes en el sentido común. Específicamente, trata sobre cómo se deconstruye la imagen de lo familiar como espacio de confianza en dos novelas y una crónica, escritas por dos autoras argentinas contemporáneas: *Distancia de rescate* (Schewblin, 2014) y *El viento que arrasa* (Almada, 2012) y *Chicas muertas* (Almada, 2014). Se plantea, a modo de hipótesis, que el cuestionamiento que habilita la reflexión en torno al género puede hacerse extensivo a la imagen que de lo rural persiste en el sentido común.

La percepción de la familia como espacio de confianza ha sido puesta en cuestión desde distintas perspectivas: en la literatura, Kafka la construye como espacio de lo siniestro; desde la teoría social, Engels relaciona la constitución familiar moderna con el sostenimiento de la propiedad privada como estructura nuclear del modelo de acumulación capitalista. Más próxima en el tiempo y el espacio, Elizabeth Jelin demuestra cómo la familia, entendida como la conjunción de tres dimensiones –sexualidad, convivencia y procreación– adopta múltiples formas, dentro de las cuales la llamada familia tipo funcional es una más en otras, particularmente funcional a la organización social patriarcal (Jelin, 1998). Por otro lado, en Argentina al menos, la idea del campo, en oposición a la ciudad, remite a sentidos vinculados a la autenticidad de las relaciones entre las personas, el trabajo, las tradiciones y la salud (Drucaroff, 2018, 3-4). Esta imagen de lo rural es interrogada por lecturas que señalan el carácter depredador y contaminante que adquieren los pueblos del interior bajo un modelo de producción basado en el uso intensivo de insumos químicos. ¿Es posible establecer una analogía fundamentada entre ambos tipos de cuestionamiento? ¿Qué formas utiliza la literatura para desarticular las imágenes establecidas de lo rural? ¿Puede la perspectiva de género aportar elementos a la deconstrucción de la imagen predominantes del campo en el sentido común?

Se trata de vincular dos categorías, el género y la ruralidad, constitutivas del discurso que articula el orden social. En distintos niveles, ambas determinan la forma de comprender el mundo que nos rodea. Es posible enmarcar este diálogo haciendo referencia a reconocidos teóricos provenientes de países centrales. Sobre el género, Joan Scott (1996) señala que se trata de una categoría central para el análisis sociohistórico. Constituye una de las representaciones básicas de la dominación, juntamente con la noción de raza y clase; como tal es una forma primaria de relaciones significativas de poder. En este sentido actúa

como un conjunto de referencias constitutivas de la organización simbólica de la vida social, por esa razón establecen distribuciones concretas de poder. La autora señala que

... los lenguajes conceptuales emplean la diferenciación para establecer significados y que la diferencia sexual es una forma primaria de diferenciación significativa. Por tanto, el género facilita un modo de decodificar el significado y de comprender las complejas relaciones entre varias formas de interacción humana. (Scott, 1996, 28)

Sobre la categoría de género, sirviéndose de ella como modelo, se construyen posteriormente otras categorías que sintetizan y constituyen ciertas las transformaciones sociohistóricas. La distinción entre lo rural y lo urbano es también una categoría que genera efectos semióticos. La separación de la ciudad y el campo, la emergencia del campesinado como clase subalterna, la autonomización de la producción de alimentos como función social se construyen tomando como modelo las distinciones de género y clase, al mismo tiempo que estos sirven de sustratos a otros discursos. Raymond Williams (2017) demuestra, mediante un recorrido por la noción de campo en la literatura inglesa, cómo dicha noción se basa en ideas persistentes, tales como la edad de oro o el paraíso perdido, puede remontarse a la Antigüedad y se reactualiza en distintos contextos adoptando diferentes significados. Destaca, por ejemplo, que en las primeras décadas del siglo XVII la literatura sobre lo rural va adoptando formas estéticas que reflejan la preponderancia creciente del pequeño productor agropecuario independiente, figura que se expande con el desarrollo de las relaciones capitalistas en el campo, y de su ética característica (Williams, 2017, 46). Lo rural como categoría sintetiza un momento determinante en el desarrollo de la civilización (el nacimiento de las ciudades a partir de la domesticación de plantas y animales), constituye las relaciones de poder en sociedades concretas y se reactualiza en conflictos y consensos en las sociedades contemporáneas (Abramovay, 2007).

El foco del trabajo está puesto en la imagen del interior rural que componen los textos seleccionados. Se intentará destacar cómo los conflictos de género y de clase planteados en las historias desmontan la imagen que sobre el campo<sup>1</sup> predomina en el sentido común. Con el fin de acercarse a la cuestión desde una perspectiva histórica, es preciso hacer uso de conceptos forjados en un contexto más próximo, tanto temporal como espacialmente, a la realidad de nuestro país. Según Elsa Drucaroff (2015), la lógica faló-logocéntrica que anima el sistema patriarcal concibe la diferencia como lo que hay que suprimir. Inscribe en lo otro una jerarquía que se elimina para generar la fantasía de la identidad, de lo mismo. Una lógica de poder que no es inherente a la naturaleza humana sino la consecuencia del sometimiento de una mitad de la humanidad, las mujeres. Esta dominación es asistida por el logos racional, que objetualiza el otro y lo concibe como materia que hay que someter. La relación del hombre con la naturaleza, caracterizada por la explotación, se fragua en el molde de la relación del hombre con la mujer. Allí el cuerpo de la naturaleza y el cuerpo de

---

<sup>1</sup> Esta imagen del campo como entidad homogénea no es neutral, sino que responde a determinados intereses que se ponen en juego en momentos de conflicto. En una serie de artículos compilados por Eduardo Rinesi y Gabriel Vommaro, puede verse cómo la idea de campo predominante en Argentina cumplió una función política determinante durante el conflicto entre el gobierno y entidades gremiales agropecuarias de 2008. Esta idea logró encuadrar a una diversidad de actores en torno a un grupo más circunscripto de intereses (Rinesi y Vommaro, 2010).

la mujer pueden leerse como el sustrato en que se materializa la dominación masculina y la fantasía de lo mismo, basada en la supresión del otro.

En la Argentina, durante los últimos veinticinco años se expandió un discurso modernizador que identificó sólidamente el campo como fuente de valor de la que depende gran parte de la población del país (Gras y Hernández, 2013). Frente a este tipo de interpretaciones, la crítica al carácter depredador del capitalismo pone en evidencia las consecuencias negativas de una forma de acumulación basada en la explotación desmedida de los recursos naturales. Los pueblos retratados en los textos seleccionados son territorios donde se expresan las consecuencias de la explotación del cuerpo de las mujeres y de la naturaleza.

Situada en un incierto pueblo del interior del país, la historia narrada en *Distancia de rescate* se desarrolla a partir de un diálogo entre un niño llamado David y una mujer postrada en una sala de primeros auxilios, Amanda, quien estaba de vacaciones en el pueblo junto a su hija. El diálogo adopta la forma de un interrogatorio. El niño pretende que la mujer reconstruya una secuencia de hechos ocurridos recientemente, a los fines de comprender por qué está internada, qué ha sucedido con ella y con su pequeña hija. Por su parte, *Chicas muertas* reconstruye los crímenes de “tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio”<sup>2</sup> (Almada, 2014, 8). En un registro que inscribe el texto en la intersección entre novela y crónica, Almada combina múltiples recursos discursivos (entrevistas, notas de la prensa, informes policiales y forenses) para construir el relato. Por último, *El viento que arrasa* cuenta la historia del reverendo Pearson, un pastor evangelista que junto a su hija Leni quedan varados en el límite entre las provincias de Santa Fe y el Chaco. Mientras esperan que el gringo Brauer arregle el auto en su taller, ubicado al costado de la ruta fuera de la ciudad, el reverendo ve en el ayudante del mecánico un alma pura elegida para servir a la iglesia e intenta evangelizarlo.

Las novelas analizadas son significativas porque dialogan intensamente con el contexto y relacionan los conflictos personales con conflictos colectivos. El contexto, entendido como “un conjunto de variables que interactúan con los textos en un marco constituido por procesos culturales, estéticos y políticos en los que los textos se inscriben” (López Casanova y Kreplak, 2018), estructura los conflictos de las novelas. En las novelas hay una búsqueda de las narradoras por nombrar lo que no puede ser mencionado, aquello que de tan familiar se convierte en potencial peligro. El concepto de lo siniestro, tomado del psicoanálisis (Freud, 1919), es utilizado por Drucaroff en este sentido en su lectura de *Distancia de rescate*, la novela de Schweblin. Siniestro es lo entrañable para uno que se vuelve ajeno, algo secreto y terrible al mismo tiempo. Al respecto, la autora señala que

Nombrar lo más extraño, irreconocible pero en realidad secretamente propio y por eso terrorífico, negado por una misma, es algo que solo transcurre en el discurso: no hay modo

---

<sup>2</sup> El término “femicidio”, utilizado por Almada, hace referencia a la concepción jurídico-penal, introducida en la década de los setenta, para hacer referencia a crímenes de mujeres por parte de hombres. En su introducción en Latinoamérica, en la década de los noventa en el marco de los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, México, la antropóloga M. Lagarde acuña el término “feminicidio” (utilizado en el presente artículo) para dar cuenta de la responsabilidad estatal en los asesinatos sistemáticos (Panadés, 2020).

de romper un secreto que no implique *significar*, semiotizar lo que no debe/no puede ser semiotizado. (Drucaroff, 2018, 2. Destacado en el original)

Para significar, las protagonistas de las novelas apelan a diferentes elementos que relacionan los conflictos personales y colectivos. Como algo nuevo, que se descubre y no existen palabras aun para nombrarlo, las novelas utilizan procedimientos similares para construir esa búsqueda de nominar. El formalismo ruso vio en ellos lo específico literario en la medida en que el texto consiste en una construcción, es decir, un artificio. Desde esa perspectiva, los procedimientos son

... objetos que, a través del extrañamiento que producen sus características lingüísticas, *desautomatizan* la percepción del lector [...] dos procedimientos generales: la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma lingüística y aumentar así la dificultad y la duración de la percepción. (López Casanova, 2018, 93)

La razón de establecer un diálogo entre las novelas es que cada una pone la oscuridad sobre un tipo de dominación y hace énfasis en la otra: *Distancia de rescate* enfatiza las consecuencias del dominio patriarcal sobre la naturaleza, mientras *Chicas muertas* investiga y relata la violencia sobre el cuerpo de mujeres. *El viento que arrasa*, por su parte, refiere a ambas cuestiones de forma quizás más indirecta o elíptica: trata sobre la ausencia materna al tiempo que retrata íntimamente el paisaje rural.

Temas y textos similares se analizan en los artículos de Lucía De Leone (2018) y Martina López Casanova (s. f.). Ambos textos se centran en la cuestión de la maternidad y sus representaciones en las novelas aquí analizadas. De Leone analiza *Distancia de rescate* y es una referencia directa porque vincula, como aquí, los espacios rurales con las representaciones de los cuerpos en la literatura: "Campo y cuerpo, entonces, funcionan como zonas de indagaciones éticas, políticas y también de preocupaciones estéticas" (De Leone, 2018, 33). El texto de López Casanova, por su parte, compara la mencionada novela de Schwebelin y *El viento que arrasa*. Respecto de la primera, destaca "la ilusión alienante de la protección omnipotente" (López Casanova, s. f., 3) en que radica lo siniestro, que "signa como culpa tanto el desvío como la limitación de la mirada y que entonces prevé inexorablemente el castigo". Sobre la novela de Almada, desarrolla la cuestión de la ausencia como articuladora y punto de inflexión del conflicto. Junto con el citado trabajo de Drucaroff (2018), ambos artículos abordan detalladamente la representación de la maternidad en ambas novelas.

En el apartado que sigue, se explicitan los contextos con los cuales dialogan las novelas y que configuran los conflictos personales y colectivos, haciendo énfasis en aquellas variables que remiten a lo familiar y lo rural. En el tercer apartado, se destacan algunos procedimientos comunes identificados en los textos, orientados a desautomatizar la mirada de los lectores sobre la vida en el campo y la familiar. A modo de conclusión, se ensaya una reflexión en torno a cómo la perspectiva de género puede enriquecer las lecturas críticas de lo rural.

## La amenaza de lo íntimo y los nuevos miedos

¿Qué contexto permite la emergencia de *Distancia de rescate* (Schweblin, 2014)? La historia puede inscribirse en el cruce de dos debates latentes: el feminismo y la crisis ambiental. El concepto de lo siniestro utilizado por Drucaroff se relaciona con la *hybris*, suerte de desmesura u orgullo que conduce a la transgresión (Drucaroff, 2018, 4). Poco podemos agregar a lo señalado por la autora en cuanto a la *hybris* materna, que en la novela se expresa sutilmente como el deseo de la madre por otra mujer. Es posible, en cambio, profundizar en la *hybris* colectiva, que se manifiesta como la avidez capitalista que contamina el campo supuestamente immaculado.

El drama de Amanda y su hija es el drama de un pueblo que sufre las consecuencias del modelo de producción basado en la profundización de la explotación de los recursos naturales. Como se mencionó, la crisis ambiental remite a la percepción de las consecuencias potencialmente destructivas de las formas contemporáneas de explotación de la naturaleza. En Argentina, en particular, el contexto está dado por la generalización de prácticas productivas centradas en la intensificación del uso de agroquímicos. Dicho esquemáticamente, es un proceso que es consecuencia de la inserción del país en el mercado mundial por medio de la exportación de materias primas, particularmente de proteínas de origen vegetal. La valorización y consecuente expansión de la soja, un cultivo prácticamente inexistente en Argentina hasta la década de los años setenta, es el caso más conocido, pero lo mismo ocurre en otros lugares con distintas plantas que tienden a convertirse en monocultivos: maíz, pino, palma aceitera, entre otras.

En la novela, se alude permanentemente al conflicto socioambiental. Como señala Drucaroff (2018, 3): “el significante *soja* funciona como palabra – grieta que deja entrar brutalmente la historia y la política (el negocio funesto campero)”. Pero la historia está regada de otros elementos más sutiles: los bidones,<sup>3</sup> los síntomas de la exposición a los agrotóxicos [como los abortos espontáneos (Schweblin, 2014, 23) o las deformaciones de la niña de Casa Hogar], la muerte de animales. Estos elementos se ponen en tensión con conflictos vinculados a la maternidad, la ausencia del hombre en las tareas de cuidado y el deseo femenino. Como afirma Drucaroff (2018), el cruce entre cuestiones ligadas al debate de género y el orden de clases (en la medida que la crisis ambiental es consecuencia directa de la avidez capitalista por la acumulación) cumple en la novela una funcionalidad narrativa. Mantener su posición en el orden de clases es la causa de que las madres no puedan cumplir con su función en el orden de género, como garantes del cuidado de sus hijos. Esto provoca el drama de David: Carla pierde por un segundo el control de su hijo por cuidar al caballo, cuyo semen les permitirá a Omar, su marido, y a ella llenarse de guita (Schweblin, 2014, 17).

La distancia de rescate es una forma de anticiparse al peligro: es descripto como un hilo invisible que une a madre e hija (p. 22) en una relación de cuidado. El hilo se tensa en

---

<sup>3</sup> Una de las consecuencias derivadas de la masificación de herbicidas es la generación y persistencia de los bidones vacíos. En contextos rurales aislados, donde no existe el acceso a servicios públicos, esos bidones son reutilizados por muchas familias para recolectar agua. El fenómeno cobró cierta relevancia, fue introducido en la agenda política y derivó en una ley aprobada por el poder legislativo (“Sancionan la ley que regula el manejo de envases de agroquímicos”. Clarín, 19/9/2016. Disponible en: [https://www.clarin.com/rural/sancionan-regula-manejo-envases-agroquimicos\\_0\\_HkRJT\\_d3.html](https://www.clarin.com/rural/sancionan-regula-manejo-envases-agroquimicos_0_HkRJT_d3.html)).

momentos en que la hija se expone a potenciales peligros (p. 36). Es una práctica de cuidado que Amanda heredó de la madre (p. 44); y es, sobre todo, una práctica que recae en la mujer. “No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, algo que comieron o tocaron” (p. 104). La microbiologización del peligro esteriliza la distancia de rescate. La situación trágica que plantea la novela consiste en que la estructura de clases, conformada sobre sofisticadas formas de explotación de la naturaleza, torna ineficaces las prácticas tradicionales de cuidado, tal como son concebidas en un orden de género en que las prácticas de cuidado recaen exclusivamente en la madre. Estas prácticas, transmitidas de generación en generación, devienen en táctica inútil para controlar la multiplicidad de riesgos que se despliegan en la naturaleza a niveles prácticamente invisibles e invaden lo más cotidiano de las personas, la comida, el aire, los elementos de la naturaleza. Lo familiar, en este sentido, se vuelve fuente de peligro.

En determinado momento de la historia, los mecanismos que las sociedades generan para controlar las consecuencias de ciertas acciones colectivas son superados por las fuerzas desatadas por dichas consecuencias. El siglo XX inaugura una forma de miedo hasta entonces inexistente: el miedo a la destrucción total de la especie, derivada de las potencialidades destructivas que conlleva la energía atómica. La amenaza se complejiza y se desenvuelve en los niveles de lo micro, habilitadas por el desarrollo del control sobre las estructuras internas, nucleares de la materia. Las prácticas colectivas no adoptan formas de cuidado eficaces frente a los desafíos implícitos en el desarrollo material de la sociedad. Lo familiar convertido en peligro acecha los cuerpos tanto de las personas como de la naturaleza. El punto exacto del relato por el cual David induce a Amanda a recordar, sucede cuando cae el rocío sobre la chacra (Schweblin, 2014, 64), rocío que es probable sea un agroquímico vertido mediante fumigación aérea. En ese momento, la inocente lluvia del campo se convierte en portador del veneno que contagia las manos, el pasto, transformados así en vectores de la enfermedad.

El conflicto se articula en una pregunta política, que conecta la enfermedad individual con la enfermedad colectiva: “¿... en qué momento de la historia es apropiado indignarse?” (p. 28). La pregunta da sentido a la búsqueda a la que David conduce a Amanda; la reconstrucción del procedimiento de contagio permitirá potencialmente determinar la cadena de responsabilidades, aclarar quién, dónde y por qué se contagia, sacar la enfermedad del terreno de lo místico, para ponerlo en el terreno de lo comprensible y por ende abordable. La suerte está echada para los protagonistas de la historia: todos ellos ya están condenados o bien a la muerte o bien a la supervivencia como enfermos crónicos. El esfuerzo, que con el transcurrir de la historia se torna agobiante, permitirá reconstruir, nombrar, significar un problema social que hasta entonces permaneció en el terreno de lo no dicho, de lo mágico que conforma la ideología del sistema capitalista.

En *Distancia de rescate* (Schweblin, 2014), la relación de la narradora con el campo es externa: Amanda es una extraña de visita en el pueblo. Del mismo modo, los significantes presentes a lo largo de la novela –la soja, las malformaciones– remiten a las causas y consecuencias del modelo de producción que han generado mayor impacto en la opinión pública. En *El viento que arrasa* (Almada, 2012), en cambio, la relación con el territorio rural es íntima. Los protagonistas pertenecen a esos pueblos (si bien el taller no está en ninguno de ellos), y la narración da cuenta de ello de diversas maneras: desde los nombres

de los protagonistas –Pearson y Brauer– que refieren al origen inmigrante de las poblaciones del litoral del país; la referencia a pequeños poblados de la zona (Tostado, Coronel Du Gratty, Gato Colorado, Pampa del Infierno); algunas frases propias de la forma de hablar local: “serio como perro en bote” (Almada, 2012, 159); “nunca le aflojan la cincha” (p. 146); el adjetivo “chúcaro” (p. 31); los sustantivos “changuito” (p. 35), “chamigo” (p. 45); el chamamé y el sapucay; los tacurús y las vinchucas (p. 117), las plantas de mburucuyá. Términos todos que remiten a la cultura del litoral argentino e ilustran un paisaje de un territorio concreto, con su historia, clima y cultura particulares.

Así como en la novela de Schweblin el territorio se retrata mediante la descripción del modelo productivo predominante, los campos de soja que rodean el pueblo, en *El viento...* son los campos de algodón los que conforman el mundo del trabajo que estructuran el ritmo de vida y la historia de los locales:

Pasando los hilos de alambre comenzaba una plantación de algodón. Todavía no era tiempo de cosecha, pero las plantas, de hojas ásperas y oscuras, ostentaban sus capullos. Algunos, ya maduros, dejaban escapar por sus reventones pedazos de mota blanca. En pocas semanas se levantará la cosecha que será enviada a las desmotadoras. Allí separarán la fibra de la semilla y armarán los fardos para su comercio.

Leni acarició su camisa transpirada. Recordó que su padre, alguna vez, le contó que su abuela era bordadora. Tenía manos de hada, le había dicho. Pensó con cierta nostalgia que las telas que bordaba su abuela y la camisa que llevaba puesta, en su génesis más antigua, habrían comenzado en la soledad de un campo como este. (Almada, 2012, 76)

Puede observarse en la descripción una serie de características básicas de la principal actividad agrícola de la zona: la forma de la planta, la desmotadora como eslabón esencial del proceso industrial, el alambrado como límite que regula los espacios de las explotaciones. El cultivo de algodón no está exento de provocar, así como la soja, profundas consecuencias ambientales negativas. De la mano de su introducción en las primeras décadas del siglo XX, mediante el impulso provocado por la demanda de la industria textil, su expansión fue posible a costa de la deforestación y la explotación laboral de los trabajadores golondrina –Brauer fue uno de ellos– y el mantenimiento del cultivo en la actualidad requiere, tanto como la soja, de la aplicación de agroquímicos. Sin embargo, la historia no se detiene en los conflictos suscitados por la producción algodonera. Más bien al contrario, para Leni, la hija del reverendo Pearson, remite a recuerdos que la unen a su historia familiar.

El conflicto no pertenece al orden de un modelo productivo que estructura los conflictos colectivos con los individuales, como en *Distancia de rescate*. El trasfondo de la novela, al que se alude indirectamente y de forma sutil, casi sin mencionarlo y sin explicitarlo, está dado por la historia política y social que marcó al litoral argentino y cuyas consecuencias llegan hasta el presente. Algo de ello puede verse en la actividad del gringo Brauer:

A los coches, el gringo se los compraba a la Policía de la provincia. Tenía un contacto adentro. Se los vendían como chatarra. Por lo general eran coches secuestrados en accidentes o incendios. Cada tanto entraba alguno robado. En este caso el gringo se encargaba de la mecánica; la Policía le limpiaba los papeles, cambiaba la matrícula y se los vendía a los

gitanos. A Brauer le pagaban por su trabajo y un poco más por la colaboración. (Almada, 2012, 51)

El taller del gringo funciona como desarmadero. Brauer trabaja para la policía, es un colaborador de las fuerzas represivas, y es de suponer que esa colaboración tenga y haya tenido otros fines más allá de recuperar autos secuestrados por la policía para vendérselos a los gitanos. La huella política es explícita en los sermones del reverendo Pearson. El pastor evangelista es un militante, que a través de su prédica busca generar conciencia entre sus fieles, en su mayoría pobres abandonados a su suerte. Reniega de la institucionalidad religiosa –“A espaldas de la propia iglesia había formado a sus pastores” (p. 108)– y cree en su causa sin especulaciones, lo que lo aleja de sus compañeros de grey, del predicador que lo inició en la religión y de su propia madre, quien pensaba “que su hijo era un gran mentiroso, que tenía un talento excepcional para la palabra, y que gracias a eso ellos tenían techo y comida asegurados” (p. 69).

Ahora bien, ¿cómo se expresa el orden de género en *El viento...*? La historia retrata la figura de la maternidad desde la ausencia. La madre de Leni abandonada por el pastor en un pueblo de la que ella no se acuerda el nombre, por un motivo que no se explicita; y la madre de Tapioca que, habiéndose hecho cargo sola de la crianza del niño en sus primeros años, lo deja a cargo de Brauer, el padre. Ambos, Tapioca y Leni, rememoran las ausencias en distintos momentos del relato. Por oposición, la historia es también el relato de los límites de la relación padre-hijo/hija en el orden de género patriarcal. En el caso de Brauer y Tapioca, nunca se hace explícito ese vínculo, que permanece camuflado bajo la figura del patrón/entonado. Ello se expresa en el diálogo que mantienen luego de la charla en la que el pastor le habla del reino de los cielos a Tapioca, y que tienen el sentido de una despedida.

—El hombre me dijo que yo me llamo igual que el padre de Jesús.

—¿Tapioca se llamaba?

—José, Gringo. Si yo me llamo José.

—Ya sé chango, era una broma.

—Que no es el padre de verdad. El que lo crio. Como usted me crio a mí.

—A ver, tomá, limpiame esto.

—Su padre es Dios.

—Dame un mate.

—Usted es como mi padre, Gringo.

—Tomá.

—Yo nunca me voy a olvidar de lo que usted hizo por mí.

—Vení. Teneme estos cablecitos. Separados. (Almada, 2012, 79)

Se preanuncia así la separación entre el padre y el hijo, relación que nunca se hizo explícita, oculta en el secreto que Brauer no le reveló a Tapioca. El vínculo resulta conmovedor porque trasciende la obligación inherente al cuidado de un padre a un hijo que la madre de Tapioca lega al Gringo. La negación de expresar los sentimientos se sostiene hasta el final, el momento en que el entonado abandona la casa y espera en vano que su padre salga a despedirlo.

En cuanto a Pearson y Leni, la relación es más ambigua y conflictiva. No dudó el pastor abandonar a la madre de Leni sin darle explicaciones. Tampoco pierde la oportunidad de

presentarse como un viudo que crio solo a su hija, a sabiendas que ello le remite beneficios simbólicos en su rol de pastor, de cara a los feligreses, como un ejemplo de que las situaciones más duras pueden superarse si se tiene la creencia. Leni admira al pastor pero odia a su padre, que la somete enteramente a una vida nómada, privándola de amigos y hogar, yendo de pueblo en pueblo, viviendo en hoteles de mala muerte, al punto tal que la chica llega a disfrutar de las tareas domésticas las pocas veces que tiene ocasión de llevarlas a cabo.

Como se mencionó, el pastor es un militante que dedica su vida a generar conciencia entre los feligreses, una conciencia que excede lo meramente religioso para apuntalar el empoderamiento de los sojuzgados, los pobres de la tierra. Y ello se expresa con potencia en el sermón en el que Pearson motiva a las mujeres a tomar conciencia de la violencia machista: “Les pregunto a las mujeres: ¿cuántas veces dejan que sus maridos o novios o padres o hermanos abusen de vuestros cuerpos? ¿Del cuerpo de vuestros hijos? ¿Cuántas veces justifican, en nombre del amor, un empujón, una cachetada, un insulto?” (2012, 86).

Las palabras no se mantienen solo en la indicación de una desigualdad o injusticia, sino que son un llamamiento a la acción: “Cristo es amor. Pero no confundan amor con pasividad, no confundan amor con cobardía, no confundan amor con esclavitud. La llama de Cristo ilumina, pero también puede provocar incendios” (2012, 87).

