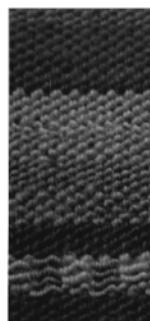
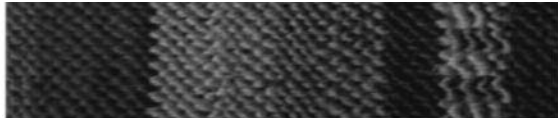


# 9 NUESTRO NOA

HACIA LA  
CONSTRUCCIÓN  
DE CONOCIMIENTOS  
SOCIALES  
EMANCIPATORIOS





Revista NUESTRO NOA es una publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

Para solicitar información referida a su distribución, difusión e intercambio dirigirse a:

Secretaría de Extensión - Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - UNJu  
Otero 31 - (4600) San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina.  
Correo Electrónico: [nuestronoa@fhycs.unju.edu.ar](mailto:nuestronoa@fhycs.unju.edu.ar)



**UNJu**  
Universidad  
Nacional de Jujuy



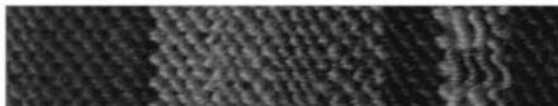
FACULTAD DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS SOCIALES UNJu

**ISSN IMPRESO 1852-8287**

**ISSN ONLINE 2591-6645**

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en la Imprenta de la UNJu  
San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina  
Abril de 2017





## **AUTORIDADES**

**FACULTAD DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS SOCIALES**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY**

### **DECANO**

**DR. RICARDO SLAVUTSKY**

### **VICEDECANO**

**LIC. BENITO CARLOS ARAMAYO**

### **SECRETARIO ACADÉMICO**

**MG. IVÁN GUSTAVO LELLO**

### **SECRETARIO ADMINISTRATIVO**

**LIC. JULIÁN HAMITY**

### **SECRETARIO DE EXTENSIÓN**

**LIC. HÉCTOR FEDERICO RODA**

### **SECRETARIO DE POSGRADO**

**DR. OMAR JERÉZ**





## DIRECTOR

DR. RICARDO SLAVUTSKY  
FHyCS - UNJu

## EDITOR RESPONSABLE

LIC FEDERICO RODA  
FHyCS - UNJu

## COMITÉ EDITORIAL

DR. DANIEL ENRIQUE YEPEZ  
CONICET

DR. CARLOS SALTOR  
UNT

DR. FELIX RUBÉN AGÜERO  
CONICET

DRA. ILDA BEATRIZ GARRIDO  
UNT

DR. JUAN PAOLO FERREIRO  
UNJu

DRA. ELENA BELLI  
UNJu

## COMITÉ DE REDACCIÓN Y DISEÑO

LIC. JULIETA NOCETI  
DG. PABLO SARAPURA ROSSO



## ÍNDICE

Las adaptaciones de los clásicos como textos de transición en la enseñanza universitaria.

**GABRIELA ANDREA MARRÓN**

19-33

Lengua de la proximidad y lengua de la distancia en “Un Encuentro”, cuento de Jorge Calveti.

**ALEJANDRA SILES**

35-51

*Libro de Boock* de Graciela Cros. La Patagonia como astilla de lo real.

**LUCIANA ANDREA MELLADO**

53-68

Malentretidos, puñales y besos. Sobre algunas escenas homoeróticas en la tradición gauchesca.

**CARLOS HERNÁN SOSA**

69-87

Metamorfosis de la mirada. Conjeturas en torno a la obra de Franz Kafka.

**FACUNDO EZEQUIEL MUR**

89-98

Pedro Damián.

**GLORIA SILVANA ELÍAS**

99-107

Teseo y Nippur, crónicas de un viaje intertextual.

**CARLOS ALBERTO ALBARRACÍN**

109-122





## INDEX

The adjustments to the classic texts as a transition to higher education.

**GABRIELA ANDREA MARRÓN**

19-33

Proximity language and language from distance in "Un Encuentro", a tale by Jorge Calveti.

**ALEJANDRA SILES**

35-51

*Libro de Boock* by Graciela Cros. Patagonia like splinter of the real.

**LUCIANA ANDREA MELLADO**

53-68

Missentertainings, daggers and kisses. About some homoerotic scenes in gaucho's tradition.

**CARLOS HERNÁN SOSA**

69-87

Looks' metamorphosis. Conjectures about Franz Kafka's work.

**FACUNDO EZEQUIEL MUR**

89-98

Pedro Damián.

**GLORIA SILVANA ELÍAS**

99-107

Teseo and Nippur, chronicles of an intertextual journey.

**CARLOS ALBERTO ALBARRACÍN**

109-122









## REGLAMENTO DE PUBLICACIONES

Revista NUESTRO NOA es una publicación semestral que contiene artículos científicos de diversas disciplinas de las Ciencias Sociales y de las Humanidades, destinada a todos los niveles de lectores interesados en las ciencias del hombre desde una visión crítica. El objetivo principal de la revista es articular los esfuerzos de los investigadores que realizan su actividad en las de las Ciencias Sociales, con la meta de encontrarnos en la producción teórica y empírica, apuntando a desarrollar un debate positivo sobre la realidad que se nos impone como urgencia.


Los trabajos deben ser originales e inéditos, por lo que los autores se deben comprometer a no enviar éstos a otras publicaciones mientras se encuentren bajo la consideración del Comité Editorial. Los artículos serán sometidos al proceso de arbitraje de doble ciego.

El envío de trabajos supone la aceptación de las normas y condiciones de publicación por parte de los autores. Las propuestas que no se ajusten a las mismas no serán consideradas por los editores. Tampoco se aceptarán modificaciones ni ediciones en los artículos una vez iniciado el proceso de edición, y los editores podrán realizar modificaciones de estilo. Todas las correcciones hechas por los editores deberán ser aprobadas por los autores de los trabajos en el plazo de una semana desde la fecha en que se envió el artículo final.

Los trabajos aceptados serán publicados en forma impresa, pudiendo en el futuro ser reeditados en una versión electrónica.

## NORMAS EDITORIALES

1. La primera página contendrá: el título, que debe estar en mayúsculas, con negrita y alineación centrada y la traducción al inglés del mismo, que estará en mayúsculas, en cursiva y en el margen izquierdo. En el margen derecho deberá agregarse nombre y apellido del/los autor/es, título obtenido, pertenencia institucional, dirección de correo electrónico y fecha de realización del artículo en llamada al pie en la primera página. Todos los trabajos deben ser presentados



con un resumen en español de hasta 200 palabras y un abstract en inglés. Se deben incluir cuatro (4) palabras claves ordenadas alfabéticamente.

2. Los trabajos presentados deberán estar escritos en Times New Roman, tamaño doce, texto justificado, interlineado sencillo.

3. El texto deberá estar escrito en español, en formato “.doc”, presentado en un procesador de texto Word o algún otro compatible.

4. Los títulos principales deben estar en mayúsculas, con negrita y sin subrayado, en el margen izquierdo. Los títulos secundarios deben estar en mayúscula/minúsculas, sin negrita y sin subrayado, en el margen izquierdo.

5. Para resaltar partes del texto o utilizar palabras en idioma diferente al español se usará letra cursiva, sin negrita ni subrayado.

6. Citas: Las citas de menos de tres renglones deben ir entre comillas con la fuente correspondiente de acuerdo con el siguiente formato: autor-año, por ejemplo (BINFORD; 1994) Las citas de más de tres renglones deben ir en párrafo aparte con sangría izquierda y derecha de 1 cm. Al final de las mismas se citará el autor con el formato mencionado arriba. Si la cita termina con puntos suspensivos y es textual, estos deben ir antes de las comillas. Si en el interior de una cita el autor quiere aclarar algo, la aclaración debe ir entre paréntesis cuadrados. Si se desea suprimir algo en el interior de la misma deberá colocar en su lugar puntos suspensivos encerrados en paréntesis. Si se quiere destacar una o más palabras en el texto, debe emplearse negritas.

7. Las notas deberán figurar numeradas correlativamente, a pie de página.

8. Los cuadros, tablas, gráficos, fotos y mapas deberán entregarse en archivos separados, digitalizados, numerados e indicando su ubicación



en el texto. Éstos serán presentados en formato “.jpg” o “.tiff”, con una resolución de 300 dpi.

9. Las referencias bibliográficas deberán ir al final del texto y estar ordenadas alfabéticamente, sin sangría ni viñetas, respetando el sistema APA. Ejemplos:

*Libros:*

Binford, L. R. (1994). En busca del pasado. Descifrando el registro arqueológico. Barcelona. Crítica.

*Artículos en Libros:*

Fonseca, C. (2004). Antropólogos para que? O campo de atuação profissional na virada do milênio. En F.

Trajano y G. Lins Ribeiro (Ed.), O campo da antropología no Brasil (pp. 69-91). Brasil: Contracapa//ABA.

*Artículos en Publicaciones periódicas:*

Steil, C. A. (2004). Catolicismos e memória no Rio Grande do Sul. Debates do Ner, 5, pp. 9-30.





## EDITORIAL

Este número forma parte de la continuación de lo trabajado en la Revista Nuestro NOA número 7, en ambos, las letras son las protagonistas. Esta publicación es fruto de un trabajo en equipo que ha tenido a los Prof. Carlos Albarracín y Prof. Fernando Choque como los principales promotores.

En la presente publicación, la revista tiene la variedad misma del país: concentra estudios de distintas procedencias, desde el NOA hasta la Patagonia. Esta variedad se encuentra también en los temas tratados, que van desde estudios de clásicos hasta estudios de nuevos autores, pasando por análisis de libros de escritores de los mismos lugares de nacimiento de los autores de los artículos, y estrategias de enseñanza de la literatura, que nos ayudan a repensar las formas y los caminos de la educación.

Una vez más, nuestra publicación apoya a los investigadores siendo el nexo entre la comunidad y los saberes. Socializar el conocimiento es nuestro objetivo, buscamos la pluralidad de voces y la apertura a nuevos enfoques epistemológicos y prácticos del quehacer científico y literario.

***Dr. Ricardo Slavutsky***

*Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Nacional de Jujuy*





## LAS ADAPTACIONES DE LOS CLÁSICOS COMO TEXTOS DE TRANSICIÓN EN LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

GABRIELA ANDREA MARRÓN  
Universidad Nacional del Sur  
CONICET  
marron.gabriela@gmail.com\*

### RESUMEN

Este trabajo consiste en la descripción y socialización de los resultados obtenidos a partir de la planificación de las clases prácticas de la asignatura "Cultura Clásica" durante el primer cuatrimestre del año 2015 en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Como eje transversal vertebrador y como parte de los contenidos a desarrollar durante el dictado de la materia, se trabajó a partir de la incorporación de adaptaciones literarias de *Ilíada*, de Homero, y *Eneida*, de Virgilio, dos obras que los estudiantes deben leer, de manera integral, durante la cursada.

**Palabras clave:** adaptaciones literarias, *Eneida*, épica, *Ilíada*.

Fecha de Recepción: 02 de agosto de 2016 - Fecha de Aceptación: 31 de agosto de 2016

\* Junio de 2015

***THE ADJUSTMENTS TO THE CLASSICS TEXTS AS A TRANSITION TO HIGHER EDUCATION***

**ABSTRACT**

This paper describes and shares the results obtained from the planning of the "Cultura Clásica" classes, during the first quarter of 2015, in the Departamento de Humanidades at the Universidad Nacional del Sur. As structural axis and as part of the contents which were developed during the course, we incorporated literary adaptations of Homer's *Iliad* and Virgil's *Aeneid*, two poems that students must read during the course.

**Keywords:** *Aeneid*, epic, *Iliad*, literary adaptations.





*Aburridos como estaban, los guerreros,  
asaltaban, de pronto, un pueblo entero.  
Buscando riquezas, honor y placeres,  
a punta de espada robaban mujeres.  
Y, llevándolas, llorando, al campamento,  
se las repartían según el estamento.  
“¡Qué calamidad!”, gritaban las damas,  
mientras los griegos armaban las camas.  
Entre todas ellas, había una esclava,  
que alzaba las manos y al cielo clamaba:  
“No me alejen de papi, que soy hipertensa,  
¿no ven que no sirvo como recompensa?”*  
Ariel Marconato

El autor de la adaptación de la *Ilíada*, cuyo fragmento acabo de escribir, estudia Letras en la Universidad Nacional del Sur. Durante este primer cuatrimestre, se encuentra cursando, junto con otras ciento cincuenta personas inscriptas en el profesorado en Letras y en las licenciaturas en Letras y en Filosofía, la materia Cultura Clásica en el Departamento de Humanidades. Como resultado de la consigna propuesta para la entrega del primer trabajo práctico obligatorio de dicha asignatura, presentó el poema al que pertenecen los versos citados. Lo que me gustaría compartir hoy con ustedes es la historia del proceso que dio lugar a la redacción de esa –y de otras interesantísimas producciones creativas– por parte de los alumnos de la materia en que trabajo.

En carácter de “experiencia piloto”, este año la planificación de las clases prácticas de Cultura Clásica ha tenido como eje transversal vertebrador y como parte de los contenidos a trabajar durante el cuatrimestre, la incorporación de adaptaciones literarias de la *Ilíada* y de la *Eneida*, dos obras que los estudiantes deben leer, de manera integral, durante la cursada. Tradicionalmente, las clases prácticas de la materia se destinaban al acompañamiento de la lectura de las obras originales y tenían –como suerte de tácito objetivo, nunca formalmente explicitado– verificar que efectivamente hubieran sido realizadas. En el marco de dichas prácticas se solicitaba a los

estudiantes que fueran elaborando sus propios resúmenes del contenido de cada canto de la *Ilíada* y de la *Eneida*, para luego socializarlos en clase y repasar la trama, enriqueciéndola mediante comentarios filológicos y culturales que contribuyeran al aprendizaje de los contenidos de la materia. En síntesis: los estudiantes leían las obras y escribían para sí mismos –o para el docente a cargo de las clases prácticas– con el propósito de demostrar que habían realizado las solicitadas lecturas. Los resúmenes elaborados –muchas veces, copias de copias de resúmenes prefabricados, que no eran precisamente producciones de nuestros estudiantes– cumplían su eventual función mnemotécnica y luego eran heredados por los cursantes del año siguiente. Intuimos que más de uno, sin duda, debe haber logrado sortear las preguntas de los parciales sin haber leído nunca la *Ilíada*, ni la *Eneida*.

Si bien la situación descripta se relaciona con la enseñanza de la literatura grecolatina, probablemente comparte muchas de las dificultades con las que diariamente se enfrentan los responsables del dictado de cualquier literatura específica en las aulas universitarias. Distintas estrategias, orientadas a verificar la efectiva lectura de las obras por parte de los alumnos, se ponen permanentemente en juego, ya que nunca parecemos tener cabal certeza de que las preguntas formuladas en los exámenes parciales nos permitan controlar si los textos literarios propuestos fueron o no realmente leídos. En medio de esa vorágine de pretensiones panópticas, muchas veces perdemos de vista otras aristas posibles para encarar el problema. Si nuestros alumnos pueden responder las preguntas de los exámenes sin leer las obras y limitándose a consultar resúmenes, ¿no estaremos preguntando mal? Sabemos que, para obtener resultados distintos, lo razonable es dejar de hacer siempre lo mismo, pero ¿por dónde empezar?, ¿cómo preguntar?, ¿qué posibles estrategias tenemos a nuestro alcance? Ese fue el contexto –y la inquietud– que dio lugar a la elaboración de la planificación que orienta el dictado de mis clases prácticas durante este cuatrimestre.

La estrategia metodológica inicial consistió en trabajar a partir de textos fragmentarios, es decir, no con adaptaciones integrales de la *Ilíada* –puesto que los estudiantes recién comenzaban a leerla y, por



lo tanto, no tenían elementos como para apreciar la relación con todo el texto fuente–, sino con varios fragmentos de distintas adaptaciones, correspondientes a los cantos de la obra cuya lectura se solicitaba tener realizada para cada clase puntual. La primera actividad propuesta fue contrastar la adaptación del canto inicial del poema homérico, publicada por Aníbal Fenoglio en la editorial Estrada, con la traducción de ese mismo canto realizada por Luis Segalá y Estalella. Les proporcioné ambos textos, estructurados en dos columnas paralelas e impresos en una hoja A4 orientada de manera horizontal, dejando espacios en blanco en la columna de la adaptación cuando ésta elidía partes, y subrayando aquellos pasajes donde las diferencias entre el original y el segundo texto suponían algún tipo de distanciamiento con relación a la fuente. Durante la clase, fuimos viendo cuáles eran los criterios de elisión o de reelaboración activados, mientras intentábamos entender las posibles razones subyacentes tras las decisiones tomadas por el adaptador. Observamos que, mientras en la versión de Fenoglio Agamenón amenaza a Crises diciendo “No pienso devolverte a tu hija. Así que márchate y no me hagas enojar, si quieres que te deje volver sano y salvo”, en el texto homérico el personaje dice “No la soltaré. Antes le sobrevendrá la vejez en mi casa, en Argos, lejos de su patria, trabajando en el telar y aderezando mi lecho. Pero vete. No me irrites, para que puedas irte más sano y salvo”. También vimos, por ejemplo, cómo la violenta amenaza de Zeus a su esposa Hera presente en la traducción de Segalá y Estalella –“Siéntate en silencio y obedece mis palabras. No sea que no te valgan cuantos dioses hay en el Olimpo, acercándose a ti, cuando te ponga encima mis invictas manos”– se transformaba, en la adaptación de Fenoglio, simplemente en un “Sucederá lo que a mí me parezca mejor, aunque a ti no te guste. Así que siéntate en silencio y obedece lo que digo”. A partir del contrapunto entre ambos textos, les propuse pensar no sólo las posibles razones subyacentes tras los cambios, sino también los eventuales efectos generados en función de esas elisiones y modificaciones. Entre otros, por ejemplo, la constante estilización e idealización del mundo griego antiguo, al que siempre tendemos a ver como cuna de la civilización occidental y origen del pensamiento filosófico racional, olvidándonos de que también fue una sociedad

históricamente esclavista, de estructura patriarcal y con prácticas democráticas muy distantes de las que actualmente asociamos con dicho sistema de organización política. Comenzamos, entonces, a reflexionar sobre la necesidad de establecer un delicado equilibrio entre la “fidelidad” al texto fuente y la “fidelidad” a la cultura, el soporte y los destinatarios del texto adaptado; como así también sobre la relevancia –en términos de políticas de traducción y adaptación cultural– de las distintas decisiones adoptadas por quienes re-versionan una obra literaria.

Si bien esta actividad inicial se centró en el análisis del primer canto completo, las posteriores fueron abarcando conjuntos de cantos y, dentro de ellos, las escenas más significativas: tales como el enfrentamiento de Paris y Menelao, el encuentro de Helena con Príamo en las murallas de Troya, el diálogo de Afrodita con Helena tras la derrota de Alejandro en el combate individual, el coloquio de Héctor y Andrómaca, y otros pasajes particularmente relevantes. En esos casos, les presenté distintas versiones de una misma escena, elaborando una selección de adaptaciones diversas, orientadas a distintos públicos y con mayor o menor grado de fidelidad al texto fuente en cada caso. Eso nos permitió contrastar las estrategias adoptadas por cada adaptador, observando, por ejemplo, si recurría al humor –y de qué manera– o si incorporaba, o no, explicaciones y aclaraciones en el cuerpo del texto, o en notas paratextuales complementarias. Como en todos los casos, la lectura de cada fragmento de las adaptaciones era interpelada a partir del contenido de la obra original, las clases dejaron de limitarse a verificar si los alumnos habían realizado las lecturas solicitadas, y comenzaron a poner en juego la necesidad de activar esas lecturas y resignificarlas, para poder hacer un análisis crítico de las adaptaciones con las que estábamos trabajando. Discutimos, por ejemplo, cómo la esclava que sostiene en brazos a Astianacte, durante la célebre escena del coloquio de Héctor y Andrómaca, desaparece en la mayoría de las adaptaciones, dando lugar a la representación de un núcleo familiar donde la esclavitud desaparece, y generando la ilusión de que nos hallamos ante una familia homologable con las actuales. A partir de esas observaciones, reflexionamos acerca de la imposibilidad de detectar



esos cambios y evaluar sus eventuales consecuencias, si no conocíamos la obra original. Poco a poco, entonces, la idea de que había que leer la *Ilíada* logró imponerse, pero ya no como un imperativo de la cátedra, sino como resultado de un interés genuino por evitar que algún adaptador nos recortara la obra tomando decisiones por nosotros. Al reconocer que nos hallábamos ante textos que configuran la experiencia lectora de sujetos concretos, la cuestión a abordar dejó de ser teórica y abstracta, constituyéndose en una problemática de orden práctico. ¿Borramos o no esos cuerpos esclavos presentes en el texto? ¿Y si los borramos, qué otras historias desaparecen con ellos?

La siguiente actividad desarrollada consistió en leer la adaptación de la *Ilíada* publicada por *Marvel* en formato de comic. Si bien la lectura también fue fragmentaria, tuvo una extensión mayor que en los otros casos, ya que abarcó las páginas correspondientes a los hechos narrados desde el canto VII al XV de la obra original. Eso nos permitió ver, por ejemplo, cómo el género seleccionado como destino de la adaptación había resultado particularmente propicio para que todas las situaciones cruentas –cuidadosamente elididas en las adaptaciones al género narrativo– se presentaran allí de manera gráfica y explícita, sin las recurrentes censuras que habíamos detectado en otros casos. Apreciamos, a su vez, cómo las extensas descripciones desaparecían, para ser sustituidas por imágenes, con mayor o menor grado de fidelidad a las escenas descritas en la *Ilíada*; mientras que los parlamentos más extensos, lógicamente, se acortaban para amoldarse a la dinámica propia de los cuadros de diálogo. Valoramos particularmente, en esa adaptación, su fidelidad a las normas propias del soporte y del género de destino. A su vez, comparamos la modificación del original en función del soporte con las distintas representaciones del episodio de la embajada a Aquiles en algunas vasijas griegas de la antigüedad, para cuya realización los artistas también se veían obligados a comprimir los hechos narrados en un lenguaje y espacio de características propias.

Como actividad complementaria, también vimos un fragmento del episodio de la serie televisiva *Los Simpsons*, en el que Homero le narra a sus hijos Bart y Lisa los acontecimientos de la guerra de Troya y del regreso de Odiseo a Ítaca. Eso contribuyó a profundizar las

conversaciones mantenidas previamente acerca del importante capital cultural simbólico que aún hoy constituyen los textos clásicos, pero también a valorar cómo, en esa adaptación puntual, la fidelidad a la idiosincrasia de los personajes de la serie y su dinámica resultaba tanto o más importante –en términos paródicos– que el respeto literal por las palabras y los hechos del texto fuente. Como cierre de la actividad, también vimos el fragmento de la película *Troya* donde tiene lugar el combate singular con Héctor, en el que Áyax –diferencia de lo que sucede en la *Ilíada*– no sólo se ve superado por la destreza del troyano, sino que muere. Si bien de manera en principio más reticente, también en ese caso llegamos a la conclusión de que la catastrófica versión hollywoodense resultaba fiel al género, al soporte y a la globalizada cultura cinematográfica para la que había sido concebida.