Este sermón, en un paisaje como el retratado por Almada; en una capilla improvisada de un pueblo rural del interior, por ejemplo, es potencialmente revolucionario. Y, sin embargo, en el ámbito de lo privado, Pearson no duda en someter a Leni a sus intereses, suprimir sus deseos, hasta el punto de privar a la hija de su madre, a quien abandona en un camino. En ello radica la principal contradicción de la historia y en ello puede verse una diferencia sustancial entre las novelas tratadas en este apartado. Si en *Distancia de rescate* hay una correspondencia entre las posiciones de las protagonistas en el orden de clases y el orden de géneros, posiciones similares en el ámbito privado y en el público, en *El viento que arrasa* las posiciones que ocupan los padres en uno y otro orden son contradictorias. Es decir, Amanda es explotada como mujer y madre al mismo tiempo que es víctima junto a su hija del modelo productivo que sostiene el orden de clase. Brauer por su parte, ocupa una posición cercana a las fuerzas que sostienen el orden de clase, mientras en el ámbito de lo privado asume prácticas de cuidado hacia su hijo, relevando a la madre del rol que la sociedad espera de ella; y Pearson, al tiempo que asume una posición crítica en lo público frente al orden establecido, tanto de género como de clase al empoderar mediante la palabra a los sojuzgados, reproduce en el ámbito de lo privado la negación del deseo de la hija y la madre que caracteriza a la sociedad patriarcal.

## Procedimientos comunes en la búsqueda de la verdad

El disparador del presente artículo fue notar una similitud entre las escenas finales de las novelas *Distancia de rescate* y *El viento que arrasa*. La primera cierra con el marido de Amanda atascado en un embotellamiento luego de abandonar el pueblo donde perdió a su hija y a su esposa.

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las

fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin, 2014, 124)

El Hombre no ve: la soja, las villas, el asfalto, los coches, el humo. La sociedad patriarcal ciega a las prácticas de cuidado que pone en riesgo la supervivencia misma de la especie. *El viento...*, por su parte, termina con una descripción del estado de ánimo de los protagonistas al momento de partir del taller del Gringo:

No lo vio el reverendo que conducía [...]. Estaba feliz aunque la sonrisa se le perdía bajo el pliegue del labio hinchado [...].

No lo vio Tapioca [...]. Esperó, sin suerte, que en el cuadro apareciera el Gringo y levantara un brazo con la mano abierta [...].

No lo vio Leni que apenas subió al auto se echó cuan larga era en el asiento y se cubrió los ojos con un brazo [...].

No lo vio el Bayo, que de un salto trepó al catre de Tapioca y dio todas las vueltas que da un perro antes de echarse y se durmió con el hocico entre las patas haciendo con la lengua un chasquido regular, como si mamara.

Y no lo vio el Gringo que después de dejarse abrazar por su entenado, le pegó dos palmadas y lo apartó con firmeza y le dio un empujoncito para que terminara de salir. (Almada, 2012, 160)

La situación es similar en varios aspectos. Las dos escenas transcurren en un auto. Los dos vehículos viajando, uno estancado en el ingreso a la ciudad y el otro marchando por una ruta del litoral argentino. El auto es un elemento asiduo en ambos relatos. En *Distancia de rescate*, Carla le cuenta a Amanda el drama de su hijo, arriba del auto estacionado. Y reaparece en el momento más alto del conflicto, cuando Amanda quiere escapar del pueblo ya enferma. En *El viento...*, los autos abandonados en el taller del Gringo son escenario de varias escenas: allí iba Tapioca a llorar a su madre y no quería que nadie lo viese; sobre esos autos el Gringo le contaba historias para consolarlo; y allí se vinculó con Leni.

También puede verse en ambos finales la ausencia de las figuras femeninas y maternas, y con ello, el señalamiento de una masculinidad ciega a las prácticas de cuidado. Al tiempo que el marido no percibe la amenaza a la especie, tampoco ve las causas de la enfermedad de su hija; es insensible a la asociación entre la enfermedad de los dos cuerpos, el social y el individual, asociación que constituye el objeto de la búsqueda a la que David conduce a Amanda. Leni, por su parte, no quiere repetir la historia; evita mirar por la luneta como aquella vez de niña cuando vio correr a su madre mientras el padre aceleraba y la dejaban atrás. Para decepción de Tapioca, el Gringo reniega de verse a sí mismo en esa imagen de cuidador-padre abandonado por el hijo que decide seguir su propio camino.

Sin embargo, las dos historias difieren sustancialmente en un aspecto: el tipo de verdad que buscan. Quizás toda historia sea la búsqueda de una verdad. *Distancia de rescate* se desarrolla a partir de un interrogatorio al que David somete a Amanda para encontrar un punto exacto donde sucedió un hecho, el contagio, que permite comprender la causa del drama que viven los protagonistas de la historia, que es el mismo conflicto que atraviesa el

pueblo entero. Es la búsqueda de respuesta a un drama colectivo. En *El viento que arrasa*, en cambio, la verdad permanece en el plano de lo individual: el reverendo Pearson, en su misión religiosa se obstina en convertir al joven en el que se ve reflejado; Brauer, por el contrario, en su defensa de una cosmología ligada a lo concreto y a la sabiduría de la naturaleza; Leni, quien se debate entre el amor y el odio que le genera su padre, el reverendo. Y Tapioca, quien sin mediar palabra se lanza a abandonar la casa que comparte con Brauer para seguir al reverendo, movido por un impulso que mezcla lo religioso y lo erótico. En él, estos dos planos se mezclan, bajo las figuras de la virgen de su cuarto de niño que lo excita mientras amamanta y en Leni, quien con su sola presencia lo moviliza. Pero no hay en esta novela una verdad colectiva que los aglutina, salvo la soledad y la pérdida.

Es en otro texto escrito por Selva Almada, la crónica *Chicas muertas*, en que la cuestión de la verdad colectiva aparece en primer plano. Y donde se expresa nítidamente que esta, más que una búsqueda, es una construcción. Si en *Distancia de rescate*, la verdad se busca de forma minuciosa y persistente, en *Chicas muertas* se revela bajo la forma del relámpago que aparece fugazmente e ilumina por un instante la realidad, y se graba indeleble en la memoria de la narradora. La novela comienza con el relato de una sensación, provocada por el parto de una gata en la cama de la narradora, que provocó su sobresalto. De manera análoga, la noticia sobre el crimen de Andrea Danne, ocurrido en un pueblo vecino al de la narradora, fue para ella una revelación: el descubrimiento de un miedo que hasta entonces no percibía: el horror podía vivir bajo el mismo techo.

Ambos textos otorgan centralidad al poder de nombrar un hecho para que cobre existencia. En *Chicas muertas*, la palabra feminicidio permite reinterpretar asesinatos que hasta el momento habían sido considerados como crímenes pasionales y, como tal, quedaban relegados a la reconfortante explicación de las patologías individuales. La autora/narradora reconstruye una serie de crímenes cometidos contra mujeres del interior, lo cual no es casual. Desgarra así esa imagen benigna que persiste sobre las pequeñas ciudades, ya no por ser víctima de un mal externo, la avidez capitalista que las contamina, sino por ser fuente de relaciones tan o más violentas sobre las mujeres que aquellas que se dan en las grandes urbes. Pero el procedimiento similar que utilizan ambas novelas es que es alguien de afuera el que tiene la posibilidad de ponerle nombre a las cosas. La narradora de *Chicas muertas* desde otro tiempo, y la de *Distancia de rescate* desde otro lugar. Por ello la enfermera se sobresalta cuando descubre que Amanda no es del pueblo. La figura de los patos que David entierra puede ser una forma de aludir a los muertos locales, indiferenciados, desconocidos. La posibilidad de encontrar una verdad está dada por la participación de un sujeto externo a la historia que disloca la relación público/privado que prima en los territorios donde se desarrollan las historias.

Por último, queda por mencionar otro procedimiento común entre ambos textos: lo mágico como recurso del narrador para construir la totalidad de los textos. Ambas narradoras apelan a un procedimiento en que lo mágico sirve para construir la totalidad del texto. En *Distancia de rescate* la casa verde, donde atiende la mujer que hace las migraciones de los cuerpos, y la migración misma; en *Chicas muertas*, la Señora que tira las cartas. La casa verde es donde va la gente del pueblo “porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada” (Schweblin, 2014, 23). La migración de los cuerpos que realiza la mujer de la casa verde es la única solución a la muerte de los hijos, pero el resultado es monstruoso, resulta en la

enajenación de quien se somete al proceso. Tan monstruoso quizás como la migración de los cuerpos que migran de los pueblos para hacinarse en las ciudades. En *Chicas muertas* lo mágico es también ambivalente: por un lado, permite reconstruir la historia de las mujeres asesinadas y, así como el mito de la reconstrucción de la osamenta del animal, liberarlas. Pero también lo mágico está al servicio del ocultamiento de un fenómeno, sirve para mantener la sujeción de los cuerpos en un terreno mágico y por ende inabordable. Las creencias que rodean los asesinatos, son funcionales a la impunidad de los crímenes. La confianza del hermano de María Luisa en la justicia divina que afectó a los sospechosos del crimen, lo tranquiliza respecto de la impunidad terrenal.

## A modo de reflexión final

La idea de poner en diálogo los tres textos literarios analizados en este artículo, apunta a conocer cómo trabajan el contexto, entendido este como el cruce de dos debates, uno en torno a la cuestión de género y a las consecuencias del modelo de producción. Las protagonistas son mujeres, así como las narradoras en *Chicas muertas* y *Distancia de rescate*. Las historias transcurren en el interior del país, en un paisaje rural, donde el conflicto de los protagonistas se entrelaza con problemáticas sociales. Se ponen en relación conflictos personales y colectivos: en la novela de Schweblin, las consecuencias silenciadas del uso de agrotóxicos; en la historia de Almada, las consecuencias impunes de la violencia machista sobre el cuerpo de las mujeres. *El viento que arrasa*, por su parte, refiere de forma más elíptica y desde una perspectiva íntima, estas cuestiones.

Asimismo, se intentó identificar ciertos elementos comunes, como la búsqueda de una verdad colectiva, el poder de la nominación para construir un hecho reconocible socialmente, la influencia de la mirada externa para visibilizar un conflicto vedado y lo mágico como objeto estético que permite ver y oculta al mismo tiempo.

Llegado hasta acá, se plantea que el registro de *El viento que arrasa* es diferente a los otros dos textos. Mientras que *Chicas muertas* y *Distancia de rescate* contienen más o menos explícitamente una denuncia contra las violencias de género y clase que permean en ámbitos como los pueblos del interior que no suelen ser visibilizados como epicentros de esas violencias, en la novela de Almada esta relación es más contradictoria, y rescata desde una mirada íntima, cierta relación con las cosas, con la naturaleza, como valor intrínseco del interior.

## Referencias bibliográficas

- Abramovay, R. (2007). Paradigmas del capitalismo agrario en cuestión. Buenos Aires: Ediciones INTA.
- Almada, S. (2012). *El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce.
- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- De Leone, L. (2018). “Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas de la literatura actual”. *Estudios filológicos*, n° 62, pp. 31-43.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos: signos, discursos, políticas*. Buenos Aires: Edhasa.

- Drucaroff, E. (2018). “La cicatriz de lo que no se pronuncia”. XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 1-8.
- Gras, C. y Hernández, V. (2013). El agro como negocio. Producción, sociedad y territorios en la globalización. Buenos Aires: Biblos.
- Jelin, E. (1998). Pan y afectos. La transformación de las familias. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- López Casanova, M. (2018). Procedimientos. En: López Casanova, M. y M. Fonsalido. Géneros, procedimientos, contextos. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 91-98.
- López Casanova, M. (s.f.). Maternidades y ficción: tensiones entre la protección y la ausencia, pp. 1-11.
- López Casanova, M. y Kreplak, I. (2018). Contexto/s. En: López Casanova, M. y M. Fonsalido. Géneros, procedimientos, contextos. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 151-158.
- Panadés, E. (2020). “Feminicidio’ entra en la RAE”. RFI, 13/4/2020. Disponible en: <http://www.rfi.fr/es/cultura/20140410-feminicidio-entra-en-el-diccionario-de-la-rae>.
- Rinesi, E. y Vommaro, G. (2010). Campos de batalla. Las rutas, los medios y las plazas en el nuevo conflicto agrario. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Schweblin, S. (2014). Distancia de rescate. Buenos Aires: Random House.
- Scott, J. W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En: Lamas, M. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. México: PUEG, pp. 265-302.
- Williams, R. (2017). El campo y la ciudad. Buenos Aires: Prometeo.

# El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción

## Body and gender of crime. The borders of fiction

*Martina López Casanova*  
*Posgrado en Ciencias Sociales*  
*UNGS-IDES*  
*(Argentina)*  
*mlopezcasanova@hotmail.com*

### Resumen

Pensando la literatura como intervención en el imaginario colectivo de las subjetividades, Josefina Ludmer (2011 [1999]) propuso un modo de leer el delito que, en vez de focalizar textos por separado, establece relaciones entre un conjunto de ellos (esto es un *corpus*), a través de las cuales puede ponerse en escena la cultura argentina. El enfoque exhibe articulaciones explícitas o implícitas entre la figura del delito y la del Estado, la Ley. En el marco de estos lineamientos y su posible puesta en diálogo con aportes feministas (Drucaroff, 2015; Segato, 2016a, 2016b; Jelin, 2012), observamos algunas variables de la construcción *delito-Ley* en dos relatos actuales que se refieren explícitamente a asesinatos particulares, reales, de mujeres, ocurridos hace tiempo en nuestro país: *Chicas muertas de Selva Almada* (2016 [2014]) y "Examen de conciencia" de Griselda Gambaro (2016a). Como suele ocurrir en estos casos, estos textos se libran de una clasificación genérica estándar y fija. En efecto, los hechos referidos los posicionan del lado de la crónica o del relato; las firmas, en el campo literario. El interrogante de nuestro dossier se orienta aquí, entonces, a cómo contar el *crimen real* que ya fue contado antes. Intentamos abordar estos textos en sus relaciones, es decir, como corpus en sí, y también ubicados dentro de uno mayor. Funcionan como marcas de este último los textos teóricos y críticos, y otros literarios que aquí contemplamos. El objetivo es cruzar algunas tradiciones discursivas de la ficción y de la teoría para exhibir en esos lazos ciertos aspectos que atañen a los modos en que, en relación con el delito, la violencia de género se cuenta y se lee, se imagina, se piensa.

Palabras clave: ficción, contextos, delito, ley, género.

### Abstract

Thinking literature as an intervention in the collective imaginary of subjectivities, Josefina Ludmer (2011 [1999]) proposed a way of reading crime that, instead of focusing on separate



texts, establishes relationships between a set of them (i.e. a corpus), through which Argentine culture can be staged. The approach shows articulations, explicit or implicit, between the figure of the crime and that of the State, the Law. Within the framework of these guidelines and their possible dialogue with feminist contributions (Drucaroff, 2015; Segato, 2016a, 2016b; Jelin, 2012), we observe some variables of the crime-law binomial in two current stories that explicitly refer to particular, real murders of women that occurred some time ago in our country: *Dead Girls* by Selva Almada (2016 [2014]) and “Examination of Conscience” by Griselda Gambaro (2016a). As it tends to happen in such cases, these writings escape from a standard and fixed generic classification. To all effects, the facts referred to place them on the side of the chronicle; the signatures, in the literary field. The question in our dossier is therefore how to tell the real crime that has already been told. We try to approach these texts as a corpus in itself, but also located within a larger one. The theoretical and critical works, and other literary productions that we contemplate here, function as marks of the latter. The objective is to cross some discursive traditions of fiction and theory in order to exhibit in those links certain aspects that concern the ways in which, in relation to the crime, gender violence is told and read, imagined, thought.

Keywords: fiction, contexts, crime, law, gender.

## Un instrumento crítico

[Los cuentos del delito] Se sitúan más allá de la diferencia entre ficción y realidad; se sitúan entre texto y contexto: entre literatura y cultura. O, si se quiere, entre la literatura y la vida, en uno de los espacios que las conectan. Porque los cuentos de delitos son los cuentos que nos podemos contar entre nosotros: son las conversaciones de una cultura.  
(Ludmer, 2011 [1999], 19)

En 1999 Josefina Ludmer publicaba su reconocido libro *El cuerpo del delito. Un manual*. Interesada en el delito “en todos los sentidos” (15), lo presenta no solo como su tema, sino también –cita mediante de Marx– como un poderoso “instrumento crítico” apto para distintas operaciones.<sup>1</sup> A continuación, revisamos algunas.

---

<sup>1</sup> Ludmer se apoya en Marx para pensar el delito en la bisagra entre ficción y mundo social apelando a un contexto mayor: para ella, “el cuerpo del delito” en relación con la imaginación pública; para Marx, el criminal en relación con el sistema de producción de mercancías en la sociedad burguesa. En efecto, Marx concibe al criminal en el sistema capitalista como un “productor” no solo de crímenes, sino también de leyes penales, incluso, dice (y Ludmer ubica su propio manual en relación con este *anuncio*) del “profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes, y también produce el inevitable manual”. El criminal es productor del sistema jurídico, policial y carcelario; de impresiones morales y trágicas o estéticas: “produce [...] arte literatura [...]. El criminal rompe la monotonía y la seguridad de la vida burguesa. [...] la salva del estancamiento y le presta esa tensión incómoda y esa agilidad sin las cuales el aguijón de la competencia se embotaría” (Marx, 1945, 217, citado en Ludmer, 1999, 15-16).

Una operación no menor, sin dudas, es la de sostener a través de la confección del *corpus del delito* un modo de leer que continúa ciertas líneas de sus trabajos previos y a la vez propone un giro (Louis, 2000).<sup>2</sup> Esta vez Ludmer pone en el centro un tipo de acceso que consiste en configurar un conjunto de textos para leer, no ya cada uno en sí mismo, sino las relaciones que entre ellos establece el sujeto crítico.

En la cita que elegimos como epígrafe se manifiesta otra operación. Allí se postula para los cuentos del delito una zona ubicada entre la ficción y la vida, entre la palabra o la imagen y los hechos. En este sentido, como instrumento crítico, el delito permite desmontar una dicotomía instalada sin fisuras en el sentido común, correspondiente a las relaciones y separaciones entre textos y contextos.<sup>3</sup> Por supuesto, esto implica un modo de leerlo muy diferente del que correspondería si fuera ubicado en un lado (la ficción) o en el otro (la vida). Pero ¿en qué sentido el delito configura ese umbral? En la “Nota a la segunda edición” fechada en 2011, Ludmer relata cómo pensó el libro en la última década del siglo XX, cuando vivía en Estados Unidos y trabajaba en la Universidad de Yale: “me imaginé la cultura nacional como una malla tejida de cuentos, como una multitud de cuentos todos conectados. *Quise usar* el delito como máquina de sentido y como un instrumento de construcción de identidades” (12, destacado nuestro). Instrumento de doble valencia, entonces, el corpus específico del delito, a la vez que exhibe y permite leer la cultura, ilustra, ejemplifica, un tipo de trabajo crítico, una metodología y una perspectiva que conciben la literatura en plural en el marco de otra producción más amplia: la imaginación pública. Antes de la reedición de 2011, Ludmer ha insistido en este punto; por ejemplo, en una entrevista para el número que la revista *La Biblioteca* (de la Biblioteca Nacional) dedica a “La crítica literaria argentina”, explica:

... creo que eso es lo que ocurre en el presente: la literatura pierde su unidad y su autonomía y, como las salas de cine, se pone en el shopping, se pluraliza, se fragmenta, se dispersa según diversos espectadores-lectores, y se fusiona, por así decirlo, con otras imágenes y prácticas. Las “literaturas” formarían parte de un campo mucho mayor, real-virtual, el de la imaginación pública: todo lo que se produce y circula, y nos penetra y es social y privado y público y “real”; todo lo que vemos y recibimos y nos rodea y se hace destino: ideas, ficciones, imágenes, memoria, acontecimientos. Es allí, en el campo de la imaginación pública, donde puedo leer la literatura como fabricadora o productora de modos de imaginar, de decir y pensar, y sobre todo de significar, que producen presente. (2006, 28)

Desde los años noventa y la biblioteca de Yale como escenario de la escritura de *El cuerpo...*, pasando por distintas intervenciones posteriores, Ludmer subraya esta concepción plural de la literatura, correlato de una concepción del trabajo crítico, cuyas proyecciones pueden verse aun con sus variantes en *Aquí América Latina. Una especulación* (2010). Efectivamente, *El cuerpo...* instala un caso y con él un modo de leer crítico que puede

<sup>2</sup> En una reseña sobre *El cuerpo...*, Annick Louis (2000) ha señalado continuidades y rupturas entre este libro y, fundamentalmente, otro libro de Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, de 1989. En función de nuestra lectura más adelante señalaremos otras.

<sup>3</sup> Por nuestra parte, hemos abordado distintos modos de conceptualizar estas relaciones por parte de las Ciencias del Lenguaje y de las Ciencias Sociales, en el artículo “Contexto/s” (López Casanova y Kreplak, 2018).

expandirse a otros corpus, integrantes todos del recorte mayor: la imaginación pública del “presente”, el primer contexto en el cual las relaciones entre los textos –“creadas” por el crítico (Dalmaroni, 2005)–<sup>4</sup> adquieren significación.

Por un lado, temáticamente; por otro, teórica y metodológicamente, el trabajo sobre el delito provee de entramados simbólicos, culturales y estéticos, capaces de ser reencauzados, además, a la luz de nuevas narrativas y reconfiguraciones del imaginario social. Atentos a esta posibilidad, en los apartados que siguen intentaremos poner en diálogo esta base crítica con aportes teóricos feministas (Drucaroff, 2015; Jelin, 2011, 2012; Segato, 2016a, 2016b), con el fin de observar algunas variables de la construcción *delito-Ley* (retomando a Ludmer, ambos “en sentido amplio”) en dos relatos que refieren casos reales de asesinatos de mujeres: *Chicas muertas* de Selva Almada (2016 [2014]) y “Examen de conciencia” de Griselda Gambaro (2016a). La intención es leerlos en diálogo con otros textos de distintas clases (teóricos, literarios, etcétera) en relación con configuraciones del imaginario y tradiciones discursivas que se activan en algunos problemas de contar y leer el delito.

En juego con el título de Ludmer, el nuestro (“El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción”) intenta registrar el entrecruzamiento de las cuestiones que abordaremos. Para ello, tomamos particularmente los criterios críticos de Elsa Drucaroff como primer nexos con la perspectiva de género. Drucaroff (2015) propone leer la literatura teniendo en cuenta las marcas del Orden de Clases y el Orden de Géneros (concebidos como dos lógicas de poder específicas e interrelacionadas, que organizan las relaciones sociales) en el seno de una cultura, históricamente situada, especialmente en la realización de los discursos en conflicto. El diálogo entre esta postura y la de Ludmer queda habilitado por el hecho de que el discurso, lejos de pensarse como *un portador de contenidos*, se constituye como un terreno de disputa en el ciframiento de evaluaciones sociales, dado formal y materialmente en el lenguaje (Bajtín, en la base de esta propuesta). En sus tensiones, los signos reelaboran y conforman el imaginario colectivo. Desde nuestra perspectiva, la teoría, la crítica y la ficción, la escritura y los modos de leer se retroalimentan y esto genera, como rasgo de la literatura del siglo XX y de sus derivaciones en la actual, que la relación palabra/hecho esté doblemente mediada en la medida en que la palabra, antes que remitir al hecho, remite a otra palabra que ya lo signó.

---

<sup>4</sup> Miguel Dalmaroni (2005) advierte y (se inscribe en) el embate de intereses y de posicionamientos que se juega en el campo crítico en torno a los criterios de confección de *corpus*. Señala la diferencia entre el *corpus de autor* (textos reunidos bajo una firma, “Borges”, por ejemplo), que preexiste a la operación de lectura, y un *corpus crítico*, que se sostiene en las relaciones establecidas entre los textos por medio de la lectura crítica misma, la que, en este sentido, crea o inventa el corpus. Dalmaroni ejemplifica este caso justamente con el capítulo V, “Mujeres que matan”, de *El cuerpo del delito*. Frente a ambos tipos de corpus, Dalmaroni abre el juego a otra especie, el *corpus histórico emergente*, que busca relevar o descubrir la emergencia de nuevas condiciones de producción y lectura en algún momento del campo literario, y ejemplifica con un artículo propio. Dalmaroni recorre estos tipos de corpus en función de la lectura crítica que realiza de *El imperio realista*, dirigido por Teresa Gramuglio (2002), tomo VI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. El autor enfoca, en particular, el problema de la relación entre los criterios de periodización y los de confección del corpus. Con esta referencia queremos dejar en claro que, en el campo de la crítica, el corpus es una metodología con variantes que implican discusiones sobre el sentido mismo del trabajo crítico y sobre sus modos de concebir y leer la literatura. Por nuestra parte, en trabajos anteriores hemos realizado propuestas teórico-metodológicas en relación con el *corpus* como metodología, ya no crítica, sino para la enseñanza de la literatura (López Casanova y Fernández, 2005; López Casanova, 2011, 2013).

¿Cómo se narra el horror de los femicidios/feminicidios,<sup>5</sup> particularmente cuando se trata de referir casos reales? ¿Cómo aparece la demarcación de los componentes de dicotomías establecidas como *palabras y hechos, ficción y referencia, hechos y perspectiva* en la narración de la violencia de género y cómo aparece la Ley? En relación con las cuestiones expuestas, estas preguntas guían el recorrido que sigue.

## I. La crónica. *Chicas muertas*<sup>6</sup>

(la crónica ha perdido las circunstancias  
y no quiero inventar lo que no sé) [...]  
Yo querría saber qué sintió [...].  
(Borges, 1974 [1960], 788)

El epígrafe trae un muy conocido cuento de Borges, “El cautivo”, que se arma en dos párrafos. El primero dice tomar la información de una crónica sobre la desaparición de un chico después de un malón, la búsqueda por parte de los padres a lo largo de los años y el encuentro (se retoma el escenario del siglo XIX, sobre todo el de la literatura fundacional: “La cautiva” de Echeverría, *Martín Fierro* de Hernández). El segundo párrafo se centra, en cambio, en el deseo del narrador que quiebra el anterior respeto por el saber (objetivo, pero muy limitado) de la crónica de los hechos. Matizado por la conjetura (“Acaso a estos recuerdos [...]”) y por la interpretación o deducción dadas como *dato* (“pero el indio no podía vivir entre paredes [...]”), el saber de la supuesta crónica base desemboca en la referencia de la última acción sin dejar de focalizar la *subjetividad* del personaje: el cautivo vuelve a “su” desierto. Inmediatamente, el narrador señala una falta, lo que la crónica no puede contar, e instala allí el deseo de saber “qué sintió”. Por el lugar de este señalamiento en el cuento, podríamos pensar que lo que no puede contar la crónica es justamente lo que en definitiva importa. En la convergencia del dato impreciso de la fuente, la conjetura, la interpretación y el deseo por lo que no se sabe, se replantea el conjunto de los discursos asertivos, *confiables* en su aptitud para decir/*mostrar* la realidad. El problema atañe, por supuesto, al realismo literario que aspira a la representación mimética de la realidad social a través de la observación del escritor. A mediados del siglo XX, Borges, partícipe de la vanguardia en su juventud, sigue operando contra el realismo; en el caso de “El cautivo”, como en otros, la operación de tensar la relación entre el saber de referencia, el de la conjetura y el deseo de saber del narrador se orienta, entre otras cuestiones, hacia una reformulación de los inicios de la tradición de la literatura nacional.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Volveremos más adelante sobre esta distinción.

<sup>6</sup> Todas las citas del libro corresponden a Almada, S. (2016 [2014]). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.

<sup>7</sup> Sobre realismo argentino del siglo XX, recomendamos un breve artículo de Blas Matamoro (2016) que ubica la coyuntura de mediados de siglo en un recorrido integrador desde el siglo XIX, y el volumen 6 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik, dirigido por María Teresa Gamuglio (2002), que desarrolla diferentes aspectos del realismo argentino en las primeras cuatro décadas del siglo pasado. Con respecto a Borges, nos interesa señalar que Gramuglio (2002) advierte que en 1944, en el número 111 de *Sur*, el escritor confronta la publicación de *Las ratas* de José Bianco con (todavía) “el influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez”, como si ignorara (dice Gramuglio) tanto las renovaciones de Roberto

Como género discursivo, la crónica recorre una serie de combinaciones entre el distanciamiento y la cercanía de quien narra respecto de lo narrado. En nuestro campo, se destaca *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, sobre el fusilamiento clandestino en José León Suárez de cinco hombres sospechosos de haber participado en el levantamiento contra el gobierno de facto de Pedro E. Aramburu en 1956. En la posibilidad de mezclar géneros discursivos, *Operación...* reúne periodismo y literatura. Como dispositivo que puede saber y decir lo que los discursos de la información oficial callan y, como un *continuum* que –aunque la investigación llegaría a su fin con la publicación del libro– añade en siguientes ediciones elementos producto de nuevos hallazgos, su escritura innovadora ostenta las marcas de una *develación en progreso* (Falbo, *s/f*). En “Discípulas de Walsh”, artículo publicado en *Anfibia*, Graciela Falbo pone en serie a Walsh, punto de inflexión, con la formación de grupos, redes, revistas (como la misma *Anfibia*) de escritores, escritoras y periodistas que, ya en el siglo actual, retoman los postulados de una escritura atenta a la construcción de la memoria colectiva en la recomposición del relato del crimen, no como lo hacía Walsh narrando hechos que estaban ocultos, sino reorganizando particularmente las piezas de los relatos de violencia de género, contados antes por un discurso oficial que ha encubierto *la verdad* que explica esos delitos. Falbo se detiene especialmente en *Chicas muertas* de Selva Almada.

Según la línea que venimos desarrollando (Ludmer y la construcción del corpus del delito; Borges y la tensión entre los hechos, sus referencias y la subjetividad del narrador; Walsh y la escritura que devela para la memoria colectiva la verdad oculta por los discursos oficiales, y el libro de Almada puesto en este entramado de modos de leer y de contar), observaremos en *Chicas muertas* algunas tensiones entre la referencia a los reales asesinatos de mujeres y el lugar del *yo* que los narra.

En nuestra lectura, la primera persona se sitúa, como mínimo, en tres planos que, entrecruzados, permiten recomponer/replantear las historias ya contadas de delitos de género: en el eje, los asesinatos impunes de “tres adolescentes de provincia” (Almada, 2016, 18), Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín, ocurridos en la transición democrática de los años ochenta, cuando los crímenes atroces de la última dictadura (1976-1983) “ocupaban la agenda del flamante gobierno democrático” (151). Los tres planos de la perspectiva desde la que se narra son los siguientes.

1) Uno temporal que afínca, como punto de partida, en la contemporaneidad de la narradora/autora y las chicas muertas. Así, los hechos están cerca de quien en el inicio narra el efecto que le produjo la noticia del asesinato de Andrea Danne. Pero la propuesta de identificación no queda aquí; primero a través de una generalización y luego en el desdoblamiento en la segunda persona, el peligro acecha también a quien lee, por un momento casi independizado de la identidad de género (destacamos las marcas en la cita):

---

Arlt como “los golpes de gracia que [al realismo] le venían asestando, desde mediados de los años treinta, sus propias ficciones [las de Borges] y las de sus compañeros en la revista *Sur*, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, o desde otra estética, Eduardo Mallea” (27). En efecto, en relación con el realismo, en sus distintas formas y géneros, Borges parece *congelar* los debates por fuera de las circunstancias y del devenir del propio campo, no tanto ya en función de un modo de escribir sino más bien de un modo crítico de leer. En trabajos anteriores, hemos observado algo similar en sus intervenciones críticas sobre la literatura policial (López Casanova, 2009).

Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de *cualquier adolescente*, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de *tu casa* podían *matarte*. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos. (17)

Así, el hecho narrado se aparta del discurso de la excepcionalidad del delito y se esparce como amenaza cotidiana sobre “cualquier adolescente”, sobre “vos”. El pasaje empático no entraña una suma de situaciones privadas, sino la experiencia compartida de vivir en riesgo, conformada por imágenes de escenas ordinarias del “presente”, es decir, de una cultura que quien lee conoce bien.

En esta línea, el relato que reorganiza los tres asesinatos abre también espacios para la propia biografía: “Cuando empecé la facultad me fui a vivir con una amiga a Paraná [...]. Teníamos poca plata, vivíamos en una pensión [...]. Empezamos a irnos a dedo [...] cuando queríamos visitar a nuestras familias” (29). Después de narrar algunos abusos sufridos en esos viajes, la narradora contrasta: “*Sin embargo*, una sola vez sentí que estábamos en peligro” (31, el destacado es nuestro). El sugestivo uso de “sin embargo” a la vez que intensifica lo que viene parece implicar un extrañamiento que cuestiona ahora cierta *no sorpresa* de antes y (solamente en este sentido) una aceptación de las anteriores vivencias de abuso, que no constituye, entonces, algo excepcional.

Pero el episodio intensificado está marcado por la percepción del peligro de morir y cierra: “El auto anaranjado arrancó y se fue. Cuando estuvo lejos, tiramos los bolsos al piso, nos abrazamos y nos largamos a llorar” (33). Luego, el texto presenta un espacio en blanco (un silencio). Con eso corta e introduce, como una conjetura derivada de la experiencia narrada de vivir en riesgo: “Tal vez María Luisa y Sarita llegaron a sentirse perdidas, momentos antes de su muerte” (33). Ahora la identidad de género reúne y es la que consigna el título del libro.

2) Un plano conceptual-temporal que instala una diferencia clave para volver sobre el pasado: un modo de pensar y explicar el delito, capaz de develar ahora lo que no se podía ver/saber antes. Los asesinatos ocurrieron “cuando todavía en nuestro país desconocíamos el término *femicidio*”<sup>8</sup> (18). Aplicado hacia atrás, el concepto replantea la historia; la imaginación pública detenta una variación. Pero, si bien el término ya se había oficializado en el encuadre legal<sup>9</sup> cuando Almada investiga y escribe *Chicas muertas*, el concepto que entraña no parece ser dominante ni eficaz en la imaginación pública del presente desde el que se narra, como para llegar a desmontar el funcionamiento del “sistema” (las comillas

<sup>8</sup> El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE) consigna “femicidio” como traducción del inglés *femicide* y envía a “feminicidio”, definido como “Asesinato de una mujer a manos de un hombre por machismo o misoginia” (disponible en: <https://dle.rae.es/feminicidio?m=form>, acceso en febrero de 2020). Más allá de la cuestión de la procedencia lingüística, ni la RAE ni en general el uso cotidiano, mediático o jurídico de los términos reconoce en ellos diferencia semántica. Sin embargo, cabe señalar que remiten a distintas intervenciones feministas para pensar este delito como específico. En los años noventa “femicidio” (así, en español) se utilizaba en relación con los asesinatos de las mujeres de Ciudad Juárez, México. En ese contexto, la “antropóloga mexicana M. Lagarde propone el término ‘feminicidio’ para dar cuenta de la responsabilidad del Estado cuando este no da garantías y no crea las condiciones de seguridad para sus vidas” (Kreplak, en prensa, nota 1). Por nuestra parte, tendremos en cuenta esa distinción.

<sup>9</sup> En Argentina, el 14 de noviembre de 2012 se sancionó la Ley 26791, “que formula la figura jurídica del asesinato de mujeres en clave de género: homicidio realizado contra “una mujer cuando el hecho sea perpetrado por un hombre y mediante violencia de género” (artículo 80).

remiten a las que usa Segato en la cita que sigue). De hecho, la cantidad y modalidad de los crímenes lejos de reducirse parecen agravarse. Dice Rita Segato:

Nunca hubo más leyes, nunca hubo más clases de derechos humanos para los cuerpos de seguridad, nunca hubo más literatura circulando sobre derechos de la mujer. Pero las mujeres continuamos siendo asesinadas [...]. Al sospechar que la victimización de la mujer cumple la función de proveer el festín en que el poder exhibe su soberanía, discrecionalidad y arbitrio, entendemos que algo muy importante debe apoyarse en esa destrucción constantemente renovada del cuerpo femenino, en el espectáculo de su subyugación. Algo central, esencial, fundacional, para el “sistema” necesita que la mujer no salga de ese lugar, de ese papel, de esa función. (2016a, 49)

[La opresión de la mujer] es la base del edificio de todas las opresiones. (2016a, 54)

Desde una lectura que entrecruza algunos conceptos de Ludmer y de Segato, diremos: algo funciona en el “sistema” o “edificio” de la “imaginación pública”, que insiste en mantener el delito de la violencia de género como sostén: una funcionalidad en sí, para sí y para las otras opresiones. La apropiación del término “femicidio” por parte del discurso mediático, que más que informar espectaculariza, seguramente no es inocua.

La necesaria reorganización del relato de los tres asesinatos trae otros: hacia atrás, los que habitan en los recuerdos de familiares y amigos; hacia adelante, los crímenes que vinieron después. En una lista que exhibe el gesto y la intención de incluir todos, Almada rescata algunos nombres de

... la primera plana de los diarios de circulación nacional [...]: María Soledad Morales, Gladys Mc Donald, Elena Arreche, Adriana y Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reitier, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, María Marta García Belsunce, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Nora Dalmasso, Rosana Galliano. Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune. (17)<sup>10</sup>

Pensar el conjunto de los crímenes en sus relaciones habilita el concepto de femicidio como delito no individual ni privado. Pero, entonces, cabe preguntarse por la Ley: ¿dónde debiera caer su peso?, ¿se trata de la Ley de quién? En este punto el término de “feminicidio”, según lo que consignamos en la nota 8, cobra dimensión propia.

3) Un plano discursivo, que escenifica conflictos sociales articulados en los hechos y en la imaginación pública. Noticias en distintos medios (13, 151); expedientes y declaraciones testimoniales (69-70, 114-115); informes de autopsias (135); investigaciones históricas del delito (89); referencias y descripciones de fotos privadas, fotos de la policía, dibujos, *identikits* (98-99, 108); historias, anécdotas y recuerdos (53, 86-87, 119); literatura policial y referencia a escritores (Raymond Chandler, en la página 156); placas en las tumbas (148).<sup>11</sup> En contacto con las potencialidades de la novela, la crónica tiene la potestad de hilar todas las voces (textos, discursos) en un corpus en cuyo centro gravitan los cuerpos violentados. Un sistema de discursos, un corpus del delito, confeccionado por el relato. Destacamos dos aspectos.

<sup>10</sup> A la lista citada se suman dispersos otros nombres y otros crímenes a lo largo del libro, por ejemplo, los de Andrea Strumberger (87), Ángeles Rawson (120-121), María Tévez (173).

<sup>11</sup> La indicación de las páginas, lejos de ser exhaustiva, solo ilustra.

El primero, la tensión entre discursos de periferia y centro, aquí crímenes contados por diarios locales (151) y crímenes (de donde sean) contados por “diarios de circulación nacional” (17). La distribución de la información consolida la lógica del Estado, su Ley y su connivencia con el mercado (“razones de Estado”, “razones de empresa”, señala Segato, 2016a, 53).<sup>12</sup> La voz monológica prescribe y vende *lo que hay que saber* (así suelen anunciarse las noticias), dónde y cuándo, y, además, *cómo hay que contarlo / pensarlo*. “Misteriosa muerte de una menor” vs. “Menor buscado”: la primera noticia gana “espacio y protagonismo frente a los crímenes de la dictadura, transformándose en la serie de horror y misterio del verano chaqueño de 1984” (151-154). Bajo tal voz, las diferencias entre interior y capital respecto de los delitos de género (en particular los femicidios) son sombra de otras pugnas nacionales, pero siguiendo a Segato, podrían entenderse también *circularmente* en relación con la opresión sobre el cuerpo femenino como base. Sucede algo parecido con las diferencias de clase; si bien algunos casos reciben un tratamiento mediático de gran alcance y otros uno menor o ninguno, está claro que en todos ellos las mujeres están muertas. El relato de Almada pone el acento en la violencia ejercida en el cuerpo femenino, se trate de “una chica, hija de una familia tradicional” (20) o de una niña o adolescente que trabaja como mucama o como prostituta (56). Las diferencias de clase no se anulan: de hecho, están presentes e impactan, sobre todo, en el modo en que las mujeres se perciben a sí mismas, son vistas por las otras y por los otros, por las familias, por el pueblo, por los medios, por la Ley; en el modo en que se construyen las subjetividades y en que se montan los relatos de los femicidios. Pero la violencia es ejercida sobre todas, aun sobre quienes no mueren ni son violadas, por vivir en riesgo, como da testimonio la narradora con su propia biografía.

El segundo aspecto que destacamos de este nivel discursivo corresponde a la función de un cuento incluido en el libro. En el tercer capítulo, la narradora refiere su encuentro con la Señora, a quien acude “por recomendación de unos amigos escritores cuando deben tomar decisiones importantes” (46). ¿Recomendaciones sobre cómo escribir, sobre cómo contar? Como fuera, la Señora podría proveer datos sobre las chicas asesinadas, que no están en otras fuentes. En principio, narra el cuento de “La huesera”. Una vieja chúcará que vive “en algún escondite del alma” y que “emite sonidos más animales que humanos” junta huesos de animales para que no se pierdan, prefiere los de los lobos. Abarca el mundo para encontrarlos. En su choza arma el esqueleto, canta y va apareciendo el cuerpo, “la criatura cobra vida [...] y sale corriendo de la choza. En algún momento de su vertiginosa carrera [...] el lobo se transforma en una mujer” que corre libre y ríe. “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (50), asigna así un norte a la escritura de la memoria.

El cuento figura en *Mujeres que corren con los lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (1998 [1992]), escritora y analista norteamericana que ha trabajado con distintos grupos en situación postraumática. El libro, que ha dado a su autora fama internacional, recopila relatos populares sobre la Mujer Salvaje, uno de cuyos nombres es la Huesera. Esta figura anida “en todas las mujeres cuando dejan de temerle a su poder” (Russo, s/f).<sup>13</sup> ¿De qué

<sup>12</sup> Elizabeth Jelin (2012) ha descrito la inscripción patriarcal del Estado en la organización social a través de la ley civil.

<sup>13</sup> Internet concede al cuento distintos circuitos de lectura: de la procedencia popular que habría tenido la historia, a los usos extensivos que le confieren los distintos sitios en la red.

modo está inscripto el cuento en el libro de Almada? Más allá de la referencia a los huesos como los restos de las mujeres asesinadas (mencionados más de una vez en distintos discursos englobados por el relato),<sup>14</sup> es posible centrar la lectura de “La Huesera” en su tarea de *recopilación*. En línea con lo que venimos señalando, la tarea de la narradora / investigadora consiste en juntar discursos, “huesos” del discurso social como espacio privilegiado de intervención de la imaginación pública. La Señora, recomendada por escritores, da así pautas de trabajo: “Yo creo que lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo, ¿entendés?” (109).

El texto de Almada, correlato del cuerpo de las chicas muertas, se arma *literariamente* como un caleidoscopio de la imaginación pública en un corpus de discursos (con la unidad que otorga el borramiento de rayas de diálogo y la presencia de muy pocas citas directas) sobre las asesinadas y sobre las mujeres en general. Y las libera.

## II. Entre la noticia y la subjetividad, el umbral. “Examen de conciencia”<sup>15</sup>

¿Cómo se puede teorizar, al mismo tiempo, el sistema y el acto individual?  
(Ludmer, 2015, 215)

En 2015 se publican las *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* de Josefina Ludmer con prólogo y edición de Annick Louis. Nuestro epígrafe está tomado de una clase dedicada a Jacques Derrida, introductoria a su lectura del cuento de Franz Kafka “Ante la Ley”. Derrida se va a preguntar, explica Ludmer, cómo se pueden ligar en ese cuento individuo y Ley. Estamos en la transición democrática y Ludmer construye lazos entre teoría, crítica y enseñanza (Gerbaudo, 2015) en lo que podría ser la base política de un modo de leer los enfoques mismos. Retoma a Derrida para demoler diferencias jerárquicas, dicotomías; para establecer nuevas relaciones entre objetos culturales, circuitos y accesos, para intervenir en la discusión del propio campo sobre la especificidad *vs.* institucionalidad de la literatura como discusión sobre la cultura. *El cuerpo del delito* (1999) combinará algunos de estos principios fundamentalmente en el lugar que adquiere el instrumento crítico del corpus. Contextos y textos, hechos y fantasías o ficción... dicotomías que aquí repensamos en relación con las nuevas narrativas del delito de género, en el marco de esta tradición crítica.

“Examen de conciencia” de Griselda Gambaro está incluido en sus *Relatos reunidos* (2016) y se basa en “el caso Barreda”. Comienza así:

En 1992, un odontólogo de la ciudad de La Plata, Ricardo Barreda, asesinó a su familia: esposa, suegra y dos hijas. Dieciséis años después de su condena se le concedió la prisión domiciliaria y en 2011 la libertad condicional. “Al fin se hizo justicia”, expresó entonces.

<sup>14</sup> Por ejemplo, “Me dijeron que esos huesos eran los de Sarita [dice la hermana], un montón de huesos blancos” (125).

<sup>15</sup> Todas las citas del relato corresponden a Gambaro, G. (2016a). “Examen de conciencia”. En: *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 76-79.

Hoy, en Internet, circula una estampita que lo glorifica y le solicita protección contra las mujeres despóticas. (76)

En fuente de menor tamaño que la del texto central, como un *copete*, el breve párrafo pone en conocimiento del lector el caso referido que el título no anuncia. Soledad Quereilhac apunta en la introducción al libro que el relato logra contrastar esta inicial referencia a “los crudos hechos de la realidad” con “la voz narradora [que] reconstruye no tanto una historia, sino una perspectiva desde la cual acercarse al desenlace” (17). Si el narrador de “El cautivo” de Borges señalaba la falla de la crónica respecto del saber sobre el sentir del sujeto, el cuento de Gambaro deja la crónica en esa especie de copete (restringe ahí su estatus informativo) y desarrolla luego la perspectiva del asesino a través de una tercera persona que sabe lo que sabe él: qué sintió.

Pero revisemos las afirmaciones de Quereilhac sobre lo que sería el contraste entre los hechos y la perspectiva. Observamos que esta confrontación no se realiza en el cuento entre dos términos opuestos sobre una línea de corte, sino que es justamente la idea de una divisoria tajante entre ellos lo que se pone en cuestión. En efecto, entre lo que serían los polos de la oposición (referencia a datos, noticia, hechos/perspectiva del sujeto como subjetividad predominante de Barreda), se despliega un *pasaje* que los reúne. Allí, entre medio, una zona digamos de *umbral*, una *máquina de sentidos*: la puerta de “Ante la Ley”, la imaginación pública. Por otra parte, se presenta –en términos de Derrida y/en Ludmer– un “punto ciego”, que permite fisurar la “conciencia” del título.

Primero, entonces, como decimos, el pasaje pone en escena que la subjetividad de Barreda (donde el cuento encarna) no está separada del afuera, es decir, de los hechos ni del mundo social. Entre los “crudos hechos de la realidad” y la subjetividad del asesino, se abre la perspectiva oscura de una mayoría que no mata, pero celebra. Para exhibirla, Gambaro también se vale, en principio, de datos/referencias a hechos culturales que el *lector-espectador* contemporáneo al asesinato cuádruple conoce bien. Una imagen en el cierre del copete, como nexos; inmediatamente después de la única cita directa de Barreda cuando sale en libertad condicional (“Al fin se hizo justicia”), irrumpe la estampita de “San Barreda” (así se lo llamaba), que circuló en los mails de muchos varones en aquellos tiempos, cuando todavía no había grupos masculinos de WhatsApp (“Hoy, en Internet, circula una estampita que lo glorifica y le solicita protección contra las mujeres despóticas”, 76).

Es en esa zona de exposición de las subjetividades donde se pone de manifiesto la legitimación de la Ley, como instancia cultural antes que jurídica (Jelin, 2012).<sup>16</sup> En el texto hay tres momentos en los que aparece la mención o alusión a un tipo de justicia prevalente que entiende la violencia sobre las mujeres como una puesta de orden. Primero, las palabras de Barreda que *dictaminan* “[...] se hizo justicia”. Luego, la voz general del vecindario que da testimonio (en la realidad, sobre todo fue testimonio mediático) de que Barreda no solo no es peligroso, sino que además es agradable. Incluso, algunos “más desprejuiciados” (por fuera del *pre-juicio judicial*, podríamos decir) “lo aprueban”, cuando “*sostienen* conversaciones de hombres” en el bar, como en asamblea de varones: “dicen que estuvo bien, que les dio una buena lección a sus mujeres” (76, destacado nuestro). “Dicen”

<sup>16</sup> En este sentido, Jelin advierte “las reglas formales corporizadas en el derecho y los patrones de sentido común, que a veces pueden contradecir las reglas formales, son al mismo tiempo reflejo de, y guía para, las prácticas sociales” (2012, 46).

es el verbo que se repite en el primer párrafo del texto propiamente dicho, después de lo que denominamos copete, y trae la presencia del discurso social de la calle, de todos. La conversación se organiza en torno a la noticia y a la cercanía del vecindario. Los hechos se “sostienen” (se validan) allí, en las conversaciones entre hombres. El último momento en el que aparece la *justicia* sobre las mujeres en términos de Orden de Géneros corresponde, en tercera persona, a la subjetividad de Barreda; desde su perspectiva se establecen varias diferencias organizadoras del sistema de la conciencia. Destacamos dos. Una, entre la imagen idealizada de la mujer novia en el pasado (y del correspondiente esplendor sexual de Barreda) y la imagen de la mujer esposa vieja *agraviante*. Esta última desataría la ejecución de una Ley que santifica a Barreda en la estampita: según se *sostiene*, una puesta en orden. Sin embargo, en el texto tiene un fuerte peso, aunque implícito, el corte mismo entre el pasado de ilusión y el presente del deterioro *agraviante* como una huella de la falla en la que el protagonista siente perder su dominio. Las imágenes de la conciencia de Barreda sobre *la novia* y *la esposa* se arman con lugares comunes, que indican que son compartidas. La otra diferencia se da entre la hija menor y las demás mujeres. La debilidad del padre por la hija menor la separa del grupo y hace que Barreda espere algún comportamiento de parte de ella para no matarla: que lo defienda de los ataques de las otras, que lo mire cuando le apunta con la escopeta. Si lo hubiera hecho, se hubiera salvado (siente Barreda) y “todos [vuelve sobre el mundo social para el cual actúa] sabrían que tenía buenos sentimientos [...] que era capaz de discernir entre todos los seres quién merecía castigo y quién no” (79). Pero la hija no lo mira y no convalida esa posibilidad. Este es el punto ciego en el que el edificio de la conciencia cultural que sostiene y avala el crimen se desmorona: la misma devoción, propia del patriarcado, del padre por la hija menor abre una fisura, remarcada por la “conciencia” que la resuelve demasiado rápido: “simplemente ella cayó en la volteada” (76), en la primera página; “qué pena” (79), en el cierre.

“Examen de conciencia”, ¿qué conciencia examina? En primer plano, la de Barreda a través de una tercera persona falsamente empática, que sabe lo que él sintió, pero que se distancia en la exhibición de las estrechas relaciones entre la conciencia del asesino y la cultura dominante. Por otro, la falsa conciencia, la ideología, la imaginación pública. El “examen” (literario) muestra no solo que la conciencia de Barreda encarna en la imaginación pública, sino también (en los términos en que Ludmer enseñaba a Derrida en los años ochenta) un punto ciego en el mismo sistema, la debilidad por la hija menor. Por esta fisura sería posible la deconstrucción. La hija finalmente no lo mira y Barreda no podrá (al menos del todo) verse a sí mismo como aquel que sabe quién debe morir y quién no, Ley esta propia del Rey, la Ley mayor.

### **Punto de llegada. “Basado en hechos reales”**

Es probable que en este caso la fantasía  
contenga más verdad que el hecho.  
(Woolf, 2019 [1929], 12)

El problema de la relación entre, por un lado, la fantasía o la ficción y, por otro, la realidad o los hechos es un tópico clave (no sin antecedentes) no solo en el campo de la teoría crítica actual, como veíamos en Ludmer, sino también en el campo literario, artístico e intelectual

en general, a partir de las vanguardias históricas. De aquel contexto proviene, como huella significativa, la cita que funciona ahora como epígrafe final, tomada de *Un cuarto propio* (publicado por primera vez en 1929) de Virginia Woolf, figura destacada de la vanguardia modernista británica. El fragmento privilegia como acceso a la *verdad* el primer polo de esta dicotomía: algo sabe la fantasía que no está en el hecho en sí ni, por lo tanto, en su pretendida referencia objetiva. Este concepto se propuso desplazar –en autenticidad, pero tal vez más en validez operativa– a su contrario. La discusión por quién detenta la verdad y cómo se la cuenta constituye y afecta las tensiones de la imaginación colectiva. Esas tensiones engloban público, mercado, escuela, intelectuales, escritores. De un lado, quienes encuentran la verdad en el dato, en el *reflejo* de la realidad; del otro, quienes la encuentran en el sujeto que piensa, siente, experimenta la realidad y enfoca, recorta en su propio ritmo los detalles. Esta última posición denuncia que el reflejo es una mera convención; desde esta perspectiva, la fantasía y la ficción saben efectivamente lo que los discursos asertivos (y *realistas*) no. De este lado, Ludmer crea como instrumento crítico las relaciones entre los textos que conforman el corpus del delito (1999), y en la entrevista citada de 2006 señala las potencialidades de un punto de vista desplazado –Yale para escribir *El cuerpo del delito*–<sup>17</sup> y ostenta una escritura que “borra las fronteras”.

Las tradiciones discursivas del tópico derivan de, entre otros factores, trayectorias de escritores que participan y exceden el tiempo de los círculos vanguardistas de los años veinte.<sup>18</sup> Pero está claro que es justamente en la manera en que un tópico se reformula donde puede hallarse la imaginación pública (en términos de Ludmer) del “presente” de cada vez: en cómo el presente selecciona tradiciones discursivas y opera en ellas.

Hemos intentado relevar algunas particularidades en el tratamiento de este tópico, resignificado cuando se trata de narrar casos reales de asesinatos de mujeres. Listamos seguidamente dos puntos de provisorio llegada.