Por último, cuando llegamos a la instancia en que ellos habían terminado de leer todo el poema homérico, abordamos tres adaptaciones integrales de la *Ilíada*: la publicada por José Martí en 1889, la que Alejandro Casona escribiera en 1928 y la que integra la edición de *Los Clásicos según Fontanarrosa*, del año 1999. A partir de su contextualización, revisamos la dimensión política y el anclaje histórico de cada una de las tres versiones. Conversamos acerca de las razones que podían haber llevado a un hombre como José Martí –que no sólo fundó el Partido Revolucionario Cubano, sino que murió combatiendo a caballo por liberar del dominio español a la isla– a considerar necesario adaptar la *Ilíada* y facilitar su lectura a los niños. Situamos la publicación del libro *Flor de Leyendas*, de Alejandro Casona –escritor, pero también docente– durante el desarrollo del programa político, educativo y cultural de la Segunda República Española, al que luego pondría fin el golpe de estado franquista. Y también conversamos acerca de la dimensión política –diferente, pero existente– en la adaptación de Roberto Fontanarrosa, porque contribuye a desarticular el “aura” original de la *Ilíada* –en tanto “fetiche” de la literatura “con mayúscula”– y, como toda parodia, también pone en crisis la relación de la sociedad con los discursos dominantes.

Una vez desarrolladas todas estas actividades –y recién en esa instancia– comenzaron los alumnos el proceso de redacción de sus



propias adaptaciones del poema homérico, a partir de una consigna que les permitía trabajar de manera individual o en grupos de no más de cuatro integrantes, para elegir un personaje, un canto completo, o un episodio puntual y realizar una breve producción de escritura creativa. Si bien no todo el proceso de redacción fue realizado en clase, en una de ellas les propuse comenzar a escribir un texto, que podría o no terminar siendo el puntapié inicial para la creación del trabajo práctico solicitado. Se trató de una suerte de taller, en el que comenzaron por escuchar el poema de Bertolt Brecht, "Preguntas de un obrero que lee", y luego fuimos viendo de qué manera podíamos ir cambiando el foco narrativo sobre la trama del poema homérico. La intencionalidad didáctica era facilitar el proceso de escritura de los que decían no saber cómo encarar la consigna. A partir del trabajo en clase, ellos mismos fueron proponiendo distintas voces y perspectivas enunciativas posibles, por lo general provenientes de cuerpos oscurecidos por los grandes hombres y acontecimientos que dan forma a la *Iliada*: como, por ejemplo, las de los soldados rasos (vencedores o vencidos), las de las mujeres (esclavas o libres), las de los esclavos o las de los niños y niñas troyanas en general. Para ampliar incluso más el espectro de posibilidades, les conté acerca de la existencia del libro de Liliana Cinetto, *Ambrosio en la Antigua Grecia*, cuyo protagonista es un perro, y en el que las acciones se presentan desde la perspectiva sensorial del animal y sus posibilidades cognitivas. Del mismo modo, hablamos de Mujica Láinez y su tendencia a construir objetos parlantes, en novelas como *La Casa*, o en cuentos como "Crónica de Pablo y Virginia" o "El hombrecito del azulejo". La propuesta resultó motivadora. Algunos comenzaron el texto que luego se transformaría en el que finalmente entregaron, otros lo tomaron como un ejercicio de entrenamiento. Tenían la posibilidad de darme o no ese borrador para recibir una devolución de mi parte; en algunos casos eligieron hacerlo, en otros no. Recibí desde las palabras del casco de Aquiles, hasta las voces de las murallas de Troya. Nadie se animó a incursionar en la perspectiva narrativa de un animal, pero como la consigna era para todos y también me incluía, decidí hacerlo yo. Las versiones futbolísticas de la Patroclea, en clave paródica, también fueron varias y desopilantes. Llegué a recibir, incluso, una revista completa.

Este año, leyendo y corrigiendo las producciones escritas de los alumnos de Cultura Clásica, tanto en sus versiones en borrador como en sus versiones definitivas, aprendí muchas cosas. Aprendí, por ejemplo, que cuando tienen una idea para contar y disponen del tiempo suficiente como para organizar la estructura de un texto, revisarlo, pasarlo en limpio y utilizar todas las herramientas a su alcance para verificar aspectos ortográficos, los verdaderos problemas de redacción resultan mucho más fáciles de ser detectados y abordados. Me resigné a renunciar al propósito de verificar si habían leído o no toda la *Ilíada*, y a sorprenderme por la profundidad con que sí habían leído el canto, el episodio o los distintos pasajes en que aparecía el personaje sobre el que habían elegido trabajar. Como consecuencia, algunas de las adaptaciones que escribieron fueron tan buenas, que acordamos subirlas a un blog para socializarlas<sup>1</sup>, compartirlas con posibles lectores y –¿por qué no?– lograr que, eventualmente, comiencen también a circular por las aulas de alguna escuela primaria o secundaria. Ese es el proyecto al que nos abocamos ahora. Ya no están corrigiendo y trabajando sobre su escritura para ellos, ni para mí, sino para un posible círculo de lectores mucho más amplio. Lo más importante, creo, es que están haciendo algo que probablemente impacte de manera positiva en la configuración de sus propias biografías escolares universitarias, destinadas a ser tanto o más significativas que la socialización profesional y el aprendizaje académico formal para su posterior ejercicio de la docencia, dentro de cualquier nivel educativo.

La experiencia relatada corresponde a las actividades realizadas en nuestra materia durante la primera parte del cuatrimestre. En la instancia final, la propuesta de escritura del segundo trabajo práctico ya no es de orden creativo, sino académico. Les vamos a ofrecer tres adaptaciones integrales de la *Eneida*, de las que tendrán que elegir una y reseñarla, de manera tal que esa reseña pueda orientar a algún colega acerca de la conveniencia de leerla o no con sus alumnos en clase. Desarrollaremos esta actividad a partir de una planificación

---

<sup>1</sup><http://sites.google.com/site/nuestrasiliadas>





conjunta con el Taller de Comprensión y Producción de Discursos, que es otra materia de primer año, común a las tres carreras a las que pertenecen nuestros alumnos. Tradicionalmente, el último trabajo práctico escrito de esa asignatura consistía en la elaboración de una reseña, por lo que durante la cursada los docentes que lo dictan les proporcionan a los estudiantes las herramientas necesarias como para iniciarse en la producción de textos de circulación académica. Este año, ambas cátedras nos hemos puesto de acuerdo para que la reseña elaborada forme parte de la instancia evaluativa de las dos materias: ellos se centraran en la revisión de los aspectos formales y estructurales; nosotros, en las cuestiones relacionadas con la reflexión crítica y el contenido mismo de la reseña. Actualmente, nos encontramos trabajando en dirección a concretar ese objetivo como culminación de un proceso que ha involucrado tanto la lectura de adaptaciones como la producción de adaptaciones propias, con el propósito de brindarle a los estudiantes los elementos de juicio necesarios como para poder emitir opiniones fundadas acerca de los mayores o menores logros de la obra que elijan reseñar.

Cuando damos clases en una escuela secundaria, con mucha suerte de todos los alumnos del aula, encontramos dos o tres genuinamente interesados por nuestra materia. Son esos que leen los textos propuestos con mucho más entusiasmo que el resto del curso y son los mismos que encontramos en el primer cuatrimestre del primer año de la carrera: esos que leían y recibían contentos las consignas de escritura planteadas. Sin embargo, apenas ingresan a la universidad, devienen sospechosos de no leer, de escribir mal y de no tener hábitos de estudio. La pregunta es ¿son así?, ¿no será nuestra propia mirada la que los estigmatiza? Queremos que escriban bien, ¿pero cuántas oportunidades para escribir les brindamos fuera de las instancias de los exámenes parciales? Pretendemos que incorporen el discurso académico y científico de manera casi inmediata, ¿pero qué hacemos para acompañarlos en ese proceso de aprendizaje? Queremos que sean investigadores que no desestimen la docencia, y también que sean docentes que reflexionen e investiguen a partir de sus propias prácticas, ¿pero cuántas veces hacemos el esfuerzo de atravesar los contenidos enseñados y aprendidos en nuestras materias por



actividades orientadas a reforzar esos conceptos y estimular esas prácticas? Formularse las preguntas constituye, de algún modo, la construcción incipiente de una respuesta.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Adaptaciones de la *Ilíada* con las que trabajamos:

#### -Adaptación del canto 1 completo

FENOGLIO, A. (2008) *Homero. Ilíada*. Selección de pasajes y adaptación. Buenos Aires. Estrada. Colección Azulejos. Serie Verde (a partir de 14 años). pp. 17-28.

#### -Adaptaciones de fragmentos del canto 1

SCHUFF, N. (2008). *Historias de la guerra de Troya. Para vivir una y mil aventuras*. Buenos Aires. Estrada. Colección Azulejos Niños. Serie Naranja (a partir de nueve años). pp. 17-25.

AGRIMBAU, D. (2013). *Homero. La Ilíada*. Buenos Aires. Cypres. Colección Novela Gráfica. pp. 13 y 15-16.

BLANCO, E. M. (2011) *El audaz Aquiles en la guerra de Troya*. Buenos Aires. Santillana. Colección Mis primeros clásicos de la mitología universal. pp. 28-29.

DAROQUI, J. (2011) *Homero. La Ilíada y la Odisea*. Buenos Aires. Sigmar. Colección Estrella. p. 7.

RIVERA, I. (2007) *“Criseida, la bella”*, en *Chicas que eran unas diosas*. Buenos Aires. El gato de hojalata. Colección Mitos & Leyendas de los terribles dioses griegos. pp. 14-15.

#### -Adaptaciones de fragmentos de los cantos 2 al 6

**-Helena en la muralla**

Aníbal Fenoglio, *op. cit.*, pp. 36-38.

Rosemary Sutclif, *Naves Negras ante Troya. La historia de la Ilíada de Homero*, con ilustraciones de Alan Lee, traducción al español por José Ramón Insa y Javier de la Iglesia, Barcelona, Vincens Vives. Colección Clásicos Adaptados, 2000, pp. 49-51.

**-Combate singular de Paris y Menelao / Encuentro de Helena con Afrodita**

Aníbal Fenoglio, *op. cit.*, pp. 39-40

Julia Daroqui, *op. cit.*, p. 7-8.

Rosemary Sutcliff, *op. cit.*, pp. 54-55.

Diego Agrimbau, *op. cit.*, pp. 20-23.

Leonardo Chianca, *Homero. La Ilíada. Adaptación*, con ilustraciones de Cecilia Iwashita, traducción del portugués al español por Beatriz Andreu y Mariano Sánchez-Ventura, México, Larousse, 2001, pp. 21-22.

Marcelo Birmajer, *Mitos y Recuerdos*, con ilustraciones de Alberto Pez, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Colección Alfaguara Juvenil, 2007, pp. 23-26.

**-Coloquio de Héctor y Andrómaca**

Leonardo Chianca, *op.cit.*, pp. 23-25.

Rosemary Sutcliff, *op. cit.*, pp. 59-61.

Aníbal Fenoglio, *op. cit.*, pp. 59-62.



### **-Adaptación de los cantos 7 al 15**

Roy Thomas (guión) & Miguel Ángel Sepúlveda (dibujos), *Marvel Ilustrado: La Ilíada*, 2008, 8 volúmenes. Traducción al español y maquetación: Seldon\_HP. La selección de pasajes trabajadas corresponde al vol. 3, pp. 6-22; vol. 4, pp. 1-22; y vol. 5, pp. 1-22.

### **-Adaptaciones integrales**

Alejandro Casona, "Héctor y Aquiles", *Flor de Leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 1934.

José Martí, "La Ilíada de Homero", en *La Edad de Oro*, Nueva York, 1889.

Roberto Fontanarrosa, "La Ilíada", en *Los clásicos según Fontanarrosa*, Bs. As., De la Flor, 1999.

## **2. Adaptaciones de la *Eneida* entre las que deberán elegir para hacer la reseña.**

Franco Vaccarini, *Eneas, el último troyano*, con ilustraciones de Enrique Melantoni, Bs.As., Amauta, 2009.

Vicente Cristóbal, *La leyenda de Eneas*, con ilustraciones de Eva Ariza Trinidad, Madrid, Alianza, 2013.

Rosa Navarro Durán, *La "Eneida" contada a los niños*, con ilustraciones de Francesc Rovira, Barcelona, Edebé, 2009.





## LENGUA DE LA PROXIMIDAD Y LENGUA DE LA DISTANCIA EN "UN ENCUENTRO", CUENTO DE JORGE CALVETTI

ALEJANDRA SILES  
Profesora en Letras  
Universidad Nacional de Jujuy  
alesiles@arnet.com.ar\*

### RESUMEN

Los términos hablado-oral/escrito-escritural designan la realización material de expresiones lingüísticas que se manifiestan en la forma de sonidos o formas gráficas. Esta diferenciación evidente y sencilla (en apariencia) por sí misma no da cuenta de la compleja problemática de la oralidad/escrituralidad, pues existen expresiones realizadas fónicamente cuya configuración lingüística no coincide en su totalidad con nuestra "intuición de la oralidad" y viceversa: hay expresiones gráficas que difieren de la idea que tenemos de escrituralidad (Cf. Koch y Oesterreicher, 2007).

Una propuesta viable para resolver estas complejas relaciones entre oralidad y escritura en una interacción comunicativa es la distinción entre "medio" y "concepción" aportada por Söl (1985), pues permite diferenciar dos aspectos de un mismo problema. Desde esta perspectiva, la relación entre hablado/escrito se presenta como un continuo resultante de combinaciones y no como un bloque inconexo.

A esto debemos añadir, ya en una comunicación concreta, los factores extralingüísticos que inciden en ella, por ejemplo los contextos en que se desarrolla o las condiciones emocionales y sociales de la misma. Estos factores producen variantes que pueden ser medidas a través de una serie de "parámetros comunicativos". Teniendo en cuenta estos parámetros, el continuo concepcional hablado/escrito puede ser descrito en "grados de proximidad y distancia comunicativas" (Oesterreicher 2007).

Leer el funcionamiento de los contextos y parámetros

Fecha de Recepción: 07 de septiembre de 2016 - Fecha de Aceptación: 30 de septiembre de 2016

\* Junio de 2015

comunicativos en interacciones concretas del cuento "Un encuentro" de Jorge Calvetti, es lo que nos proponemos en este trabajo.

**Palabras clave:** distancia, escritura, oralidad, proximidad.

***PROXIMITY LANGUAGE AND LANGUAGE FROM DISTANCE IN "UN ENCUENTRO", A TALE BY JORGE CALVETTI***

**ABSTRACT**

The terms spoken-oral/written, name the material realization of linguistic expressions revealed in the form of sounds or graphic forms. This evident and simple differentiation (in appearance) doesn't account the complex problems of orality/writing by itself, since there are expressions phonically produced which linguistic configuration doesn't match completely with our "intuition of the orality" and vice-versa: there are graphic expressions that differ from the idea we have of writing (Cf. Koch y Oesterreicher, 2007).

A viable proposition to solve these complex relationships between orality and writing in a communicative interaction is the distinction between "means" and "conception" proposed by Söl, since it allows us to differentiate two aspects of the same problem. From this perspective, the relationship between spoken/written appears as a continuum resulting of combinations and not as a disjointed block.

We should add to this, in a real communication, the extralinguistic factors that have an impact on it, for example, the context in which it is developed or its emotional and social conditions. These factors produce variations that may be measured through a series of communicative parameters. Taking into account these parameters, the conceptional continuum spoken/written may be described in "grades of proximity and communicative distance" (Oesterreicher2007).

What we propose in this writing is to read the functioning of communicative contexts and parameters into real interactions from the tale "Un Encuentro" by Jorge Calvetti.

**Keywords:** distance, orality, proximity, writing.





## BREVES REFERENCIAS TEÓRICAS

Los términos “hablado”- “oral”/ “escrito”- “escritural” designan la realización material de expresiones lingüísticas que se manifiestan en la forma de sonidos o formas gráficas. Esta diferenciación evidente y sencilla (en apariencia), *por sí misma no da cuenta de la compleja problemática de la oralidad/ escrituralidad.*

(Cf. K. Meter y W. Oesterreicher)

La complejidad en torno a la oralidad y la escritura a la que alude el epígrafe que precede este trabajo aparece ya en el hecho de que existen expresiones realizadas fónicamente cuya configuración lingüística no coincide en su totalidad con nuestra “intuición de la oralidad” y viceversa: hay expresiones gráficas que difieren de la idea que tenemos de escrituralidad.

Contrariedades como estas, manifiesta Oesterreicher (2007), han sido por fortuna superadas con la distinción entre “medio” y “concepción” realizada por Ludwig Söll (1985:17-25) pues ha permitido diferenciar dos aspectos del problema: la configuración lingüística de una expresión (concepción) es hablada o escrita; lo fónico o gráfico son los medios de realización de esa expresión.

Esta doble diferenciación forja un esquema cuatripartito de combinaciones como el siguiente:

medio gráfico-concepción hablada	medio gráfico-concepción escrita
medio fónico-concepción hablada	medio fónico-concepción escrita

Dentro de estas combinaciones se pueden reconocer algunas “afinidades” obvias entre hablado y fónico, por un lado, o escrito y gráfico, por el otro, pero también se presentan las variables inversas, aunque con menos frecuencia. Lo relevante de este esquema es que la relación entre hablado/escrito no se presenta como un bloque inconexo sino como un continuo; por el contrario, es la separación entre gráfico/fónico lo que se traduce en una disjunción. Así, “todas

las formas de expresión, con independencia de su concepción, pueden ser transferidas desde su realización medial típica al otro medio" (Oesterreicher 2007:22).

A las diferencias nombradas entre oralidad y escrituralidad debemos añadir, ya en una comunicación lingüística concreta, una serie de factores extralingüísticos que inciden en toda interacción. Algunos de ellos son, por ejemplo, los contextos en que se desarrolla una comunicación, las condiciones emocionales y sociales de la misma, la labor de formulación que debe llevar a cabo un emisor o receptor.

Los factores aludidos condicionan toda comunicación lingüística y producen en ella variantes que pueden ser medidas/observadas a través de una serie de "parámetros comunicativos", según la propuesta de Oesterreicher. Teniendo en cuenta estos parámetros, el continuo concepcional hablado/escrito puede ser descrito en grados de proximidad y distancia o de "inmediatez y distancia comunicativas" (Oesterreicher 2007:30).

Algunos<sup>1</sup> de los parámetros considerados por el autor son:

**Grado de publicidad:** toma en consideración la cantidad de interlocutores en una interacción, que puede oscilar entre un mínimo de dos personas y la existencia de un público de número variable. Según el número de emisores-receptores intervinientes, la comunicación tendrá carácter privado o público. Un ejemplo del primer caso sería un diálogo íntimo entre una pareja de novios, mientras que para el segundo podemos mencionar el discurso de asunción de un funcionario, que no solo tiene público presente sino también el público mediado por las radios y canales de televisión que transmiten el evento.

**Grado de familiaridad:** considera las relaciones cercanas y conocimientos previos de los interlocutores o el desconocimiento y la distancia de los mismos que implican un escaso grado de familiaridad. Así, en la relación de noviazgo mencionada anteriormente, la comunicación entre los involucrados tiene un alto grado de familiaridad y el discurso de asunción, un alto grado de desconocimiento entre los interlocutores.

---

<sup>1</sup> Decimos "algunos" puesto que en este trabajo sólo se hace referencia a aquellos parámetros que son utilizados para el análisis del texto elegido. Para ver el esquema completo: Oesterreicher (2007, cap. 2).



Grado de implicación emocional: en este parámetro se deben hacer consideraciones en torno a dos elementos de la interacción: el hablante y el objeto de la comunicación. En los sujetos se ponen en juego los sentimientos y estados subjetivos; en el objeto, una carga variable de expresividad. En los ejemplos que venimos dando, la comunicación entre los novios tiene claramente una alta carga emocional, afectiva y expresiva y en el discurso, podemos hacer una diferenciación, pues la implicación emocional resultaría medida tanto en el emisor como en los receptores, pero dadas las características del género discurso político, nos encontramos con un alto grado de expresividad en el emisor.

Inmediatez/distancia: los extremos de este parámetro se dan entre una comunicación cara a cara y una comunicación de distancia física tanto espacial como temporal. Es importante destacar que este parámetro es el único que no puede someterse a escalas de gradualidad puesto que los interlocutores están físicamente presentes o no lo están y no hay otras variables. En este punto, en ambos ejemplos se observa la inmediatez física de los interlocutores.

Grado de cooperación: tiene en cuenta las posibilidades de los interlocutores de tomar la palabra en la producción de un discurso.

Grado de dialogicidad: se determina por la posibilidad y frecuencia que tiene el emisor para tomar espontáneamente la palabra. Tanto este parámetro como el anterior están íntimamente ligados con el grado de espontaneidad de la comunicación, otro de los parámetros propuestos por Oesterreicher (Cf. 2007:27).

Veamos los tres últimos parámetros en los ejemplos citados. En el caso del diálogo entre los novios existe la posibilidad de cooperación, hay dialogicidad y un alto grado de espontaneidad. En el discurso político, no hay posibilidad de cooperar en la producción discursiva y los emisores no pueden tomar alternativamente la palabra de modo que hay monologicidad; la espontaneidad está condicionada (sobre todo en aquellos discursos altamente planificados, como suelen ser los de asunción) y por lo tanto es reducida o relativa.

Los parámetros y condiciones comunicativas propuestos por Oesterreicher "constituyen el marco de las posibilidades de variación en el nivel del hablar, que se encuentran por encima de cualquier

concreción histórico-idiomática" (2007:30).

Dado el carácter "universal" de estos, pueden ser descriptos en toda comunicación lingüística en escalas que tienen, en un extremo, la máxima inmediatez comunicativa (hablado) y en el otro, la máxima distancia comunicativa (escrito); y entre ambos extremos, "se pueden ubicar todas las posibilidades concepcionales entre la oralidad y la escrituralidad" (Oesterreicher 2007:30).

Para describir una comunicación con la ayuda de los conceptos de inmediatez y distancia es necesario también considerar los diferentes contextos en los que están anclados los enunciados, pues existen diferencias según se trate de una comunicación inmediata o distante. En este punto, Oesterreicher sigue a Coseriu (1955:56) que propone cuatro tipos de contextos: situacional, cognitivo, lingüístico, paralingüístico y no lingüístico<sup>2</sup>.

Leer el funcionamiento de estos contextos y de los parámetros comunicativos propuestos por Oesterreicher en interacciones concretas del cuento "Un encuentro" de Jorge Calvetti, es lo que nos proponemos de aquí en adelante en este trabajo.

## **ANÁLISIS DEL TEXTO ELEGIDO: contextos, variaciones y parámetros.**

El cuento "Un encuentro" del escritor jujeño Jorge Calvetti integra el libro *El miedo inmortal* publicado por primera vez en el año 1968, editado en 1997 por la Secretaría de Estado de Cultura y la Universidad Nacional de Jujuy y reimpresso en *Obras completas*, ediciones Cuadernos del Duende, desde 2006<sup>3</sup>.

El cuento es relativamente breve, está narrado por una voz omnisciente y gira en torno al encuentro (de ahí el título que lleva) entre un padre y un hijo en el boliche de un pueblo. Padre e hijo son los personajes principales y el encuentro entre ambos– después de largo tiempo– es significativo pues el hijo está pasando por una situación personal que lo atormenta y el padre desconoce. El hijo se

<sup>2</sup> El desarrollo conceptual de los distintos contextos puede recuperarse en páginas 30 a 32 del artículo de Oesterreicher que venimos citando.

<sup>3</sup> Todas las citas del cuento se harán según esta edición.



llama Anacleto y el padre Sebastián, un nombre propio con escasa fuerza nominativa frente al epíteto "Tata" con el que todos lo nombran y reconocen.

Otros personajes que intervienen en el cuento son el bolichero y Zenón Cruz, el único que se identifica con nombre y apellido dentro del colectivo "amigos" del Tata con el que el narrador se refiere a los clientes del boliche.

Los lugares de los hechos narrados están referidos, en principio, por los genéricos "pueblo" y "boliche", pero a medida que el relato avanza se van dando más precisiones con la mención de lugares físicos y geográficos que ubican a los lectores en la provincia de Jujuy, en la Quebrada de Humahuaca y más específicamente en Tilcara: "Corral de Ventura" (227), "Termas", "Pueblo nuevo", "la playa del Guasamayo" (228).

Otro dato que aporta el texto y permite reconstruir el contexto situacional es el referido al tiempo. Los hechos ocurren durante una tarde y se extienden hasta la noche/madrugada del mismo día. La primera escena que tenemos los lectores es la de Anacleto reflexionando en soledad y luego dialogando con el bolichero; después la llegada al bar de Tata Sebastián que dialoga y bebe con su hijo hasta que este se duerme y, finalmente, la partida de ambos hacia el rancho. Este tiempo se hace explícito en una frase que pronuncia Tata Sebastián "Parece que a mi hijo se le ha hecho vieja la tarde...como si toda su vida fuera *esta sola tarde*"<sup>4</sup> (227) y luego en una intervención del narrador "Su tata lo atajó con otro grito más ronco, que llenó la *noche*" (228).

El contexto situacional que acabamos de relevar tiene plena vigencia entre los personajes del cuento pues son partícipes de una comunicación inmediata, oral y cara a cara, en un mismo lugar y tiempo. Para los lectores, este contexto se visibiliza en las intervenciones de los personajes, pero sobre todo en las del narrador que al poseer todo el conocimiento, refuerza el contexto lingüístico, transforma la información contextual en cotexto y de esa forma suple las limitaciones que nos impone la comunicación distante y mediada

---

<sup>4</sup> Todas las palabras destacadas en negrita a partir de esta página son mías.

por la escritura.

En cuanto al contexto cognitivo es necesario hacer una diferenciación teniendo en cuenta los interlocutores del texto; por un lado personajes vs. personajes y por otro, personajes y narrador vs. lectores.

Los personajes comparten una serie de conocimientos que se advierten en los diálogos y se relacionan con un lugar/tiempo presente en común: un boliche en un pueblo de la quebrada jujeña, el día de la llegada al pueblo de Tata Sebastián y el encuentro con su hijo:

“-Hoy día llega Tata Sebastián...Lo estoy esperando. Seguro enseguidita viene para **aquí**. Siempre llega con mucha sed” (226).

Los personajes conocen, por ejemplo, el lugar que habitan y por eso caminan solos y ebrios durante la noche, sin temor. Los lectores recuperamos esto a través del narrador:

“Ya ebrios, con la luna muy alta, decidieron regresar al rancho. Al entrar a Pueblo Nuevo, Zenón se desvió hacia sus lares.  
Un trecho más adelante quedaba la casa de Zacarías Soto. La vivienda se alzaba media cuadra adentro del camino” (228).

También comparten gustos (la bebida), costumbres (beber en cantidad hasta embriagarse y sin medir las consecuencias). El hábito de beber es una vivencia en común –casi una tradición– y aparece insistentemente en el texto en una serie de lexemas y frases: tomar, trago, ponga otra botella, le sirvo, traigo meses de sed, vino, copas, siguieron bebiendo con lentitud, invitó varias veces, ebrios. La bebida, además, media el encuentro entre padre e hijo, alienta al hijo para contarle a su padre el hecho personal que lo mantiene triste, crea expectativas en los amigos del bar en que el vino “le desatará la lengua” a Tata Sebastián, envalentona a Anacleto y Sebastián para gritar en la noche frente a la casa de Zacarías Soto:



¡Que viva la Genara que se me ha ido!  
¡Y que viva don Soto, que se le ha llevao! (228)

Las relaciones entre el acto de beber y sus repercusiones en el comportamiento de los personajes, así como el amplio campo semántico en torno al mismo, lo textualizan como una práctica que define a los sujetos del espacio/tiempo en que se desarrollan las acciones. Es una práctica naturalizada como necesaria a pesar de sus consecuencias:

“Hace tiempo, me acuerdo, yo no tenía trabajo; entonces no tomaba y la Genara vivía feliz.  
Pero no se puede vivir sin trabajar y sin tomar unas copas de vez en cuando, ¡no señor!” (227).

Acerca de las consecuencias del beber específicamente en la vida de Anacleto, todos los hombres del bar las conocen; el bolichero, por ejemplo, hace una alusión al respecto aunque sin explicitar lo sucedido:

“Si usted lo pide yo le sirvo, pero...y si le hace mal, como la otra vez, ¿se acuerda?” (226).

En los demás hombres del bar, es un secreto a voces y Tata Sebastián lo advierte:

“Sabía que esperaban que el vino le desatara la lengua y comentara lo ocurrido a su hijo. “Pero cuándo...estos no me conocen”” (228).

En palabras de Tata Sebastián aparecen también una serie de conocimientos que podríamos considerar “universales” y otros lugarizados o localizados geoculturalmente y propios de quienes conocen y habitan la Quebrada. Entre los primeros están: las limitaciones del hombre frente al destino “Uno nunca sabe por qué pasan las cosas...”; las injusticias del mundo, “¿Acaso está bien hecho el mundo, donde se sufre tanto?” (227). Entre los segundos tenemos

los referidos al cerro, el viento y el comportamiento de los animales: “¿Está bien hecho el cerro que nos cansa o el viento que nos castiga como quiere?; “Botala un año (en referencia a una mula mohína) al campo, vas a ver cómo se compone. Hasta los animales, cuando están libres se olvidan de su cansancio” (228).

Dado que los lectores interactuamos con un “texto”<sup>5</sup>, hay una serie de detalles sobre actitudes, intenciones, gestos y demás fenómenos paralingüísticos y no lingüísticos que reponemos gracias a las intervenciones del narrador en el cotexto. Por ejemplo, la maledicencia de la pregunta del bolichero, que la escritura es incapaz de representar:

“-¿Qué le pasa don Anacleto que está hablando solo? – **dijo el bolichero, socarrón y malicioso-**” (226).

También la intensidad del sonido de la voz, el tono amable, el gesto corporal:

“Seguro enseguidita viene para aquí–**afirmó en voz alta-**. Siempre llega con mucha sed...” (226)

–¿Qué tal, hijo? – **murmuró** como si lo hubiera visto el día anterior (227).

“–Traigo meses de sed– **dijo sonriendo-**. A ver cómo se portan con un viajero– y soltó un “cómo les va”, **cordial**” (227).

Tal como afirma Oesterreicher, todos los tipos de contextos pueden entrar en acción en la comunicación inmediata y así ocurre en los segmentos de trama dialogal del cuento de Calvetti, en los que los personajes toman la palabra y también en las citas en estilo directo. Los lectores, en cambio, nos enfrentamos a las restricciones de la comunicación distante y necesitamos de las acotaciones, aclaraciones

---

<sup>5</sup> Oesterreicher emplea el término “texto” en el sentido de “discurso de la distancia” (Oesterreicher 2007: 33)





y largos segmentos narrativos de la voz omnisciente para recuperar aquellos contextos. Esta diferencia se traduce también en las características de los enunciados lingüísticos altamente planificados y complejos en las intervenciones del narrador y parcos, de construcción en marcha y poca densidad informativa en el caso de los diálogos. A modo de ejemplo, veamos por un lado las escasas palabras que forman parte del diálogo entre Anacleto y Sebastián y sobre todo, cómo la proximidad comunicativa les permite cambiar de tema abruptamente y sin introducción previa, pues se recupera en forma inmediata:

“–En corral de Ventura se echó la mula mohína...no hay que sacarla más...

–Está muy trajinada esa mula (227).

–Te la voy a dejar. Botala un año al campo...¿Zacarías Soto, has dicho?

–Es un abajeño. Trabaja en las Termas...llegó hace un año...”(228)

En la cita se puede observar, además, la capacidad del diálogo en inmediatez para decir mucho con pocas palabras, a lo que contribuye la concurrencia de los contextos vistos páginas atrás. Aún más capacidad para condensar significados en mínimas expresiones tienen los gritos de Anacleto y Sebastián a la casa de Zacarías: “¡Que viva la Genara que se me lo ha ido...! “Y que viva don Soto, que se la ha llevao!”.

La distancia comunicativa, en cambio, apela a un vocabulario más nutrido, un tono serio, un registro formal, un discurso complejo que no solo nos permite disociar la comunicación oral de la escrita, sino también a los sujetos que toman la palabra.

El párrafo que sigue, por ejemplo, está enteramente construido por una voz narradora en la que concurren las características antes descritas:

“Como la luna a la tierra, el recuerdo le iluminó los años vividos. Muchas imágenes fueron apareciendo con esa luz. Con esfuerzo, como si hubiera un cerro muy empinado,

regresó desde su niñez, desde su juventud, desde sus amores y sus tristezas y volvió a sentirse Tata Sebastián” (228).

En rigor de verdad, habría que añadir a las diferencias hasta aquí señaladas, otras variables de gran incidencia en las interacciones de la proximidad y la distancia. Una de ellas es la relativa al género, entendido como “conjunto de enunciados”, conjunto de instrucciones de interpretación que direccionan y condicionan tanto la recepción como la producción de un discurso. “Un encuentro” pertenece al género literario que en la concepción de Bajtín se encuadra en los géneros secundarios, complejos en su estructura, temas y estilos y surgidos en condiciones de elaboración y circulación que corresponden a esferas desarrolladas de la comunicación; este género, además, tiene como medio típico de realización lo gráfico (Cf. Bajtín, 1997). Teniendo en cuenta esta pertenencia genérica, la complejidad de los enunciados de la trama narrativa y las intervenciones del narrador está justificada.

En relación con lo anterior, también constituyen una variable los *estilos de lengua* (variable lingüística intraindiomática diafásica)<sup>6</sup> que se distinguen claramente entre los personajes (especialmente Anacleto y el bolichero) y el narrador. Los primeros hacen uso de un estilo coloquial y el segundo de un estilo literario. Esto se advierte en el léxico y la sintaxis. En el caso del diálogo: oraciones breves, enunciados concisos, ausencia de subordinadas, escasez de adjetivaciones, presencia de elipsis, carácter durativo de los verbos:

“–Hoy día llega Tata Sebastián. Lo estoy esperando. Seguro enseguidita viene para aquí. Siempre llega con mucha sed.” (226)

En el estilo literario del narrador en cambio encontramos: gran adjetivación, sintaxis trabada, subordinadas, oración extensa, recursos literarios (comparación, sinécdoque, imágenes sensoriales).

---

<sup>6</sup> Cf. Oesterreicher 2007:37.



“Anacleto vagaba por lejanos campos de su memoria cuando el cuerpo de su padre atajó el débil sol de invierno que trataba de entrar en el boliche, como un perrito asustado, arrastrándose.”

Otra variable es la que se funda en la pertenencia de los sujetos a determinados estratos sociales (variación diastrática)<sup>7</sup> y en este sentido, hay una disimetría social entre los personajes nombrados anteriormente y el narrador que deja en el discurso las huellas de su formación letrada, el dominio de la escritura, el manejo de un español estándar, como vimos en el ejemplo anterior.

En consonancia con las distinciones anteriores, también los parámetros de la inmediatez y la distancia van a variar según los interlocutores de la comunicación y el desarrollo dialógico o narrativo del texto. Así, para relevar el grado de publicidad, lo primero que se advierte es la complejidad de interlocutores:

- En los diálogos:

1. Bolichero/Anacleto
2. Anacleto/Sebastián
3. Personajes/lectores

- En la narración:

Narrador (interlocutor mediador)/lectores

A pesar de que el diálogo entre los personajes se entabla en un lugar público, las interacciones tienen carácter privado porque las parejas bolichero/Anacleto – Anacleto/Sebastián no abren la conversación hacia los demás hombres del bar; se trata de un diálogo de a dos, cara a cara y en el que cada uno se dirige a un tú determinado y singular. El ejemplo más claro es el del bolichero, en el caso de la primera pareja:

---

<sup>7</sup> Cf. Oesterreicher 2007:37.

“-¿Qué le pasa don Anacleto que está hablando solo?  
 -Si usted lo pide yo le sirvo.  
 -¿Y cuántos años estará teniendo ya su tata, ochenta?”  
 (226)

En las intervenciones de Anacleto, en cambio, no se observan las apelaciones directas a su interlocutor, salvo en el enunciado: “Ponga otra botella” (226). En el resto del diálogo mantiene cierta distancia con el bolichero que se traduce en sus silencios, en un pensamiento en solitario y en el cambio brusco del tema insinuado por el bolichero: las consecuencias negativas de beber en cantidad. Anacleto elude hablar de sí mismo y de la relación entre su tristeza y la bebida porque es un asunto en el que está altamente implicado desde lo emocional y no quiere que lo adviertan los presentes. El bolichero, en cambio, no está íntimamente comprometido con el suceso y por eso interpela a Anacleto “socarrón y malicioso”, según aclara el narrador (226).

Por esto, lo que sí decide hacer público Anacleto, para que todos los hombres del bar escuchen, es la pronta llegada de su padre al bar. Esta publicación es una estrategia de autodefensa:

“Seguro enseguidita viene para aquí **-afirmó en voz alta-**  
 . Siempre llega con mucha sed (226)”

Entre el bolichero y Anacleto concurren una serie de condiciones que hacen suponer un grado importante de familiaridad: viven en el mismo pueblo, un pueblo de pocos habitantes, se encuentran asiduamente en el mismo bar, uno de ellos conoce al padre del otro, su edad aproximada, que vive en el cerro y lo que le ha ocurrido con la Genara. Pero estos conocimientos previos y contextos compartidos no son suficientes para calificar la relación de ambos como cercana (salvo físicamente), ni para hablar de un diálogo con alto grado de familiaridad. Refuerza esta constatación de la distancia entre ambos, el bajo grado de espontaneidad y cooperación de parte de Anacleto en torno al tópico propuesto por el dueño del bar, y el cambio de tema cuando este le asigna el turno de diálogo:



–Si usted lo pide yo le sirvo, pero...y si le hace mal, como la otra vez, ¿se acuerda? (bolichero)  
–Hoy día llega Tata Sebastián (Anacleto)”

La segunda pareja que dialoga en el texto es la de padre e hijo. Esta vez tampoco es Anacleto el que abre el contacto entre ambos sino Tata Sebastián que le dice simplemente: –¿Qué tal hijo? y a partir de ese saludo inicial el protagonismo de la conversación recae en el recién llegado que narra sobre sus peripecias en el cerro, el viento, los animales y muchas otras cosas. Esta charla no se transcribe textualmente de modo que los lectores la conocemos a través del narrador. Lo que sí se transcribe íntegramente es la confesión de Anacleto a su padre:

“Hace tiempo, me acuerdo, yo no tenía trabajo; entonces no tomaba y la Genara vivía feliz. Venía al pueblo con ropa para lavar...después se iba a la acequia y yo escuchaba desde el potrero esas coplas que canta...¡de lindas! Pero no se puede vivir sin trabajar y sin tomar unas copas de vez en cuando, ¡no señor! y ¡lo que son las cosas!, ayer me han estado diciendo que ahora la duerme un tal Soto... Zacarías Soto... (227).”

Las acotaciones del narrador en torno a esta intervención: Anacleto habló “como al desgaire”, luego de la confesión “quedó mudo”, sumadas a la ausencia de una interpelación directa al receptor, caracterizan la interacción escasamente dialógica. No hay marcas en el diálogo que nos permitan inferir que Anacleto sintiera la necesidad de recibir una respuesta inmediata del padre. De ahí que sus palabras tienen más el carácter de “confesión” catarsis que de diálogo.

La espontaneidad también es limitada a pesar de la inmediatez física y el vínculo familiar; de hecho, desde los comienzos del cuento Anacleto está planificando mentalmente contarle a su padre el abandono de la Genara, pues tiene el acicate de que “Tata no dice nada pero lo está sabiendo todo” (227). La alta valoración social de Sebastián sobre la que se insiste en el texto tanto en palabras de

Anacleto como en las del narrador, contrasta con la degradada imagen social de Anacleto, abandonado y engañado por su mujer y es otro índice que reduce la participación espontánea de este último en el diálogo.

Los parámetros que sí se presentan en alto grado son el de implicación emocional y fijación temática. Esta vez el compromiso emocional no está solo en Anacleto sino también en su padre, que va dando muestras de ello a medida que las acciones del cuento avanzan. Es un caso singular el de Sebastián puesto que una vez que escucha la confesión de su hijo, le responde “como si le hablara a un tercero” (227) y utilizando la modalidad enunciativa y lengua de la distancia que en el texto son propias del narrador:

“Parece que a mi hijo se le ha hecho vieja la tarde...como si toda su vida fuera esta sola tarde. No es la primera vez que pasa eso...también podría haberse ido usted... Uno nunca sabe por qué pasan las cosas ni cuándo algo está bien o mal hecho (227).”

Pero esta distancia enunciativa no impide la fuerte implicación emocional con la situación de su hijo, que comienza a cristalizarse en la pregunta: –¿Zacarías Soto, has dicho...? y culmina en el grito: “¡Y que viva don Soto que se la ha llevao!” (228).

Este último parámetro es tal vez el único en el que los lectores también podemos encontrarnos altamente implicados a pesar del medio escrito, la distancia comunicativa, el discurso mediado, la imposibilidad del contacto físico con los personajes del cuento.

Paradójicamente no es el estilo literario, complejo y elaborado utilizado por el narrador el que suscita las emociones, sino las sencillas palabras de Anacleto cuando confiesa que a su Genara “la duerme un tal Zacarías Soto”, las preguntas retóricas impregnadas de sabiduría popular y experiencias de vida en Sebastián y los gritos finales de padre e hijo que restauran la imagen social degradada de un hombre que ha sido abandonado por su mujer.

Privados de los demás parámetros, a los lectores nos basta el de la implicación emocional para disfrutar de un cuento.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. (1997). *"El problema de los géneros discursivos"* en *Estética de la creación verbal*. Méjico. Siglo XXI.

BLANCHE BENVENISTE, C. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona. Gredisa.

CALVETTI, J. (2006). *Obras completas*. Jujuy. Cuadernos del duende.

CÁRDENAS Viviana (2001). *"Lingüística y escritura: la zona visuográfica"* en *Tópicos del Seminario 6. La dimensión plástica de la escritura*. Puebla. BUAP.

FENOGLIO, R. (2007). *"Oralidad y escritura. Una mirada desde la lectura de textos de M.A.K. Halliday y J.R. Martín"*. Universidad Nacional de Salta. Mimeo.

HALLIDAY, M. (2000). *"La metáfora gramatical y su rol en la construcción del significado"* *Actas VIII Congreso de la SAL*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 20 al 23 de septiembre.

KOCH, P. y OESTERREICHER, W. (2007). *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*. Madrid. Gredos.

ONG, W. (1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires. FCE







## **LIBRO DE BOOCK DE GRACIELA CROS. LA PATAGONIA COMO ASTILLA DE LO REAL.**

LUCIANA ANDREA MELLADO

Magister en Literaturas Española y Latinoamericana  
Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco  
lucianamellado@gmail.com\*

### **RESUMEN**

Este artículo propone una lectura crítica de *Libro de Boock* (2004) de la escritora Graciela Cros, una de las figuras más preponderantes del campo literario patagónico, con una vasta obra publicada, de importante presencia y proyección en la literatura nacional.

Particularmente, analiza las relaciones que se formulan poéticamente entre región, discurso e identidad; así como las que se dan entre la mitografía de la autora y la mitografía de la Patagonia. Se identifican y describen las modalidades y procedimientos discursivos más significativos mediante los que se desarrolla una crítica al regionalismo literario, con su carga esencialista; y se examina la construcción literaria del sur argentino como espacio percibido, imaginado y vivido.

**Palabras clave:** espacios literarios, literatura regional, poesía patagónica.

Fecha de Recepción: 05 de septiembre de 2016 - Fecha de Aceptación: 23 de septiembre de 2016

\* Junio de 2015

**LIBRO DE BOOCK BY GRACIELA CROS. PATAGONIA LIKE SPLINTER OF THE REAL****ABSTRACT**

This article proposes a critical reading of *Libro de Boock* (2004) of the writer Graciela Cros, one of the most preponderant figures in the Patagonian literary, with a vast published work, of important presence and projection in the national literature.

Particularly, it analyzes the relations that are formulated poetically between region, discourse and identity; as well as those given between the mythography of the writer and the mythography of the Patagonia. The present work identifies and describes the modalities and the most significant discursive procedures by which Cros develops a critique to the literary regionalism, with her essentialist load; and examines the literary construction of the Argentine south as perceived, imagined and lived space.

**Keywords:** literary spaces, regional literature, Patagonian poetry.



## PRESENTACIÓN

La Patagonia como lugar de residencia no cuenta como un apriorismo epistémico para explicar ni ponderar su producción literaria e intelectual. Ciertamente, las personas estamos sujetadas a condiciones materiales específicas para desarrollar nuestras prácticas discursivas, y el domicilio geocultural las ofrece pródigamente, pero ellas sólo adquieren el peso de lo real cuando existe una imaginación social, de la que participa eficazmente la literatura, que les crea efectos de realidad e incluso de legitimidad.

El territorio no equivale a un locus de enunciación así como un lugar de residencia no equivale a una localización teórica o política; por ello, la literatura de la Patagonia, tramada desde una compleja intersubjetividad sociohistórica, no se agota en identificaciones territoriales monovalentes condensadas en ningún gentilicio. La narrativa fueguina, la poesía chubutense, la dramaturgia rionegrina existen, por supuesto, pero no equivalen a estructuras de sentimientos identitarias compartidas, ni a modos semejantes de emerger o sumergirse en la cultura<sup>1</sup>. Los gentilicios designan y hacen visible una topografía de la nación, una cartografía simbólica determinada por el Estado y sus políticas de estriamiento administrativo territorial<sup>2</sup>. Señalan una arbitrariedad, una verticalidad que reincide en la uniformización.

Como modo de problematizar y pluralizar esta mirada sobre la literatura de la región, nos proponemos priorizar en las indagaciones críticas el análisis concreto de un corpus específico y la recuperación de los nombres propios de los escritores del campo literario patagónico como presencias significativas e ineludibles en la construcción del

---

<sup>1</sup> Rodolfo Kusch sostiene que "la consistencia de mi vida no radica sólo en la parte de mi entidad que emerge del suelo, y que se interna en lo «universal» sino necesariamente también en lo que está sumergido en el suelo. Uno es el ser de mi consistencia, y el otro el estar de ella" (20). En Kusch, R. (2012). Cultura y liberación. En *Esbozo de una antropología filosófica americana* (pp. 9-62). Rosario: Fundación Ross.

<sup>2</sup> La noción de "estriamiento" se corresponde con la idea desarrollada en el capítulo "Tratado de nomadología: la máquina de guerra", del libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Allí se explica que: "Una de las tareas fundamentales del Estado es la de estriar el espacio sobre el que reina, o utilizar los espacios lisos como un medio de comunicación al servicio de un espacio estriado. Para cualquier Estado no solo es vital vencer al nomadismo, sino también controlar las migraciones y, más generalmente, reivindicar una zona de derechos, sobre todo un "exterior", sobre el conjunto de flujos que atraviesan el ecúmene. En efecto, el Estado es inseparable, allí donde puede, de un proceso de captura de flujos de todo tipo, de poblaciones, de mercancías o de comercio, de dinero o de capitales, etc." (389).

imaginario regional<sup>3</sup>. Desde este marco de lectura, examinamos las imágenes de la Patagonia que Graciela Cros convoca y formula en *Libro de Boock* (2004), en relación con su mitografía poética, en la que sobresale el rechazo por el regionalismo a través de una explícita objeción conceptual e implícita impugnación literaria<sup>4</sup>.