1) A diferencia de la pregunta por cómo narrar el horror de los delitos de Estado correspondientes a la última dictadura, en la narrativa de mujeres sobre femicidios/feminicidios y delitos de género en referencia a casos reales, el problema no parece pasar tanto por cómo narrar el horror de los hechos, sino sobre todo por cómo contar de otro modo lo que ya fue contado. Hemos visto que tanto *Chicas muertas* como “Examen de conciencia” se centran, entonces, en el trabajo con discursos anteriores, con voces de otros. El conflicto es entre la voz propia y la dominante. Allí reside la disputa

<sup>17</sup> Por nuestra parte, pensamos este “desplazamiento” crítico en correlato con lo que, en el mismo tiempo que Ludmer publica *El cuerpo del delito* (1999), Piglia (2014 [1999]) propone como punto de vista corrido del eje para la narrativa del horror del terrorismo de Estado. Hicimos referencia a este artículo en la “Presentación” del *dossier*.

<sup>18</sup> Para mencionar un ejemplo baste recordar a Ernest Hemingway, uno de los referentes de la vanguardia de entreguerras y autor de una prolífica producción que más tarde lo *institucionaliza* con la obtención de importantes premios (el Pulitzer en 1953 y el Nobel en 1954) y lo populariza a través de varias adaptaciones de su narrativa al cine hollywoodense. Firmado por el autor en Cuba, en 1960 (es decir, mucho tiempo después de los años veinte de la vanguardia parisina de la que trata el libro) el Prefacio de *París era una fiesta* (de publicación póstuma) cierra así: “Si el lector lo prefiere, puede considerar el libro como obra de ficción. Pero siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que fueron antes contadas como hechos” (Hemingway, 2005 [1964]). Escrito a fines de la década del cincuenta, el texto muestra la permanencia del concepto; en nuestro campo sería reelaborado, entre muchos otros autores, con importantes proyecciones por Borges y Cortázar.

política del poder en y sobre el terreno de la imaginación pública: qué voces, qué discursos, qué perspectivas se ponen en juego dentro de un texto indica las tensiones del “presente”, la máquina de sentido, la imaginación pública.

2) *Chicas muertas*, en el borde de la novela y la crónica, teje la investigación en una cadena de restos, de cuerpos y de discursos. “Examen de conciencia”, entre el cuento y el relato, reúne los hechos de la noticia y la perspectiva del asesino en una conversación de la cultura que los sostiene, los vuelve posibles de manera inescindible.

Para que trastabillo la Ley del Orden de Géneros que determina cómo pensar el cuerpo femenino, inexorablemente deben trastabillar los modos oficiales de contar y leer (es decir, de imaginar y explicar) la violencia ejercida sobre él, los correspondientes géneros discursivos y sus circuitos. El sistema está, así, puesto en jaque.

## Referencias bibliográficas

- Almada, S. (2016 [2014]). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- Borges, J. L. (1974 [1960]). *El cautivo*. En *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, p. 788.
- Dalmaroni, M. (2005). “Historia literaria y corpus crítico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12): 109-128. Rosario: Facultad de Humanidades Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discurso, políticas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Falbo, G. (s/f). “Discípulas de Walsh”. *Anfibia*. Revista digital de la Universidad Nacional de San Martín. Disponible en <http://revistaanfibia.com/ensayo/discipulas-de-walsh/> [acceso: febrero 2020].
- Gambaro, G. (2016a). *Examen de conciencia*. En: *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 76-79.
- Gambaro, G. (2016b). “La libertad no hace daño”. Entrevista para el blog de Eterna Cadencia, 12/12/2016. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/griselda-gambaro-la-libertad-no-hace-dano.html> [acceso: mayo 2019].
- Gerbaudo, A. (2015) “Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)”. *452°F*, (12): 132-152.
- Gramuglio, M. T. (dir.) (2002). *El imperio realista*. Vol. 6 de Jitrik, N. (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Hemingway, E. (2005 [1964]). *París era una fiesta*. Barcelona: Seix Barral.
- Jelin, E. (2011). “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión”. *Política y Sociedad*, 48(3): 555-569. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36420/36921> [acceso: mayo 2019].
- Jelin, E. (2012). *La familia en Argentina: trayectorias históricas y realidades contemporáneas*. En: Esquivel, V.; E. Faur y E. Jelin (eds.). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. Buenos Aires: IDES, UNFPA, UNICEF, pp. 45-72.

- Kreplak, I. (en prensa). "Feminicidios en la literatura argentina: las voces de lxs hijxs". Actas de las IV Jornadas Cultura y Lenguajes Artísticos: Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos, 2019. Instituto del Desarrollo Humano – Universidad Nacional de General Sarmiento.
- López Casanova, M. (2009). Lecturas críticas del delito entre 1976 y 1979. Tradiciones y polémicas. En: Ferreyra, S. y M. E. Fonsalido (comps.). Palabras cruzadas. Dimensiones culturales de la Lengua y la Literatura. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 185-199
- López Casanova, M. (2011). "Posibilidades didácticas de distintos corpus para la enseñanza de la literatura". *Glotodidacta*, (1): 141-166. Instituto de Estudios Mijaíl Bajtín, Universidad de Ayacucho Federico Froebel, Perú.
- López Casanova, M. (2013). "Corpus". En: Martos Núñez, E. y M. Campos Fernández-Fígares (coords.). *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*. Badajoz: Red Internacional de Universidades Lectoras y Santillana, pp. 150-153.
- López Casanova, M. y A. Fernández (2005). *Enseñar literatura. Fundamentos teóricos y propuesta didáctica*. Buenos Aires: Manantial-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- López Casanova, M. e I. Kreplak, (2018). "Contexto/s". En: López Casanova, M. y M. E. Fonsalido (coords.). *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 151-158.
- Ludmer, J. (2006). "Algunas 'nuevas escrituras' borran fronteras". Entrevista realizada por Susana Haydu. *La crítica literaria en Argentina. La Biblioteca*, (4-5): 26-32.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2011 [1999]). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de la teoría literaria. Prólogo y edición de Annick Louis*. Buenos Aires: Paidós.
- Louis, A. (2000). "Sobre El cuerpo del delito, de J. Ludmer" (Reseña). *Hispanamérica*, 29(85): 165-167.
- Matamoro, B. (2006). "Realismo argentino del medio siglo". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg1n5> [acceso: febrero 2020].
- Marx, C. (1945). *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. México: Fondo de Cultura Económica, Vol. 3, Tomo 1: 217 (en Ludmer, 1999, 15-16).
- Piglia, R. (2014). Una propuesta para el próximo milenio. En: *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 263-200.
- Pinkola Estés, C. (1998 [1992]). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Russo, S. (s/f). "Sobre Mujeres que corren con los lobos" (Reseña). Página 12, s/f. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-01-07/nota3.htm> [acceso: abril 2019].
- Segato, R. (2016a). "La historia por nuestra mano". *Todavía* (35): 47-55.
- Segato, R. (2016b). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Woolf, V. (2019 [1929]). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Planeta.



# Magia, religión y ciencia en disputa: el ocaso del reino artúrico en dos cómics

## Magic, religion and science in dispute: the decline of the Arthurian kingdom in two comics

*Gabriela Cipponeri*

*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

*gabrielacipponeri@yahoo.com.ar*

*Kaila Yankelevich*

*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

*kilayankelevich@gmail.com*

### Resumen

En los siglos XX y XXI la materia de Bretaña encuentra en el cómic un nuevo soporte y un espacio novedoso para la reescritura y la reelaboración de la leyenda artúrica. En *Camelot 3000* (Barr y Bolland, 1982-4) y *Dracula vs. King Arthur* (Beranek et al., 2005-6), esta se funde con la ciencia ficción y el gótico, respectivamente, dos géneros que son, al igual que la historieta, asociados con la cultura de masas y la literatura de consumo. Estos textos recrean la crisis que sobreviene en Inglaterra tras el esplendor del reino de Arturo y dan un lugar especial a la magia, la religión y la ciencia. En un principio estas parecen ser accesorias a la lucha entre los protagonistas y sus oponentes. Tras un análisis, sin embargo, se revelan como factores cruciales tanto del origen del conflicto como de su solución. El siguiente trabajo se propone estudiar estos dos cómics con el fin de dilucidar el rol que cumplen la magia de Merlín y Morgana, el conocimiento de orden científico que poseen y el cristianismo como religión dominante en Occidente. Se explora también la preponderancia de cada uno de estos elementos en relación con los géneros de los textos.

Palabras claves: historieta, leyenda artúrica, reelaboraciones, ciencia ficción, gótico.

### Abstract

In the 20th and 21st centuries the Matter of Britain has found in comics a new medium and a novel space for the rewriting and the recreation of the Arthurian legend. In *Camelot 3000* (Barr and Bolland, 1982-4) and *Dracula vs. King Arthur* (Beranek et al., 2005-6), this merges with science fiction and gothic respectively, two genres which are, just like comics, associated with

mass culture and pulp fiction. These texts retell the crisis that affects England after the splendour of Arthur's reign and they give a special place to magic, religion and science. At first they seem to be accessory to the fight between the protagonists and their opponents. However, after some careful analysis, they prove to be crucial factors in both the origin of the conflict and its solution. This paper proposes to study these two comics in order to illuminate the roles played by Morgan's and Merlin's magic, the scientific knowledge they possess and Christianity as the dominant religion in Western society. The predominance of each of these elements will also be explored in relation to the genres of the texts.

**Keywords:** comics, Arthurian legend, recreations, science fiction, gothic.

Al hacer referencia a las historias del rey Arturo y sus caballeros, John Steinbeck dice que “*those stories are alive even for those of us who have not read them*” (Steinbeck, 1976, 6), implicando así la fuerte presencia de la materia artúrica en nuestra cotidianidad aun cuando ya no estamos en la Edad Media. Prueba de la difusión de dicha materia y de su flexibilidad de adaptación a nuevos contextos de producción es la numerosa cantidad de reelaboraciones que ha tenido a lo largo de los siglos, no solo dentro del campo de la literatura,<sup>1</sup> sino también en las artes plásticas,<sup>2</sup> la música<sup>3</sup> y el cine.<sup>4</sup> En los siglos XX y XXI,<sup>5</sup> el cómic retoma los personajes y temas que giran en torno al rey Arturo, a partir de lo cual surgen múltiples nuevas versiones.<sup>6</sup>

El presente trabajo tiene como objetivo explorar dos reelaboraciones que funden el mundo caballeresco con otros géneros: *Camelot 3000* (Barr y Bolland, 1982-4), que lo une con la ciencia ficción, y *Dracula vs. King Arthur* (Beranek et al., 2005-6),<sup>7</sup> que hace lo propio con el gótico. Nuestro interés en estas dos obras yace en descubrir las variaciones y reinterpretaciones de la leyenda artúrica a partir de la amalgama de una materia originalmente medieval con géneros modernos. Ambas se concentran en la crisis que sobreviene al reino artúrico pero difieren en la causa que adscriben a esta. Nos proponemos analizar el tratamiento que se les da a la magia, la religión y la ciencia en los dos textos con el fin de demostrar que, mientras que en *DVKA* el origen de esta crisis es externo<sup>8</sup> y responde a la lucha cristiana del Bien contra el Mal, en *Cam3000* son cuestiones de índole de lo humano las que propulsan la catástrofe. En esta segunda obra, la magia es el principal recurso tanto para la propagación del conflicto como para su resolución. Con este fin,

---

<sup>1</sup> Desde Alfred Tennyson hasta John R. R. Tolkien, pasando por Mark Twain y John Steinbeck.

<sup>2</sup> Pensemos en la pintura de los prerrafaelistas.

<sup>3</sup> En un amplio espectro que abarca tanto Richard Wagner como Blind Guardian.

<sup>4</sup> Hay cuantiosas producciones cinematográficas, incluyendo películas animadas y la memorable versión de Monty Python.

<sup>5</sup> Si bien tal como lo conocemos hoy el cómic se populariza en el siglo XX, el arte secuencial, como lo denomina Will Eisner (1985), es mucho más antiguo. En su libro *Understanding comics (The Invisible Art)*, Scott McCloud (1994) analiza un manuscrito pictórico descubierto por Hernán Cortés en 1519, el tapiz de Bayeux e incluso las escenas que ilustran la tumba de Menna, en Egipto, como formas primitivas de cómic.

<sup>6</sup> Entre las que se encuentra el *Merlín* argentino de Robin Wood y Enrique Alcatena.

<sup>7</sup> En este trabajo, se emplearán las siguientes siglas: *Cam3000* = *Camelot 3000* y *DVKA* = *Dracula vs. King Arthur*.

<sup>8</sup> Es importante destacar que Guinevere se siente dejada de lado por Arturo, y este hecho es usado por Drácula para que se deje transformar en vampiresa y cambie de bando.

examinaremos los elementos narrativos, especialmente, la caracterización de los personajes y la representación gráfica que se hace en cada caso.

La principal fuente en que parecen basarse estas adaptaciones es *La Mort d'Arthur* de Sir Thomas Malory (siglo XV). Si bien el título de esta obra hace referencia a la muerte del legendario rey bretón, la larga narración es, en realidad, un relato de la vida de Arturo desde su concepción hasta su muerte, así como también de los hechos de armas de sus caballeros, trazando de esta manera la historia del reino idílico de Camelot: sus inicios, su apogeo y su desaparición. En ella se incluyen la concepción ilegítima de Arturo por medio de un engaño mágico urdido por el mago Merlín y el padre del futuro rey, Uther Pendragon; el complejo triángulo amoroso entre el rey, su reina y Lancelot, uno de los mejores caballeros de la Mesa Redonda; la búsqueda del Santo Grial llevada adelante por los caballeros y, finalmente, la batalla final en la que Arturo recibe, de manos de Mordred, fruto del incesto con su hermana, una herida mortal. Los cómics que serán analizados parten del material presentado por Malory y lo reinterpretan de acuerdo con sus necesidades creativas.

En *Cam3000*, el rey Arturo despierta en el año 3000 durante una invasión alienígena y su esposa y sus caballeros “reencarnan” en el cuerpo de humanos de la época. En *DVKA*, en cambio, Drácula hace un pacto con el diablo y es enviado desde su Valaquia natal en 1476 al reino de Arturo con el fin de destruirlo. Ambos cómics entran en sendas categorías de las que define Tondro para clasificar cómics de tema artúrico: respectivamente, en “Arthur transformed”, la categoría que agrupa a aquellos cómics que continúan la historia de los héroes desde donde la dejó el canon literario (2002, 177), y en “Arthur as translator”, en que el universo artúrico tradicional recibe a un personaje anacrónico, en este caso un villano, que se traslada a él (2002, 173). Esta variedad en las adaptaciones hace surgir la pregunta por los límites de la materia.<sup>9</sup> ¿Qué se ha consolidado como núcleo indispensable del canon artúrico? ¿Qué elementos se encuentran en los márgenes y de qué maneras es posible forzarlos? ¿Cómo se adaptan los personajes, los escenarios y los episodios de las fuentes medievales a cada época y soporte? Aunque las respuestas a estas preguntas exceden los límites del presente trabajo, sí será provechoso tenerlas en cuenta a lo largo del análisis de los dos cómics que nos ocupan.

## Héroes y enemigos: humanos, magos y monstruos

El uso de *La Mort d'Arthur* de Malory como fuente es referido de manera explícita<sup>10</sup> en *Cam3000* (1, 26) e inferible a partir de ciertas características (como la contemporaneidad de Merlín y Arturo) en *DVKA*. En los dos textos los héroes artúricos presentan rasgos originales y a la vez conservan algunos de los que provienen de las fuentes medievales. Dentro de estos, hay algunos aspectos que parecen ser inevitables para la identificación de cada personaje, es decir que se encuentran en un lugar demasiado céntrico del canon como para ser modificados. Así, el rey Arturo siempre es el monarca de Gran Bretaña y vive en

<sup>9</sup> Según Patrick Moran, la materia artúrica es “suffisamment souple pour tolérer un spectre assez large d’interprétations et de réinterprétations” (2014, 55).

<sup>10</sup> Además de la nota de los autores, el nombre alusivo del protagonista hace presente la fuente en el texto, ya que aquel que despierta a Arturo de su sueño de miles de años se llama Tom, lo que lo relaciona con Thomas Malory.

Camelot; llega a reinar gracias a la extracción de Excalibur de la piedra; Ginebra aparece como su esposa y Gawain, como su sobrino y heredero; la relación adúltera entre la reina y Lancelot, que crea un triángulo amoroso entre ellos y Arturo, existe en todos los casos, aunque es tratada con mayor o menor detalle por las fuentes; Galahad es el hijo de Lancelot; la Dama del Lago está relacionada con la provisión de la espada mágica del rey, que es herido de muerte por su hijo ilegítimo Mordred, a quien asesina; y se podría seguir. También es interesante mencionar aquellos elementos de la leyenda que no provienen de las fuentes medievales, como el deseo de Morgan le Fay de destruir a su medio hermano.<sup>11</sup>

A pesar de estas similitudes entre el Arturo de *DVKA* y el de *Cam3000*, ambas adaptaciones dotan a sus personajes de características muy diferentes. El Arturo de *DVKA* aparece presentado como un hombre completamente consagrado al gobierno del reino y su gente, siempre ocupado por los asuntos de la Mesa Redonda. En esta construcción del mundo artúrico, el adulterio de Ginebra y Lancelot está justificado por la actitud indiferente del rey hacia su esposa<sup>12</sup> y, de hecho, en ningún momento es descubierto. La traición de los dos personajes consiste en su cambio de bando, y constituye más un crimen cometido contra la humanidad en general –Merlín llama a Lancelot “*betrayed of man*” (*DVKA* 4, 65)– que contra su rey (que, en el caso de la reina, es también su esposo). A esta abnegación en favor de su reino se suma la devoción religiosa de Arturo, que ya desde el primer número recibe, mediante un sueño, la orden divina de buscar el Grial y actuar como campeón del Dios cristiano en la contienda contra el Mal, representado por el conde Drácula. La escena, en la que personajes y escenarios se encuentran iluminados por una luz azulada, contrasta con aquella en la que, como se verá más adelante, Drácula recibe la misión de Lucifer en medio de llamas de colores cálidos. Se introduce desde un primer momento, entonces, la dicotomía azul/rojo, representativa de lo celestial y lo demoníaco, que se explicará más adelante.

En *Cam3000*, en cambio, la figura de Arturo presenta más claroscuros, en línea con la construcción que Malory hace del personaje. Si bien su amor por su tierra encuentra lugar en el relato –así lo indica el momento en el que el personaje contempla Gran Bretaña desde un cohete (*Cam3000*, 10, 13)– no todas las acciones que realiza para cuidar su territorio y su trono son positivas. De hecho, en la narración de Malory, el rey, en un episodio de resonancias bíblicas, manda a asesinar en masa a un grupo de niños que, por la fecha de sus nacimientos, podrían ser el profetizado destructor de su reino.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> En la tradición medieval más antigua, Morgan-le-Fay está vinculada con la sanación, y es la encargada de llevar el cuerpo de Arturo a Avalón. En el *Lancelot en prosa*, del siglo XIII, su resentimiento es contra Ginebra pues la reina obliga a Morgana a alejarse de su amante, Guiomar, primo de la soberana. Ya en el texto de Malory, Morgana extiende su animosidad a otros caballeros de la Mesa Redonda y, como afirma Maureen Fries, “in spite of this murderous and adulterous career, Morgan retains her nurturing function as Arthur’s conductress to Avalon after his wounding. But this ‘good’ Morgan is overshadowed by the ubiquitous ‘bad’ woman” (1996, 70). Con el tiempo, este personaje deviene la villana o contrafigura del héroe por excelencia. Así puede suceder en el universo del cómic, en que “Marvel Comics has traditionally used Morgana as an evil sorceress” (Tondro, 2002, 173).

<sup>12</sup> Esta dedicación es tal que descuida la relación con su reina; Drácula define este problema ante Ginebra como “his indifference towards you. He cares more for his knights than for you” (*DVKA* 2, 21).

<sup>13</sup> “Then King Arthur let send for all the children born on May-day begotten of lords and born of ladies; for Merlin told King Arthur that him who should destroy him should be born on May-day, wherefore he sent for them all, upon pain of death; and so were found many lord’s sons, and all were sent unto the king and so was

Siguiendo el texto de Malory, los autores de *Cam3000* fijan el origen del odio de Mordred por su padre en el momento en el que este intenta ahogar a su bastardo recién nacido. La actuación del rey con respecto al triángulo amoroso que comparte con Lancelot y Ginebra también es equívoca: aun conociendo el amor que existe entre el caballero y la reina, insiste en renovar los votos matrimoniales con ella, creando así un adulterio que antes no existía.<sup>14</sup> El Arturo de *Cam3000* está construido, entonces, con una complejidad y una ambigüedad que no están presentes en la figura del de *DVKA*, mucho más orientada a representar, lisa y llanamente, el Bien.

Estas diferencias se plasman, a su vez, en la representación gráfica que se hace de Arturo en cada caso. Desde el comienzo, la imagen del rey de *DVKA* se encuentra pintada de colores fríos, particularmente de azul y celeste. Durante su presentación, que corre en un paralelo lleno de contrapuntos con la historia de Drácula, se privilegian escenas al aire libre y cielos despejados. La luz solar y la luz de la luna, como opuestas a los espacios asfixiantes y oscuros, iluminados por las llamas en los que se mueve el conde, revelan su contacto con un plano celeste, superior. El código de color se extiende al resto de los personajes y es sencillo: el azul y el celeste, combinados con el dorado o el blanco, representan el Bien, mientras que el rojo y el negro manifiestan el Mal.

El lugar común de lo rojo asociado al Mal y lo azul ligado al Bien proviene de épocas muy tempranas: el rojo es fácilmente asociable a la sangre y al fuego (y, aunque no siempre, al fuego infernal) y el azul, al cielo despejado. Ya desde el siglo XII el manto de la Virgen se pintó de azul, y más adelante, con la reforma protestante, lo rojo fue asociado al papismo y a la prostituta de Babilonia que describe san Juan, mientras que el azul fue juzgado como un color discreto y benévolo.<sup>15</sup>

En *DVKA*, el cambio de color en la vestimenta manifiesta el pasaje de los personajes de un bando al otro, y la supremacía de la luz celeste o la luz ígnea, el estado en el que se encuentra el reino de Arturo. El marco que encierra las viñetas en esta parte del cómic enfatiza las diferencias señaladas por los colores: ángeles, cruces, castillos y espadas conforman el marco de las viñetas en que está Arturo, mientras que hay calaveras, serpientes y demonios en las que está Drácula. El borde de la viñeta está usado aquí como un elemento estructural, según afirma Eisner: “The use of the panel border as a structural element, when so employed, serves to involve the reader and encompasses far more than a simple container-panel” (Eisner, 1985, 49) (ver imagen 1).

En *Cam3000*, el hecho de que la historia se encuentre situada en el futuro hace que la representación iconográfica de los héroes se aleje de los estereotipos medievales y se acerque a los de la ciencia ficción. Como casi todo el escenario, los personajes están caracterizados a partir de una mezcla de elementos conocidos y desconocidos, pertenecientes al pasado medieval, al presente de la construcción del cómic y al futuro que los dibujantes

---

Mordred sent by King Lot's wife, and all were put in a ship to the sea, and some were four weeks old, and some less” (Malory, 1996, 41).

<sup>14</sup> Como Ginebra es técnicamente una reencarnación de sí misma, los personajes consideran que los votos matrimoniales que la unían al rey en la Edad Media han desaparecido. El amor entre Ginebra y Lancelot deja, por lo tanto, de ser adúltero. Arturo, sin embargo, insiste en celebrar un nuevo matrimonio con la reina, recreando por ende el conflicto que existía en el pasado.

<sup>15</sup> “Breve historia de los colores. Entrevista a Michel Pastoureau”. Página/12, suplemento Radar, nota de tapa. Buenos Aires, 21/1/2007.

imaginaron. El traje del rey, así como los de Ginebra y el resto de los caballeros de la Mesa Redonda, es una amalgama de armadura con vestimenta de superhéroe; armas láser y escudos que se proyectan desde una pulsera completan el conjunto. Los colores que se utilizan para definir a estos personajes son, a grandes rasgos, adecuados al imaginario del cómic: amarillo, azul y rojo, es decir, colores primarios, para los héroes, y violeta y verde, colores secundarios, para los villanos.<sup>16</sup> Esta regla, sin embargo, no se cumple de manera estricta, de modo que la dicotomía planteada es menos tajante que la de *DVKA*: Mordred puede aparecer vestido de rojo, o Isolda, que ayuda a los héroes, de verde.

Es interesante señalar que la representación de **Merlín**, en los dos cómics, problematiza esta dicotomía: en *DVKA* se lo representa con tonos oscuros pero neutros, negro y grises, mientras que en *Cam3000* toma el violeta, más negativo por el motivo que se explicó antes. Esta elección de asociar a Merlín a aspectos propios de los villanos va de la mano con aquella de remarcar constantemente a lo largo de los números su filiación diabólica que, entre otras cosas, le impide tocar objetos sagrados. Hay, sin embargo, un detalle que permite asociar al mago al bando de los héroes: aunque Merlín comparte con su enemiga Morgana el color violeta de los vestidos, su rasgo físico predominante es su larga barba blanca, que contrasta con el también exuberante cabello negro de la hechicera.

En cuanto al resto de los héroes de la Mesa Redonda, sus representaciones también son variadas. Los personajes infaltables que se repiten en ambos cómics son, además de los ya mencionados, Gawain, Perceval, Kay, Galahad y la Dama del Lago.<sup>17</sup> En los dos textos, **Gawain** es el sobrino del rey y su heredero, y aparece sentado a su derecha en la Mesa Redonda. En *DVKA* está representada su enemistad final con Lancelot, que en el texto medieval los lleva a combatir en un duelo en el que muere el sobrino de Arturo. En *Cam3000* no se dice nada de esta enemistad y Gawain está representado de una forma que contradice las expectativas que se podrían construir sobre el personaje: es un hombre de familia, preocupado por regresar junto a su esposa e hijo, nada más alejado del galante Gawain de la tradición medieval.<sup>18</sup>

**Perceval**, por su parte, se encuentra más cerca de la tradición en su versión de *Cam3000* que en la de *DVKA*. En la primera, es convertido en un *Neo-Man*, un ser monstruoso sin

---

<sup>16</sup> Nótese que esta distribución se respeta en el diseño de los trajes de los superhéroes de historieta más clásicos, como Superman; Batman; Wonder Woman, la Mujer Maravilla, y Flash (DC Comics) o Spider-Man, el Hombre Araña; Iron Man; Captain America, Capitán América, y Thor (Marvel), en contraposición con los elegidos para colorear a los villanos o a héroes equívocos, como Joker, el Guasón; Riddler, el Acertijo, o Poison Ivy, Hiedra Venenosa (DC Comics) y Hulk y Green Goblin, el Duende Verde (Marvel).

<sup>17</sup> La Dama del Lago está, en ambos textos, inequívocamente del lado de los héroes. En *Cam3000*, sin embargo, este personaje sufre un desdoblamiento: está, por un lado, relacionada con la entrega de Excalibur a Arturo y se funde con Elaine de Astolat; por el otro, aparece un personaje llamado Nyneve que es la responsable de la seducción y captura de Merlín.