## LA JAULITA CIUDADANA Y LA DOBLE EXTRANJERÍA

La lengua indócil de la poesía refuta la transparencia del lenguaje a la vez que impregna sus enunciados de la gravidez del suelo que se habita. La Patagonia es una versión del territorio que la imaginación literaria enriquece tanto en las instancias de su representación referencial como poética. *Libro de Boock* pone en acto, ya tras bambalinas, ya bajo la luz cenital, figuras de la región que se expanden, agrupan y modifican según las interpelaciones que las lecturas propician, y que, en este caso, apuntan a la interrogación sobre el modo en que se enuncian poéticamente los vínculos entre región, discurso e identidad.

En el texto, el lugar adquiere protagonismo como figura de una escritura palimpséstica. Desde el título, la referencia espacial se ofrece como indicio de lectura. Boock es, tal como se informa en una nota al pie de la quinta página, “el nombre de uno de los primeros pobladores de Bariloche”, y de la calle que lo recuerda en dicha ciudad, donde vive la autora. La residencia adquiere un valor conjuntamente literal y metafórico, y alude al mismo tiempo a un espacio concreto y abstracto que poéticamente se acerca a la idea cultural de un domicilio existencial<sup>5</sup>. El libro asume la preponderancia del nombre propio y con ello la ponderación de la subjetividad en el marco de una semiosis social situada.

<sup>3</sup> La noción de “nombres propios”, desarrollada en escritos previos, es deudora de un poema de Cros que, con idéntico título, explica una preferencia compartida en los siguientes versos: “Me gustan los nombres concretos / Detrás de ellos hay elementos / tangibles, perecederos, en cambio / detrás de las abstracciones / suele haber paja que arde / al primer fuego que cruza”.

<sup>4</sup> Como poeta, Graciela Cros ha publicado: *Poemas con bicho raro y cornisas* (1968); *Pares Partes* (1985); *Flor Azteca* (1991); *Decimos* (1992); *La escena imperfecta* (1996); *Urca* (1999); *Cordelia en Guatemala* (2001; 2013, 2da ed. revisada y corregida); *Libro de Boock* (2004); *La cuna de Newton* (2007); *Hacer la de Elvis* (2009); *Mansilla* (2010); y *Cantos de la gaviota cocinera* (España, 2013).

<sup>5</sup> Rodolfo Kusch sostiene que la cultura es, entre otras cosas, “el baluarte simbólico en el cual uno se refugia para defender la significación de su existencia” y que así enfocado el tema se da la cuestión “de lograr un domicilio existencial, una zona de habitualidad en la cual uno se siente seguro. En realidad de conceder sentido a lo que nos rodea y ello sirve de apoyo en tanto uno enfrenta a un interlocutor” (74). Kusch, R. (2012). Geocultura del pensamiento. En *Esbozo de una antropología filosófica americana* (pp.73-83). Rosario: Fundación Ross.



En la tapa del libro se reproduce una fotografía del frente de la casa de la escritora. Esta imagen adelanta la presencia protagónica de una iconografía personal y poética situada en el sur del país. En esta misma línea, la elección del título presupone una ubicación y una pertenencia. La autora lo dice explícitamente en una entrevista, donde señala que en este libro hay “una suerte de complicidad con el lector cercano, próximo, aquel que sabe de qué hablo cuando digo «Boock», apellido de uno de los primeros pobladores de Bariloche y no de una cerveza negra o la palabra libro en inglés mal escrita” (Mellado: 2014). A ese lector cercano, localizado, el libro le destina variados guiños, en particular en los poemas que ironizan sobre la folklorización de la región.

La experiencia subjetiva de lo espacial metaforiza la desorientación y la incomodidad. La segunda sección del libro titulada “Aves” toca estos asuntos con insistencia<sup>6</sup>. “He dado una vuelta completa / alrededor de esta idea / a pesar de lo cual / aún no encuentro / ubicación” (25); “Soy una dama que sufre de Exclusión” (36); “Estoy haciendo / una maleta / y no aprendo / ni a irme / ni a volver” (53) dice la voz poética que resemantiza y enriquece metafóricamente la noción de lugar y localización. El poema 3 de la sección aludida dice en su anteúltima estrofa: “Se trata de este mal / de volverse / y revolverse / en busca / de un lugar / verdadero”, de “Una posición/ propia”.

Esta posición no alude a la superficie significativa de una geografía sino al espesor metafórico de lo espacial como dimensión de la experiencia vital. El sitio de la búsqueda y la ubicación irresuelta son interiores<sup>7</sup>. Pero si es central esta noción anímica y poética del lugar, no son menores ni invisibles las referencias a la Patagonia como punto concreto desde donde se sitúa la voz poética.

Cros escribe desde una ciudad de la Patagonia. Esa espacialidad urbana aparece explícitamente en varias oportunidades, y

---

<sup>6</sup> Las aves son una presencia fuerte en la poesía de Cros. La poeta advierte que en su escritura articula la invención con la investigación. Al respecto, señala: “en *Libro de Boock* casi me vuelvo ornitóloga, lei muchísimo sobre las gaviotas cocineras y sus hábitos, sus características, luego fui pasando a otros tipos de aves, diucas, cachañas, bandurrias, cauquenes, en fin, la escritura de las aves en *Libro de Boock* fue apasionante (...). Yo necesito investigar todo acerca de lo que trato, saberlo yo, y si luego aparece tan sólo una línea, una palabra, no importa, es algo que yo sé. Mil veces repetí en los talleres la “teoría”, por llamarla de algún modo, del iceberg de Hemingway: casi todo lo que sabe el autor queda por debajo del agua, no se ve, sólo asoma una pequeña punta pero lo que está debajo, lo no dicho, sostiene todo” (Mellado: 2014).

<sup>7</sup> La cuestión de la posición en un sentido metafórico se encuentra estrechamente vinculada con el género, y su puesta en discurso de imágenes de una gramática lingüística y social que Cros conjuga declina en femenino, y esa declinación incómoda y es incómoda.

significativamente en un sintagma de locación figurada que se reitera en los poemas 11 y 18 de la sección "Aves". En el primero de estos textos, la voz poética dice:

Muero en mi jaulita ciudadana  
 una mañana de domingo  
 y quedo en una bolsa de residuos  
 hasta la recolección  
 del lunes  
 por la tarde.

La ciudad se asocia al encierro, es un lugar carcelario alrededor del que se traza una isotopía negativa y fatal. El uso del diminutivo como procedimiento expresivo refuerza el efecto que contrasta las imágenes de pequeñez y soledad personal con la de la multitud urbana. Por otra parte, la ciudad es el lugar de la basura, donde la identidad, presentada desde una animalización, se vuelve desecho<sup>8</sup>.

En las dos últimas estrofas del segundo de los poemas aludidos, el poema 18 de "Aves", la poeta registra:

Paso los días en mi jaulita ciudadana  
 y voy de la cavilación  
 al tedio  
 Así  
 es  
 en esta extranjería

La noción de extranjería se liga a dos problematizaciones de este libro: la que se interroga por las posibilidades comunicativas del lenguaje, incluyendo el de la poesía; y la que se pregunta sobre la naturaleza del territorio de la literatura como práctica.

Las primeras estrofas del poema antedicho evidencian especialmente el primer sentido:

---

<sup>8</sup> Esta relación entre identidad y desecho también se plantea en este libro a través de la figura de la gaviota cocinera con que se identifica la poeta. Esta ave ingresa posteriormente, en 2013, al título de la antología personal de la autora *Cantos de la gaviota cocinera*, que alude nuevamente a este animal ligado a la basura, al desperdicio que, junto con las pequeñas presas, es su alimento habitual, como bien sabemos quienes vivimos en ciudades costeras del sur.



Soy una dama acostumbrada  
a vivir entre Extraños  
Usan idiomas que desconozco  
y por educación sonrío  
si me miran  
pero  
no  
los  
entiendo  
No sé en qué Dialecto hablan aquí

La incompreensión lingüística deviene en incomunicación e incide en un extrañamiento discursivo. Lo que se afirma no entender, aún en una zona de habitualidad, es el "dialecto" que hablan en el lugar compartido que el deíctico final indica. "Aquí" señala una ubicación y reconoce una distancia, marca la existencia de un nosotros, con quien no opera la lógica de la identificación, y de una otredad en la que se reconoce la voz poética. Cros encarna en este aspecto la conocida y siempre resemantizada afirmación de Arthur Rimbaud de que "Yo soy el otro"<sup>9</sup>.

"Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor" sostienen Deleuze y Guattari (1990:28). La mayoría y la minoría, el centro y la periferia son polos que frecuentemente problematiza Cros en su escritura. En la entrevista ya aludida, la poeta, interrogada sobre la relación entre la literatura nacional y la llamada regional, plantea:

"Podríamos preguntarnos nuevamente –y ser reiterativos– por el origen de la llamada literatura nacional, ¿cuál es?, ¿nacional es la de Buenos Aires?, ¿por qué?, ¿es la canónica? y ¿dictada por quién? En cuando a marginalidad, sabemos y nos gusta repetirlo, que la periferia es nuestro centro, pero también sabemos que todo centro es también periferia de otro centro y así al infinito".

---

<sup>9</sup> La poeta "chupa / la sustancia del Otro" (28), cuya multiplicidad internaliza, y cuya representatividad asume en su discurso: "Otras hablan en mí / Yo hablo por Otras" (32).

No hay localizaciones fijas, más bien una puesta en abismo de las relaciones entre márgenes y centros. Pero sí hay el reconocimiento de una literatura mayor, la nacional, a la que le correspondería una lengua mayor, innominada, que se confronta con una literatura menor, escrita en un "dialecto" desde donde se dice nosotros y se dice acá, una pertenencia identitaria y localizada. Al respecto, más adelante, la poeta señala:

"En *Libro de Boock*, precisamente, fijé domicilio desde el título a manera de desafío, algo que a mí me interesa mucho en la expresión artística, el desafío, el riesgo; allí me planté y dije vivo acá, en esta calle, en esta ciudad, soy patagónica y hablo en "dialecto" ironicé, aludiendo a que la lengua también podía pensarse por fuera de la literatura llamada nacional. Antagonismo que, tomo un atajo, no creo sirva sostener por más tiempo".

El dialecto es el precipitado de una doble extranjería, del discurso y del determinismo territorial. Emergente de una lengua menor y poética, se manifiesta en elementos concretos recurrentes en *Libro de Boock*, y también en la obra en general de Graciela Cros. Por una parte, se observa en los principios constructivos y los procedimientos formales; y, por otra parte, en la tematización. Entre los primeros, sobresale la fragmentación, la polifonía, el pastiche, el uso abrupto o discontinuo de mayúsculas; todos los que operan como marcas de una escritura indócil. Como ya señalé en un trabajo anterior, "Cros sabe, lo sabe su poesía, que el poder, siempre legión, se infiltra en el lenguaje que nunca es neutral ni universal. Donde crece la semejanza, ella cosecha la diferencia" (Mellado: 2015).

En cuanto a la referencialidad, Cros reconoce hablar "en dialecto sudaqués" (26) y ser "monolingüe sudaca argento-patagónica mapuche" (26). Se presenta en otra ocasión como un "Cordero Patagónico / que bala en sudaqués / desde los platos" (40); y se declara constructora de "artefactos / argento-patagónicos / mapuche-sudaqueses" (44). En el poema 34 se define: "Soy la Cordelia / argento-patagónica / mapuche-sudaquesa" (53).

Los atributos del dialecto de Cros que se reiteran son cuatro: argento-patagónico mapuche-sudaqués. La repetición, además de una





relevancia semántica, pone de manifiesto un tipo de articulación entre los componentes que se encastran como partes de una nueva unidad, de un dispositivo unificado por esta lengua y literatura menores, en el sentido deleuziano, que Cros ejemplifica. Los cuatro señalan diversas cartografías imaginarias y diferentes inscripciones: los gentilicios argentino y patagónico aluden al mapa simbólico nacional y regional, respectivamente; el etnónimo mapuche apunta a un contexto étnico cultural, y el adjetivo connotativo de sudaca o sudaqués indica una filiación geopolítica y recuerda un desprecio, el del bautismo despectivo. A través de ellos, la Patagonia se afilia a espacios múltiples con marcas de historicidad específica y diferencial, en posición liminar y desvalorizada implícita o explícitamente por alguna hegemonía en posición central.

El detalle reiterado de estos espacios e identidades derivadas no fortalece una hipótesis determinista ni una referencialidad territorialista ya que se sujeta al ejercicio de la extranjería poética que Cros demanda. "Creo que, por naturaleza, todo poeta es extranjero. La poesía es intemperie, bien lo sabemos, y es extrañeza, extranjería" dice en "Identidad y territorio" (2007) la autora, cuya escritura poética tiende a desautomatizar el arbitrario vínculo entre la referencia y el signo, y a ensanchar la grieta que hace visible la normalidad social como artefacto y artificio.

La desterritorialización del lenguaje, que Deleuze y Guattari (1990) señalan como primera característica de una literatura menor es visible en su poesía. Se presenta como conciencia de aislamiento y diferencia, de otredad y de oscuridad. Dicha conciencia se observa claramente, por ejemplo, en el poema 17, con la siguiente autodefinición:

Soy una dama que sufre de Exclusión  
Una Criatura Secundaria  
Soy un alga marina y su ceniza  
Una Kelper continental  
intelectual  
emocional  
La Patagonia es mi isla  
El Kelperato mi insignia  
Vivo en la cordillera

La palabra *kelper*, del argot inglés, designa a los isleños que viven en Malvinas, islas cuyos derechos de soberanía reclama históricamente Argentina. Las islas, actualmente bajo el dominio británico, están rodeadas por grandes algas marinas, que en inglés se llaman *kelp*, de donde deriva el gentilicio. El término lleva una carga peyorativa que recuerda la ciudadanía de segunda clase que los isleños experimentan en su dependencia y sujeción a una metrópoli colonial. De allí que la palabra también se utilice para referir a sujetos discriminados por los gobernantes o que se sienten excluidos en su propia tierra, estructura de sentimiento afín a los patagónicos<sup>10</sup>.

El poema pone de relieve, con la alusión a las algas, la genealogía lingüística del gentilicio y acentúa su dimensión de invención nominal; resignifica a través de la paradoja las imágenes de lo continental y de lo insular; y desplaza del plano territorial el rasgo de insularidad para situarlo en el plano de una subjetividad distintiva, marcada con la insignia del “*Kelperato*”. La poeta está a-isla-da en una región, y desde ese retiro ratifica su domicilio, la cordillera, lugar donde se reúne el aislamiento y la comunicación. Esa distancia coloca la poesía de Cros en una posición for-ánea por donde ingresa a la universalidad regional y se desplaza de las restricciones del regionalismo<sup>11</sup>. Por esa extranjería resiste la traducción de los signos a una lengua franca y vehicular, y entrega el resuello que media entre la boca que come y la que habla, resoplido que incorpora la productividad del silencio<sup>12</sup>.

## LA LEY DEL COIRÓN Y LA PATRIA LITERARIA

La elaboración discursiva de la Patagonia en *Libro de Boock* hace ostensible el triple aspecto del espacio que desarrollara Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1974): el percibido, relacionado con su materialidad física; el concebido, ligado a las gramáticas sociales de su

<sup>10</sup> Entendemos que las “estructuras de sentimiento” son, según sostiene Raymond Williams (2000), “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales” (155).

<sup>11</sup> En la literatura de Cros se hace patente la diferencia entre literatura regionalista y literatura regional que plantea Pedro Luis Barcia (2014) cuando advierte que mientras la literatura regionalista supone una exasperación de lo regional hasta la hipertrofia, con un pintoresquismo forzado, la literatura regional “se apoya en las materias regionales para encarnar la expresión personal del autor y proyectar una dimensión universal a los temas de la obra” (42) y “es el nombre verdadero de la literatura porque toda obra es regional, nace en un tiempo, en un lugar, en una región. Ahonda en el suelo del hombre y con ello se universaliza” (43).

<sup>12</sup> “La mutación es mi Oficio y la mudez mi Desafío” (21); “Soy una Sospechosa que practica en silencio” (23); y “Yo muero de silencio” (58) son versos de la sección “Aves” que explicitan y a la vez connotan la expresividad del silencio en relación con la autofiguración poética.



representación; y, el vivido, entramado con las experiencias subjetivas. La Patagonia de este libro se percibe desde una perspectiva localizada y consciente de una marginalidad que se problematiza; se concibe desde una mirada poética que reescribe y cuestiona las representaciones dominantes del lugar; e impregna la rememoración de escenas y detalles del mundo biográfico.

Las ideas que se tienen sobre los lugares pueden ser, así como sus manifestaciones textuales, mediaciones efectivas de los espacios, pero siempre representan un recorte y evidencian una perspectiva que no se reduce al psicologismo de una individualidad expresiva. Los lugares representados a través de la escritura y los lugares reales que ella afirma son dos hechos distintos, a pesar de que, tal como nos enseña Said, en *Orientalismo*, "(a)l menos en cualquier ejemplo de lenguaje escrito, no hay nada que sea una presencia dada, sino una presencia o una representación" (46).

Sobre la multiplicidad de representaciones de la región, que nos lleva a decir con insistencia que Patagonia se dice en plural, persiste un régimen de enunciados fuertemente reproductivo y tipificante del imaginario regional en relación con la literatura, la cultura y el paisaje patagónicos. Cros reconoce esta legislación discursiva, la describe, la rechaza, e incluso le asigna un nombre.

En agosto de 2007, tres años después de haber publicado *Libro de Boock*, la autora explica en "Identidad y territorio", escrito compartido en el XXV Encuentro de Escritores Patagónicos de Puerto Madryn, la presencia e incidencia de la que ella llama, de modo inaugural, "la ley del coirón". Dicha ley, que Cros invita a desobedecer en esa misma ocasión, dispone un uso estereotipado y obligatorio del paisaje vuelto determinación. Desde esa gramática, los signos de una naturaleza típica, aldeana, proliferan junto con el achatamiento de la densidad multiforme de la escritura literaria. La ley elabora sus permisos y prohibiciones, y ambos recaen en la tipificación tópica y enunciativa. El mundo no debe ingresar en la aldea, no debe contaminarla, ella es "pura naturaleza"<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Sin embargo, la naturaleza de la región sufre una real contaminación provocada por megaproyectos extractivos que causan daños ambientales y sociales. Un ejemplo del frecuente uso político de la naturaleza vuelta lema institucional y empresarial en la Patagonia está en el libro "Chubut pura naturaleza", distribuido en 2006 por el Ministerio de Educación de Chubut en las escuelas de esta provincia. En uno de sus apartados, bajo el subtítulo "Contaminación del agua y la tierra", se recomiendan para investigar sobre el tema dos sitios de Internet: uno es una organización periodística al servicio de la minería; el otro es la página web de Meridian Gold.

Las prácticas que el pintoresquismo determinista dicta, promueve y sanciona no tienen incidencias homogéneas y constantes en los campos literarios e intelectuales de la región. Su incidencia participa de una cronología inconstante, fuertemente afectada por las variables relaciones entre el sistema canónico dominante y la comunidad. A pesar de esa variabilidad, podemos reconocer como una constante la relación que entabla este tipo de pintoresquismo que exige la escenificación de las diferencias con la construcción de estereotipos de identidades geopolíticas.

Esa escenificación, cuya visión como montaje Cros aumenta con el lente de la ironía, se patentiza en una sección del libro titulada, sintomáticamente, "Locaciones patagónicas". Esta parte incluye tres poemas: "1/ESTEPA", "2/CORDILLERA" y "3/FAUNA VULNERABLE". Los tres retratan escenas en distintos comercios locales que ofrecen mercancías presentadas como "típicas". El primer negocio, cuyo ramo no es precisado, anuncia en un pizarrón, en la vereda, "HAY FLECHAS / PIEZAS DE INDIOS" (90). El objeto cultural, símbolo de etnicidad, es convertido en una mercancía, una de tipo decorativo. Las flechas pertenecen a un tiempo histórico anterior que el de su exposición y venta, pero los pueblos indígenas no se agotan en ese pasado. El breve anuncio les resta contemporaneidad a través del anacronismo estetizante; y los uniformiza nominalmente en una identidad otra, la del indio, sin mayor precisión sobre el pueblo puntual del que provendrían las flechas.

El segundo negocio es un almacén naturista, cuya dueña "está vestida como una aldeana de los Alpes", inspirada por "su Idea de Montaña" (91). En el texto se representa la localidad en un sentido teatral, en el vestuario; y, como en el ejemplo anterior, mediante un desplazamiento imaginario lo real es forzado a parecerse a lo simbólico. Todo ello, además, está atravesado y sostenido por la lógica económica de un vínculo comercial.

El negocio del tercer poema es una pescadería artesanal. En el local hay moscas, una colorida cortina de plástico, bachas de aluminio donde se ofrece el pescado, mercancía vuelta espectáculo como las flechas. La teatralización es explícita y, como en el poema anterior, el vestuario es central. "El vendedor tiene un delantal blanco manchado de sangre / Uno no espera ver sangre en las pescaderías" (92). A la observación se agregan otras, de corte escenográfico: "La presentación no incluye



claridad, todo luce fuera de foco y un poco nauseabundo" (92). La compra, debido a la suciedad del lugar, no se realiza, como tampoco se realizó la compra de las flechas, en ese caso, porque la poeta reconoce que le dio "pudor entrar / Preguntar por los precios / Admirar la iniciativa del comerciante" (90).

En los espacios donde se comercian los productos presentados como patagónicos se genera incomodidad e intercambios fallidos. Al final del último de los tres poemas aludidos, en mayúsculas, el texto exclama, sinécdoquicamente, presentando la parte por el todo, "¡AY, MIS COSTAS PATAGÓNICAS! / ¡GRINGAS COSTAS GAUCHITAS!"

"Locaciones patagónicas", la sección del libro recién comentada, critica en clave irónica una operación cognitivo-discursiva central para la reproducción de estereotipos sobre la región, que consiste en la teatralización de la Patagonia, la escenificación de una diferencia vuelta esencia. Este procedimiento, con su fuerza implícita de ley, pide "marcas" explícitas y referenciales de la aldea, cuyos productos y prácticas ofrecerían indicios y señas de una pertenencia, bajo la hipótesis de que uno no es completamente sino en tanto "se ve como", "se muestra como" y hace ostensible su distinción en alguna vidriera<sup>14</sup>. Este gesto exhibicionista se condensa en los carteles de los negocios a los que se alude en los poemas.

Revisión y desconfianza de los símbolos de lo regional, e incomodidad ante la mercantilización y tipificación cultural son algunos de los planteos que *Libro de Boock* realiza, junto con la elaboración y dispersión de diferentes universos poéticos y referenciales. En su obra en general, y en este libro en particular, Graciela Cros se pronuncia críticamente sobre la jibarización del discurso literario reducido a componer postales turísticas para una fácil ingesta. A través de la ironía, como estrategia de relectura y reescritura crítica del imaginario paisajístico de la Patagonia, descalabra los estereotipos sobre la región promovidos por el esencialismo folklorizante.

En "Identidad y territorio", Cros manifestó, junto con su desconfianza por la perspectiva territorial como clave de lectura de las

---

<sup>14</sup> Al respecto, en "Identidad y Territorio", Cros se pregunta si ella se mudara a Itabira, Minas Gerais, donde nació el poeta Carlos Drummond de Andrade, dejaría de ser una poeta patagónica. Y agrega luego este interrogante: "¿De quién somos todos más parientes, nosotros, todos? ¿Del poeta Carlos Drummond de Andrade, nacido en Itabira, Minas Gerais? ¿O de una etiqueta que podemos cruzarnos en el pecho para que el vasto mundo nos vea en una vidriera adonde convergen las fantasías del imaginario global?".

prácticas poéticas, la noción de una patria discursiva y literaria que se ensancha desde los textos hacia las lecturas, desde el signo hacia la interpretación, y desde lo lingüístico hacia lo afectivo. Al respecto, dijo:

“Sabemos que la patria de un escritor es su lengua, tanto se ha repetido que ya es casi un lugar común, y es cierto, pero quiero pensar que puede ser más que eso, puede ser también la gente que uno quiere, los amigos, los afectos, la historia compartida, o, simplemente, nuestra biblioteca. Esos libros que necesitamos para vivir.”

La lengua se plantea como el lugar donde se desarrollan las pertenencias, arraigos y desplazamientos primordiales de la escritura, espacio que no le ofrece al poeta la comodidad de un ejido sino el desalojo, la extrañeza y la extranjería, temas y perspectivas que aparecen ostensiblemente en el *Libro de Boock*. La patria literaria se expande en intertextualidades y genealogías textuales que recuperan una fratria poética.

En ocasiones esto se marca explícitamente en notas paratextuales, por ejemplo a través de notas al pie donde se señala la vinculación con una obra y/o un autor<sup>15</sup>. Hay explícitas alusiones a escritores y su obra. Se nombra al poeta italiano Montale, al poeta argentino Héctor Viel y su libro *Crawl*, a la poeta Bishop y su poema “El arte de perder”, a Marianne Moore, y la tragedia de Williams Shakespeare titulada *El rey Lear*, a través del personaje de Cordelia que, nombrada en este libro, fue la figura central de un libro anterior de Graciela Cros.

Se plantea un juego especular y complejo entre filiaciones de paternidad y maternidad biográfica y literaria. La primera parte titulada “Los animales que sufren” gira en torno a las figuras paterna y materna de la autora, mientras que en la cuarta y última parte del libro titulada “Libro de Boock” se alude a la paternidad y maternidad simbólica, en el poema “PATER POUND” y “Mamá Sigmund”, respectivamente. Las afiliaciones sugeridas, además de ser polivalentes en sus significaciones, son nervaduras que dibujan un nombre propio,

---

<sup>15</sup> En dos oportunidades se alude, mediante nota a pie de página, a producciones ajenas que han disparado la propia. El poema “Genealogía” surge de la lectura del texto “Nido de ballena”, de Melissa Bendersky; y el poema “Olga”, a partir de una lectura del libro *El ojo de agua*, de Javier Córceces. En el cierre de la obra se consigna una intertextualidad interna y autoral, al explicar que “hay citas y alusiones a libros anteriores de la autora”, puntualizándose, con datos de edición, *La escena imperfecta*, de 1996; *Urca*, de 1999; y *Cordelia en Guatemala*, de 2001.



cuyo acento en el género femenino es ineludible, y que en este libro se multiplica en tres figuras que condenan la naturaleza de la poeta: La Loca, la Muda y la Cantora.

Esta última, la central de la triada, modula su canto a través de una mirada poética que oscila y se desplaza entre la observación de lo inmenso y lo pequeño, del detalle y la desmesura; a la vez que versiona la distancia de lo cercano y lo lejano en la reprensencia de toda escritura, en las palabras que toca "a través de una tela" (36) y en las que el sur se impone conjuntamente como lo real y lo imaginario.

"Mi Lengua está en penumbras / hablo en la Oscuridad" (23) dice la poeta, cuya poesía nos acerca al sur con la visión de un caleidoscopio. Interiormente ennegrecido el texto, cargado de opacidades, encierra e inclina espejos, figuras donde se refleja recortado y reduplicado lo real, o mejor, las astillas de lo real puestas en escena a través de topónimos, gentilicios y otros indicios de alguna mimesis. La Patagonia que vamos leyendo, al ir volteando el tubo, se multiplica y cambia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCIA, L. P. (2014). *Hacia un concepto de la literatura regional*. En VIDELA DE RIVERO, G. y CASTELLINO, M. E. (comps.), *Literatura de las regiones argentinas* (pp. 25-45). Mendoza. UNCUyo.

CROS, G. (2004). *Libro de Boock*. Buenos Aires. En Danza.

—. (2013). *Cantos de la gaviota cocinera*. Madrid. Ediciones Amargord.

—. (2015). "Identidad y Territorio". En Mellado, L. A. (Ed.), *Patagonia se dice en plural* (pp. 16-19). Comodoro Rivadavia: Edición de autor. E-book.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México D.F. Ediciones Era. Trad. al castellano Jorge Aguilar Mora.

—. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-Textos. Trad. al castellano José Vázquez Pérez.

KUSCH, R. (2012). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Rosario. Fundación Ross.

MELLADO, L. A. (en prensa). *El ojo de las distancias en Cantos de la gaviota cocinera de G. Cros*. *Jornaler@s. Revista de Estudios Literarios y Lingüísticos*.

—. (2014). *El iceberg de Hemingway: lo no dicho que todo lo sostiene*. Entrevista a Graciela Cros. *Argus-a*, Vol. III, Edición N° 12. Recuperado el 01 de agosto. 2014., de <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/entrevista-graciela-cros.pdf>

—. (2010). *La Patagonia y su literatura*. Comodoro Rivadavia. Universidad Nacional de la Patagonia. Serie Sociedad/Literatura.

SAID, E. (2004). *Orientalismo*. Barcelona. Debolsillo. Trad. al castellano María Luisa Fuentes.

WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península. Trad. al castellano Pablo di Masso.

ŽIŽEK, S. (2008). *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. En JAMESON, F. y ŽIŽEK, S. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp.137-188). Buenos Aires. Paidós. Trad. al castellano Moira Irigoyen.





## MALENTRETENIDOS, PUÑALES Y BESOS. SOBRE ALGUNAS ESCENAS HOMOERÓTICAS EN LA TRADICIÓN GAUCHESCA

CARLOS HERNÁN SOSA  
Dr. en Letras  
Universidad Nacional de Salta  
CONICET  
chersosa@hotmail.com\*

### RESUMEN

Según Nicolás Rosa, “la tenebrosa sexualidad del gaucho” sólo puede recomponerse en los límites temerarios de lo decible. Efectivamente, generando fricciones entre lo sancionado y la transgresión, la sugerencia y lo explícito, la tradición gauchesca fue articulando numerosas representaciones sobre una homoerótica propia del género. Este trabajo propone un recorrido desde las afectividades veladas de *Martín Fierro* y las parejas gauchas de Eduardo Gutiérrez, hasta la homofobia de Juan Filloy y el exhibicionismo de Néstor Perlongher, tratando de discernir cómo estas representaciones postulan deconstrucciones de los tópicos del género (la virilidad, la amistad, etc.) desde el ocultamiento, la hipérbole o la parodia.

**Palabras clave:** homoerotismo, intertextualidad, literatura argentina, tradición gauchesca.

Fecha de Recepción: 18 de agosto de 2016 - Fecha de Aceptación: 02 de septiembre de 2016

\*Junio de 2015

***MISSENTERTAININGS, DAGGERS AND KISSES. ABOUT SOME HOMOEROTIC SCENES IN GAUCHO'S TRADITION*****ABSTRACT**

According to Nicolás Rosa, "the dark sexuality of the gaucho" only can be recomposed by the daredevils' limits of the speakable. Indeed, leading to frictions between what is sanctioned and the transgression, suggestion and explicit, the gauchesca literature tradition was articulating numerous representations about homoerotic's characteristics, typical of the genre. This work proposes a tour from the veiled affections in *Martín Fierro* and the gauchesca couples in Eduardo Gutiérrez, until Juan Filloy's homophobia and the exhibitionisms on Néstor Perlongher, trying to discern how these representations postulate deconstructions of the topics on the genre (virility, friendship, etc.) from concealment, hyperbole or parody.

**Keywords:** Argentine literature, homoeroticism, intertextuality, the gauchesca literature tradition.



*“Un hombre junto con otro  
en valor y juerza crece-  
el temor desaparece,  
escapa de cualquier trampa-  
entre dos, no digo a un pampa,  
a la tribu si se ofrece”.*

José Hernández, *Martín Fierro*.

Como ha señalado Nicolás Rosa con ácida ironía en “El paisano ensimismado”, “la tenebrosa sexualidad del gaucho” (Rosa 1997a: 149) sólo puede recomponerse en los límites temerarios de lo decible, confinada por los juegos de luces y sombras de la cultura argentina, en cuyo reparto la sexualización de esta figura –especialmente en su vertiente homoerótica– se solapa en la penumbra de las “pequeñas miserias”<sup>1</sup>. Rosa nos advierte así sobre dos circunstancias imbricadas, que resultan tan obvias como determinantes. En principio, que el gaucho como personaje literario tiene una sexualidad, que se asumió escriturariamente apelando a diferentes estrategias discursivas; y, además, que dichas representaciones estuvieron coaccionadas por la lógica endogámica –eminente viril y machista– del cosmos masculino que rige la propia tradición gauchesca y, de manera concomitante, por el proceso institucional de canonización que sufrió el género –especialmente a partir del Centenario– al ser sancionado como elemento distintivo –y modélico– de la nacionalidad argentina.

Despejada así la contrariedad ante el aparente oximoron *homoerotismo gauchesco*, que devela tensiones revulsivas, parasitarias del orden discursivo del propio género y de las lecturas sancionadas sobre el mismo (Foucault 1980), puede reconocerse, sin mayores inconvenientes, que existe un nutrido número de obras de la gauchesca que postulan y sostienen estas significaciones

---

<sup>1</sup> Esta tendencia general en la representación de la homosexualidad, que signa de manera ocluyente la literatura argentina, y de modo muy especial el homoerotismo en la tradición literaria gauchesca, ha comenzado a ser incorporada en la agenda de discusión de la crítica literaria a partir de los significativos aportes, relativamente recientes, de autores como Daniel Balderston (1999), Nicolás Rosa (1997a, 1997b, 2006), Gabriel Giorgi (2004), José Maristany (2010) y Adrián Melo (2011), quienes han ido develando y sincerando dicho proceso de invisibilidad y las variables sociohistóricas y culturales que han sostenido ideológicamente estas prácticas censoras tangibles en el terreno discursivo.

institucionalmente corrosivas. De este modo, engendrando fricciones entre lo establecido y la transgresión, la sugerencia y lo explícito, no es exagerado afirmar que se ha ido articulando una genealogía discursiva donde numerosas representaciones literarias fundaron una homoerótica propia del género. Este artículo propone, entonces, un breve recorrido por la tradición gauchesca, tratando de discernir el modo en que han sido postuladas estas lecturas sobre el tema, a partir de deconstrucciones e inversiones de los propios tópicos del género (la virilidad, la amistad, la fidelidad, etc.), a las que se arribaba, en muchos casos, gracias al apoyo brindado por procedimientos discursivos *reveladores* (como la elipsis, la hipérbole o la parodia).

Hacia 1879, la gauchesca rioplatense produce dos de sus hitos más significativos. Ese año se editaron –con pocos meses de diferencia– *La vuelta de Martín Fierro*, donde José Hernández clausuró con ribetes reaccionarios su lectura del género, y comenzó a publicarse como folletín el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, novela que modernizaba la representación del excluido social al tiempo que proponía un discurso reivindicador más contradictorio. Estos textos polarizan, de hecho, las dos tendencias sobre la representación de la afectividad entre varones, que consideramos marcan itinerarios en la historia del género gauchesco. Por eso, resulta productivo iniciar nuestro análisis partiendo de ambos casos, para destacar luego algunas de las derivaciones epigonales que ensayó la literatura argentina del siglo XX.

La amistad entre los gauchos es un tópico del género que se inauguró tempranamente con los “Diálogos” de Bartolomé Hidalgo hacia la década de 1820 y constituía hacia el 80 un tema lo suficientemente asentado al punto que ya había sido revisitado con franca ironía, en 1866, por el *Fausto* de Estanislao del Campo. En este poema, la hipérbole del abrazo exageradamente afectivo que se dispensan Laguna y el Pollo evidencia ya el gesto paródico presente en la representación de estos dos sujetos sensibleros, que –metonimia mediante– termina por contaminar incluso a ese apéndice de la virilidad del gaucho que es el caballo<sup>2</sup>, pues los animales también demuestran su alegría por el encuentro mediante el mutuo acicalamiento:

---

<sup>2</sup> En uno de los trabajos de ilustración más reconocido del libro de Estanislao del Campo, el dibujante y humorista Oski (Oscar Conti) retomó esta contaminación de sujetos y bestias, e ilustró risueñamente la escena del encuentro y abrazo de amistad de los varones, que se replica luego en la imagen de los caballos, mudos testigos del diálogo de los paisanos (del Campo 1963: 9 y 14).



Se apió el Pollo y se pegaron  
tal abrazo con Laguna,  
que sus dos almas en una  
acaso se misturaron.  
Cuando se desenredaron,  
después de haber lagrimiao,  
el overito rosao  
una oreja se rascaba,  
visto que la refregaba  
en la clin del colorao. (del Campo 1963:9)

A diferencia de este caso, donde la risa nos invade debido a cierta desmesura en el efusivo sentimiento que nos deja un sabor artificial, en el poema de Hernández la amistad entre Cruz y Fierro no puede menos que calificarse de amorosa. Paradójicamente, aquí es la sugerencia de lo implícito lo que potencia las alternativas de interpretación, a causa de la polivalencia de sentidos que los resquicios vacíos del texto fomentan.

En su prolija disección del poema y con una sutileza que suena a pedido de disculpas previas, Ezequiel Martínez Estrada ya había señalado, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, la incomodidad al hablar de la amistad entre estos dos personajes, pues “por mucha delicadeza que se ponga en su estudio nos encontramos ante un problema de difícil diagnóstico” (Martínez Estrada T. I 1983: 98). Ocurre que, tal como lo reconoce el propio crítico, y a pesar de querer sostener una interpretación “ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal” (Martínez Estrada T. I 1983: 99), debe reconocerse que lo interesante de la amistad entre Fierro y Cruz radica en:

“...el acento con que [Hernández] la destaca hasta darle un relieve que sobrepasa el de la sensibilidad del gaucho tal como en el Poema se pone de manifiesto. Si se compara con la impresión que la noticia de la muerte de su mujer causa en Martín Fierro, cuyas palabras carecen de verdadero *pathos* y se ahuecan en una especie de

condolencia ceremoniosa, el desgarramiento por la pérdida de su amigo adquiere aun mayor relieve.”  
(Martínez Estrada T. I 1983: 99)

Lo cierto es que el vínculo de Cruz y Fierro, sobre todo durante la vida en la toldería, se construye enfatizando una íntima comunión de estos seres ante la adversidad y la desdicha. La afectividad de ambos sujetos aparece signada por el aislamiento y el bienestar que la vida en pareja proporciona, ante los malestares permanentes que surgen del contacto con la indiada:

No pude tener con Cruz  
ninguna conversación-  
no nos daban ocasión,  
nos trataban como ajenos-  
como dos años lo menos,  
duró esta separación.

Relatar nuestras penurias  
fuera alargar el asunto-  
les diré sobre este punto  
que a los dos años recién  
nos hizo el cacique el bien  
de dejarnos vivir juntos.

Nos retiramos con Cruz  
a la orilla de un pajal-  
por no pasarlo tan mal  
en el desierto infinito  
hicimos como un bendito,  
con dos cueros de bagual.

Fuimos a esconder allí  
nuestra pobre situación,  
aliviando con la unión  
aquel duro cautiverio-



tristes como un cementerio  
al toque de la oración. (Hernández 1991: 91)

Esta ubicación en los márgenes, en las fronteras, en un improvisado *locus amoenus* que ampara de las rigurosas imposiciones del mundo “civilizado” y también del “bárbaro”, sugiere tentadoras lecturas subliminales sobre un homoerotismo contenido –tal como plantea, por ejemplo, Adrián Melo (2011)–, donde el poema admite la exhibición de lo sentimental pero sin atreverse a avanzar más allá, y lo hace casi como empleando una estratagema para garantizar la negación del deseo y de lo corpóreo. En un intento de compensación discursiva, a la potente afectividad que relaciona a estos sujetos sólo se contraponen la imagen de un cuerpo llagado, el de Cruz enfermo de viruela, y luego ya su propio cadáver, con el cual sí parece producirse la reunión amorosa de los cuerpos, que el texto circunda sin nombrar. Así, el único contacto tolerado –y exhibido– con el cuerpo querido es el de los brazos de Fierro, desolado, enterrando los despojos de Cruz; es decir, una materia ya inerte, obturada para el placer<sup>3</sup>, que se instaure en la negación de sus propias posibilidades amorosas. Con esta escena patética, que cifra la imposibilidad del contacto corporal sensual, se traza uno de los itinerarios para el homoerotismo en la literatura gauchesca, aquel que sublima la erotización de los cuerpos mediante la expresión de una afectividad enardecida, tan desmedida como exiliada del goce.

En los complejos meandros de la tradición gauchesca –reconstruidos prolijamente por Josefina Ludmer (1988 y 1999) y Sabine Schlickers (2007)– hay una curiosa derivación de esta última tendencia, donde se anula esa autocontención verbal homoerótica del género, reconcentrando paradójicamente la perspectiva machista; de modo que, en una suerte de expurgación, la representación de la sexualidad se recalibra como un arma de ataque hacia el homoerotismo. En esa línea autoincriminatoria puede leerse por ejemplo a Juan Filloy, quien

---

<sup>3</sup> La figuración del cuerpo homosexual como “cuerpo terminal” constituye una de las formas de estigmatización más recurrente en la representación del homoerotismo; el estudio de Gabriel Giorgi (2004), dedicado a revisar algunos textos clave en la historia de la literatura argentina, aporta una panorámica importante sobre este aspecto.

publicó cuatro obras<sup>4</sup> que reescriben la gauchesca en la “nativa Saga de los 8A” (Filloy 2003: 6). En el cuento “El dedo de Dios”, publicado en el volumen *Los Ochoa*, la reescritura de la gauchesca se articula con el discurso sociocientificista condenatorio de la homosexualidad, que tuvo amplia circulación en Occidente hasta mediados del siglo XX. Desde este constructo discursivo *a priori*, en la saga de la familia criolla que los volúmenes van articulando, Séptimo Ochoa ocupa “naturalmente” el eslabón de la decadencia. Sin matiz atenuante alguno, la psicología del personaje homosexual se reconstruye siguiendo los estándares de la más rancia criminología de ascendencia lombrosiana, encabalgando como suele ser frecuente el perfil del “pervertido sexual” con el del “delincuente”<sup>5</sup>:

“Vestía un pantalón bastante usado, camiseta sin mangas y mocasines marrones. Ese contoneo era obviamente ambiguo: por el zarandeo de su vientre abultado y, también, no cabía ninguna duda, por cierta proclividad palmaria en las turgencias feminoideas de su contextura.” (Filloy 2003: 135)

Las insidiosas descripciones pseudoclínicas sobre el cuerpo homosexual de Séptimo Ochoa reiteran, con una fidelidad pasmosa, los lugares comunes de la criminología sobre la herencia y el determinismo, para exhibir desde un solapado gesto de delación los contornos estigmatizados de un “cuerpo terminal”<sup>6</sup>:

---

<sup>4</sup> La historia de esta saga criolla se fragmenta en cuatro libros del autor cordobés: el volumen de cuentos *Los Ochoa* (1972); y las novelas *La Potra* (1973), *Sexamor* (1996) y *Decio 8A* (1997). El tomo de cuentos reúne ocho relatos, traicionando el cabalismo – o manía numérica– de Filloy, quien rindió culto al siete titulado todos sus libros con palabras compuestas por esa cantidad de letras. En seis de los cuentos aparecen los pioneros de la saga, Proto Orosimbo y Primo Ochoa; mientras que las novelas focalizan en otros herederos del clan: Quinto Ochoa protagoniza *La Potra*, Sexto Ochoa *Sexamor*, y por último, Décimo Ochoa da nombre a *Decio 8A*, la novela postrera de esta familia nativa argentina.

<sup>5</sup> Un fragmento del texto de Filloy explicita, con mayor fuerza, esta tendencia estigmatizadora: “Hay sujetos que nadie sujeta. Tipos anguilas que se escurren de todo, menos del lodazal de sus vicios. Ése [Séptimo Ochoa] es uno. Usted le da tantos años con razón. Los vicios, la molicie y la desvergüenza forman una pasta que engorda y envejece a las personas” (Filloy 2003: 131).

<sup>6</sup> Sobre este punto, donde se articula la percepción de lo corpóreo como decadente y corrupto, dice Gabriel Giorgi: «Desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de cuerpos terminales: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelaban generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo “improductivo”. Los homosexuales han sido, no el único, pero sí el más persistente cuerpo de la “decadencia”: existencias contra natura, “estériles”, en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos colectivos y ficciones del cuerpo político» (Giorgi 2004: 9. Subrayado en el original).





“En último análisis computaron sus 105 kilos de obesidad amancebada y las implicancias de ser lampiño; pues la esencia seminal se manifiesta en la barba. Dedujeron que era un gordo fofo de pene diminuto, de esos que tienen marcada propensión a la vida disoluta. En vez de músculos netos, blanduras laxas. De ahí su pasividad y tendencia a vivir sin trabajar. Caracterológicamente involucraron su personalidad en diversas clasificaciones. (...) Y concluyeron coincidiendo en que Séptimo Ochoa pertenecía a un grupo constitucionalmente hermafrodita o casi. Y como son capones en cierto modo, engordan, produciendo carnes tiernas para sí... y muy apetecibles para otros degenerados.” (Filloy 2003: 136)

Con estas apreciaciones, que tienen como fin último subrayar la responsabilidad del protagonista en la corrupción familiar de los Ochoa, el texto de Filloy reactualiza la percepción de la homosexualidad como “problema social” o “corruptor social” –y la del gaucho como “malentretenido”<sup>7</sup>–; en una tónica que oscila entre lo condenatorio y la ironía del pastiche cientificista que deriva hacia la burla social, recayendo así en uno de los tópicos más superfluos e insistentes de la discursividad homofóbica.

La segunda vertiente del homoerotismo en la tradición gauchesca, donde se incorpora la erotización corporal explícita, se funda en *Juan Moreira*. El protagonista de Gutiérrez finalmente logra transitar por diversas escenas eróticas con mujeres, por ejemplo con las indias en sus incursiones por los toldos de Simón Coliqueo, quienes “solían hacerle ojo tierno” a Moreira (Gutiérrez 1961: 135); y, además, debe destacarse que el personaje significativamente muere en un prostíbulo, aún cuando el pudor escriturario decimonónico del autor apenas insinúe que:

---

<sup>7</sup> En el ámbito rioplatense, el empleo del término “malentretenido” es frecuente desde los primeros bandos de captura de gauchos alzados, ya a fines del siglo XVIII. En este sentido, y tal como se desprende del importante estudio que Ricardo Rodríguez Molas (1994) dedica al tema, con esta designación se aludía, especialmente, al gaucho sin la papeleta donde se certificaba un trabajo estable, en una directa asociación conceptual que lo adscribía por lo tanto al mundo del delito.