<sup>18</sup> Schmolke-Hasselmann afirma que: “Gawain’s role as the perfect knight is suitably complemented by his role as the perfect lover, and he seems able to combine harmoniously the demands of both chivalerie and amour” (1998, 112). La concepción de Gawain como el amante perfecto se elabora principalmente en los *romans* del siglo XII: siempre dispuesto a ayudar a cualquier doncella en aprietos, el Gawain/Gauvain de la tradición francesa se presta al juego amoroso con cuanta doncella lo requiera sin por ello comprometerse con ninguna. Debido a esto, recibe el título de “Chevalier aux demoiselles” en *Meraugis de Portlesgues, roman* de Raoul De Houdenc del siglo XIII (2004, v. 1318); y, entre otros, el crítico Jean Frappier lo define como “a ready but inconstant lover with a touch of Don Juan about him” (citado en Schmolke-Hasselmann, 1998, 117).

habla que recuerda su incapacidad de inquirir acerca del Grial en la tradición medieval.<sup>19</sup> Solo recupera la palabra una vez que, revelación divina de por medio, puede acceder al preciado objeto y ascender. En la segunda adaptación, su destino es diametralmente opuesto: atormentado por no haber podido salvar a su hermana del vampirismo, se suicida, cometiendo así un pecado imperdonable, cuyos perpetradores no pueden escapar del Infierno. La condena eterna de Perceval es, probablemente, uno de los elementos más disruptivos de *DVKA*.

El senescal **Kay**, aunque es casi irrelevante para la trama de *DVKA*, es representado de una manera particular en *Cam3000*. En esta versión, se revela que su actitud burlona y sarcástica hacia el resto del grupo no es sino una estratagema para canalizar los ánimos de los caballeros hacia él y, haciéndose odiar, salvar a la Mesa Redonda de la catástrofe. Así, se le da una explicación racional al carácter tradicional del personaje en las fuentes medievales.<sup>20</sup>

**Tristán**, por último, es otro de los caballeros cuya representación en *Cam3000* se desvía del canon. En este texto, además de ser representado como una figura que en el pasado fue particularmente negativa (Mordred recuerda una violación perpetrada por él en el marco de una matanza de niños), el caballero reencarna como una mujer. Tristán desea fuertemente volver a ser un hombre, no solo para recuperar su antigua fuerza sino también para poder volver a unirse a Isolda. Finalmente, el relato demuestra que el cambio de sexo no era necesario ni para lo primero ni para lo segundo, modificando así el carácter de uno de los personajes a menudo representados de manera más ambivalente, de la materia de Bretaña.<sup>21</sup>

Esta preocupación por la representación de la diversidad (de etnias, de procedencias geográficas, de géneros) atraviesa toda esta versión del relato artúrico (*Cam3000*). Esta se encuentra proyectada al pequeño universo que conforman los habitantes de Nueva Camelot, pero también se ve reflejada en las grandes masas que asisten a las manifestaciones a favor de Arturo y en el comité de líderes de las Naciones Unidas, encabezada por una mujer china, un hombre norteamericano, un hombre negro, probablemente africano, y un

---

<sup>19</sup> En la obra de Chrétien de Troyes *El cuento del Grial* (últimas décadas del siglo XII), Perceval es un caballero novel que es hospedado por el Rico Rey Pescador. Durante la cena ve pasar un cortejo con una lanza que sangra y una doncella que lleva un grial. Perceval, que había sido amonestado a causa de sus incesantes preguntas y comentarios por Gornemans de Goort, quien lo armó caballero, decide ser comedido y no inquirir acerca de aquello que ve. Sin embargo, esto constituye su gran falta, ya que a causa de su silencio él y otros caerán en desgracia.

<sup>20</sup> En *El Caballero del León*, de Chrétien de Troyes, se dice de Kay “que gustaba del sarcasmo y de zaherir con saña y perfidia” (1984, 24). Según resume Lupack, “the author of the First Continuation to Perceval (c.1200) considers Kay abrasive but valiant and portrays him as always willing to undertake an adventure, though he sometimes overestimates his own abilities” (2007, 453). En *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal, roman* anónimo del siglo XIII, Kay es un traidor, ya que asesina a Lohot, el hijo de Arturo, y se une a Brien de las Islas en su ataque contra el rey. En el texto de Malory “he is also a poor judge of character and a knight who overestimates his own ability” (Lupack, 2007, 454).

<sup>21</sup> Un excelente ejemplo de la presentación de Tristán como personaje oscuro y complejo se encuentra en el poema “The Last Tournament”, de Lord Alfred Tennyson, publicado por primera vez en 1871. El Tristán de Tennyson le echa la culpa al rey de que sus caballeros hayan quebrado los votos que le hicieron, y le explica con crudeza a Isolda que no está dispuesto a jurarle amor eterno. Ya antes de eso, en el siglo XII, el hecho de que Chrétien haya escrito *Cligés*, una especie de anti-Tristán o neo-Tristán (Lupack, 2007, 87), puede entenderse como demostrativo de esa desconfianza que puede producir el personaje.

ruso.<sup>22</sup> Así, se muestra que el mítico personaje es ahora el rey de todos, no solamente de los bretones, y que su regreso es una señal de esperanza para la humanidad entera.

## Enemigos externos e internos

Koselleck describe tres maneras de pensar el enemigo: el bárbaro, desde una perspectiva territorial, el no cristiano, que surge tras la implantación del cristianismo, y el inhumano o subhumano, entendido como una “expresión vacía que puede utilizarse por distintas ideologías” (2012, 193). A partir de esto, consideramos enemigo externo a aquel que proviene de un territorio ajeno, que no profesa la fe de Cristo y cuya naturaleza no es humana.

La representación de los héroes descrita hasta ahora demuestra la tendencia de *Cam3000* a enfatizar los aspectos humanos de los personajes, mientras que en *DVKA* se asocia con la presentación polarizada de la tradición judeo-cristiana que separa a los buenos, cruzados de Dios, de los malos, cómplices del Demonio. Con respecto a los enemigos, estos pueden clasificarse en externos e internos. En el contexto de estas obras en las que las dimensiones de espacio y tiempo se extienden más allá de los límites normales, un enemigo externo es más que aquel que proviene de “afuera”.

En *Cam3000* este rol lo cumplen los alienígenas invasores, provenientes del décimo planeta del sistema solar y, gráficamente, representados como criaturas verdes cuasi animalescas. Estos seres se caracterizan también por no compartir el lenguaje humano, de manera que cualquier tipo de comunicación resulta imposible. Esto es plasmado en el cómic con garabatos en sus globos de diálogo. En *DVKA*, en cambio, el principal enemigo es externo: mientras que en *Cam3000* los alienígenas son accesorios al plan de los enemigos internos, en *DVKA* el adversario primordial es el propio Drácula, quien procede no solo de otro reino sino también de otro tiempo, quien ha renegado de su fe en Dios y se ha unido a Lucifer y cuya naturaleza no es ya humana tras su pacto con el diablo: “I am not dead but I am not truly alive”, le dice a Morgana (*DVKA* 1, 38).

En ambas obras la hechicera medio hermana de Arturo y el bastardo de este, Mordred, son los principales enemigos internos: cómplices en *Cam3000* pero madre e hijo en *DVKA*, en ambos casos buscan la muerte del rey para satisfacer sus deseos de venganza. Sin embargo, el rol de estos personajes en las tramas es muy distinto: mientras que en *DVKA* están subordinados al poder de Drácula, quien los convierte en vampiros como él, en *Cam3000* Morgana y Mordred son las mentes detrás del plan de destrucción de la Tierra y de la conspiración que busca desprestigiar a Arturo y acabar con él. Así, *Cam3000* muestra a Morgana decidida a encontrar una fuente de poder místico que no esté basado en el poder del diablo, que comparte con su enemigo Merlín. Para eso, Morgana se transporta al décimo planeta del sistema solar, donde encuentra la energía buscada; se apodera del planeta y esclaviza a los nativos, que se convierten en sus soldados. En principio Mordred no es más que un peón en su juego, pero cuando este recuerda su verdadera identidad despliega sus capacidades de engaño y coacción, y resulta ser un villano tan activo como

---

<sup>22</sup> Recuérdese que la fecha de publicación de *Cam3000* es previa a la disolución de la Unión Soviética, motivo por el cual esta es presentada como una de las potencias mundiales.

ella. Juntos usan las fuerzas terrestres de las que disponen<sup>23</sup> y las extraterrestres en pos de aniquilar a Arturo.

Enemigos internos son también Lancelot y Ginebra, quienes son seducidos por Drácula en *DVKA* y convertidos en “no muertos” como él, tras lo cual se unen a sus huestes y atacan al rey. En *Cam3000*, en cambio, es el amor que sienten, que reaparece intacto cuando despiertan en el año 3000, el que los lleva a traicionar nuevamente la confianza de su rey y señor, y a ser expulsados de Nueva Camelot. El destierro es revocado tras la caída de Merlín en poder de Nyneve, el hada, que ha sido liberada por uno de los caballeros de Arturo: para encontrar al culpable todos son reunidos con el fin de participar de una especie de ordalía. Esta revela que el caballero falso no es otro que Kay, quien, no obstante, comete la traición movido por buenas intenciones, pero ignorante del desastroso resultado de su acción. Finalmente, se redime al sacrificarse para salvar a su hermano, de la misma manera que Lancelot y Ginebra se liberan de su culpa al pelear más tarde junto a Arturo.

### Las fuerzas detrás de cada contrincante

Pecadores redimidos, hechiceros poderosos, fuerzas humanas enfrentadas a poderes cósmicos ponen de relieve los roles de la religión, la magia y la ciencia en estas obras. En ambas Merlín y Morgana son los principales practicantes de magia y suelen usar sus poderes para neutralizar las acciones del otro. En *DVKA*, por ejemplo, el enfrentamiento armado entre Arturo y Drácula transcurre en paralelo a la lucha mágica de estos dos hechiceros, representada como la pelea entre un águila verde y un murciélago amarillo gigantes emanados del poder de ambos brujos, pelea que concluye con la victoria del águila de Merlín (*DVKA* 4, 53-54). El lugar otorgado a la ciencia, en cambio, es marginal y está unido al de la magia, ya que es presentado por medio de Merlín, cuyos conocimientos, además de ser parte de su herencia diabólica, tienen anclaje en sus lecturas, sus observaciones del mundo y sus experimentaciones: esto se puede apreciar en su estudio de los fenómenos celestes (*DVKA* 2, 18), sus experimentos sistemáticos sobre la hermana de Perceval recientemente convertida en vampiresa a fin de descubrir sus debilidades (*DVKA* 4, 6 y 7) y su intención expresa de experimentar sobre Lancelot con objeto de encontrar una cura a la infección de la sangre que supone la conversión en vampiro (*DVKA* 4, 64).

Tras sus investigaciones, Merlín llega a la conclusión de que, al hacerles beber su sangre, los vampiros plantan una semilla demoníaca en el cuerpo humano que hace del huésped de dicha sangre un ser condenado o maldito. La sangre “no muerta” combate con el cuerpo mortal y eso produce que el nuevo vampiro no tolere la luz solar o la presencia cercana de objetos religiosos, como la cruz (*DVKA* 4, 7). Es interesante que la idea de enfermedad se repite en ambos textos: además de la explicación en términos casi médicos del vampirismo, en *DVKA* se dice que Arturo es “a lesion on Morgan’s skin” (*DVKA* 3, 32). En *Cam3000* la invasión extraterrestre es descrita por Monsieur Futrelle/Lancelot como si fuese una enfermedad (*Cam3000* 1, 5), Perceval es un *Neo-Man* (humano cuya naturaleza ha sido alterada para convertirlo en un soldado del gobierno, “no better than a zombie” según Ginebra) (*Cam3000* 3, 11) que podría ser “curado” por Merlín (*Cam3000* 3, 13), quien

<sup>23</sup> Mordred es el director de Seguridad de las Naciones Unidas y, por lo tanto, controla las fuerzas armadas humanas y manipula a los políticos más importantes.

también practica ciencia. Por su parte, Tristán se tiene por enfermo por haber reencarnado en un cuerpo femenino y guarda la esperanza de que el Grial lo cure (*Cam3000* 9, 10). Asimismo, al viajar al décimo planeta, Morgana contrae un tipo de afección desconocida que espera poder sanar con el Grial (*Cam3000* 5, 8 y *Cam3000* 10, 6).

Sin embargo, ciencia y magia en *DVKA* están sujetos al poder de fuerzas sobrenaturales más fuertes que actúan a través de los personajes humanos y no humanos. Tal como se dijera anteriormente, Dios elige a Arturo como su campeón para la lucha por el Bien, y el Diablo elige al conde Drácula para que destruya el ideal reino artúrico y siembre el miedo a lo demoníaco (*DVKA* 1, 20), para lo cual lo convierte en el monstruo que conocemos y lo transporta en el tiempo hacia los dominios del legendario rey bretón. La lucha, entonces, es entre Dios y el Diablo, una lucha entre el Bien y el Mal que es dirimida por los personajes del cómic entendidos como soldados de las Fuerzas de la Luz y la Sombra.<sup>24</sup> Aquí se puede aplicar lo expresado por Fred Botting acerca de los orígenes del gótico, género que: “condenses the many perceived threats to [Enlightenment and humanist] values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption” (1997, 2). Los cambios históricos, sociales y culturales acaecidos desde los orígenes del gótico hasta la actualidad nos llevan a replantearnos las características y las funciones de este género en nuestros días. Siguiendo nuevamente lo expuesto por Botting, “progress, rationality and civilisation, increasingly suspect, cede to new forms of sublimity and excess, new terrors, irrationalities and inhumanities” (157). Es decir, el gótico enuncia y problematiza los conflictos de la época moderna, y lo hace a través de nuevos canales, como el cómic, medio ideal para una sociedad que, como afirma David Punter “relies on the visual image at least as much as on the written or spoken word” (1996, 149). En el caso de *DVKA*, la representación maniquea del Bien versus el Mal en términos religiosos ofrece una simplificación de la visión actual de los conflictos humanos, percibidos y tratados como hechos complejos, singulares, analizables desde distintos ángulos y atribuibles a múltiples causas.

Por el contrario, en *Cam3000*, el aspecto religioso es menor: se encuentra en algunas citas y alusiones bíblicas, manifiestas tanto en el aspecto verbal (San Pablo es citado en *Cam3000* 3, 6, mientras que el octavo número se titula “Judas Knight”) como en el aspecto gráfico. Así, si bien Dios permanece mayormente en silencio,<sup>25</sup> en muchas ocasiones la imagen de Arturo se encuentra asociada a una figura crística o de naturaleza divina. Ya en su primera aparición, cuando surge de un sepulcro con la cubierta desplazada, recuerda al motivo iconográfico de la resurrección de Cristo; el rey, además, está presentado muchas veces, como se dijo antes, como el salvador de la humanidad (ver imagen 2). Más adelante, el destierro de Lancelot y Ginebra de la fabulosa Nueva Camelot, acusados de haber caído nuevamente en el pecado y la traición, comparte muchísimos elementos con el motivo iconográfico de la expulsión del Paraíso.<sup>26</sup> Arturo aparece aquí en lugar del arcángel Miguel,

---

<sup>24</sup> Nótese que en la tercera entrega de *DVKA*, Merlín trata de convencer a Arturo de que no se culpe por no haber podido salvar a Ginebra porque “you were fulfilling your duty to God for the good of your people” (*DVKA* 3, 12).

<sup>25</sup> Aunque sí va a comunicarse con el monstruoso Perceval para informarle el paradero del Grial (*Cam3000* 9, 5).

<sup>26</sup> De hecho, esta imagen coincide casi punto por punto con la descripción que Venorsky (2016) hace del influyente fresco de Masaccio: “Both figures are shown in extreme agony and shame, not only for their

frecuente en el motivo iconográfico de la expulsión del Paraíso, y Excalibur se encuentra en primer plano reemplazando a su espada llameante (ver imagen 3). Por último, hay también vínculos entre la traición de Kay a su rey y la venta de Cristo por parte de uno de sus apóstoles, en el número octavo llamado sugerentemente “Judas Knight”. La portada del capítulo, en la que Arturo informa en términos acusatorios a sus caballeros que uno lo ha traicionado, duplica la interpretación de “La última cena” de Leonardo da Vinci que se viene haciendo desde su contemporaneidad:<sup>27</sup> los seguidores del acusador escuchan con asombro, tristeza y hasta enojo la denuncia, mientras que el culpable retrocede y oculta su rostro en las sombras o, como sucede en *Cam3000*, detrás del filo de la espada. Para terminar de reforzar este vínculo, una reproducción del fresco de Leonardo aparece apenas un número más adelante, cuando se recuerda la historia de Cristo y de su cáliz sagrado (ver imagen 4).<sup>28</sup>

El aspecto religioso cobra prominencia cuando se introduce el Santo Grial, que resulta necesario para curar a Tom, el caballero que ha despertado a Arturo de su sueño de miles de años. Este permite también que Perceval, como se mencionó, vuelva a ser humano y ascienda. De esta manera vemos cómo la ciencia humana, insuficiente para salvar a estos personajes, está subordinada al poder religioso. Por otra parte, el Grial es tratado como un objeto mágico por Mordred, quien lo funde para convertirlo en armadura y ser invencible, y es empleado para liberar a Merlín (*Cam3000* 12, 13). Es decir, el poder del objeto sagrado bate los efectos de la ciencia, pero luego la magia se apodera de esta reliquia y le da un propósito práctico.

Esto permite demostrar que, en *Cam3000*, lo que realmente se destaca es la magia. Se presenta a continuación una serie de instancias en las que también la ciencia está subordinada a ella: por un lado, el personaje de Owen McCallister, el antiguo prometido de Tristán, es transformado en un súper soldado por medio de la ciencia (*Cam3000* 6, 13), a pesar de lo cual fracasa y su naturaleza es nuevamente alterada por acción y efecto de la magia de Morgana (*Cam3000* 11, 23). Por otro, cuando Morgana quiere apartar a los alienígenas de su fuente mágica de poder, les “enseña ciencia” (la ciencia funciona como una distracción de la magia, que los vuelve más vulnerables, sumisos y destructivos para cualquiera que no sea ella) (*Cam3000* 5, 12). En más de una ocasión, además, los viajes espaciales se producen por intercesión de la magia: Elaine de Astolat, que ha adoptado la

---

betrayal of God’s command, but because they are aware and ashamed of their nakedness [...] The two have just walked through a rounded stone archway, which informs the viewer that the two have officially stepped into our material world and are no longer in Paradise. Masaccio’s angel hovers over the two figures and is full of movement and energy, seen through the folds and drapery of his garment. The sword he wields is pointed up towards the sky and seems to be indicating where the command of exile is coming from in the first place” (Venorsky, 2016, 82-83).

<sup>27</sup> Giorgio Vasari, en sus *Vitas*, explica que “Lionardo si imaginò e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato ne gli Apostoli, di voler sapere chi tradiva il loro Maestro. Per il che si vede nel viso di tutti loro l’amore, la paura e lo sdegno, o ver il dolore, di non potere intendere lo animo di Cristo. La qual cosa non arreca minor maraviglia, che il conoscersi allo incontro l’ostinazione, l’odio e ’l tradimento in Giuda” (1986, 554).

<sup>28</sup> En esta sucesión de imágenes que es posible vincular con obras pictóricas famosas podemos rastrear la importancia del conocimiento previo que el cómic como forma discursiva implica. Así lo expresa Eisner en *Theory of Comic and Sequential Art*: “Images without words, while they seem to represent a more primitive form of graphic narrative, really require some sophistication on the part of the reader (or viewer). Common experience and a history of observation are necessary to interpret the inner feelings of the actor” (1985, 24).

forma de sus propias lágrimas gracias a la ayuda de Merlín, es la que traslada a Lancelot, Ginebra y Tom al décimo planeta, ya que el agua actúa como una especie de conducto interplanetario (*Cam3000* 10, 20), mientras que el resto viaja al mismo destino en una nave espacial que logran hacer arrancar con la energía que le transmite Excalibur (*Cam3000* 10, 12). La espada del rey es, de hecho, más que una simple arma: es una fuente de energía y poder mágico que permite no solo dar impulso a naves espaciales, sino también destrozarse aeronaves (*Cam3000* 4, 20), perforar agujeros en el piso (*Cam3000* 7, 14), abrir puertas (*Cam3000* 10, 10) y, por supuesto, combatir enemigos (*Cam3000* 12, 20). Nótese que en la batalla final la victoria de Arturo se concreta cuando ocurre una explosión similar a la de una bomba atómica, lo cual remite al poder de la ciencia, que toma forma de grial, lo cual remite al poder de la religión, pero que es iniciada por el golpe de Excalibur en una roca del décimo planeta, lo cual remite al hecho mágico que corona al rey, evidenciando así que la magia está al principio y al final del conflicto (ver imagen 5).

El hecho de que el verdadero enemigo de Arturo en *Cam3000* sea Morgana, una hechicera, demuestra que la magia es central aquí y está al servicio de héroes y villanos en una lucha por el trono y la supremacía que tiene su origen en el rencor y deseo de venganza de la medio hermana de Arturo hacia el rey. En los enfrentamientos de *Cam3000* subyacen cuestiones muy humanas vinculadas con el poder, las emociones y las relaciones familiares e interpersonales.<sup>29</sup> Esto queda plasmado en un detalle significativo del aspecto gráfico de la obra: es la mano, “an emblem of royalty, an instrument of command and a sign of dominion” según el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (1996), lo primero que se muestra de los personajes principales: en un primer momento, la mano del alienígena (*Cam3000* 1, 4), luego la de Arturo (*Cam3000* 1, 8), la de Merlín (*Cam3000* 1, 19), la de Morgana (*Cam3000* 2, 12), y la de Mordred (*Cam3000* 4, 1). Además, en estas escenas la ilustración suele trascender el borde de la viñeta u ocupar la totalidad de la página, acentuando así la prominencia del símbolo y del personaje que lo encarna.

## A modo de conclusión

Las dos reelaboraciones aquí trabajadas refieren la crisis del mundo artúrico a la vez que funden la materia de Bretaña con dos géneros populares de los siglos XX y XXI, el gótico y la ciencia ficción. La elección de estos géneros permite problematizar los roles de la magia, la ciencia y la religión en el origen y la resolución del conflicto. La diferencia se plasma tanto en el aspecto narrativo como en el de la estética de cada obra, y se resume en lo siguiente: mientras que en *DVKA* hay magia y ciencia, la lucha se presenta como una entre las fuerzas del Bien, la Luz, contra el Mal, la Oscuridad, planteada en términos religiosos. Así, Arturo es el campeón de Dios, y Drácula, el del Diablo. En *Cam3000*, en cambio, las

---

<sup>29</sup> Esto es lo que afirma Pablo Capanna al distinguir la ciencia ficción de otros géneros normalmente enmarcados en la literatura de consumo, como la novela policial: “Esta es la diferencia existente con una buena obra de *s-f*: el problema planteado me atañe por su carácter cosmológico, apocalíptico, social, lo que de cierto modo es una forma rudimentaria de conocimiento existencial” (1966, 44). A esto agrega más adelante que: “Creo que, como toda moda, este interés superficial por la ciencia-ficción pasará cuando los curiosos descubran que lo que caracteriza una buena obra del género no son las aventuras sino otros valores: una hábil crítica de costumbres, una suposición que fuerza a revisar antiguos puntos de vista, un enfoque insólito de lo cotidiano” (1966, 48).

fuerzas que preponderan son otras. *Cam3000* presenta personajes también creyentes pero motivados por cuestiones humanas y que usan principalmente la magia para alcanzar sus propósitos, ya que Morgana y Mordred solo quieren hacerse con el poder para vengarse de Arturo, y subyugan ciencia y religión a la magia con este único propósito.

Dada la importancia de lo humano en esta obra hemos partido de analizar los principales personajes y cómo ambos textos los han caracterizado, no solo desde el punto de vista narrativo/argumental, sino también desde el aspecto visual y gráfico. Es posible concluir que *Cam3000* presenta personajes más versátiles y cuyos conflictos internos son más elaborados, mientras que *DVKA* recurre a personajes más estereotipados. Esto cuenta tanto para los héroes como para los villanos, cuyas motivaciones son más humanas en *Cam3000* y responden a la exigencia de fuerzas absolutas y externas en *DVKA*. Así, mientras que en *DVKA* el principal enemigo es uno externo, quien literalmente se aparece en el reino bretón y manipula a los otros, incluidos aquellos que pensamos como enemigos internos, *Cam3000* ofrece un espectro más amplio de personajes que actúan en contra de los héroes, liderados por Morgana, una enemiga interna.

El Bien y el Mal, el poder y la violencia, el amor y la traición, tópicos comunes de la literatura y siempre presentes en la materia de Bretaña, se nos presentan una vez más de la mano de Arturo, quien siempre está dispuesto a intervenir cuando se lo necesita. Esto sucede en particular en *Cam3000*, en que la presentación del tiempo es cíclica, motivo por el cual Arturo lidera dos veces la ofensiva contra el Mal, en su Camelot natal en la época medieval y en el año 3000.<sup>30</sup> Esto queda plasmado con claridad en la conclusión de *Cam3000*: la última viñeta, que ocupa la totalidad de la página, muestra a un alienígena empuñando Excalibur, que ha sido removida nuevamente de la piedra, mientras es observado por el espectro de Arturo. La imagen es acompañada por una leyenda entre puntos suspensivos, reforzando así la idea de inconclusión de su influencia, que hace eco de la canción de Bilbo Baggins "... And the road goes ever on...".<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Contrátese con el tratamiento del tiempo en *DVKA*, en que es concebido de manera lineal.

<sup>31</sup> En *The Hobbit*, la última canción de Bilbo al volver a casa dice:

Roads go ever ever on,  
Over rock and under tree,  
By caves where never sun has shone,  
By streams that never find the sea;  
Over snow by winter sown,  
And through the merry flowers of June,  
Over grass and over stone,  
And under mountains in the moon.  
Roads go ever ever on,  
Under cloud and under star.  
Yet feet that wandering have gone  
Turn at last to home afar.  
Eyes that fire and sword have seen,  
And horror in the halls of stone  
Look at last on meadows green,  
And trees and hills they long have known.  
(Tolkien, 1999, 276-7)

En *The Lord of the Rings*, aparece la continuación de ese poema también en boca de Bilbo:

The Road goes ever on and on  
Down from the door where it began.

## Referencias bibliográficas

- Barr, M. y Bolland, B. (1982-4). *Camelot 3000*. Nueva York: DC Comics.
- Beranek et al. (2005-6). *Dracula vs. King Arthur*. Corea: Silent Devil.
- Botting, F. (1997). *Gothic*. Londres: Routledge.
- “Breve historia de los colores. Entrevista a Michel Pastoureau”. En: *Suplemento Radar*, Página/12, Buenos Aires, 21/1/2007.
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia-ficción*. Buenos Aires: Columba.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1996). *Dictionary of Symbols*. Londres: Penguin.
- Chrétien de Troyes (1984). *El Caballero del León*. Traducción de Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela.
- Chrétien de Troyes. (2012). *El Cuento del Grial*. Edición de Carlos Alvar. Madrid: Alianza.
- Eisner, W. (1985). *Theory of Comics and Sequential Art*. Florida: Poorhouse Press.
- Fries, M. (1996). “Female Heroes, Heroines, and Counter-Heroes: Images of Women in Arthurian Tradition”. En: Norris, J. L. y T. Fenster. *Arthurian Women. A Casebook*. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc, pp. 59-73.
- Koselleck, R. (2012). *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Lupack, A. (2007). *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: OUP.
- Malory, T. (1996). *Le Morte Darthur*. Tom Griffith (ed.). Ware: Wordsworth.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. Nueva York: Harper Collins.
- Moran, P. (2014). “Perlesvaus et le canon arthurien: la construction de l'imprévisibilité”. *Revue des Langues Romanes*, CXVIII(1): 53-72.
- Punter, D. (1996). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Harlow: Longman Group Limited.
- Schmolke-Hasselmann, B. (1998). *The Evolution of Arthurian Romance: The Verse Tradition from Chrétien to Froissart*. Trad. de Middleton & R. Middleton. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinbeck, J. (1980). *The Acts of King Arthur and his Noble Knights*. Nueva York: Ballantine.
- Tolkien, J. R. R. (1999). *The Hobbit*. Londres: Harper Collins.
- Tolkien, J. R. R. (2001). *The Lord of the Rings*. Londres: Harper Collins.
- Tondro, J. (2002). *Camelot in Comics*. En: Sklar, E. S. y D. L. Hoffman (eds.). *King Arthur in Popular Culture*. Jefferson: McFarland, pp. 169-181.
- Vasari, G. (1986). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori [1550]*. Luciano Bellosi y Alberto Rossi (eds.). Turín: Einaudi.