“‘La Estrella’ [el lugar donde Moreira es ultimado] era una casa de negocio donde se comía, se bebía y donde despachaban hermosas mujeres, una de las cuales había merecido las más finas atenciones por parte de Moreira.”  
(Gutiérrez 1961: 212)

Respecto del homoerotismo en la novela gauchesca popular debe señalarse que existe una exaltación impregnante de cuerpos, luchas y virilidades, potenciada por la lógica iterativa de las propias fórmulas y motivos folletinescos, que en ciertos momentos parece redireccionar hacia el propio relato una fuga de ese exceso de sensualidad contenida, facilitando así el contacto erótico entre los varones. Por eso, en los textos de Gutiérrez, podríamos decir que casi con carácter formulario de folletín, se reitera una escena topicalizada que protagonizan los gauchos amigos: la del beso en los labios que comparten los personajes. Una de ellas tiene lugar, por ejemplo, en *Juan Moreira*:

“Es imposible pintar con palabras la emoción de Julián y Moreira al hallarse frente a frente. Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños”.  
(Gutiérrez 1961: 110)

Mientras que otro episodio similar ocurre en *Santos Vega* y tiene como actores a Santos Vega y su amigo Carmona:

“–Y tan noble es su corazón –exclamó Santos Vega mirando a los demás–, que ni siquiera se acuerda que le han bandeado un muslo. Usted me ha salvado la vida, hermano –concluyó, y abrazándolo estrechamente, le dio un beso en la boca. Carmona entonces se levantó lívido por la emoción y la pérdida de sangre, tomó entre sus



manos aquella espléndida y juvenil cabeza, y mirándolo en los ojos, repuso:

–¡Hermanos hasta la muerte! ¡Ya no estoy sólo en el mundo, pues tengo un hermano!

Aquellos dos jóvenes permanecieron abrazados más de dos minutos, mirándose a la cara y acariciándose con la mirada.” (Gutiérrez 1952a: 36)

En una primera lectura, estas escenas pueden ser entendidas como una prueba de amistad y también como la reiteración de un pacto entre congéneres criminales, rasgo homogeneizador de los vínculos entre las dos parejas de gauchos. La conciliación de este hecho, que entraña un acto simbólico fuera de las normas establecidas porque quebranta la virilidad del cosmos gauchesco, puede comprenderse como una circunstancia que certifica un acuerdo entre varones, a partir del cual se sellan alianzas, tal como es práctica frecuente en algunas organizaciones delictivas, como la *maffia* italiana. Algunas de las lecturas contemporáneas así lo interpretaron, al cuestionar la criminalidad de los hechos, y tal vez por ello no hay registro de censuras ante el gesto amoroso de los delincuentes<sup>8</sup>. Desde esta óptica, los actos se armonizan –se disculpan– por las propias leyes del género, aunque esto no anula –por cierto– la latencia del deseo y el erotismo explícito del beso que se prolonga en el abrazo, amorosamente demorado, donde terminan aliándose la unión física con las caricias, en verdad más profundas, de la mirada compartida<sup>9</sup>.

Quizás la relación que recupera el vínculo entre los gauchos amigos con mayor complejidad, construida desde la lógica formularia del folletín –sin lugar a dudas– como una relación de amantes, es la que vincula a Santos Vega con Carmona. Al común destino de desamparo,

---

<sup>8</sup> El primero en señalar, con el sarcasmo exacerbado que lo caracteriza, una vinculación de las acciones de los gauchos de Gutiérrez con este tipo de asociaciones delictivas fue Ernesto Quesada: “Las Aventuras de Rocambole resultan cuadros candorosos de nodrizas al lado de estos novelones criollos, cuyas páginas destilan sangre y sangre, cuyos héroes mueren siempre en su lá; y en cuya comparación son pálidas y tímidas sombras las más refinadas vendettas córcegas, la maffia siciliana, la camorra calabresa” (Quesada 1983: 136. Subrayado en el original).

<sup>9</sup> El contacto corporal es compañero frecuente de la afectividad en la novela de Gutiérrez, así puede observarse en otro pasaje del texto: “Julián había abrazado a Moreira con el placer inmenso que le causaba la resurrección del gaucho, a quien había visto muerto más de diez veces durante aquella lucha encarnizada; había en su abrazo toda la efusión de un cariño profundo y reconcentrado” (Gutiérrez 1961: 64).

ayuda en la adversidad, complicidades y favores recíprocos de los personajes, se incorpora como componente particular el final trágico, cuando por accidente en una pelea contra la policía, Vega hiere de muerte a Carmona mientras intenta defenderse<sup>10</sup>. La desgarradora escena en que se sepulta al amigo, condensa de manera categórica la afectividad desbordante que unía a los dos hombres:

“El payador, cargado con aquel fardo precioso, recogió su guitarra, única cosa que fuera de su caballo le quedaba en el mundo, y se alejó buscando descampado en dirección a Dolores. Y al pie de un ombú gigantesco depositó el cuerpo de su amigo querido. En seguida se alejó al galope y al acaso en busca de una población cualquiera donde pedir una azada o pala para cavar la sepultura de su hermano. Allí debajo de aquel ombú quedaría aquel pedazo de su corazón lacerado, hasta que él volviese a ocupar un lugar a su lado.” (Gutiérrez 1952b: 205)

La selección léxica de la cita, atiborrada de elocuentes subjetivismas (“aquel fardo precioso”, “su amigo querido”, “su hermano”, “aquel pedazo de su corazón lacerado”) permite advertir rápidamente en este pasaje la importancia del cariño entre los personajes; al extremo de que es el propio texto el que reordena las prioridades afectivas del gaucho: Carmona, el caballo, la guitarra, siendo fiel al cosmos de signos que ordenan el mundo desde la subjetividad del gaucho. De ahí que la escena vuelve a repetirse al final de la novela, construida también como un desenlace amoroso que responde a la recuperación de un tópico folletinesco: el reencuentro *post mortem* de los amantes que, de manera compensatoria, permite la reunión de la pareja –en el ultramundo– superando así las contingencias que –en este mundo– la

---

<sup>10</sup> Este episodio del folletín de Gutiérrez se narra casi al finalizar el texto (Gutiérrez 1952b: 200-204). Es necesario aclarar que la novela de Gutiérrez se editó con el título de Santos Vega, como folletín del diario porteño La Patria Argentina entre noviembre de 1880 y abril de 1881; y, al pasar luego al formato de libro, durante las décadas de 1880 y 1890, Natalio Tommasi, editor de Gutiérrez, fragmentó el texto en dos volúmenes –Santos Vega y Una amistad hasta la muerte–, persiguiendo fines económicos. Esta errónea tradición de publicación continúa dividiendo el texto de Gutiérrez hasta las ediciones actuales. Por eso, cuando en el artículo hablamos del final de la novela no nos referimos al final de Una amistad hasta la muerte sino al del relato dedicado a Vega en su conjunto, que en la edición por la cual citamos coincide con el final de este segundo volumen.



habían separado:

“[Santos Vega] no cantaba, lloraba. Y aquel llanto íntimo y desgarrador, hacía daño a los que lo escuchaban, pues los conmovía haciéndolos llorar también. A la caída de la tarde el payador divisó aquel montoncito de tierra que cubría los restos de su amigo. Y sintió desfallecerse de pena. Después de dos años de ausencia, volvió a visitar aquella tumba, y su dolor se renovaba como si recién hubiera cumplido su piadosa misión. Santos Vega llegó a la tumba, acomodó los caballos de manera que pudieran comer y descansar, y se echó allí, entregándose por completo a su dolor. Ya estaba al lado de su amigo y poco le importaba morir, puesto que sería enterrado a su lado.”  
(Gutiérrez 1952b: 217)

Aún cuando al contacto corporal y a la afectividad desmedida, presentes en el folletín, les falte la explicitación de la relación de amantes entre estos dos sujetos, la construcción discursiva de la novela elige contar el vínculo apelando a un tópico convencionalizado para relatar la desunión de los amantes. Es esta dilatada tradición de la literatura de Occidente, la que puede reconocerse en numerosas obras, desde *Wuthering Heights* de Emily Brontë, que finaliza con la escena de las lápidas de Catherine y Heathcliff, pues la tumba es el único lugar apacible para conciliar relación tan tormentosa, hasta las pavesas volátiles de las cartas quemadas de Nené y Juan Carlos, los protagonistas de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, donde se reúnen al fin y para siempre, al menos con lo que queda de sus palabras, porque ambos están ya muertos.

Desde la seguridad que le brinda el soporte discursivo de una tradición literaria tan sedimentada, el Santos Vega de Gutiérrez también elige concluir el relato con la expresión del deseo de reunión y el descanso eterno del protagonista y su amante-amigo. Y lo hace desde una manifiesta opción, que niega otras posibilidades que la propia trama admitiría, con cualquiera de las numerosas mujeres que *Santos Vega* enamora a lo largo de la novela, ocasionales

interlocutoras de su galantería con las cuales no puede sostener, por diversos motivos, una relación duradera.

Por otra parte, el beso entre Moreira y Andrade, que hemos comentado, ha servido como disparador de una de las "utilidades histórica" de Moreira, de las que se ha ocupado en detalle Josefina Ludmer (1999) en el estudio genealógico que le dedicó al personaje y su adscripción al delito en la literatura argentina. Néstor Perlongher empleó el pasaje de Gutiérrez como epígrafe para su poema "Moreira", publicado en *Alambres*, en el que hizo una lectura de reivindicación homosexual a partir de la secuencia mínima de Gutiérrez.

La potente reescritura que Perlongher expone alcanza su nueva fortaleza enunciativa al aislar la escena para poder injertarla en otro contexto de escritura y de interpretación. Precisamente, el procedimiento que emplea Perlongher en el poema, en una típica construcción vanguardista por fragmentación y montaje, recorta la escena del beso para reinterpretar la sexualidad en la propia tradición gauchesca. Entonces, el hecho se ve ahora despojado de su factible valor ritual, de pacto y fidelidad entre varones y deviene un alegato provocador sobre el homoerotismo. Esta operación se vale del intersticio de lo ya expresado en Gutiérrez para poder decir algo nuevo y, para ello, elige la parodia como estrategia más apropiada, puesto que tal como lo postula Mijaíl Bajtín (1993) y que queda perfectamente ejemplificado en este poema de Perlongher, el discurso paródico emerge como una forma de parasitación de la voz de otro.

El epígrafe establece, desde su función paratextual, un juego interesante de intercambios significativos con el poema; pues, al tiempo que sirve para introducir el tema al presentar a dos varones besándose, termina "contaminado" por la tónica paródica y melodramática que aportan los versos enmarañados de la reescritura de Perlongher.

Desde el vamos, el texto enrarece la masculinidad canonizada en la tradición gauchesca, mediante una atmósfera de travestismos, por la cual deambulan sus almibarados personajes de muselina, hipersexualizados, horadando la imagen canónica del gaucho al parodiar su ya caricaturesca virilidad.



El amigo Francisco  
El amigo Giménez

El amigo Julián

Con quien descangallada viste esa escena (torpe) de los besos:

Esa lamida de las lenguas: esos trozos de lenguas, paladares y cristales brillosos, centelleantes, brillosos del strass que

desprendido

de las plumas del ñu hedía en la planicie:

superficial, en

balde

–en lo profundo, él y ese pibe de Larsen, en los remotos astilleros, se zambullían en las canteras arenosas, en el viento del Tuyú, a pocas millas de la tumba

“a vos te dejo –dijo– el pañuelo celeste con que me até las bolas

cuando me hirió ese choclo, en la frontera; y el zaino amarronado;

y los lunares que vos creías tener y tengo yo, como en un sueño (Perlongher 1997: 73)

Como puede apreciarse, la explosión discursiva se desmadra arrasando con los elementos recuperados del hipotexto de Gutiérrez: los amantes de Moreira se multiplican<sup>11</sup>, los cuerpos se reducen a la

---

<sup>11</sup> Francisco es, evidentemente, el teniente alcalde Don Francisco, y Giménez el compadre de Moreira. Ambos personajes son muertos en la historia por el protagonista, en represalia por el hostigamiento que sufre por la persecución de la autoridad, en el caso del teniente alcalde, y por venganza ante el intento de aprovecharse de su mujer, en el de Giménez.

expresión mutilada de un erotismo fetichista de lenguas y paladares, la pampa deviene un escenario *kitsch* –con su pizca de *strass*– y exótico por el inverosímil antílope africano que pasta –o mejor dicho– hermosea nuestra planicie nacional, mientras el verso se autocomplace, ya sin tapujos, en una delicada retórica de la mariconería<sup>12</sup>.

Por otra parte, en Perlongher se entroniza la astucia manipuladora de la reescritura, que deliberadamente se apropia de la representación de un excluido del sistema para instituirlo en paradigma de otro sector social marginado. Entonces, la reescritura permite una vuelta de tuerca en la aptitud para el debate, que la figura de Moreira y su historia proponían, y capitaliza las líneas interpretativas que Gutiérrez articulaba en su texto, hacia un revitalizado cuestionamiento social, formalizado en la bravuconería refundacional de estos versos. El gesto de Perlongher se asemeja al del soldado que regresa victorioso de la batalla, trayendo como trofeo de guerra una bandera capturada al enemigo. Pues la reactualización de su lectura se entromete, por el flanco más oportuno, en el género machista e institucionalmente sancionado por la cultura argentina –modélico por excelencia en ambos casos–, para obligarlo a decir con énfasis aquello que la gauchesca no pudo –o no quiso– explicitar.

En aquellos inspiradores comentarios críticos que recuperábamos al comenzar este artículo, Nicolás Rosa también aclaraba que:

“El sexo gauchesco es quizás –con la rebelión– una de las marcas mayores del género, pero [es una] marca de agua y por lo tanto es necesario ponerla al sol para que se transparente”. (Rosa 1997a: 167)

Esperamos que este mínimo recorrido que hemos trazado por la tradición gauchesca, aún con todos sus baches previsibles ante un terreno tan extenso y de accidentada geografía, permita delinear alternativas y propuestas para desandar este género desde otras

---

<sup>12</sup> En su artículo “De estos polvos, estos lodos... Néstor Perlongher y la moral táctica de la posmodernidad”, Nicolás Rosa ha trabajado estos aspectos distintivos del estilo literario de Perlongher a partir de una categorización propia, la “ortofonía abyecta” (Rosa 2006: 229), que ha sido retomada y matizada por el investigador en los otros importantes estudios que dedicó al poeta argentino.





perspectivas renovadoras, que indaguen precisamente sobre aquellos aspectos de la gauchesca percibidos hasta ahora como “menos elocuentes”. Tal vez así podamos descubrir, al trasluz de una nueva mirada, aquella marca de agua latente que, aunque huidiza, nunca parece poner bajo sospecha su urticante presencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. Siglo XXI.

BALDERSTON, D. (1999). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Valencia. Ediciones eXcultura.

CANGI, A. y SIGANEVICH, P. (Comps.) (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario. Beatriz Viterbo.

DEL CAMPO, E. (1963). *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Con ilustraciones de Oski. Buenos Aires. EUDEBA.

FILLOY, J. (2003). *Los Ochoa*. Buenos Aires. Interzona.

FOUCAULT, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona. Tusquets.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario. Beatriz Viterbo.

GUTIÉRREZ, E. (1961). *Juan Moreira*. Buenos Aires. EUDEBA.

— (1952a). *Santos Vega*. Buenos Aires. Lvmen.

— (1952b). *Una amistad hasta la muerte*. Buenos Aires. Lvmen.

HERNÁNDEZ, J. (1991). *Martín Fierro*. Buenos Aires. CEAL.

LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Sudamericana.

— (1999). *Los Moreira*. En *El cuerpo del delito. Un manual* (pp. 225-300). Buenos Aires. Perfil.

MARISTANY, J. (Edit.) (2010). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*. Buenos



Aires. Biblos.

MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1983). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. 4 Ts. Buenos Aires. CEAL.

MELO, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires. Ediciones Lea.

PERLONGHER, N. (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires. Seix Barral.

QUESADA, E. (1983). *El "criollismo" en la literatura argentina*. En RUBIONE A. V. E. (Comp.). *En torno al criollismo. Textos y polémicas* (pp. 103-230). Buenos Aires. CEAL.

RETAMOSO, R. (2008). *Reescrituras del Moreira*. En *Apuntes de literatura argentina* (pp. 31-39). Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.

RODRÍGUEZ MOLAS, R. E. (1994). *Historia social del gaucho*. Buenos Aires. CEAL.

ROSA, N. (2006). *De estos polvos, estos lodos... Néstor Perlongher y la moral táctica de la posmodernidad*. En INGENSCHAY, D. (Edit.). *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp. 223-243). Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

— (1997a). *El paisano ensimismado. La tenebrosa sexualidad del gaucho*. En JITRIK, N. (Comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana* (pp. 395-416). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

— (1997b). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires. Editorial Ars.

SCHLIKERS, S. (2007). *"Que yo también soy pueta". La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

VILLANUEVA, G. (2005). *Avatares de Moreira*. *Revista Iberoamericana*, LXXI, 213, pp. 1167-1178.





## METAMORFOSIS DE LA MIRADA. CONJETURAS EN TORNO A LA OBRA DE FRANZ KAFKA

FACUNDO EZEQUIEL MUR  
Profesor en Letras (FHyCS-UNJu)  
facundomur@hotmail.com.\*

### RESUMEN

La *Metamorfosis* de Kafka es una de las mayores obras de la literatura universal. Analizar su sentido es entrar en un mundo complejo, es por ello que este ensayo se propone analizar un sólo aspecto de dicha obra: *la mirada*.

Así, utilizando entre otras herramientas la comparación textual, este somero análisis tratará de verificar tres formas en que se presenta la mirada (infinita, total y existencial) y cómo, al mismo tiempo, posee una marcada relación con ciertas obras filosóficas determinantes, como lo es la de Jean-Paul Sartre, *El Ser y la Nada*.

**Palabras clave:** Kafka, metamorfosis, mirada, Sartre.

Fecha de Recepción: 29 de agosto de 2016 - Fecha de Aceptación: 19 de septiembre de 2016

---

\*El siguiente artículo fue realizado durante el año 2013 en razón de las II Jornadas de Estudiantes de Letras de la FHYCS (UNJU).



## ***LOOKS' METAMORPHOSIS. CONJECTURES ABOUT FRANZ KAFKA'S WORK***

### **ABSTRACT**

Kafka's *Metamorphosis* is one of the greatest works of the universal literature. Analyze its sense means entering in a complex world, which is why this essay just will try to analyze one aspect of it: *the look*.

So, using, among other tools, the textual comparison, this brief analysis will try to check three ways that the look is presented (infinite, complete and existential) and how, at the same time, has a strong connection with certain decisive philosophical works, as the case of Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*.

**Keywords:** Kafka, look, metamorphosis, Sartre.



## A MODO DE INTRODUCCIÓN

Iniciaré este pequeño ensayo confesando que en estos tiempos me domina la idea de que la crítica de un texto debe ser mínima, lo suficiente mínima como para albergar en ella unos pocos pero valiosos datos o interpretaciones que enriquezcan la obra, y no un sin fin de telarañas entretejidas de palabras y frases que sólo logran ocultar su sentido.

Tengo la sospecha de que una crítica demasiado profusa y bizantina no sólo es un error, sino también un engaño de quien la propone. Creo más bien sincero al análisis literario que se muestra exiguo, como un indicio, para que sea el lector quien se enriquezca verificando con su lectura lo que el crítico ha vislumbrado antes que él.

Es por eso que quisiera compartir aquí algunas breves reflexiones sobre *La Metamorfosis*, cuento que Franz Kafka diera al mundo en el año 1915, y someramente revelar de él tres formas en que el hecho de la *mirada* se manifiesta.

## EL INFINITO DE LA MIRADA

En la primera parte de *La Metamorfosis* (Kafka, 2006) puede advertirse un suceso que sugiere la idea del infinito, pero tal acontecimiento es sutil y casi imperceptible.

Luego de notar su transformación y de mucho intentar pararse y salir a la sala a explicar al principal y a su familia el motivo de su demora, Gregorio domina su nuevo cuerpo, logra alzarse en dos patas y al fin consigue abrir la puerta de su habitación.

“En el lienzo de pared que daba justo frente a Gregorio, colgaba un retrato de éste, hecho durante su servicio militar, y que le representaba con uniforme de teniente, la mano puesta en la espada, sonriendo despreocupadamente, con un aire que parecía exigir respeto para su indumento y su actitud (...)” (Kafka. 2006: 38)

Ante su propio retrato, Gregorio se ve a sí mismo, y es este enfrentamiento de miradas, entre el militar gallardo y el mismo hombre convertido en el insecto que ahora es, lo que genera el efecto del infinito, cuyo símil es el de los espejos enfrentados.

Sin embargo, este es un infinito singular, un infinito degradante, un infinito kafkiano, ya que no es aquel que surge de elementos pares, sino por el contrario de elementos que sufrieron una degradación en todos los órdenes. Ya de militar a viajante de comercio, ya de sostén de familia a carga para la misma, ya de hombre a insecto.

## LA MIRADA TOTAL

Profundamente interesante es el aporte que Borges hace a la literatura kafkiana en un texto de sólo dos páginas titulado *Kafka y sus precursores* (1996) al proponer que aquello que genera Kafka no es sólo una lectura hacia delante en las obras por venir, sino una lectura hacia atrás dando aire kafkiano a obras que antes no lo tenían.

Por mi parte, quisiera con *La Metamorfosis* iluminar hacia adelante algunos aspectos la obra de Jean-Paul Sartre para así encontrar analogías, parentescos o simples premoniciones de un tiempo por venir.

En ese sentido, es posible decir que existe una segunda forma de la mirada en *La Metamorfosis*, y es aquella que prefigura la frase *L'enfer, c'est les autres*<sup>1</sup> de la obra teatral *A puerta cerrada* (1944) de Jean-Paul Sartre y que luego el mismo filósofo expuso más acabadamente en *El Ser y la Nada* (Sartre, 1993).

"(...) el cuerpo –nuestro cuerpo– tiene como carácter particular ser esencialmente lo conocido por el prójimo-, lo que conozco es el cuerpo de los otros, y lo esencial de lo que sé de mi cuerpo proviene de la manera en que los otros lo ven. Así, la naturaleza de mi cuerpo me remite a la existencia del prójimo y a mi ser-para-otro." (Sartre. 1993. 288)

---

<sup>1</sup> Traducción: El infierno son los otros





La mirada del otro confiere la consciencia de sí, pero también la posibilidad de ser en algún momento algo reprochable para el otro y vivenciar lo que se conoce como la *vergüenza*.

“Es consciencia no posicional (de) sí como vergüenza, y, en cuanto tal, es... [vivencia];... Tengo vergüenza de lo que soy. La vergüenza realiza, pues, una relación íntima de mí conmigo mismo: he descubierto por la vergüenza un aspecto de mi ser... en su estructura primera, es vergüenza ante alguien. Acabo de hacer un gesto desmañado o vulgar: este gesto se me pega, yo no lo juzgo ni lo censuro, simplemente lo vivo, lo realizo en el modo del para-sí. Pero he aquí que de pronto levanto la cabeza: alguien estaba allí y me ha visto. Realizo de pronto toda la vulgaridad de mi gesto, y tengo vergüenza. Y el prójimo es el mediador indispensable entre mí y mí mismo: tengo vergüenza de mí tal como me aparezca al prójimo. Y, por la aparición misma de un prójimo, estoy en condiciones de formular un juicio sobre mí mismo como sobre un objeto, pues al prójimo me aparezco como objeto... la vergüenza es, por naturaleza, reconocimiento. Reconozco que soy como el prójimo me ve. Así, el prójimo no solamente me ha revelado lo que yo soy, sino que además me ha constituido según un tipo de ser nuevo que debe soportar cualificaciones nuevas. Así, la vergüenza es vergüenza de sí ante otro; estas dos estructuras son inseparables. Pero, a la vez, necesito del prójimo para captar en pleno todas las estructuras de mi ser: el Para-sí remite al Para-otro.” (Sartre. 1993. 291-293)

Como se ve, Sartre habla de la vergüenza partiendo del hecho de que ésta surge cuando el sujeto toma consciencia de su ser y de su accionar ante la mirada ajena y que a través de ella puede comprender algo de su propia existencia; pero luego llevará este planteamiento al extremo en su obra teatral *A puerta cerrada* (1944) hasta decir que el infierno son los otros, ya que el suplicio de la vergüenza proviene de la mirada incesante del otro.

Ahora, si bien es posible advertir que en *La Metamorfosis* los otros

personajes no son para Gregorio Samsa el infierno, puesto que él no huye de ellos, sino que por el contrario no cesa en su deseo acercárseles y mantener el vínculo, sí es posible afirmar que tal infierno existe, y que el lector empático puede percibirlo, ya que cruza todo el texto creando una sensación de asfixia. Y ello es posible porque dicha mirada vergonzante se expresa de forma total y no es propia de un único personaje de la obra hacia otro, sino que existen muchas marcas de ella a la vez en la mirada de los demás personajes sobre Gregorio Samsa, en la mirada del mismo Samsa sobre su ser, en la mirada del lector sobre Samsa y sobre Franz Kafka, en la mirada que el autor tiene sobre Gregorio y también en la mirada que sobre sí mismo Kafka posee.

Son estas marcas, una a una, las que crean una *totalidad de la mirada*, la cual empoza el aire de la obra y la transforma en un suplicio que, al mismo tiempo, conlleva la premonición de algo en ciernes: la *sociedad de masas*, donde el sujeto es reducido y metamorfoseado en un ser no-humano a través de la mirada de los demás, haciéndolo cargar con la pesada conciencia de esas miradas hasta llevarlo a sufrir día a día la vergüenza lacerante de una existencia sin sentido.

## LA MIRADA EXISTENCIAL

Como último apartado quisiera aventurarme a sugerir que a lo largo de *La Metamorfosis*, Kafka anticipa literariamente las tres miradas que Sartre habrá de plantear filosóficamente años después en su obra cumbre.

Si seguimos a Sartre en la exposición que sobre *La mirada del Otro* realiza en *El ser y la Nada* (Sartre, 1993), podemos advertir que existen tres reacciones ante ella: el *miedo*, la *vergüenza* y el *orgullo*.

Por lo pronto, para Sartre el sentirse mirado significa percatarse de la existencia absurda que se es. Es pues, *no ser para sí*, sino pura remisión al otro.

El hecho absurdo y shockeante que plantea la introducción de *La Metamorfosis* tiene plena relación con esto, ya que si pensamos en el inicio de la obra:

“Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama convertido en un



monstruoso insecto (...)” (Kafka. 2006: 17)

Tal transformación de Gregorio en insecto sólo la tenemos por un momento los lectores y nadie más que los lectores, y no su familia quien mantiene la imagen de Gregorio como hombre hasta que éste se presenta ante ellos transformado y es allí donde la percepción de ellos cambia y transforma las relaciones familiares, lo cual se acrecienta hasta que Gregorio lentamente va perdiendo su condición de pertenencia, porque los demás se la niegan al punto de ser encerrado y luego olvidado.

La segunda mirada, la que genera la reacción de la *vergüenza*, es la que cosifica, la que vuelve cosa lo humano:

“Reconozco que soy el objeto que otro mira y juzga... Así, el prójimo no solamente me ha revelado lo que yo soy, sino que además me ha constituido según un tipo de ser nuevo que debe soportar cualificaciones nuevas.” (Sartre. 2004: 250)

dice Sartre en *El Ser y la Nada* en el capítulo titulado *La existencia del otro* (Sartre, 2004).

Pues bien, Gregorio se cosifica frente a los demás. La imposibilidad de establecer la palabra, el hecho de ser una carga ahora insoportable, de poseer un cuerpo no humano genera para él nuevas reglas frente a su familia y ante la cual ve disminuir lentamente su condición humana y cuyo accionar inicia tenue pero cruelmente con la remoción del mobiliario de su cuarto:

“Estaban vaciando su cuarto, quitándole cuanto amaba: se habían llevado el baúl en el que guardaba la sierra y las demás herramientas, y ahora estaban moviendo el escritorio, sólidamente asentado en el suelo, en el cual, cuando estudiaba la carrera de comercio e incluso cuando iba a la escuela, había escrito sus temas (...)” (Kafka. 2006: 67)

Finalmente, Sartre plantea la tercer mirada, cuya reacción es la del *orgullo*. Este es el orgullo que nace de la consciencia de no ser un *ser*

*para sí*, una nada, sino lo que es, un *ser en sí*, un algo. El otro y su mirada me dan un *ser en sí*:

Frente a ese hecho, el de saberse algo, es donde surge el orgullo como posibilidad de mostrarse a los demás, de buscar la mirada del otro:

“La hermana comenzó a tocar, y el padre y la madre, cada uno desde su sitio, seguían todos los movimientos de sus manos. Gregorio, atraído por la música, se atrevió a avanzar un poco y se encontró con la cabeza en el comedor. Casi no le sorprendía la escasa consideración que tenía para con los demás en los últimos tiempos; sin embargo, esa consideración había sido antes su mayor orgullo. Por otra parte, ahora más que nunca tenía motivo para ocultarse, pues, debido al estado de su habitación, cualquier movimiento que hacía levantaba nubes de polvo a su alrededor, y él mismo estaba cubierto de polvo y llevaba pegados, en el dorso y en los costados, hilachos, pelos y restos de comida. Su indiferencia hacia todos era mucho mayor que cuando podía, echado sobre la espalda, restregarse contra la alfombra. A pesar del estado en que se hallaba, no se avergonzaba lo más mínimo de arrastrarse por el immaculado suelo del comedor (...)”  
(Kafka. 2006: 85)

Para concluir, quisiera recordar a Gregorio saliendo de su habitación, llamado por la música de su hermana, sin temor frente a propios y ajenos, consciente de su ser y con orgullo frente a la mirada del otro.

Es en esa escena, la de un insecto abandonado, humillado, envuelto en polvo y desdén, donde Kafka nos revela la condición final del hombre como un ser ajeno y humillado, pero que emerge y que no teme mostrarse ante la Humanidad y ante el mismo Dios, iluminando con su obra la filosofía y la literatura existencialista que habría de venir.

Dejaré que el mismo Sartre con palabras de *El Aplazamiento*, en *Los caminos de la Libertad*, dé fin a esta idea:

“Transformo para mí la frase imbécil y criminal del profeta de ustedes, ese ‘Pienso, luego Existo’, que tanto me hizo sufrir, pues mientras más pensaba, menos me parecía ser y digo: ‘Me ven, luego soy’. Ya no tengo que soportar la responsabilidad de mi transcurrir pastoso... Vuelvo hacia la noche y hacia mi faz nocturna y eterna, me erijo como un desafío y digo a Dios: ‘Aquí estoy, tal y como Tú me ves, tal como Soy... ¿Qué puedo hacer sino soportarme?... Y Tú cuya mirada me crea eternamente, sopórtame’... Soy finito e infinitamente culpable. Pero yo soy. Ante Dios y ante los hombres, Soy. Ecce homo.” (Sartre. 1954: 469-470).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, J. L. (1996). *Obras Completas. Tomo II (1952-1972)*. Buenos Aires. Emecé Editores.

KAFKA, F. (2006). *La Metamorfosis*. Buenos Aires. Editorial Losada.

SARTRE, J. P. (1993). *El Ser y la Nada*. Buenos Aires. Editorial Losada

SARTRE, J. P. (2004). *El Ser y la Nada*. Barcelona. RBA.

SARTRE, J. P. (1954). *Los caminos de la libertad*. Buenos Aires. Editorial Losada.



## PEDRO DAMIÁN

GLORIA SILVANA ELÍAS  
Doctora en Filosofía  
UNJu-CONICET  
gloriaelias@hotmail.com\*

### RESUMEN

El escrito aborda la problemática filosófica de la revocabilidad del pasado y sus consecuencias antropológicas, a partir del cuento de Borges "La otra muerte". El mismo se apoya en la perspectiva del teólogo del siglo X, Pedro Damián. El objetivo es reflexionar sobre la contingencia que no sólo le cabe a lo que *es* sino también a lo que *ha sido*, y el "escándalo" que ello significa para la inteligencia humana.

**Palabras Clave:** Borges, pasado, Pedro Damián, revocabilidad.

### *PEDRO DAMIÁN*

### ABSTRACT

The paper approaches the philosophical issue of the revocation of the past and its anthropological consequences, from Borges's tale "La Otra Muerte" which is based on the perspective of X century theologian Peter Damian. The aim is to think over the contingency of what is and has been, and the "scandal" it means for human intelligence.

**Keywords:** Borges, past, Pedro Damián, revocability.

Fecha de Recepción: 08 de agosto de 2016 - Fecha de Aceptación: 30 de agosto de 2016

---

\*El artículo se concluyó el 9 de julio de 2015. Fue escrito en el marco del proyecto de investigación sobre antropología y metafísica escotista que llevo adelante como investigadora de CONICET.

*"PierDamiani sostiene que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue"*

Borges, "La otra muerte"

## LA CANCELACIÓN DA PASO A NUEVAS APERTURAS

El 1 de septiembre de 1904 en la batalla de Masoller, se enfrentaron el ejército revolucionario comandado por Aparicio Saravia y el gobierno de Batlle y Ordóñez (1903-1907), en la que el caudillo blanco nacionalista cae herido para morir días después. Este acontecimiento histórico sirve de contexto para el cuento de Borges, "La otra muerte", en el que se desarrolla la historia ficcional de un sujeto llamado Pedro Damián, cuyo fin atravesado por "la fiebre y la agonía", teñirá toda la trama del cuento, pues eso impide al narrador saber con razonable certeza las condiciones de heroísmo o cobardía en que lo hizo.

El argumento del cuento estriba en la valentía o cobardía de quien luchó en dicha batalla, el entrerriano Pedro Damián. Se tienen dos versiones contrapuestas conforme a los testimonios recogidos, "el cobarde que murió en Entre Ríos en 1946", "el valiente que murió en Masoller en 1904." (Borges, 1998: 89).

Ahora bien, la posibilidad de dos historias sobre el mismo personaje es dable ya que son los testigos, en muchos casos los mismos testigos en tiempos diferentes, los que recuerdan –u olvidan– lo que hizo Pedro Damián: Patricio Gannon, tiempo después, niega haber conocido a Damián (88); de la entrevista que dice Borges haber llevado a cabo cuatro años antes de que Damián muriera, poco se rescata, ya que "era hombre taciturno, de pocas luces", y además Borges precisa que "él *trató* de conversar con Damián" (83); la fotografía que Gannon le había enviado (y que Gannon ahora no recuerda) la perdió, al igual que la carta; y de las entrevistas con el Coronel y el Doctor nada resulta claro porque ambos ofrecen versiones distintas del comportamiento de Damián en batalla: "flaqueó en Masoller" (85), dice Tabares; "Damián iba a la punta, gritando, y una bala lo acertó en el pecho" (87), "Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre",





dice Amaro (86).

El nombre que Borges elige para el personaje de este cuento, Pedro Damián, no es inocente, sino deliberado, y ello nos conduce al motivo de este escrito: la filosofía que se haya presente en el teólogo del siglo X, Pierri Damiani y que Borges utiliza en “La otra muerte”.

La vida de Pedro Damián histórico ha sido muy hostil y sacrificada. Abandonado por su madre cuando tenía pocos meses de vida, fue criado por su hermano Damián, de allí que decidió unir su nombre y el de su hermano, y autodenominarse Pedro Damián. Nació en Ravenna, en 1007. A los treinta y tres ingresó a la vida monástica en Fonte Avellaneda, aceptando de este modo seguir la regla de San Benito. Eventualmente salía del monasterio para cumplir puntuales tareas que le indicaba la orden, y para la enseñanza de las artes liberales, fundamentalmente la retórica y la dialéctica. El contexto que envuelve la posición de Damián en el siglo X es la disputa dialécticos-antidialécticos, que dominaba en ese momento. En efecto, Damián sostuvo que el *ars disserendi*<sup>1</sup> debía garantizar conclusiones necesarias a partir de principios escriturarios asumidos por la iglesia como dogmas de fe, y no creer que la dialéctica podía trascender la fe, o desconocer los datos brindados por ella, ni mucho menos, ir en contra. Por tanto, como a partir de la dialéctica muchos intelectuales de la época habían logrado cuestionar el principio teológico de la omnipotencia divina, esto es, el poder absoluto de Dios sobre el ser, Pedro Damián llevó adelante su obra *De divina omnipotentia*. El nombre completo de esta obra es *De divina omnipotentia in reparatione corruptae, et factis infectis reddendis*<sup>2</sup>, epístola que él dirige al abad de Monte Casino<sup>3</sup>. La cuestión que se plantea versa: si Dios es omnipotente, ¿puede hacer que aquello que ha sucedido no haya sucedido? La discusión se da en torno de una sentencia de San Jerónimo, quien afirmaba que Dios no puede devolverle la virginidad a una mujer que la ha perdido. En la

---

<sup>1</sup> Significa el arte de discutir.

<sup>2</sup> Su denominación significa si la acción omnipotente de Dios puede reparar lo corrompido y las consecuencias de ello.

<sup>3</sup> El título de la carta ha ido variando en las diversas copias en que se ha conservado. El más antiguo es el de *Disputatio super quaestione qua quaeritur, si Deus omnipotens, quomodo potest agere ut quae factas sunt facta non fuerint*. La primera reimpresión de Cayetano se refiere ya a la *Divina omnipotentia in reparatione corruptae et factis infectis reddendis*. Las ediciones contemporáneas lo simplifican como *De divina omnipotentia*. Ver Francisco León Florido, “La cuestión in reparatione corruptae y el problema de la omnipotencia divina de Pedro Damián a Guillermo de Rimini”, *Cauriensia*, Vol. VII (2012) 397-419.

carta se enuncia una disputa en dos partes, enmarcadas por un prólogo y por una alocución final; las dos partes aludidas responden a las consideraciones de si Dios puede restituir la virginidad a una mujer que la perdió y si puede hacer que lo que pasó no haya pasado, cancelando un hecho. Por ejemplo, ¿Dios puede hacer que Roma no haya existido? (cap. XV, 619 A). La tesis de Damián es que Dios es una eternidad simple y un ser omnipotente, por lo que ni la temporalidad ni las leyes naturales lo rigen. En el capítulo VI del escrito, dice Damián: “[Dios] contempla con una única y simple mirada todas las cosas, constituidas en su presencia, de modo que para Él nunca pasan del todo las cosas pretéritas ni sobreviven las futuras” (cap. VI, 604 C).

En Damián la revocabilidad no sólo es propiedad del presente, o del futuro, también del pasado.

Lo que subyace de fondo es un planteo metafísico, que a su vez condiciona el plano lógico: ¿qué es necesario que sea? Damián se introduce así en la distinción, ya planteada por Aristóteles, entre necesidad absoluta y necesidad hipotética: la primera se da cuando el predicado está contenido en la definición del sujeto, mientras que la segunda supone una condición. Por ejemplo, suponiendo que alguien se siente, es necesario que esté sentado y no parado mientras está sentado. Detengámonos en ello: En *Física* (II, 2) Aristóteles indica que en los procesos naturales tiene relevancia la necesidad hipotética, puesto que otorga mayor inteligibilidad a los procesos naturales, mientras que en los cuerpos celestes o eternos, rige la necesidad absoluta. La necesidad hipotética permite inteligir cuáles son las condiciones que se precisan para dar lugar a ciertos procesos. En *De Interpretatione*, Aristóteles dice:

“Lo que es, cuando es, y lo que no es, cuando no es, he aquí lo necesario. Pero no todo lo que es necesario ni tampoco todo lo que no es, pues decir que todo lo que es es necesariamente cuando es no es lo mismo que decir que es con necesidad absoluta” (Int., cap. 9, 19 a 23).

Como puede verse, de fondo se halla la variable del tiempo, pues decir de un naranjo que está florido es expresar un hecho necesario,



pero sólo cuando está florido, en ese instante, y no antes ni después. Así, Roberto Rojo afirma:

“Es la introducción del tiempo, de la variable  $t$  la que convierte a una cosa en hipotéticamente necesaria [...] Esto no significa, por cierto, que la existencia de la cosa sea absolutamente necesaria, pues está flanqueada por dos vacíos temporales, que no son valores de la variable  $t$ ” (Rojo, 1995: 45).

La necesidad absoluta no tiene conexión ni depende del tiempo, pues es lo que es en todos los instantes del tiempo.

Ahora bien, lo que rige el orden de las acciones humanas es la necesidad de tipo hipotética, pues sólo lo que el hombre hace, en el momento en que lo hace, podría caberle la noción de necesidad, puesto que de suyo, el ser del hombre es metafísicamente contingente al igual que su obrar. Con todo, en Dios es un sinsentido plantear que éste se encuentre supeditado a una necesidad como la hipotética, la cual se halla signada por la temporalidad. Si Dios lo quisiera, podría hacer que Roma no hubiese existido, y en ello no hay contradicción. Lo que sostiene Damián es que si Dios tuviese la voluntad efectiva de cancelar la fundación de Roma como acto pretérito, otra sería la realidad actual, o bien, dos realidades paralelas existirían; por eso la reflexión borgeana: “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho con otras palabras, es crear dos historias universales” (Borges: 91).

En *De divina omnipotentia* se halla presente la modalidad metafísica de lo posible y lo necesario. Aristóteles en *Metafísica* (1047b:3) cuando dice “no puede ser verdadero decir que algo es posible pero que no llegará a ser, pues entonces es imposible”, supone que lo posible no puede dejar de advenir, lo posible es aquello que o bien es o bien será. Para Aristóteles, no se dan los puros posibles que no alcanzarán jamás la existencia. En cambio, para Damián, no sólo hay puros posibles que no alcanzarán el ser, sino además seres que aun cuando fueron, pueden ser revocados, y anular que hayan estado siendo alguna vez. Por el contrario, en Aristóteles, si alguna cosa es, en tanto que es, ella

no puede no ser. Por lo mismo, si ella ha sido, ella no puede no haber sido. Sólo el futuro es contingente. Por ende, y como precisa Boulnois “en filosofía, lo único que Dios no puede hacer es anular el pasado” (Boulnois, 1994: 25).

Silvia Magnavacca explica que Damián acuerda con la mirada agustiniana de que en el ser humano cabe distinguir la razón discursiva, en la que son aplicables las artes liberales como la dialéctica, de aquella otra que es el intelecto, que propiamente es capaz de entender los primeros principios y alcanzar la sabiduría (Magnavacca, 2009: 122). En la disputa antidialéctica que lleva adelante Damián con Desiderio, las contradicciones que se desprenden al planteo de la omnipotencia divina a partir de las reglas de la dialéctica se debe justamente porque éstos, los dialécticos, desconocen la distinción de ambas facultades humanas, y con ello, de los planos de immanencia y trascendencia en el orden del ser. Para Desiderio, quien sigue una línea agustiniana, la omnipotencia se define como el poder de hacer lo que uno quiere, por lo tanto lo que Dios no puede es lo que Dios no quiere. En cambio para Pedro Damián esto no es suficiente porque Dios entonces sólo puede hacer lo que quiere, es decir que su poder se limita a su voluntad y esto es inadmisibles para él, ya que Dios puede mucho más de lo que eligió hacer.

Sólo teniendo presente ello, puede comprenderse que en el capítulo V de *De divina omnipotentia*, Pedro Damián indique que el hombre virtuoso no se aparta de Dios, Bien Supremo. En el caso del Pedro Damián borgeano, el cobarde, se apartó del bien, y quien se aparta del bien, se aparta del ser, se aproxima a la nada. Así es que su existencia comienza a perder entidad, y el Dios omnipotente y eterno conoce esa flaqueza de Damián. El tiempo le cabe a los hombres, no a Dios. Si Dios modifica el pasado: “[...] no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas” (Borges: 91). El teólogo que es Pedro Damián inquiere: ¿Dios puede restituir la virginidad a una mujer que la ha perdido?, es decir, ¿pueden anularse las consecuencias del pasado sobre el presente? Y además ¿puede anularse el pasado? Damián entiende que, si Dios quiere, puede anular el pasado, y ello fundamentalmente por dos razones: una, porque el poder de Dios es un poder eterno, esto es, no rige en él el tiempo ni



sus tres dimensiones (pasado, presente, futuro); otra, porque la necesidad natural, o dicho de otro modo, las leyes que rigen la naturaleza, no se imponen a Dios, antes bien, dependen de Él. Como señala Boulnois, el principio teológico que subyace en Pedro Damiani es la libertad trascendente de Dios (Boulnois: 22); si Dios es la causa de aquello que adviene al ser desde el no ser, también es causa de la restitución de lo que fue y ahora no es (como el caso de la virginidad). En efecto, lo posible, aun cuando no sea, no deja de ser posible. Así, nos introducimos en un segundo nudo, que puede enunciarse desde las voces de los adversarios de Pedro Damiani: si Dios es omnipotente y creador de todo, ¿puede revocar el pasado? (601 C) (*Ut quae factasunt, facta non fuerint*). Para dar respuesta a ello, Damiani tiene en cuenta que el lenguaje racional, propio de los hombres, se construye desde la temporalidad que los configura, por tanto, presenta límites para referirse al accionar divino eterno. Aquello que es pasado, presente o futuro en el mundo, no rige en Dios. Además, no hay nada que no pueda ser revocado por Dios, ya que Él le otorgó el ser, y puede ser revocado por su omnipotencia. El orden de lo existente depende de la voluntad divina, por tanto, Dios puede revocar ese orden, al punto de revocar el pasado. Subyace en ello la distinción clásica en filosofía medieval entre la causa primera y el orden de las causas segundas, entre el Creador, y el orden de lo creado.

En suma, para Pedro Damiani teólogo, lo posible es objeto de la voluntad divina, lo que es, cuando es, puede dejar de ser. Es más, la contingencia de lo que es, en tanto es posible, se mantiene como contingente en el instante en que es, en el pasado y en el futuro. La necesidad de algo no se obtiene por haber sido. Es decir, incluso lo que ya ha sido, pudiendo no haber sido, puede anularse por la voluntad omnipotente, porque nunca se clausura como cosa contingente. Esta es la idea de la revocabilidad del pasado que apasiona y provoca controversias en el texto borgeano. En Damiani, Dios trasciende el principio lógico de no contradicción, está más allá, es decir, es Dios quien lo instaura. Lo que es, es como es porque Dios así lo instauró; con todo, Dios podría cambiar dicho orden instituido, y jugar con otras leyes. No sólo Dios podría haber hecho que el pasado sea de otro modo, sino inclusive cambiar dicho pasado.

Desde el punto de vista lógico, es necesario que todo lo que fue haya sido; sin embargo, si esto se correspondiese con la realidad, entonces todo estaría regido por la necesidad y Dios no tendría poder ni libertad (Filippi, 2006). Dios todo lo puede, salvo el mal, que le es ajeno, y debe contarse no entre las cosas sino fuera de ellas (Damián, cap. 10, 610D).

Este es el planteo filosófico que alimenta a Borges. Mas Borges, en su relato, hace que la acción omnipotente de cambiar el pasado concorra con el instante de la muerte de Damián (que sucede en el presente), y en este sentido, da lugar a la paradoja de cambiar el pasado en el presente, y así, en la simultaneidad de dos historias presentes de un mismo sujeto: la primera, la de aquel Pedro cobarde, la segunda, la del Pedro valiente. Aquella va esfumándose en el mismo momento que la segunda va tomando cuerpo, de modo tal que los recuerdos, documentos, etc., de la primera comienzan a evaporarse, a perderse. Incluso aquellos sujetos que recuerdan la primera historia, corren riesgo de desaparecer, y eso Borges lo sabe, y por ello aduce no recordar con claridad, porque teme que al recordar la historia de cobardía de Damián, él también desaparezca por la acción de Dios. Por eso Borges dice:

“En cuanto a mí, entiendo no correr un peligro análogo [al del puestero que murió por tener demasiada memoria de Damián cobarde]. He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón” (Borges: 91-92).