---

Now far ahead the Road has gone,  
And I must follow, if I can,  
Pursuing it with eager feet,  
Until it joins some larger way,  
Where many paths and errands meet.  
(Tolkien, 2001, 35)

Venorsky, S. (2016). "Visual Representations of Adam and Eve: An Iconographical Study of Medieval and Renaissance Images Concerning Genesis 1-3" (Tesis sin publicar). Kent State University, Kent, Estados Unidos.

## Anexo: Imágenes



Imagen 1. *Dracula vs. King Arthur* (2005, 1, p. 2)





Imagen 4. *Camelot 3000* (1982-85, 8, tapa y 9, p. 3) y *La Última Cena* de Leonardo da Vinci (c. 1495)



Imagen 5. *Camelot 3000* (1982-85, 12, detalle de las pp. 20-22)

## Silvio Feldman y los estudios del trabajo en la Argentina<sup>1</sup>

*Verónica Maceira*

*Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina*

*maceiraveronica@gmail.com*

Recuerdo la oportunidad en que conocí a Silvio y la traigo a cuento porque nos ayuda a ubicar la significación de la trayectoria de Silvio, tanto en su contexto como para la generación de la que formo parte.

En 1986-1987 yo era una muy joven estudiante de Sociología y junto con compañeras y compañeros estábamos interesados en estudiar los efectos de la dictadura militar en la clase trabajadora argentina. Le pedimos a Miguel Khavisse, que era nuestro profesor y que venía de publicar justamente *El nuevo poder económico* con Basualdo y Azpiazu (1986), que nos orientara, y Miguel, que era un investigador muy serio, dijo: “No, yo de ese tema no sé nada, ustedes tienen que ir a ver a Silvio Feldman” y nos llevó a hablar con Silvio.

No lo encontramos en la universidad sino en una oficina del Estado, detrás de uno de esos pesados escritorios metálicos, tan comunes en esas dependencias. Menciono esto porque justamente creo que es uno de los rasgos que han sido característicos del núcleo de los estudios del trabajo en ese período de la posdictadura, seguramente producto primero de las Noches de los Bastones Largos y, después, de la dictadura misma. La gran mayoría de los investigadores que lo conformaban no estaban en las universidades, sino en centros de investigación no universitarios y trabajaban como profesionales del Estado y también en colaboraciones con agencias internacionales. Esto se va a expresar después en los nombres de quienes forman las primeras comisiones directivas de Asociación de Especialistas de Estudios del Trabajo (ASET), de la que Silvio fue presidente por dos períodos, y es un rasgo que deja una impronta que se prolonga hasta el presente en la conformación local del campo de estudios del trabajo.

Silvio ya era entonces Silvio Feldman: un especialista reconocido por sus pares como referente del campo y un colega afín para quienes buscaban desentrañar los efectos de la dictadura en nuestro país.

Como en este detalle, dada la extensión y la continuidad del trabajo de Silvio, seguir su trayectoria personal es seguir la trayectoria de un campo de estudios de lo social, cuestión que de por sí es especialmente interesante, y nos permite también ver la singularidad de su recorrido y de sus posiciones.

Creo que el conjunto de trabajos de Silvio dibuja al menos dos senderos.

---

<sup>1</sup> Texto leído por Verónica Maceira, investigadora docente del Área de Política Social del Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento, en el acto de reconocimiento a la trayectoria de Silvio Feldman (Los Polvorines, 11/6/2019).



Uno, es el que va haciendo desde el estudio de cuestiones que involucran centralmente a las fracciones más estables de los trabajadores hacia aquellas que incorporan la preocupación por los segmentos más desaventajados y periféricos, acompasadamente a lo que han sido las transformaciones en el mundo del trabajo entre los ochenta y los noventa, pero sin abandonar la investigación por las instituciones centrales del mundo del trabajo.

El segundo sendero es el que se inicia con el estudio más acotado de las relaciones laborales, si se quiere como especialista sectorial, y va desbordando hacia el estudio de la configuración de la clase trabajadora y sus capas, de la formación de los actores, las alianzas sociales y, más ampliamente, la desigualdad social y su relación con la intervención del Estado.

En los distintos momentos observamos que estas contribuciones de Silvio (solo o con otros colegas) tienen al menos dos características: primero, aportan a temas centrales de la agenda de investigación del momento y, segundo, tienen un carácter productivamente polémico: se desarrollan en diálogo con las perspectivas dominantes en la producción social pero siempre con una mirada independiente respecto de ellas. En este sentido, las contribuciones de Silvio son (al menos lo han sido para mí y para colegas de mi generación) una referencia singular en el campo. Voy a ilustrar brevemente estas cuestiones a lo largo de su trayectoria.

En los inicios de su trayectoria, encontramos a Silvio abocado al estudio de las instituciones del trabajo. Destaco fundamentalmente aquello que conozco, en primer lugar, su trabajo final de especialización presentado en mayo de 1976, sobre las *situaciones salariales en las ramas de la confección y de la energía eléctrica, entre 1950 y 1975* (Feldman, 1977). Se trata del estudio de dos ramas que se caracterizaban por relaciones que expresaban distintos momentos de la expansión del capital, cuestión que se observaba en la organización corporativa de los trabajadores, redundaba en diferenciaciones salariales y tenía estrecha vinculación con los procesos de heterogeneidad de los trabajadores que eran centrales en la agenda inicial de los estudios del trabajo entre los años sesenta y setenta.

Allí despunta ya el estilo propio de Silvio como investigador que se reconoce en la cotidianidad de su oficio hasta el día de hoy: su admirable capacidad analítica a la hora de discriminar las dimensiones en juego y la rigurosidad, la meticulosidad y el apego al trabajo empírico.

En este orden de temas, encontramos su destacable trabajo sobre la *tasa de sindicalización* de mediados de los ochenta (Feldman, 1991), que es una cita insoslayable, uno de los pocos estudios que hay sobre este tema en nuestro país, fundamentalmente por la falta de fuentes y la dificultad del trabajo con las mismas. Silvio muestra allí que, aún en las estimaciones más conservadoras, la tasa de sindicalización es significativamente más alta en 1986 que veinte años antes (que era la información base con la que contaba para comparar), discutiendo de esta manera las tesis que asumían que las razones del debilitamiento sindical se fundaba de manera central en una caída cuantitativa de la tasa de sindicalización.

Ya hacia la segunda mitad de los ochenta, un trabajo conjunto de la OIT y el MTEySS dio como resultado la publicación en 1988 del famoso libro *La precarización del empleo en la Argentina*, en que Silvio y Pedro Galin escribieron lo que llamaron sencillamente “Nota introductoria”, que se transformó en una cita obligada, creo, en los textos sobre la materia. Allí Silvio y Galin (Feldman y Galin, 1988) proveen, si no una definición, sí un contorno

de situaciones observadas, lo que ellos llaman “una imagen gráfica descriptiva”, figuras diversas pero que tenían una unidad por sus causas y formaban parte de un proceso de fragilización del vínculo salarial.

La orientación política académica del escrito es clara: mantener la noción de precariedad suponía señalar una situación deficitaria por oposición a un estatus del trabajo que se consideraba preferible, identificando, por tanto, el cambio como de carácter regresivo, en correspondencia con la orientación de la reestructuración, el ajuste económico y el cambio en el modelo de desarrollo en curso.

Inmediatamente y también en los años siguientes, recién pisada la década de los noventa, Silvio avanzará (en un trabajo con Carlos Etala y otro artículo de su sola autoría) en la investigación sobre formas concretas que asume la precariedad laboral: los contratos de trabajo temporarios promovidos (Etala y Feldman, 1990; Feldman, 1995). Verificaba los cambios en la regulación, estableciendo que se trataba de una modalidad que se extendía en el sector privado pero que seguía teniendo un uso relativamente acotado. En este trabajo, argumentaba en contra de la utilidad de este tipo de contratación para un supuesto aumento de la demanda de trabajo y advertía respecto del uso impropio de estos contratos, es decir, del uso para empleos que no tienen por su naturaleza un carácter temporario.

También hacia el inicio de los noventa encontramos dos importantes trabajos en colaboración con Miguel Murmis, “De seguir así” en el libro *Sin trabajo* (Murmis y Feldman, 1996), y el ya clásico “La heterogeneidad social de la pobreza” en el libro *Cuesta abajo* (Murmis y Feldman, 1992), que marcan el desplazamiento de Silvio en los senderos que comentamos.

Como recordamos, estos trabajos de Miguel y Silvio resultaban problematizadores del consenso teórico que venían proponiendo particularmente los *estudios sobre la pobreza*. Básicamente lo que los autores afirmaban era que si bien los estudios sobre la pobreza enfocaban “una dimensión central de la experiencia humana”, ello orientaba a concentrar la atención “en el consumo, en el acceso a bienes y servicios y dejar de lado el análisis de las relaciones sociales fundamentales que hacen al centro de la sociedad y los recursos productivos”. Esto sería, dicen los autores citando a Harrington, la posibilidad de la caracterización de “víctimas sin victimarios”. Es decir, la advertencia era en la dirección de cómo el interés por la pobreza no debía obturar el estudio de los mecanismos que producen la desigualdad social.

Los trabajos, particularmente “De seguir así”, cuestionaban también la traslación a nuestro país de la perspectiva de la *underclass*, muy extendida en ese período en el nivel internacional, que involucraba la imagen dualista de una desigualdad entre incluidos y excluidos. Esta imagen suponía un ajuste estructural de carácter exitoso que hubiese tenido la capacidad de integrar a amplias fracciones de los sectores subalternos, cuestión que no se verificaba en Argentina, donde se creaban, por tanto, condiciones para otras alianzas posibles dentro de los sectores populares.

Más avanzados los noventa y siguiendo en colaboración con Murmis, todo este orden de preocupaciones se actualizan en el contexto de la reformulación del concepto de *informalidad* propuesto por las agencias internacionales. Al respecto, las discusiones que el equipo sostiene atienden a varios y distintos planos de la cuestión (Feldman y Murmis, 1999, 2002; Murmis y Feldman, 2001, 2002a, 2002b).

Aquí Silvio tuvo, y sigue teniendo, una lectura que fuera compartida también por otros colegas del campo, sosteniendo la necesidad de diferenciar los distintos fenómenos que las agencias internacionales van a englobar como informalidad, especialmente la presencia de los asalariados no registrados, que en la escena local veníamos analizando bajo la problemática de la precariedad.

Estos trabajos van a disentir también explícitamente con una conceptualización de la informalidad que la identificaba y la subsumía al no cumplimiento del marco regulatorio (en la medida en que entendían que, por un lado, el cumplimiento parcial se extiende a unidades de distinto tamaño y, por otro, las organizaciones de los informales muestran también articulaciones diversas con los marcos legales).

Discuten asimismo la idea, tan extendida en el período, de la informalidad como un mundo de desafiación social y también, en especial, de desertificación organizativa. En este último punto, el aporte de Silvio en particular es notable en el estudio de las formas organizativas de los distintos núcleos que componen el sector informal en distintos países de América Latina (Feldman, 1999).

Por último, entre otras discusiones importantes, hay una discriminación interesante del equipo respecto de la perspectiva del llamado capital social, también tan en boga en esos años en los estudios de los sectores más desaventajados. En este punto, Murmis y Feldman sostienen críticamente la pertinencia de restituir la consideración de las posiciones estructurales de los sujetos, y en esa dirección, articular el estudio de los efectos de las relaciones personales, con el de las relaciones mercantiles y burocrático-institucionales.

De manera simultánea a estos trabajos, Silvio va desarrollando toda su línea de investigación sobre el *trabajo infantil y adolescente*, a través de distintas colaboraciones, como la que realiza para Unicef a partir del análisis de la Encuesta de Metas Sociales (Feldman, García Méndez y Araldsen, 1997) y otras contribuciones en los años noventa, todas de gran meticulosidad y rigor técnico, que lo ubican como uno de los referentes destacados en esa temática (v.g. Feldman, 1996).

Pero paralelamente, en colaboración con Torre y también con Goldin, Silvio va a continuar con el *estudio de las relaciones de trabajo*, estudiando los marcos normativos y las dinámicas concretas de la sindicalización, la negociación colectiva y las huelgas ahora en términos comparados dentro del Mercosur (Torre y Feldman, 1993; Feldman y Goldin, 1995).

Esto es justamente una particularidad de Silvio en un período en el que toda la producción de los estudios del trabajo parecía volcarse a las temáticas de la exclusión y el desempleo. Silvio no abandona el estudio de los sectores más establecidos de la clase trabajadora ni tampoco una mirada integrada de las distintas dinámicas.

Más recientemente, siguiendo con este orden de preocupaciones por la *desigualdad social*, Silvio participa del debate local que fuera central durante el proceso de recuperación del empleo respecto de la caracterización del cambio en la orientación de la intervención del Estado durante los años kirchneristas y su capacidad relevante (o no) de incidir sobre las condiciones de estructuración de las clases populares. Aquí Silvio vuelve a discriminar su posición, pero esta vez de lo que fuera buena parte de los especialistas de los estudios del trabajo de las cohortes fundacionales del campo, en un análisis detallado y matizado pero que enfatiza, en su balance, aquellos movimientos destacables en la dirección de una reducción relativa de la desigualdad en el período (Feldman, 2013a y 2013b).

En el último año, pudimos conocer la tarea desarrollada por Silvio en el juicio por los crímenes de lesa humanidad, secuestro y desaparición de los trabajadores y delegados sindicales de la *empresa Ford*. Silvio fue convocado por la querrela en 2007 para elaborar un informe sobre aquellos temas que hemos visto son de su especialidad: la organización y las relaciones del trabajo, negociación colectiva, sindicalización, conflicto obrero patronal e intersindical. Más de diez años después fue llamado a prestar declaración en esta calidad de experto y con base en este trabajo en el juicio oral.

Creo que a todos nos impactó la crónica del periodista de *El Cohete a la Luna* que registró y comunicó pasajes de esta declaración (Jasinski, 2018). El periodista comenta: “[se]Acaba de escuchar el testimonio del sociólogo Silvio Feldman, que se fue ovacionado después de librar una densa batalla contra los abogados defensores. ‘¿Usted infiere o conoce?’, ‘¿A qué le llama documentos?’, pregunta el abogado defensor Pablo Antonio Moret, que busca talar con una sierra de plástico un quebracho de cien años”, enfatiza el cronista caracterizando a Silvio.

Se expresan aquí tres rasgos que, revisando la producción de Silvio, entiendo que distinguen su trabajo en todo el amplio rango de problemas que abordó: uno, su rigurosidad y meticulosidad como investigador, su capacidad de matizar, de considerar situaciones heterogéneas y discriminarlas. Hay en el trabajo de Silvio, si se me perdona la expresión algo ingenua, un compromiso con la verdad, que no siempre es frecuente en las ciencias sociales, con conocer y caracterizar la situación en la medida de las propias fuerzas o posibilidades. En segundo lugar, hay una mirada teórica, que es justamente la que lo ha llevado a poner el trabajo en el centro de su producción y que tiene que ver con la comprensión de lo que el carácter social del trabajo supone en la producción y reproducción de la desigualdad; y (en correspondencia con esto último) el tercer rasgo, es su compromiso político ideológico con la clase trabajadora y los sectores populares.

Releyendo los trabajos de Silvio recordé que en el homenaje institucional que le hizo la Universidad Nacional de General Sarmiento, Eduardo Rinesi destacaba, ciertamente en referencia a los aspectos que hacen a su papel central en la construcción institucional de la Universidad, que Silvio es un militante. Creo que también su trayectoria como investigador del mundo del trabajo da cuenta de cómo Silvio ha librado, con convicción y con sus mejores armas, unas cuantas batallas que valen la pena.

## Referencias bibliográficas

- Azpiazu D.; Basualdo E., y Khavisse, M. (1986). *El nuevo poder económico en la argentina*. Buenos Aires: Legasa.
- Etala, C. y Feldman, S. (1990). *El trabajo a través de agencias de servicios eventuales*. En: Galín, P. y M. Novick (eds.). *La precarización del empleo en la Argentina*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina/ CIAT / CLACSO.
- Feldman, S. (1977). “Situaciones salariales diferenciales: los trabajadores de la confección y de la energía eléctrica. 1950-1975” (Informe final de investigación). Buenos Aires: Programa de Formación de Investigadores en Desarrollo Urbano y Regional.
- Feldman, S. (1991). “Tendencias de la sindicalización en Argentina”. *Estudios del Trabajo*, (2) segundo semestre. Buenos Aires: ASET.

- Feldman, S. (1995). "Contratos temporales de trabajo promovidos: su uso en el sector privado". *Estudios del Trabajo*, (8/9) primer semestre. Buenos Aires: ASET.
- Feldman, S. (1996). El trabajo de los adolescentes en Argentina: ¿Construyendo futuro o consolidando postergación social? En: Konterllnik, I. y C. Jacinto (comps.). *Adolescencia, pobreza, educación y trabajo: el desafío es hoy*. Buenos Aires: Losada.
- Feldman, S. (1999). La organización y representación de quienes desarrollan actividades en el sector informal en Argentina, Brasil y Perú. En: Feldman, S. y M. Murmis. *Diversidad y organización de sectores informales*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Ciencias.
- Feldman, S. (2013a). "Los cambios en la desigualdad/igualdad como cuestión de agenda pública". En: *La Universidad interviene en los debates nacionales* N° 17. Suplemento de la UNGS que acompaña la edición de *Página 12*, Buenos Aires, 12 de diciembre.
- Feldman, S. (2013b). "Pensar procesos de cambio en relación con la desigualdad – igualdad en los últimos diez años de la Argentina". *Laboratorio*. Revista de Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social, 14(25) otoño, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Feldman, S. y Galin, P. (1988). Nota introductoria. En: Galin, P. y M. Novick (eds.). *La precarización del empleo en la Argentina*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina/ CIAT / CLACSO.
- Feldman, S.; García Méndez, E. y Araldsen H. (1997). *Los niños que trabajan*. Buenos Aires: Unicef Argentina.
- Feldman S. y Goldin, A. (1995). "Relaciones colectivas de trabajo en el Mercosur (sobre una hipótesis de convergencia)". *Revista de Relaciones Laborales en América Latina-Cono Sur*, (7).
- Feldman, S. y Murmis, M. (1999). *Diversidad y organización de sectores informales*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Ciencias.
- Feldman, S. y Murmis, M. (2002). Las ocupaciones informales y sus formas de sociabilidad: apicultores albañiles y feriantes. En: Beccaria, L., S. Feldman et al. *Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento-Biblos.
- Jasinski A. (2018). "Los convencidos. Los directivos de Ford y su cruzada: orden y producción". *El Cohete a la Luna*, 23/9/2018. Disponible en: <https://www.elcoheteealaluna.com/los-convencidos/>.
- Murmis, M. y Feldman, S. (1992). La heterogeneidad social de las pobreza. En: Minujín, A. (ed.). *Cuesta abajo. Los nuevos pobres: efectos de la crisis en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Unicef-Losada.
- Murmis, M. y Feldman, S. (1996). De seguir así. En: Beccaria, L. et al. *Sin Trabajo*. Buenos Aires: Losada-Unicef.
- Murmis, M. y Feldman, S. (2001). *Ocupación en sectores populares y lazos sociales. Preocupaciones teóricas y análisis de casos*. Serie Documentos de Trabajo. Buenos Aires: SIEMPRO. Ministerio de Desarrollo Social y Medio Ambiente.
- Murmis, M. y Feldman, S. (2002a). Formas de sociabilidad y lazos sociales. Preocupaciones teóricas. En: Beccaria, L., S. Feldman et al. *Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento-Biblos.

- Murmis, M. y Feldman, S. (2002 b). Actividades informales y lazos sociales. En Beccaria, L. Feldman, S. et al. Sociedad y sociabilidad en la Argentina de los 90. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento-Biblos.
- Torre, J. C. y Feldman, S. (1993). Asimetrías entre las relaciones colectivas de trabajo en Argentina y Brasil. En: El Mercosur un desafío. Buenos Aires: Centro de Economía Internacional, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.



## Experiencias compartidas<sup>1</sup>

*Marina Luz García*

*Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina*

*mgarcia@campus.ungs.edu.ar*

Silvio, esta tarde te vamos a rendir un homenaje, pero para escapar del tono solemne que estos actos suelen tener, decidimos hablar de reconocimiento y vamos a hacerlo a tono con muchos de los aspectos virtuosos que representan tu carrera: un destacado profesor de esta Casa, un investigador, un cientista social, un ex rector, un colega, un amigo, un maestro.

Uno de los modos que elegí para hacerlo es recordando algunas experiencias compartidas y que hemos vivido quienes, como en mi caso, fuimos estudiantes de esta universidad cuando, avanzada la década de los años noventa, recién iniciaba sus actividades. Pero también voy a referirme a otras, que sucedieron más adelante y que forman parte de un anecdotario muy rico. En todo caso, la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) es siempre el escenario de esos recuerdos que encontramos interesantes para recuperar esta tarde.

Elegí cuatro situaciones muy particulares y me gustaría ir señalando con cada una de ellas algunos aspectos de la personalidad de Silvio.

El primer recuerdo corresponde con los primeros días de Silvio Feldman como profesor en la UNGS. Entre los años 1996 y 1997 Silvio tenía a su cargo el dictado de la materia Sociología II y desde allí abordaba algunas perspectivas teóricas con una desenvolvura fascinante: el estructural funcionalismo, la sociología de la modernización, la teoría de la dependencia, los estudios sobre el populismo. Al mismo tiempo, Silvio repartía su tiempo entre la docencia y otras responsabilidades que le demandaba su profesión de sociólogo. Nuestra universidad no contaba por esos días con edificio propio y por esto la docencia, aunque no solo, se desarrollaba en diversas instituciones educativas, por ejemplo, en escuelas secundarias de la zona. Los cursos se dictaban durante el turno noche y comenzaban a las seis de la tarde. Silvio llegaba a horario, pero volando, literalmente. Lo hacía cada semana en un vuelo directo desde alguna provincia y realmente parecía que desde el avión se lanzaba en un paracaídas que lo dejaba justo ahí, en el patio de un colegio. Llegaba corriendo, tironeando de una maleta pequeña, despeinado, muy despeinado, y con la camisa simétricamente descontrolada. Entraba al aula y saludaba con mucha alegría y calidez e inmediatamente tenía lugar un momento previo a esas clases en las que expresaba un profundo interés por saber quiénes éramos, qué hacíamos, qué nos gustaba, qué pensábamos, en qué actividades trabajábamos. A la par, sus clases se constituyeron en un profundo estímulo por interesarnos en el conocimiento sociológico, por señalarnos las

<sup>1</sup> Texto leído por Marina Luz García, graduada de la Universidad Nacional de General Sarmiento e investigadora docente del Área de Sociología de la misma universidad, en el acto de reconocimiento a la trayectoria de Silvio Feldman (Los Polvorines, 11/6/2019).



virtuosas contribuciones de las teorías o de algunas de ellas para comprender la sociedad y sus problemas. A sus clases nunca dejó de llevar materiales que seleccionaba y catalogaba prolijamente. Las notas periodísticas eran sus favoritas y nos invitaba a leerlas y reflexionar sobre ellas con el auxilio de las perspectivas teóricas que íbamos incorporando. Y ambos aspectos, su interés por les estudiantes y sus prácticas como docente dejaron marcas muy profundas, no solo, pero fundamentalmente en quienes tiempo después nos dedicamos también a la docencia y en particular a la docencia universitaria.

Una segunda anécdota tal vez sea conocida por muchos de ustedes. Cuando Silvio era rector asumió en primera persona el arreglo de una imagen religiosa que se averió durante unas reformas que se hicieron en el ex convento donde funciona hoy el Centro Cultural de la Universidad. Y ese objeto religioso, esa figura de yeso, recorrió muchos kilómetros en el baúl del automóvil de Silvio por la ciudad de Buenos Aires en busca de una restauración casi perfecta hasta que, por fin, la imagen volvió a su lugar “sana y salva”. Esta actitud tiene significados más allá del cuidado del patrimonio público o del de aquella institución que por entonces tenía el dominio del edificio que utilizábamos. Esa actitud nos habla de Silvio y de su empatía, de un Silvio fiel a sus convicciones y al mismo tiempo con un claro registro de les otros, del cuidado de la institución y de los compromisos que esta necesita sostener con todes les actores sociales, más allá de apegos, simpatías o no. La empatía en ese sentido es una condición fundamental de la actitud de Silvio; representa la valoración de las capacidades, aptitudes, condiciones y compromisos de las personas con las que interactúa. Para él todes tienen ideas para aportar en diversas situaciones particulares, discusiones, proyectos.

También de los tiempos en los que Silvio asumió la responsabilidad como rector de la Universidad comparto otra anécdota que nos va a arrancar alguna sonrisa. Ya no llegaba en avión, esta vez al campus, pero sí, siempre estaba apurado. Una tarde necesitaba llegar al Centro Cultural de la calle Roca en San Miguel. Una graduada de la carrera de Comunicación, al notar su apuro durante el cruce que mantuvieron en la puerta de ingreso a la universidad le propuso llevarlo en su moto. La moto de nuestra colega era de un tamaño muy importante y en ella se trepó Silvio y a toda velocidad para llegar a tiempo, incluso antes de la reunión que tenía fijada. Y yo recuerdo esa escena y también la expresión de felicidad de Silvio arriba de la moto. Y la anécdota, más allá de la gracia que nos provoca hace evidente a ese Silvio que hace, va para adelante, se sube a la moto, no antepone excusas, se ajusta a una ética de la responsabilidad inscrita en sus formas de estar en y de pensar la universidad. Silvio motoriza proyectos, estimula a les otros a hacer, pretende, y está muy bien, que todos nos subamos a alguna moto, que hagamos, que fortalezcamos la Universidad, que participemos de sus múltiples espacios; que estemos al tanto de lo que ocurre, de las discusiones políticas e institucionales que se están dando a cada momento.

Silvio dirige y ha dirigido muchas investigaciones académicas aquí en la UNGS. Tuve y tuvimos, tantes otros, la posibilidad de aprender con él el trabajo sociológico; participamos de un proyecto desde el inicio hasta su finalización; de la construcción del objeto y de las primeras preguntas; de la discusión de textos (algunas veces debajo de la parra del ex convento); del trabajo de campo; del recorrido por instituciones, cooperativas, ferias de artesanos cuando abordábamos la organización de los trabajadores informales o en escuelas cuando estudiábamos los efectos del trabajo infantil en la vida escolar de les niños. Aprendí y aprendimos a pensar una entrevista, a organizarla, a desarrollarla, a respetar los tiempos y

las reflexiones y argumentos de nuestros entrevistados, a transcribir una entrevista que regresaba (luego de ser leída por Silvio) colmada de marcas, comentarios, sugerencias, en una letra muy difícil de descifrar.

Aquí necesito detenerme un momento. La letra de Silvio era y es un gran problema. Silvio: *no te entendemos la letra, sabelo*. No lo consulté esta vez, pero creo que sus tesis han sufrido especialmente este problema. Al menos yo, me veía muy complicada luego de una devolución. Sin embargo, con tiempo y paciencia, lo lograba, lo lográbamos. Cuando lograba descifrar esos símbolos y mensajes me encontraba con un mar de sugerencias y preguntas que hacían eje en cuestiones fundamentales, aquellas sobre las que había que volver a preguntar, a pensar, a insistir. Esa también es una marca que nos deja Silvio, la capacidad de insistir frente a las cosas, volver sobre los problemas, preguntar y repreguntar. Silvio es un gran preguntador. Y cuando lo vemos caminar por un pasillo y nos encontramos pronto a su encuentro, sabemos que nos va a hacer preguntas y a la vez que tiene una capacidad de escucha muy importante.

Cuando hace más de veinte años finalizábamos una investigación sobre el trabajo infantil, Silvio insistía en regresar a las escuelas en las que habíamos trabajado y hacer una devolución de nuestro trabajo a la comunidad, a las personas que habían participado o nos habían facilitado la tarea. Tengo muy presente un almuerzo en el comedor de la Escuela 25 de San Miguel Oeste, o ex Escuela 80, con algunos docentes, su directora, el personal auxiliar y colaboradores de la cooperadora. Años muy difíciles. Estas actitudes y formas que puede adoptar nuestro trabajo se han quedado con nosotres. La importancia de fortalecer y exaltar la relevancia de todos aquellos que participan de diversos modos en las investigaciones que desarrollamos; de realizar devoluciones que puedan tomar diversas formas, como aquel almuerzo, pero que siempre expresan la voluntad de manifestarle a la comunidad, en un sentido amplio, que la Universidad está interviniendo en problemas impostergables, que los está pensando y que necesita hacerlo con los propios actores sociales, que la Universidad tiene una gran responsabilidad en discutir y divulgar los aspectos de una cuestión social compleja, contribuir a su comprensión y resolución.

Para terminar, quiero recuperar una frase con la que Silvio prologa sus ideas, sus pronunciamientos, sus opiniones: todos le hemos escuchado alguna vez decir: “*Yo soy de los que piensan que...*”, cuando nos quiere transmitir o compartir un pensamiento o una reflexión de la coyuntura.

Y con este modo particular que utiliza Silvio para dar cuenta de una opinión, nos invita continuamente a pronunciarnos, a expresarnos, a decir aquello que pensamos; y sabemos también que se pone un poco pesimista y cascarrabias ante los silencios. Silvio realmente es *de los que piensan*, sistematizan y organizan, por ejemplo, el pensamiento de un autor o el argumento que vertebra un texto o sus propias ideas e incluso las de otros de un modo articulado, preciso, claro. Antepone un cuidado extremo al realizar lecturas o elaborar juicios; construye y ordena dimensiones de análisis para presentar, explicar, situar un tema o un problema. Escuchar en esos casos, o leer a Silvio nos invita a revisar nuestros modos de organizar, pensar, presentar. Sabemos que Silvio no improvisa, por el contrario, antes que lecturas apresuradas, antepone cierta cautela y la necesidad de explorar y pensar con mayor rigurosidad cualquier asunto. Ese es un desafío enorme que fue legándonos Silvio.

Seguimos trabajando junto a él y simplemente este homenaje coincide con una parte de los actos administrativos que configuran nuestras vidas y trayectorias. Pero nos resultó

imprescindible hacerlo, quisimos dar cuenta de la importancia que tienen trayectorias como las de Silvio en nuestras vidas y en la configuración y reconfiguración de nuestras carreras muchas de las cuales se desarrollan, especialmente, en esta universidad.

Gracias, Silvio.

**Reseña: Caligaris, G., Starosta, G. (2017). Trabajo, valor y capital. De la crítica marxiana de la economía política al capitalismo contemporáneo. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.**

*Nicolás Cosic*

*Universidad Nacional de General Sarmiento*

*n.cosic03@gmail.com*

El presente libro parte de un diagnóstico bien firme: desde fines del siglo pasado, a la fragmentación del campo de las ciencias sociales se le ha sumado, de un lado, el creciente desinterés por la elaboración teórica, considerada como una morada lejana y hasta a veces ajena a la naturaleza misma de los fenómenos estudiados; y por el otro –sustentada en la sensibilidad “posmoderna”–, la negación misma de la posibilidad del conocimiento científico.

Lejos de aceptar la situación presente del campo, esta obra pretende mostrar que otro camino es posible. Escrita por Guido Starosta (doctor en Sociología por la Universidad de Warwick) y Gastón Caligaris (doctor en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires), la misma cuenta con dos objetivos generales claramente definidos. En primer lugar, se propone demostrar la importancia que tiene el reconocimiento de la unidad de la forma y el contenido en todo fenómeno social. Esto solo es posible si se reconoce, a su vez, que la separación entre teoría y práctica constituye una violenta abstracción. Por el contrario, “el conocimiento es el modo en que los seres humanos organizamos nuestra propia práctica y, por lo tanto, es un momento material constitutivo de esta” (p. 14). En este sentido, solo el avance en el conocimiento de la unidad de la *relación social general* (es decir, el contenido), proporcionaría las bases para analizar las formas concretas e *inmanentes* en las cuales esta se manifiesta.

El segundo objetivo se desprende del anterior. Al dar cuenta del funcionamiento de la unidad de la *relación social general*, se evidencia que este tipo de conocimiento constituye necesariamente un momento de la transformación radical de la realidad social, esto es, un momento de la *acción política revolucionaria*: la pregunta que está por detrás siempre refiere al *qué hacer* de la clase obrera y la superación del capitalismo. Por esta razón, los autores declaran posicionarse en línea con el proyecto científico-político de Karl Marx, en tanto se proponen hacer una “crítica de las formas concretas necesarias que adopta el proceso de vida social actual”, es decir, no intentar construir de manera externa “una economía política crítica, sino una *crítica de la economía política*” (p. 15). De esta manera, ambos objetivos



indisociables se erigen en los ejes fundamentales sobre los cuales se estructura todo el recorrido propuesto.

Dividido en diez capítulos, el libro se organiza, a su vez, en tres grandes partes articuladas de manera sistemática: en primer lugar, en los dos primeros capítulos, se concentra en el análisis de la especificidad del *método dialéctico* utilizado por Marx; en segundo lugar, a lo largo de los siguientes cuatro capítulos, presenta y discute grandes debates nodulares que se desprendieron del desarrollo de Marx en *El capital*, e intenta, de esta forma, dar cuenta de las determinaciones generales del modo de producción capitalista; y en tercer lugar, en los últimos capítulos, analiza manifestaciones concretas contemporáneas de esta relación social a la luz de las determinaciones previamente expuestas. Es en esta última instancia cuando ya se puede apreciar de manera mucho más evidente la importancia del método dialéctico para el análisis y la crítica de la realidad social actual.

En el primer capítulo, el foco de la investigación está puesto en la relación existente entre la dialéctica desarrollada por Hegel en *Ciencia de la lógica* y la desarrollada por Marx en *El capital*. Aquí los autores exponen los debates marxistas más recientes en torno a esta relación, fundamentalmente en el interior de la denominada “nueva dialéctica”, una novedosa corriente teórica en la que confluyen autores de las más diversas disciplinas. Se presentan, entonces, las dos grandes líneas interpretativas dentro de esta corriente y se intenta ofrecer, tras una crítica minuciosa, una posible alternativa. Por un lado, se argumenta contra la “tesis de la homología” (una de las perspectivas dominantes) y se demuestra que el “núcleo racional” del método hegeliano no puede consistir en la exposición de la forma lógica de la realidad invertida del capital. En segundo lugar, se critica el enfoque según el cual la forma y el contenido de *Ciencia de la lógica* serían completamente idóneos para desarrollar una dialéctica sistemática de las formas sociales capitalistas. Para Caligaris y Starosta, por el contrario, la obra de Hegel parte de un proceso de abstracción formal extremo que deriva necesariamente en un idealismo absoluto. Sin embargo, Hegel tiene el mérito de haber descubierto “el movimiento más simple de lo real, esto es, el movimiento de autodeterminación del sujeto bajo la forma del afirmarse mediante la propia negación” (p. 52). Este sería, en efecto, el “núcleo racional”: comprender que el método científico debe desplegar de manera sistemática la vida interna del objeto que se está investigando. Los autores concluyen, finalmente, remarcando que la estructura de ambas obras no puede tratarse como “homólogas”, sino que el método dialéctico en su versión marxiana difiere tanto en su despliegue *analítico* como en su momento  *sintético*, fundamentalmente, porque en toda instancia reproduce de manera *ideal* un concreto *real* (material).

El segundo capítulo propone reconstruir la explicación marxiana de la naturaleza mercantil del dinero. Partiendo del debate más reciente sobre el tema, que enfrentó a Geoffrey Ingham y Costas Lapavistas, se intenta dar cuenta de las deficiencias metodológicas de ambos autores. Mientras Ingham pretende fundamentar sociológicamente la naturaleza política del dinero (como una unidad de cuenta convencional establecida por el Estado), Lapavistas trata de demostrar su naturaleza mercantil partiendo del llamado “método lógico-histórico” marxista. Por el contrario, para nuestros autores “la fundamentación del carácter y origen mercantil del dinero actual y sus determinaciones debe proveerse sobre todo en términos dialéctico-sistemáticos” (p. 83), comprendiendo que

la apelación a la historia en la explicación de Marx no posee un objetivo meramente ilustrativo, sino que se desprende del despliegue sistemático mismo. El análisis que realiza Marx justamente demuestra que las transformaciones históricas que convirtieron el dinero en el *equivalente general* fueron mediadas por vínculos sociales directos, lo que implica la inversión completa de las determinaciones actuales del mismo, esto es, del trabajo social realizado de manera privada e independiente.

En el tercer capítulo, los autores examinan críticamente el modo en que Marx intentó resolver el problema del “trabajo complejo” como una forma específica de la determinación del valor. Luego, hacen hincapié en las posibles soluciones alternativas que se desarrollaron durante del siglo XX hasta llegar, finalmente, a las propuestas dominantes en la actualidad. Por último, exponen su propia solución como superadora: “las diferencias en la complejidad del trabajo se ven borradas en la forma de valor a través de la determinación del trabajo objetivado en la mercancía como trabajo simple” (p. 119); por lo tanto, el trabajo complejo solo se representa en mayor valor en tanto el obrero debe gastar fuerza de trabajo simple en la producción de su propia mercancía como trabajador calificado.

El eje de la discusión en el cuarto capítulo focaliza en la determinación del denominado “elemento histórico y moral” del valor de la fuerza de trabajo. En un primer momento se expone la interpretación hegemónica, a saber, que dicho elemento refiere a un consumo que trasciende la reproducción de los atributos productivos de la clase obrera y que, por tanto, está determinado por la lucha de clases. Tras un análisis de las inconsistencias que presenta dicha interpretación, que lleva necesariamente a la indeterminación, los autores realizan un recorrido sobre los propios desarrollos marxianos y llegan a la conclusión de que este elemento remite a un consumo de valores de uso que permite la reproducción necesaria de ciertos *atributos productivos* de la clase obrera. Tiene, así, la misma determinación material que el denominado “elemento físico”. De esta manera, la lucha de clases sería la forma en que se realiza el valor de la fuerza de trabajo y no su causa subyacente.

El quinto capítulo, siguiendo la línea argumentativa, concentra su atención en el capítulo VIII de *El capital*, indagando en torno a la determinación de la lucha de clases y el Estado en el desarrollo sistemático de la crítica de la economía política. Las críticas se dirigen aquí tanto hacia quienes lo interpretan como una “ilustración histórica” de las determinaciones generales expuestas anteriormente, como a quienes consideran que allí Marx no formula una explicación consistente del Estado y la relación entre las clases. En contraposición, los autores afirman que la determinación de la lucha de clases es claramente explicada como la forma política en que se realiza la relación económica que permite la acumulación de capital. Por lo tanto, en la fase de “subsunción formal” del trabajo en el capital, esta lucha no contiene todavía la potencialidad de superar el modo de producción capitalista. De esta manera, finalmente, el Estado se establece como el representante político del capital total de la sociedad como síntesis del antagonismo entre las clases.

Las determinaciones de la subjetividad revolucionaria recién son abordadas en el sexto capítulo. Complementando el desarrollo dialéctico (incompleto) de *El capital* sobre este aspecto, los autores recurren al “Fragmento sobre las máquinas” de los *Grundrisse* para dar con los elementos necesarios que permiten fundamentar la exposición de las determinaciones de esta subjetividad. Resulta ser el proceso de “subsunción real” en el capital lo que no solo degrada, por un lado, la subjetividad productiva del obrero, sino que también, en un movimiento contradictorio, despliega “la tendencia a la expansión científica

de la subjetividad del trabajador doblemente libre” (p. 209). Aquí residen, según los autores, los fundamentos materiales de la potencia revolucionaria de la clase obrera.

Los últimos cuatro capítulos, como dijimos, se concentran en el análisis de fenómenos concretos contemporáneos. En el capítulo séptimo, se recupera de manera crítica la tesis de la “nueva división internacional del trabajo”. Se intenta demostrar que la nueva estructuración del capital mundial adopta formas mucho más complejas, en las que coexisten aspectos de la división “clásica” junto a una nueva expresión de sus necesidades: la división internacional según las diversas subjetividades productivas presentes en los distintos ámbitos de acumulación.

Por su parte, el octavo capítulo examina el fenómeno de las denominadas “cadenas globales de valor”. Se señala que las perspectivas dominantes no pueden dar cuenta de la naturaleza de este fenómeno, a no ser apelando a abstractas “relaciones de poder” o “cooperación” contingentes. Al invertir las determinaciones, se explicaría la formación de estas cadenas a partir de la relación directa entre los capitales. Pierden de vista, así, que la determinación subyacente es “el proceso de competencia a través del cual se realiza la formación de la tasa normal de ganancia”. En otras palabras: lo que sigue operando es “el despliegue de la ley del valor” (p. 22).

En el capítulo nueve se analiza críticamente el enfoque “postoperaísta” del “capitalismo cognitivo”, según el cual las “mercancías cognitivas” constituirían evidencias empíricas de que la ley del valor ya no opera en la realidad social contemporánea. Nuevamente, se trata de un problema metodológico. Allí donde los defensores de este enfoque ven una supuesta “escasez artificial” fundada en la propiedad privada intelectual de un producto con un muy bajo costo de reproductividad, nuestros autores evidencian que se trata de la forma jurídica mediante la cual se realiza “la igualación tendencial de la tasa de ganancia de los capitales normales” (p. 308). Otra vez: la ley del valor sigue rigiendo el movimiento de la sociedad contemporánea.

Finalmente, en el capítulo décimo se presentan dos discusiones sobre la explicación marxiana de la renta de la tierra y su importancia para el análisis de países como la Argentina. La primera de ellas refiere al problema del origen del plusvalor que constituye dicha renta. En este punto, los autores sostienen que el mismo no proviene de los obreros agrarios, sino que se apropia en la circulación, en el comercio exterior con países consumidores de esas materias primas. Esta perspectiva termina erigiéndose en una fuerte crítica a los enfoques dependentistas. La segunda discusión alude a la naturaleza de la renta diferencial de tipo II y la cuestión de la inversión de capital en la producción agraria. Se afirma aquí que esa renta procede de las distintas inversiones hechas por un mismo capital individual, lo cual podría ayudar a echar luz sobre el desarrollo tecnológico del campo argentino.

En suma, *Trabajo, valor y capital* constituye un gran aporte para la discusión científica actual. Entre los elementos más destacados del libro, podemos mencionar la claridad didáctica con la que son presentadas las discusiones. En todos los capítulos se presentan introducciones muy útiles y sencillas que logran poner en sintonía a cualquier lector medianamente familiarizado con los desarrollos de la economía marxista. A la claridad explicativa también se le añade la rigurosidad metodológica, el punto más fuerte de la obra. En efecto, el libro entero es un ejemplo coherente de cómo se puede aplicar el método dialéctico utilizado por Marx en *El capital*, partiendo de las determinaciones más generales

para dar cuenta de la necesidad de cada fenómeno social concreto. En definitiva, reconstruir y actualizar los desarrollos marxianos, en un contexto en que el marxismo perdió completamente su hegemonía tanto en los ámbitos académicos como político-intelectuales, da cuenta de la magnitud del desafío planteado por los autores.



## **Reseña: Fassin, D. (2016). *La fuerza del orden. Una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.**

*Juan Franco Leiva*

*Universidad Nacional de General Sarmiento*

*juanfleiva1996@gmail.com*

Didier Fassin es un antropólogo y sociólogo francés que se desempeña actualmente como profesor de Ciencias Sociales en el Institute for Advanced Study de Princeton y como director de estudios en la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de París. Antes de centrar sus investigaciones en las fuerzas de seguridad de los suburbios parisinos, tras obtener su doctorado en medicina y maestría en salud pública, focalizó sus primeros trabajos en la antropología médica de países como Senegal, Ecuador y Sudáfrica, más precisamente, en sus políticas sanitarias y el respectivo trato a problemáticas como el sida, en África del sur, y la mortalidad infantil, en Ecuador. Luego de realizar un giro en su formación académica y adentrarse en las ciencias sociales, desde su perspectiva antropológica se comienza a preocupar por el rol de la policía en los suburbios populares. Con una narración permanente de su trabajo de campo, explicitando cada patrullaje, charlas y actividades compartidas con las fuerzas policiales, Fassin logra construir un trabajo profundamente detallado, exhaustivo y de lectura accesible.

Antes de introducir y analizar los puntos más relevantes de la obra, es sustancial hacer referencia al contexto político y social en que Fassin realiza su trabajo de campo, ya que este es un aspecto que atraviesa su investigación. En el año 2005, cuando comenzaba sus primeras observaciones, se estaban sucediendo en Francia las revueltas callejeras más importantes de las últimas décadas mientras que, simultáneamente, la institución policial endureció su política de seguridad e incrementó el uso de la violencia. Debido a esto, se restringieron aún más las posibilidades de investigación dentro de la fuerza. Este hecho terminó impactando en el trabajo del autor y lo podemos notar claramente con las idas y vueltas que atraviesa para realizar sus observaciones.

El libro inicia con una preocupación vinculada a la dificultad de encontrar un lazo entre la observación científica y la institución policial. Que la policía ya no pueda ser objeto de observación y análisis independiente, inevitablemente lo conduce a la pregunta que recorrerá toda la obra: ¿Qué tendrá para esconder? De esta manera, el objetivo del libro es indagar tal interrogante a través de una etnografía de la fuerza pública. Con un trabajo de campo largo y con permanentes interrupciones, fruto de las trabas burocráticas claramente intencionadas, Fassin analiza a través del método etnográfico el accionar de la brigada



anticriminal (BAC) en las periferias de París, focalizando en su relación con los jóvenes allí residentes, en su gran mayoría inmigrantes.

En términos formales, el libro se divide en siete capítulos, con un prólogo, una introducción, una breve conclusión y, un epílogo. En el primer capítulo, “Situación”, el autor demuestra la importancia que adquiere para las fuerzas de seguridad la creación de una retórica bélica que permita legitimar su lucha contra el crimen, generando de esa manera un imaginario de guerra contra los jóvenes de los suburbios. La representación del suburbio como una selva y de sus habitantes como salvajes lleva a justificar los grandes despliegues de las fuerzas del orden en los diferentes barrios más marginados.

En el segundo capítulo, “Cotidiano”, Fassin se ocupa de describir la vida diaria de la BAC, que contrariamente a lo esperado –y lo representado por diversas series televisivas– se encuentra con un panorama de inactividad muy alto, peregrinaciones sin sentido y muy poca efectividad en el arresto de los delincuentes. Ante esto, el interrogante que recorrerá el capítulo será la utilidad de los patrullajes diarios en los suburbios populares, teniendo en cuenta su poca eficacia para combatir el crimen.

En el tercer capítulo, “Interacciones”, el autor analiza profundamente el sentido de los excesivos controles de identidad que se realizaban diariamente en los barrios más populares concluyendo que esta práctica constituye el fundamento de la actividad policial. Para ello, de forma muy detallada, Fassin describe sus observaciones ligadas a las prácticas y discursos recurrentes de los agentes de la BAC. Y es aquí, en que la categoría nativa de “guacho” (*bâtards*) –forma de referirse despectivamente al joven del barrio periférico– se encuentra muy presente, aludiendo a estos sectores como los enemigos explícitos no solo de las fuerzas, sino también del orden social. De ese modo, con sus indagaciones semanales, Fassin puede dar cuenta que el accionar de las fuerzas de seguridad permiten la reproducción del orden social, quedando el orden público en un segundo plano. Entiendo que tal aspecto es el argumento central en el trabajo del antropólogo francés, mediante el cual logra demostrar el modo en que el poder se constituye en los rituales, como es el caso de los controles de identidad. Así también, se constituye en discurso a través de la retórica bélica con la que se referían los policías a su lucha contra los criminales, encontrando un fuerte arraigo en los medios de comunicación.

En lo que respecta al cuarto capítulo, “Violencias”, Fassin analiza las prácticas llevadas a cabo por parte de los agentes y el uso excesivo de la violencia hacia los jóvenes de los diferentes barrios, detectando dos cuestiones que sintetizan el capítulo. En principio, puede observar que existe una selección y clasificación de la población específica a la que se va a destinar las principales tareas de la fuerza, siendo determinados sectores –los enmarcados en la categoría de “guachos”– los más propensos a sufrir los abusos de autoridad en los controles de identidad. En segundo lugar, ante tales excesos, el autor analiza los diversos modos utilizados para obstaculizar el tratamiento judicial de los sucesos violentos e injustificados llevados a cabo por parte de los agentes de la BAC.

En el capítulo cinco, denominado “Discriminación”, se ocupa de narrar el modo en que el racismo y la discriminación forman parte de la cotidianidad de las fuerzas del orden. Fassin señala que a pesar de que no existe una relación directa entre una ideología racista y una acción discriminatoria, su experiencia con la BAC demuestra lo contrario, ya que esta relación se dio de forma casi permanente. Teniendo en cuenta estas observaciones, en su análisis distingue dos tipos de discriminaciones: la categorial y la estadística. La primera,

basada en los prejuicios, se enmarca en una cuestión ideológica dentro de las fuerzas. La segunda apunta a la eficacia, es decir, si estadísticamente son mayores en número los delitos en los barrios habitados por negros y árabes, como puede corroborar Fassin, estos lugares serán los focos de patrullajes y detenciones.

En el capítulo seis, “Política”, describe el modo en que toda la simbología política se vuelve más ostentosa en el seno de la BAC días antes de las elecciones legislativas, en que los agentes, lejos de toda supuesta neutralidad, tenían posicionamientos político-partidarios explícitos. Para realizar un estudio desde la antropología política, Fassin busca comprender las identidades, experiencias y prácticas de los agentes, para luego de ese trabajo, intentar reflexionar sobre sus representaciones y perspectivas en torno a sus enemigos, los denominados “guachos”. En esta relación conflictiva, el autor puede observar la construcción de sentidos y significados, como también la construcción simbólica de un otro, y claramente, de un nosotros. Entiendo que esta breve mención vinculada a su investigación puede representar de manera notoria las preocupaciones propias de un antropólogo al momento de estudiar un hecho político. Aquí lo simbólico y los rituales posiblemente sean el eje en cuestión, dos aspectos que son creados únicamente por los mismos actores.

Por último, en el capítulo siete, “Moral”, el autor se ocupa de narrar y analizar los diferentes discursos que refieren al sistema judicial por parte de los policías, resaltando la ferviente disconformidad de los agentes con la justicia, ya que la gran mayoría de los casos de arresto terminan archivados y con el detenido en la calle. Debido a esto, Fassin puede detectar en los discursos de los policías una lógica de resentimiento que por una cuestión moral los lleva a aplicar el principio de justicia, lo que permite los castigos aleatorios y las expediciones punitivas. Es decir, al pensar a los jueces como cómplices de los enemigos del orden social, los agentes se ven obligados y legitimados moralmente a “ponerlos en su lugar”. Ante esto, el autor pone en cuestión si tales acciones realmente son una desviación o en realidad forman parte de la norma que hegemoniza la lógica en el accionar de la fuerza pública. Esto último es, sin dudas, muy interesante para pensar cuestiones locales en torno a los casos de gatillo fácil o abuso de autoridad, en que tales aspectos en ciertas comunidades forman parte de la vida cotidiana.

Para concluir, entiendo que la obra de Fassin puede ser una, de muchas, puertas de entrada para pensar el rol y la función de las fuerzas policiales en las sociedades contemporáneas, más allá de que el autor focalice únicamente en las periferias parisinas. Analizar con tal exhaustividad una institución tan renuente a la observación científica y obtener las conclusiones que pudo obtener nutre a su trabajo de una importancia académica que no debemos ignorar. Con su análisis, podemos observar otro modo de aproximarnos a la institución policial, que a través del método etnográfico le permite explorar el marco explicativo que los mismos actores –los agentes de la policía– brindan a sus prácticas. En este sentido, Fassin no realiza un análisis centrándose en aspectos puramente institucionales o cuestiones prescriptas legalmente, sino que puede explorar lo implícito estudiando las perspectivas y experiencias de los funcionarios de la policía respecto de su acción en los barrios periféricos. De esta manera, puede aproximarse a “cómo piensa y actúa” el personal de la BAC, esfera independiente de lo que puede prescribir todo aspecto explícito normativo. Con su abordaje etnográfico, nos enseña otro modo de investigar la fuerza pública, en que el lenguaje –con el discurso belicista– y los rituales –controles de identidad– constituyen la materia prima del poder y hacen a la reproducción del orden social.



Tesis de maestría en Ciencias Sociales UNGS-IDES

## ***Sociabilidad y cultura de la clase media en la Buenos Aires de 1930: el barrio de Villa Devoto***

Tesista: Erica Cubilla

Directora: Silvana Palermo

Miembros del jurado de defensa: Sergio Visacovsky, Andrés Bisso y Graciela Queirolo

Fecha de defensa: 13 de junio de 2018

Esta tesis explora y aspira a contribuir al conocimiento de la sociabilidad urbana de la principal ciudad de la República Argentina, la Capital Federal, durante la década de 1930, tomando como caso de estudio el barrio de Villa Devoto. Analiza, desde una perspectiva atenta a las diferencias de género y las dimensiones de clase, sus actividades asociativas, prensa barrial y fiestas públicas. Argumenta que estos ámbitos les permitieron a las y los habitantes de esta zona de la ciudad de Buenos Aires relacionarse entre sí, crear lazos de amistad y de solidaridad, expresar sus valores y cosmovisiones, reclamar por aquello que aspiraban y, gradualmente en la década del treinta, construir y transparentar un vínculo con un lugar de residencia que muchos fueron haciendo propio. En términos historiográficos y metodológicos, la investigación abreva de diferentes debates y perspectivas. Recorta y dialoga con tres subcampos de la historia social relacionados entre sí. En primer lugar, la tesis se nutre de las herramientas teóricas provenientes de los estudios sobre sociabilidad y asociacionismo, específicamente es atenta al valor de las perspectivas centradas en las escalas local/regional y a las indagaciones sobre las sociedades barriales de Buenos Aires en entreguerras. En línea con los estudios de Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero,<sup>1</sup> examina las dinámicas propias de la Asociación de Fomento de Villa Devoto en la década del treinta, el protagonismo de la prensa barrial y las prácticas festivas de sus residentes. Empero, la atención se centra en dichos actores y prácticas, interrogándose especialmente sobre las diferencias tanto de clase como de género y el modo en que estas estructuraron jerarquías. En segundo lugar, la tesis contribuye a la historiografía sobre las clases medias. En línea con lo planteado en los estudios de Isabella Cosse,<sup>2</sup> por un lado, y de Roy Hora y Leandro Losada,<sup>3</sup> por otro, reconstruye de qué modo se forjó un universo de valores e imaginarios de clase indisociables de la identificación con Villa Devoto que, como se

<sup>1</sup> Gutiérrez, L. y Romero, L. A. (1995). Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra. Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>2</sup> Cosse, I. (2014). "Las clases medias en la historia reciente latinoamericana". Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX, a. 5, vol. 5.

<sup>3</sup> Hora, R. y Losada, L. (2011). "Clases altas y medias en la Argentina, 1880-1930. Notas para una agenda de investigación". Desarrollo Económico, 50(200), pp. 611-630.



argumenta a lo largo de la investigación, se convertirá de simple lugar de residencia en un barrio. En tercer y último lugar, esta tesis comparte las preocupaciones de los estudios sobre mujeres, los modelos de familia y la apreciación del concepto de género como categoría de análisis. Al indagar las experiencias en las asociaciones, las representaciones de la prensa local y las formas de celebrar festejos públicos no es posible escindir los modos en que estas están moldeadas por concepciones genéricas, por nociones históricas y socialmente construidas de masculinidad y feminidad. El capítulo 1 reconstruye la transformación física y social de Villa Devoto, en los años que median desde sus inicios como proyecto inmobiliario, a fines del siglo XIX, a su conformación como barrio porteño en la década del treinta. Entre las fuentes utilizadas se cuentan el *Tercer y Cuarto Censo General de Población de la Municipalidad* y la *Revista de Estadística Municipal*. Estas se complementan con el libro autobiográfico *La villa Devoto que vi crecer*, el cual brinda a través de memorias una pintura de los espacios centrales del barrio y sus características distintivas. Siguiendo lo planteado por Adrián Gorelik,<sup>4</sup> encontramos diferentes actores e instituciones públicas y privadas que edificaron materialmente el barrio. Asimismo, la investigación demuestra que se proyectaron también imágenes de un barrio anhelado, un barrio ideal al que aspiraban sus habitantes: moderno, culto, educado y familiar. Esos imaginarios acerca del espacio físico y la forma en que querían ser reconocidos dentro de la geografía de la ciudad, constituyeron un componente fundamental de la cultura de sus residentes y dan cuenta de la densidad y especificidad que iba adquiriendo la identidad barrial, delineada en sus espacios de sociabilidad y en sus prácticas de la vida cotidiana. El capítulo 2 tiene como fuentes principales el periódico barrial *Noticias Devotenses* y el *Boletín de la Asociación de Fomento de Villa Devoto* y reconstruye de qué modo a partir de la sociabilidad de algunos residentes comenzó a asociarse al barrio con ciertos valores, visiones y representaciones de las clases medias. La prensa barrial destacaba en sus páginas a comerciantes y profesionales quienes adquirirían una notabilidad a partir de identificarse con los valores del esfuerzo y el mérito académico. Estos dentistas, abogados, martilleros, comerciantes y docentes se relacionaban, compartían su tiempo y trabajaban en pos de objetivos comunes en ámbitos propios de la sociabilidad barrial. De este modo, los espacios asociativos funcionaron como la amalgama que cohesionó a esos diversos actores con experiencias laborales disímiles. Por otra parte, las conductas de la vida privada y familiar de estos personajes devuelven la imagen de una cultura en diálogo con los valores de la alta sociedad porteña. En efecto, prácticas como los viajes o las reuniones sociales eran utilizados como verdaderas marcas de distinción. Asimismo, al explorar estos aspectos desde una perspectiva de género, la tesis da cuenta de la cristalización de ciertos ideales de masculinidad y feminidad en la sociedad devotense. El alcanzar una profesión o contar con un trabajo independiente eran prácticas y valores asociados a la realización de los hombres, prácticas y virtudes masculinizadas, mientras que el espacio doméstico, la vida matrimonial y familiar parecían la misión natural que debían cumplir las mujeres quienes no ejercían roles de liderazgo en la vida pública local. Si bien ellas no estaban totalmente ausentes de la vida asociativa, pues participaban en bibliotecas y clubes deportivos, la investigación presenta para los años treinta una confluencia entre el ideal de un barrio de clase media y el modelo de familia nuclear. Por

---

<sup>4</sup> Gorelik, A. (1998). La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Bernal: UNQ.

último, el capítulo 3 explora las fiestas públicas de Villa Devoto, específicamente los corsos vecinales de carnaval. Analiza la participación de los vecinos y vecinas, su organización y los roles de hombres y mujeres en el espacio público. El corpus documental está compuesto por la Memoria del Departamento Ejecutivo de la Municipalidad, *Noticias Devotenses* y el *Boletín de la Asociación Fomento de Villa Devoto*. La investigación documenta que la realización de los corsos requería de una organización planificada consignada a hombres destacados y exigía la participación de distintas entidades barriales y familias reconocidas. Al indagar los carnavales es posible comprender que funcionaron como instancia de negociación entre la sociedad civil, las asociaciones y el Estado municipal y fueron el resultado de una puja constante entre el gobierno y la acción vecinal. En la práctica, las celebraciones se desarrollaban en un marco familiar, ordenado y sin ostentaciones. Los palcos, la principal atracción del curso barrial, mostraban a mujeres y niños disfrazados, reafirmando quizás las representaciones que sobre el orden familiar se analizan en el capítulo 2. Como demuestra la tesis, eran momentos en los cuales las familias destacadas reforzaron su estatus frente a los demás vecinos a través de su rol protagónico en las comisiones organizadoras y al exhibirse en los principales palcos. Finalmente, la tesis afirma que coexistían y entraban en tensión diferentes imaginarios sobre este barrio. Tanto la Asociación de Fomento de Villa Devoto como *Noticias Devotenses* abogaban por el reconocimiento de esta zona como un barrio-parque. Empero este ideal se veía dificultado por limitaciones materiales innegables: Villa Devoto estaba ubicado en los suburbios de la Capital Federal, carecía de un buen servicio de cloacas y agua corriente, pavimentos y un transporte público eficiente. Más allá del esfuerzo de sus residentes no todos lograban el camino de la prosperidad, existían hogares humildes y, por tanto, tenía sentido una sociedad de beneficencia cuya mayor visibilidad se lograba en la “Semana del pobre” auxiliando a las familias carenciadas. Disputada o no, los contornos que esta sociedad construyó para Villa Devoto hacían que en los años treinta adquiriera una impronta propia, una identidad barrial diferenciada de otras zonas de la Capital Federal que consolidaron un perfil claramente obrero y de otros barrios típicos de las elites porteñas.



Tesis de maestría en Ciencias Sociales UNGS-IDES

## ***Ficción televisiva en Argentina (1952-2016).***

### ***Hegemonía, consenso y poder desde las prácticas cotidianas***

Tesista: María Victoria Bourdieu

Director: Gustavo Aprea

Miembros del jurado de defensa: Aldo Ameigeiras, Libertad Borda y Cristina Siragusa

Fecha de defensa: 19 de noviembre de 2019

En este trabajo se propone el estudio de la producción de ficción televisiva en la televisión abierta argentina desde sus inicios hasta 2016, mediante el análisis de una posible articulación entre las políticas, regulaciones y normativas aplicadas a los servicios audiovisuales, con una indagación interpretativa de los contenidos ficcionales de cada momento del desarrollo televisivo. Las productoras televisivas, tanto independientes como integrantes de conglomerados mediáticos, estructuran los contenidos de sus ficciones a partir de tornarlas atractivas para su audiencia a fin de obtener beneficios económicos; se propone aquí que en la misma operación generan esquemas de configuraciones sociales que facilitan las condiciones de dominación/subordinación y las políticas que sostienen o fortalecen sus posiciones dominantes. El desafío que se asume es el de encontrar en los contenidos ficcionales alguna o algunas señales que faciliten la decodificación de esas improntas, de modo de relacionar el contexto social, económico y político con las propuestas de ciudadanía que sostienen. Esto es: en la trayectoria de la televisión argentina intentar plasmar algunas características de sus ficciones más representativas en sus respectivos contextos regulatorios y sociales, bajo la premisa de responder las siguientes preguntas: ¿Existe relación entre la legislación respecto de los medios audiovisuales y las producciones de ficción televisiva? ¿En qué medida las ficciones televisivas proponen consensos sociales o procuran reconocimiento hegemónico? ¿Son las propuestas ficcionales argentinas causa o consecuencia de las prácticas culturales de sus audiencias? ¿Qué identificaciones interpelan las ficciones? Si bien en la actualidad los estudios sobre la producción audiovisual han recorrido un largo y prestigioso camino, aportando consideraciones relevantes respecto no solo de sus objetos de estudio sino también, y particularmente, por sus aportes a la comprensión del proceso de integración social; no es fácil sostener en algunos ámbitos académicos –incluso en el mundo de las ciencias sociales– como eje de análisis a la ficción televisiva en general, ni hablar de las telenovelas. Posicionar estos géneros como contenedores de simbología imprescindible para la comprensión de un modo de identificación ha resultado una tarea algo difícil. El cine tiene ya una trayectoria de análisis académico que le otorga un encumbrado sitio en las bibliotecas universitarias. La televisión ha



pugnado también por sus laureles y los consiguió a partir de brillantes análisis semióticos, técnicos y estéticos, aunque en general centrados en géneros noticiosos o políticos que brindan su reflexión con alguna linealidad interpretativa. La ficción televisiva, en cambio, aún no logra el posicionamiento que, a nuestro juicio, se merece dentro del ámbito académico. Claro que no se trata de la novela, cuya raigambre literaria la ha convertido en un género mayor, despojado –posiblemente– de avatares económicos y comerciales, habilita a su autor o autora el desarrollo de su creatividad en papel y no en una materialidad mucho menos amigable y solitaria, como es el set televisivo y todas las pre y posproducciones que se requieren. Se trata de una autoría colectiva, mucho más condicionada y destinada a ser efímera y olvidada en pos de dar vida al próximo capítulo, entonces resulta atinado considerarla como géneros menores que poco tienen que aportar a lo artístico, a lo valioso, a la perpetuidad del discurso. Pero todo ello no significa que no se exprese, que no diga, que no incorpore en su texto aquellas condiciones de producción que la hicieron posible; o que no alienten sus líneas e imágenes algunas condiciones de recepción que se propone cumplir. Y en esas operaciones es que la ficción televisiva habla de ella misma y de quienes asume como sus espectadores, el “nosotros” en cada momento de su trayectoria. La historia de las políticas de comunicación e información en nuestro país evidencia una estrecha relación entre el Estado y el sector privado comercial, con beneficios directos e indirectos en la mayoría de las decisiones de políticas públicas por parte de los diferentes gobiernos. En ese acuerdo, más o menos tácito, entre gobiernos y empresas, la moneda de cambio fue el control de contenidos. Sin duda en los géneros informativos, noticiosos, de investigación periodística, puede leerse la voluntad de acompañamiento de las gestiones políticas que privilegiaron la creciente concentración mediática en el país. También la ficción televisiva ha hecho su aporte para construir acuerdos sociales, consensos y, en algunos casos posicionamientos hegemónicos que facilitarían la implementación de esas políticas que contribuyeron a formar el mapa de posesión de medios que hoy detenta la Argentina. Y lo que es más relevante aún, contribuyeron a conformar los segmentos de audiencias que hoy trasuntan los espectros audiovisuales. A partir del análisis de los diferentes períodos de su existencia, se puede afirmar que la ficción televisiva por televisión abierta, ha demostrado su capacidad para interpelar y configurar subjetividades siempre en relación (funcional o no) con sus contextos políticos y económicos. Inicialmente proponiendo el rol de cada integrante de la “unidad familiar”, sosteniendo luego la bonanza de una integración social tolerante y acrítica, más tarde aportando a la justificación de “alguna” violencia institucional, para derivar después en una propuesta de aislamiento que niegue los avatares económico-sociales. Cuando fue imposible mantener esa negación, las soluciones individuales fueron la respuesta a las crisis colectivas. Con el nuevo milenio se conformó una estrategia de lucha colectiva, resultado directo de la conformación de movimientos sociales. Por fin, desenfundó toda su artillería para oponerse a las propuestas legislativas que amenazaban su creciente poderío. El recorrido propuesto en este trabajo nos devuelve diferentes imágenes en un espejo que el paso del tiempo no enturbia, aunque sí matiza y colorea según el cristal con el que los responsables de su producción elijan mostrarnos “su” realidad.

Tesis de doctorado en Ciencias Sociales UNGS-IDES

## ***Naturaleza y hegemonía progresista en Uruguay. Los conflictos ambientales durante los gobiernos del Frente Amplio***

Tesista: Carlos Santos

Director: Carlos Reboratti

Codirector: Javier Taks

Miembros del jurado de defensa: Silvina Merenson, Francisco Suárez y Horacio Machado Aráoz

Fecha de defensa: 5 de diciembre de 2019

La tesis analiza las ideas sobre naturaleza instaladas durante los gobiernos progresistas en Uruguay y su relación con los conflictos ambientales desplegados desde la llegada del Frente Amplio al poder, para estudiar los límites y potencialidades de las luchas llevadas adelante por las múltiples expresiones del ambientalismo que se han registrado en el país desde el año 2005. A partir del estudio de la continuidad de las luchas del neoliberalismo al progresismo, el trabajo da cuenta de la construcción de la hegemonía progresista en Uruguay y la incorporación de la naturaleza en el discurso dominante. Para ello se parte de una historización de la conflictividad ambiental en Uruguay, luego se trabaja sobre la producción del consenso sobre temas y conflictos ambientales a partir de un estudio de la prensa, que da paso finalmente al estudio de dos conflictos concretos en profundidad. La estrategia metodológica general combina elementos de indagación histórica, método etnográfico, análisis comunicacional e implicación-reflexividad. La tesis ilustra diferentes elementos del proceso hegemónico del Frente Amplio en Uruguay y de las ideas que ha favorecido en relación con la naturaleza y los conflictos por ella. Ideas donde el horizonte del progreso se antepone al uso público de bienes comunes, en que quienes se manifiestan con preocupaciones ambientales ponen “palos en la rueda” del interés nacional y en que –como veremos en el desarrollo de esta tesis– algunos lugares deben constituirse en zonas de sacrificio para el desarrollo de los demás, sobre todo ciertos lugares desconocidos del “Uruguay profundo”. En la contribución a la aceptación de esas ideas no aparece solo el Estado o la fuerza política gobernante, sino que hay una serie de alianzas que se establecen y en que, en diferente medida, intervienen las empresas, los sindicalistas y los medios de formación de opinión pública. Las posibilidades de generar conflictos en el marco de esos consensos son exploradas de manera dinámica, con menores o mayores éxitos, por las diferentes expresiones del ambientalismo uruguayo. El objetivo general que orientó el trabajo de investigación fue analizar la construcción de la hegemonía progresista en Uruguay y la incorporación de la naturaleza en la narrativa dominante, por medio del estudio de los



conflictos ambientales. Por su parte, las preguntas que orientaron esta investigación fueron: ¿Cuál es el lugar de los conflictos ambientales en la hegemonía progresista de Uruguay? ¿Qué características hacen que algunos pocos de estos conflictos sean visibles para la narrativa hegemónica mientras que otros son invisibilizados? ¿Por qué gran parte de las injusticias ambientales en Uruguay durante el siglo XXI no configuraron conflictos ambientales? ¿Qué efectos tiene la manera en que se resuelven estas situaciones conflictivas para la construcción de un tipo de relaciones sociedad-naturaleza diferente de las actualmente dominantes? ¿Qué proyectos de futuro están presentes en estas disputas a partir de las relaciones sociedad-naturaleza? Para analizar la continuidad de las luchas (del neoliberalismo al progresismo) se procedió a realizar una historización de la conflictividad ambiental en Uruguay. En otro apartado se trabajó sobre la producción del consenso sobre temas y conflictos ambientales en el progresismo para dar paso al estudio en profundidad de dos conflictos concretos. La tesis está organizada en ocho capítulos. Luego de un primer capítulo introductorio, se presenta el marco conceptual al que se ha recurrido para analizar los conflictos ambientales. Allí se recurre a conceptos de la ecología política para analizar la conflictividad ambiental (consenso de las *commodities*, lenguajes de valoración, acumulación por desposesión, zonas de sacrificio) y de los estudios culturales para el análisis de los procesos hegemónicos (configuración cultural, ciclos de luchas). En el capítulo tres se expone la estrategia metodológica general, que combina elementos de indagación histórica, método etnográfico, análisis comunicacional e implicación-reflexividad. El cuarto capítulo presenta una revisión de los conflictos ambientales en Uruguay hasta el presente, mientras que en el capítulo cinco se plantea un resumen del avance de la frontera extractiva sobre los bienes comunes en el marco de los gobiernos progresistas. El capítulo seis analiza la cobertura de los conflictos ambientales en la prensa escrita, dando elementos del proceso de construcción de hegemonía a partir de los actores presentes y los encuadres propuestos. El capítulo siete plantea el estudio del conflicto contra el avance de la forestación en Paso Centurión (departamento de Cerro Largo, en la frontera con Brasil) mientras que el capítulo ocho presenta el conflicto en torno a la Ley de Riego (de alcance nacional). El capítulo nueve recapitula las conclusiones de cada sección y propone discusiones generales de la tesis a partir del lugar de los conflictos ambientales en la hegemonía progresista. Esas discusiones finales exponen los límites ambientales del progresismo uruguayo y abren a la discusión sobre los desafíos que plantean las luchas ambientales para el mantenimiento de la hegemonía así como las rupturas y continuidades que anuncian los conflictos estudiados para el proceso social general del Uruguay. El trabajo demuestra la validez para Uruguay de la afirmación que hace Svampa acerca que los conflictos ambientales y territoriales han constituido verdaderos “puntos ciegos” para el ciclo progresista. En su primer año de gobierno el Frente Amplio enfrentó los primeros descontentos sociales provenientes de conflictos ambientales: uno que se generó en torno a la implementación del plebiscito del agua en 2004 y el otro vinculado a la instalación de la planta de celulosa en el río Uruguay. De esta conflictividad inicial se salió a partir de una lógica instalada por el progresismo que en este trabajo hemos denominado el “efecto Botnia”, o sea, la anulación de cualquier tipo de oposición a la instalación de la planta de celulosa por la operación de dicotomización discursiva promovida desde el oficialismo (bueno/malo, nacionales/extranjeros, progresistas/conservadores, contaminantes/no contaminantes) fue muy lenta y costosa la construcción de una agenda ambiental de disputa con el sentido común dominante. Podemos encontrar aquí elementos de un modo de hacer política del

progresismo, que siempre ha buscado instalar disputas simbólicas con rituales políticos clave del campo popular. Señalamos cómo una de ellas fue la firma del decreto que contravenía la reforma constitucional de 2004 de manera coincidente con una Marcha del Silencio —que reclama Verdad y Justicia para los crímenes de la dictadura militar— o el anuncio de la instalación de la tercera mega planta de celulosa el día siguiente de un paro general de todos los sindicatos del país. Por otro lado, analizando propiamente los lenguajes de valoración, podemos señalar algunos elementos del lenguaje habilitado del progresismo con relación a los bienes comunes. En ese sentido la noción de la propiedad privada de la tierra es uno de los elementos establecido como signo político del país, quizás desde antes de su fundación. El progresismo construyó la base de su política agraria sobre esa idea, aun cuando existieran algunas iniciativas que marcaron límites puntuales al libre albedrío del productor individual. Quizás podría pensarse que esos límites (mencionábamos, el Instituto de Colonización, la Ley de Ordenamiento Territorial y Desarrollo Sostenible, las Áreas Protegidas) lejos de impugnar la idea de la propiedad privada, terminan por reafirmarla al establecer lógicas de gestión colectiva o de protección ambiental como contadísimas excepciones en una orientación general indiscutida. Algo diferente sucedió con el agua. Los eventuales impactos ambientales de las políticas productivas (como la Ley de Riego) generaron una movilización social de las más importantes que se han registrado durante los gobiernos progresistas en el país. Este elemento, que se quiso integrar al lenguaje habilitado, fue resistido y disputado. El desborde a la noción hegemónica de progreso lo constituyó en primer lugar la resistencia al megaemprendimiento minero Aratirí y sus emprendimientos asociados, la planta regasificadora en el oeste de Montevideo y el puerto de aguas profundas en la costa oceánica de Rocha. Sin dudas, la campaña contra la Ley de Riego desplegada en 2017-2018 configuró un nuevo desborde a la hegemonía progresista. Hablamos de desbordes porque el estudio de la prensa escrita entre 2012 y 2017 deja en evidencia que la gran cantidad de conflictos y controversias ambientales registrados en ningún momento forzaron los límites de posibilidad, al decir de Grimson, establecidos por la hegemonía. El conflicto que implicó el rechazo a la Ley de Riego generó también un quiebre en la relación que venía manteniendo el movimiento sindical con los gobiernos del Frente Amplio y al mismo tiempo evidenció posiciones antagónicas internas del propio movimiento sindical, en relación con cómo entender estas relaciones. Si, como plantea Williams cada proceso hegemónico establece los límites de su propia contestación, las disputas planteadas en el rechazo a la forestación en Paso Centurión y el rechazo a la Ley de Riego trabajaron como mediaciones en la circulación y sedimentación de las relaciones de poder, en un campo de posibilidades para el conflicto. Los discursos de resistencia se expresaron en el lenguaje de valoración hegemónico en un caso y en el otro acumularon en un proceso contrahegemónico de disputa por el sentido común dominante. El primero fue exitoso en términos de alcanzar el objetivo propuesto, prohibir la forestación, y tuvo como productividad una norma y un procedimiento de canalización institucional de la protesta que abre posibilidades de pensar otras formas de resistencia al agronegocio. Sin embargo, los protagonistas de esa lucha consideran muy frágil su victoria y mantienen la percepción de su posición subalterna. El otro conflicto no alcanzó su objetivo, la Ley de Riego no pudo ser llevada a referéndum y ya se encuentra reglamentada. Sin embargo, la campaña desplegada durante un año activó colectivos y organizaciones sociales que ahora consideran posible el despliegue de una movilización de esta magnitud que cuestione la base misma de la acumulación por desposesión.



Tesis de doctorado en Ciencias Sociales UNGS-IDES

## **“Militar en la vida”: individuación, agencias y escenas de lo político en jóvenes estudiantes secundarios en Montevideo**

Tesista: Rodrigo Vaccotti Martins

Director: Pablo Francisco Di Leo

Miembros del jurado de defensa: Pedro Núñez, Silvia Tapia y Pablo Vommaro

Fecha de defensa: 16 de diciembre de 2019

Esta investigación pretende aportar al análisis sobre las experiencias sociales de jóvenes estudiantes secundarios de Montevideo y sus vinculaciones con sus procesos de individuación. Para dicho fin, a partir del trabajo de campo realizado durante dos años y medio con jóvenes militantes de liceos de dicha ciudad –utilizando técnicas de investigación de tipo cualitativo, como la entrevista en profundidad con enfoque biográfico, y la observación participante–, y del diálogo con herramientas conceptuales del campo de las ciencias sociales –en que resultan fundamentales los aportes de la sociología del individuo y de la experiencia–, se puso el foco en la problemática de los sentidos, prácticas y experiencias vinculadas a lo político por jóvenes estudiantes secundarios y sus vinculaciones con sus procesos de individuación, retomando como categorías clave para el análisis las nociones de pruebas y soportes, así como la de acontecimientos significativos. A partir del diálogo entre el marco conceptual y el análisis de las historias de vida de cuatro jóvenes –tres mujeres y un varón– que participan políticamente en gremios estudiantiles secundarios, se reconstruyeron las principales escenas en que lo político se puso en juego en las experiencias de cada joven. Las principales dimensiones a partir de las cuales se articularon para el análisis las escenas construidas por cada joven –de acuerdo con los objetivos de la investigación–, se basaron en: a) los sentidos, prácticas y experiencias vinculadas a lo político; b) los acontecimientos significativos; c) las demandas; y d) las pruebas presentes en sus biografías, y los soportes que se despliegan para afrontarla. A partir de dicha articulación, se identificaron a modo de hallazgos las siguientes ideas clave, a las que denomino *escenas de lo político*, las cuales resultan útiles para continuar generando aportes para la comprensión de la relación entre juventud y política, así como para los postulados de la sociología del individuo:

a) *El lugar de lo político*. La participación de jóvenes en gremios estudiantiles constituye una instancia importante y valorada, pero no agota aquellos sentidos que se vinculan a lo político. Los acontecimientos que resultan biográficamente significativos, en que lo político



se despliega, refieren a otro tipo de experiencias, espacios, posicionamientos e instancias colectivas e individuales.

b) *Militar en la vida*. Como parte de los sentidos vinculados a lo político, encontramos una jerarquización de lo cotidiano, de lo micro y del lugar que ocupa el otro en contraposición a las formas institucionalizadas de hacer política.

c) *Los antagonismos*. En cuanto constitutivos de lo político, los antagonismos constituyen una dimensión clave. No obstante, estos no presentan una forma homogénea, y a la vez que introducen algunas novedades en lo que refiere a sus formas de presentación, también reproducen modelos “viejos”.

d) *El estilo*. En tanto una de las principales formas a partir de las cuales las personas jóvenes han sido históricamente visibilizadas, el estilo constituye una dimensión importante, la cual se vincula directamente con los procesos de construcción identitaria, a la vez que se encuentra atravesada por lo político.

e) *Una marca de época*. El feminismo y las agendas vinculadas al género y la diversidad sexual tienen una presencia muy significativa en cada uno de los relatos. Dichas agendas reeditan algunas formas tradicionales de expresión del conflicto, a la vez que están marcadas por una subjetividad propia de la época que supone una novedad, y que tensiona estas anteriores.

La juventud como categoría, responde a formaciones discursivas que determinan el modo en el que históricamente ha sido conceptualizada la relación entre política y juventud. La decisión conceptual y metodológica de acercarse a la dimensión del individuo –acompañando una cierta tendencia que se viene manifestando en la mirada que proponen las ciencias sociales en respuesta a los cambios sociales a los que asistimos–, no obstante, arroja como resultado nuevas formas de problematizar dicha relación.