En suma, lo que escandaliza a la razón, a la inteligencia humana, y que Borges juega diciendo que él ha logrado descubrir, es que el pasado nunca se clausura para la voluntad omnipotente de ese ser trascendente que le llaman Dios. Y ello espanta a la vez que apasiona, puesto que la identidad humana puede ir esfumándose, variando, transformándose si Dios así lo quisiera, y Borges, que no es Dios, juega a imaginar ello en la biografía inasible de Pedro Damián. Tanto los principios lógicos de identidad como el de no contradicción entran en jaque en este planteo, porque la acción divina supera el orden de lo uno y de lo no contradictorio, orden ontológico que está tejido desde el hilo de la temporalidad, hilo que no limita ni circunscribe el orden de lo divino.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, J. L. (1998). "La otra muerte", en *El Aleph*. Bs. As. Ed. Alianza, pp. 82-93.

BOULNOIS, DE LIBERA, y otros (1994). *La Puissance et Son Ombre. De Pierre Lombard à Luther*. Aubier

DAMIÁN, P. (943). *De Divina omnipotentia et altrioposculi*. Intr. enoti di Paolo Brezzi, trad. Di Bruno Nardi. Firenze.

FILIPPI, S. (2006). "Pedro Damián y la cuestión de la omnipotencia divina. El problema del fideísmo en los comienzos de la escolástica". En CRUZ, J. y SOTO-BRUNA, M. *Metafísica y dialéctica en los períodos carolingio y franco (S. IX-XI)*. Pamplona. Eunsa.

LEÓN FLORIDO, F. (2012). "La cuestión in reparatione corruptae y el problema de la omnipotencia divina de Pedro Damián a Guillermo de Rimini". En *Cauriensia*. Vol. VII. pp. 397-419.

MAGNAVACCA, S. (2009). *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Bs. As. Ed. Miño y Dávila.

ROJO, R. (1995). "La necesidad lógica y ontológica en Aristóteles". En *Facetas de la modalidad*. Tucumán. Departamento de Publicaciones de Filosofía y Letras. pp. 31-48.







## TESEO Y NIPPUR, CRÓNICAS DE UN VIAJE INTERTEXTUAL

CARLOS ALBERTO ALBARRACÍN

Facultad de Humanidades y Ciencia Sociales - UNJU

tutani2@yahoo.com.ar\*

### RESUMEN

La historieta seria, considerada el noveno arte, ha abrevado desde sus inicios en la literatura. La historieta argentina *Nippur de Lagash* de Robin Wood utiliza el mito de Teseo como modelo textual para la construcción del héroe Nippur. La "historia" de la historieta se construye a partir de dos relatos, uno estructurante que cuenta las aventuras de Nippur desde su expulsión de Lagash hasta la reconquista de su ciudad, y otro relato que está conformado por diversos episodios, incluidos en la totalidad de la saga, en donde el héroe atraviesa distintas aventuras. En ambos relatos se transparenta la presencia de un texto modelo que ancla la construcción del protagonista a la figura de Teseo. Marcados por el Éxodo y el Exilio, en su errancia los personajes constituirán un modelo narrativo común. El objetivo de esta ponencia es dar cuenta de los cruces a nivel del relato en los dos textos y de los efectos de sentido que resignificaron la figura del héroe en el contexto actual.

**Palabras clave:** historieta, narración, resignificación.

Fecha de Recepción: 06 de septiembre de 2016 - Fecha de Aceptación: 29 de septiembre de 2016

\*Artículo realizado en 2012 y revisado en el año 2015.

**TESEO AND NIPPUR, CHRONICLES OF AN INTERTEXTUAL JOURNEY****ABSTRACT**

Serious cartoon, considered the ninth art, has settled since its origins in literature. Robin Wood's cartoon, *Nippur de Lagash*, uses Theseus myth as a textual model for the construction of Nippur hero. The "story" of cartoons is constructed from two narratives. One of them is structuring, it tells Nippur's adventures since his expulsion from Lagash until he recaptures his city. Another story is made up of several episodes, included in the whole saga where the hero goes through different adventures. A model of a text that anchors the construction of the protagonist to the figure of Theseus is observed. The aim of this paper is to report the story level crossings in both texts and the effects on meaning that resignified the hero feature in the current context.

**Keywords:** cartoon, narration, resignification.



## HISTORIETA Y LITERATURA

Nippur de Lagash y Teseo son, aparentemente, dos héroes alejados entre sí por la distancia que imponen el tiempo y los géneros discursivos a los que cada uno pertenece. Se corresponden, además, con sistemas culturales diferentes y, por sobre todo, con sistemas “literarios”<sup>1</sup> distintos, tanto en lo relativo a sus procedimientos de producción signíca como a su constitución como campo científico y artístico.

Por un lado, cada uno de esos sistemas o géneros discursivos tiene una historia propia cuyos productos culturales pueden ser legítimamente estudiados en su unicidad y autonomía. En este sentido, un abordaje sistemático de los diferentes subsistemas que integran las culturas de origen contribuye, sin dudas, al conocimiento de la dinámica interna de los procesos de producción de sus discursos sociales. Por otro lado, es igualmente válido estudiar las relaciones entre estas dos expresiones y reparar en qué medida la historieta se apropia de los modelos de la literatura.

Las relaciones intertextuales de la literatura al interior de su sistema son constitutivas de su proceso de significación y de legitimación. La historieta lenguaje, “género” de reciente constitución, ha cimentado en gran medida su proceso de gestación y consolidación a partir de una relación tensiva con la literatura. Este trato tiene su mayor expresión en la constitución de la denominada historieta realista o seria, género de la historieta que se caracteriza, en general, por la preeminencia de un dibujo realista y el tratamiento de temáticas alejadas de la comicidad. Posiblemente es este género, en particular, el que mayores exploraciones y permutaciones ha realizado en el campo de la literatura para la conformación de su corpus.

Respecto de la intertextualidad, Pampa Aran y Silvia Barei, en *Género, Texto y Discurso* (2009:71), retoman las nociones de Julia Kristeva en torno a la cuestión y señalan que cuando Kristeva habla de *Intertextualidad*, está pensando en *una semiótica de la producción*. Es decir, se plantea un proceso semiótico que se ocupa de la

---

<sup>1</sup> Eludo aquí la discusión sobre la caracterización de la historieta como género literario.

generación del texto a partir de la incorporación de los textos anteriores y de los ideogramas que provienen de lo social. Así, la producción de nuevos textos no sólo se resuelve en los diálogos de éstos con sus antecesores, sino en su inclusión en la sociedad y tiempo de su producción.

Antes de dar cuenta de estas tensiones y del rol que cumplen en la configuración de Nippur y Teseo, se hace necesario dar cuenta del estado de situación de la historieta seria/realista o de aventuras al interior del campo específico de su realización y de la historieta en general.

### ***NIPPUR DE LAGASH: HISTORIETA REALISTA***

La historieta realista es un género que surge a mediados de las primeras décadas del siglo XX, en cierta medida como una natural evolución de los procesos de expansión de la industria gráfica, en particular de la revista, advertida del aumento de lectores y de la multiplicidad de gustos de ellos. Además, a este proceso se suma el incremento de autores y de temáticas. Se la considera, en general, "realista" por el abandono de los dibujos caricaturescos y por el tratamiento de diversas temáticas que dejan de lado el humor para explorar la tragedia y la aventura. Así, Regiani (2009-1) nos dice:

"No es casual que las etiquetas tradicionales del medio califiquen como historieta realista cualquier historieta que haya renunciado a sus orígenes cómicos, sobre todo a partir de un dibujo en deuda con alguna moda de la ilustración de tiempos anteriores a las vanguardias. Cualquier historieta, aunque esté recorrida por las expectativas de un género; y cuanto más normalizado el género, más realista parece la historieta, aunque se desarrolle en el futuro o en alguna guerra exótica."

La llamada historieta realista, en general, se organiza a partir de la articulación entre dos relatos: uno que llamaremos *relato estructurante* y otro que es el *relato estructurado*.



El relato estructurante comprende el argumento general de la historieta. En él se narra la historia macro del héroe, se construyen las características generales del personaje y se instaura el conflicto que dirigirá sus pasos en toda su trayectoria. Así, en el caso de Nippur, el conflicto es su expulsión de Lagash, su ciudad natal, por la invasión de Lugal Zaguizi. Como consecuencia directa de ello, el héroe se convertirá en el principal enemigo para las aspiraciones del invasor de dominar la Sumeria. A partir de entonces, el personaje inicia un periplo que lo llevará por nuevas tierras procurando huir de la sombra del tirano. Este relato estructurante comprende, a su vez, diversos episodios, es decir, *relatos estructurados* con sus propios conflictos, que van modelando la figura del personaje. Estos episodios pueden tener relación directa con el relato principal (por ejemplo, los diversos capítulos en que Nippur se libra de los ataques de asesinos enviados por Zaguizi) o tomar caminos apartados del relato principal, en donde el héroe vive diversas aventuras y conoce multiplicidad de personajes. La unidad está dada sólo por el particular sentido de la justicia que Nippur expone en todos los casos y en todas las relaciones que establece.

También se construyen nuevas sagas insertas en el relato, como la saga de los Hititas o la de Teseo. En estos diversos episodios, el personaje va sufriendo un lento proceso de transformación que impacta directamente en el relato estructurante, al tiempo que éste, la historia "principal", vuelve a incidir en el camino del héroe.

## LA FIGURA DE TESEO

El mito de Teseo es uno de los temas de la antigüedad heroica griega tratado con más frecuencia, aunque en distintas versiones. En particular, estas referencias se centran en su lucha contra el minotauro y la parte final del mito: el abandono de Ariadna después de salir de Creta, por cuya decisión Teseo fue ya desmitificado, ya glorificado, según las diversas interpretaciones.

Teseo es la encamación legendaria de un largo y complicado proceso que culminara con la instauración de la polys. El periplo del héroe en busca de su padre puede ser releído cual representación de los conflictos con las familias influyentes de las distintas regiones de

Grecia, principales familias del régimen político que conservaban el poder a través de un pacto, un convenio, en el ejercicio del poder entre los poderosos, con el apoyo de una amplia mayoría de la población especialmente sensible a una medida centralizadora de este tipo. Al respecto, José Luis Menéndez Varela (2003:129) señala:

“Teseo es el héroe de la tradición aristocrática ateniense que lleva a su cumplimiento la *sympoliteía* del Ática. Su figura es un producto fabulado que persigue el objetivo de empujar a una edad mítica el origen del propio ordenamiento aristocrático, esto es, de la constitución de la polis, de forma que su valor histórico queda relegado a la impresión que este proceso fundamental dejó en el imaginario colectivo.”

El ciclo de Teseo nos presenta el prototipo del héroe ateniense, en alguna manera opuesto a la figura de Hércules. Opuesto, porque sus aventuras no son el producto de una acción de los dioses, ni tampoco el resultado de un defecto del carácter que termine condicionando al héroe a otros personajes. Sin embargo, es innegable que Hércules es el modelo narrativo que prefigura a Teseo. Y es Plutarco quien nos comenta el deseo del joven héroe por emular las hazañas de Hércules:

“Mas a éste ya de antiguo le abrasaba la fama de la virtud de Heracles; hablaba frecuentemente de él y oía con ansia a los que le pintaban sus hazañas, mayormente a los que le habían visto y habían estado presentes a sus discursos y sus hechos.” (Plutarco:1952)

Una vez alcanzada su primera madurez, y llegado el momento de abandonar la casa materna en Trecén para reunirse con su padre en Atenas, Teseo decide emular a Heracles llevando a cabo toda una serie de gestas heroicas. De forma que, contra todos los consejos que le invitan a realizar el viaje por mar, decide realizar el itinerario por tierra para así liberar a las gentes de los bandidos que asolaban las regiones del Peloponeso y del Ática. El modo en que Plutarco presenta estos

malhechores es ciertamente interesante: se trata de hombres de un vigor extraordinario, pero que han utilizado estas cualidades para hacer prevalecer sus propios deseos.

“Porque aquella época fue fecunda en hombres de aventajadas e infatigables fuerzas para los trabajos manuales, y de grandísima ligereza de pies; pero que en nada moderado o provechoso empleaban estas dotes, sino que se complacían en la violencia, abusaban con crueldad y aspereza de su poder, y si aspiraban a dominar, era para sujetar y destruir cuanto se les ponía por delante; pareciéndoles que la modestia, la justicia, la igualdad y la humanidad no estaban en ninguna manera bien a los que más podían, pues que si todos los otros hombres las alaban, es por falta de atrevimiento para injuriar y por miedo de ser injuriados.” (Plutarco:1952)

Este tipo de mito se organiza en ciclos, puesto que no responde a la pretensión de relatar el momento inicial de los orígenes del mundo; por el contrario, los ciclos narran las hazañas de un héroe, cuyas aventuras se amplían sin comprometer el orden establecido.

“A esta misma manera tomó por su cuenta Teseo castigar a los malvados, haciéndoles sufrir las mismas violencias que practicaban, y la justa pena de sus injusticias por los mismos medios de que se valían.” (Plutarco:1952)

Así, Teseo protagoniza un éxodo, una salida voluntaria que lo llevará a recorrer los caminos, postergando en el tiempo la culminación de su destino. Y aun cuando los cumpla, nos cuenta Plutarco la diversidad de hazañas que continúa protagonizando el héroe.

## **NIPPUR, EL JUSTICIERO ERRANTE**

Nippur de Lagash, el Nómada, el Incorruptible, es el personaje de una historieta argentina de aventuras publicada desde 1976 a 1990,

en las revistas de la Editorial Atlántida. Su autor, Robin Wood, produjo, en más de 400 capítulos, el relato de las aventuras de Nippur, un guerrero que, expulsado de su ciudad natal, Lagash (la de las blancas Murallas), realiza su periplo por las tierras de Sumeria, Egipto y la Grecia Ática durante la Edad de Bronce. El relato se basa, en parte, en personajes históricos y mitos famosos de la Edad Antigua.

Las primeras historias realizadas por Wood y Lucho Olivera se publicaron originalmente en blanco y negro, en la revista *D'Artagnan*. En ellas se presentan los personajes que acompañarán a Nippur a lo largo de su vida y se plantean los conflictos que el protagonista deberá ir resolviendo con los años. Los primeros siete episodios son historias unitarias protagonizadas por Nippur de Lagash y su amigo Ur-El de Elam, tras verse obligados a abandonar Lagash (ciudad en la que Nippur era General), debido a la traicionera invasión del rey Luggal Zaggizi de Umma. Los amigos, tras jurar venganza, se lanzan a los caminos y viven diversas aventuras: conocen a Teseo y lo ayudan a vencer al Minotauro, se enemistan con los Hititas; Nippur conoce y se enamora de Nofretamón, princesa de Egipto, amor que lo ceñirá a la historia de aquel lugar. A partir del episodio número ocho, se inscribe el nombre *Nippur de Lagash* antes del título de la historia de turno. Son hechos determinantes de este período: primero, Nippur y Ur-El conocen a Sargón, actual copero del rey de Akad, el hombre que convulsionará el mundo conocido en el siglo XXIV a.C.; segundo, Ur-El abandona los caminos y a Nippur para vivir apaciblemente en la ciudad de Merem, casándose con la reina del lugar. Tras esto, el sumerio comienza a labrarse una sólida fama de hombre sabio y justo, caminante solitario y destacado militar. Bastante maltratado por la vida, tras escaparle a un destino de esclavo, decide evitar la compañía humana viviendo en desiertos y bosques.

La estructura episódica de la gesta permite la inclusión de diversas sagas en su interior, entre ellas la de Teseo. Compuesta por ocho episodios, es una adaptación del mito del retorno de Teseo del Hades, aunque guarda considerables diferencias con la leyenda griega: Akamas, hijo de Teseo y Fedra, envía un grupo de mensajeros atenienses en busca de Nippur. Teseo había partido dos cosechas atrás en una expedición con rumbo incierto, dejando el poder en manos del





consejo; pero ni él ni sus hombres habían regresado. La prolongada ausencia del monarca desencadenó un conflicto político en Atenas. Un noble ateniense llamado Menesteo aspiraba al trono y se refería a sí mismo como rey, cuestionando la legitimidad de Akamas como sucesor.

Al saber de la pronta llegada de Nippur, Menesteo envía un sicario a detenerlo y el errante apenas logra salvarse con la ayuda de un hombre enfermo, que le retribuye la amistad y la generosidad que poco tiempo antes Nippur le había ofrecido. En Atenas, es informado de la situación por el príncipe y, mientras organiza la expedición, poco a poco va llegando la ayuda solicitada: en primer término, Ur-El; luego Piritos, el rey de los Lapitas; más tarde Hattusil y, por último, Karien.

Luego de varias aventuras, que incluyen un encuentro con los centauros (en la historieta son una tribu de jinetes, en lugar de seres mitológicos) y otro con una sirena, Teseo es hallado, pero a un alto costo: la vida de varios de los compañeros. Este es el ejemplo más extenso de la relación ficcional entre Teseo y Nippur. Además, y en posteriores aventuras debe sumársele una gran cantidad de episodios en los cuales los héroes se encuentran en diferentes circunstancias, incluso la de la muerte de Hipólito.

Al nivel del relato estructurante, Nippur también es un héroe exiliado, que recorre diversos caminos retardando el momento de la consumación de su destino (la reconquista de Lagash), pero una vez conseguido, al cabo de un tiempo, abandona la ciudad para tener nuevas aventuras, hasta su desaparición.

En definitiva, esta historieta es también la historia de un guerrero atravesado por los acontecimientos. Y que representa al hombre común de sus días, un hombre para quien el mayor *heroísmo es el día a día*, pero que, sin embargo, alberga en sí la fantasía del héroe. "Una roca cuesta abajo, eso soy yo. Ruedo cuesta abajo arrastrado por el peso de mi cuerpo y voy de aquí para allá sin saber bien por qué" (Nippur de Lagash, 42).

## **SOBRE LOS HÉORES**

Teseo y Nippur constituyen una casta particular de héroes que se

aparta en cierta medida, o tiende a apartarse, del modelo que trazara Josep Campbell en su trabajo sobre el monomito heroico, *El héroe de las mil caras* (1949). Según este autor, el héroe, sin importar su origen, tiene que atravesar por una serie de etapas idénticas para alcanzar su cometido:

“La llamada a la aventura” o las señales de la vocación del héroe. En esta primera etapa se presenta el desafío para el héroe con la forma de un viaje a una tierra lejana, un bosque, un reino desconocido. El héroe puede aceptar esta llamada o rehusarse a acudir, en cuyo caso se presentaría la segunda etapa.

“La negativa a la llamada”. Sea por miedo, por inseguridad o por sentirlo inadecuado, el héroe se rehúsa a aceptarla. Entonces su vida se convierte en una tierra baldía carente de significado.

“La ayuda sobrenatural” es la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada. En el caso contrario, cuando el héroe acepta el llamado, un ayudante inesperado le ofrecerá consejo, un talismán o un objeto que le será de ayuda durante su periplo.

“El cruce del primer umbral”. En este punto, el héroe abandona el mundo conocido para internarse en un medio cuyos límites y reglas le son desconocidos.

“El vientre de la ballena”. Es la etapa de las pruebas y victorias. El héroe es devorado por lo desconocido. El contacto con su mundo y la persona que alguna vez fue desaparecen por completo.

“Iniciación”. Una serie de retos y pruebas inician la transformación del héroe. Las aventuras se suceden una tras otra.

“El encuentro con la diosa”. En este punto el héroe conoce el amor incondicional.

“La reconciliación con el padre”. El héroe se confronta con una figura paterna o con el mismo padre como símbolo del *superyo*. Esta figura (que no necesariamente tiene que ser la de una persona) posee el poder sobre su vida o su muerte. Este es el punto central del viaje.

“Apoteosis”. El héroe alcanza su transformación última. La identidad con la que inició su viaje muere para dar lugar al nuevo yo cargado de un nuevo conocimiento.

“La gracia última”. Aquí se alcanza aquello que se ha ido a buscar (sea el vellocino de oro, el santo grial, etc.). La meta del viaje ha sido



lograda.

“El regreso y la reintegración a la sociedad”. El héroe regresa transformado y portando el conocimiento adquirido. Entonces es frecuente que le sea problemático reintegrarse a su comunidad o compartir su nuevo entendimiento.

Nippur y Teseo cumplen algunas de estas etapas pero, por sobre todo, en su camino se niegan a cumplir algunas, por ejemplo “La reconciliación con el padre”, pues Nippur no lo tiene y no lo busca, mientras que Teseo lo hace en apariencia. Al respecto, cabe preguntarnos (tal como lo hace Plutarco) el por qué del olvido de Teseo que al retornar de Creta olvida cambiar las velas de su navío tal como acordara con su padre, provocando con su omisión la muerte de Egeo. En el mismo sentido, el cumplimiento de las etapas, estos héroes se encuentran con la “Diosa”, mas éstas debieran ser expresadas en plural: “Corren todavía otras narraciones, que no han salido a la escena, acerca de otros casamientos de Teseo, que ni tuvieron justos principios ni felices fines”, nos dice Plutarco de Teseo (Plutarco:1952). De igual modo, Nippur conoce a distintas diosas, mujeres en su mayoría que no ofrendan incondicionalmente su amor al héroe y que, además, por cuestiones intrínsecas al propio género de aventuras de la historieta, se alejan de Nippur al final de los episodios o se convierten en seres ideales, tal es el caso de Nofetamón, cual una antigua Beatrice del Héroe. El caso emblemático es el de la reina de las Amazonas, Mereen, que, aun dándole un hijo al protagonista, continúa sus propias aventuras lejos del padre y el hijo.

Por último, estos héroes no se realizan en la apoteosis, sino que continúan su camino de manera casi infinita. Retoman los caminos en los lugares en que los dejaron. Su realización está en el caminar. Así, Teseo, según Plutarco, continúa sus travesías y se enfrenta a las Amazonas; rapta a Helena, siendo ésta pequeña; combate a diversos reyes, pero, por sobre todo, gobierna sobre Atenas y es víctima de intrigas políticas que lo llevan a abandonar su reino, decepcionado de la incomprensión de sus gobernados. De igual modo le ocurre a Nippur en el gobierno de su amada Lagash, a la que habiendo liberado, abandona. Teseo morirá y sus restos descansaran en su ciudad, mientras que Nippur simplemente desaparecerá, tal como la historieta

en la crisis de la industria editorial argentina de los '90.

A modo de conclusión, podemos afirmar que estos dos héroes no pueden realizarse en las mismas reglas que corresponden a la heroicidad. Su principal función se encuentra en el relato que los constituye a ellos y a las épocas de su producción. Quizás el alejamiento de Teseo de su época y del mito fuera una conciencia narrativa que construye una conciencia discursiva acerca del rol del hombre en la naturaleza, de la independencia del hombre como constructor de su destino. Esta conciencia que atraviesa épocas y géneros actúa como modelo narrativo de posteriores héroes; algunos como Nippur. Figura del relato que, allí donde Teseo dejara sus huellas, recomenzará el camino de la narración. El nuevo Héroe, Nippur, es el espejo de una época presente y con un lector que ha abandonado definitivamente a los dioses de Olimpo y solo se identifica con los dioses del papel.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERONE, L. R. (2011). *"La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina: de la 'operación Masotta' a un campo en dispersión"*. En *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Córdoba. <http://historietasargentinas.wordpress.com>.

BERONE, L. R. (2012). *"La Fundación del discurso sobre la historieta argentina. Cybersix, o las posibilidades de la saga en la historieta argentina"* en *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*. Córdoba: <http://historietasargentinas.wordpress.com>.

JIMÉNEZ VAREA, J. (2006). *"El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios"* en *Revista Ámbitos* N° 15. pp. 121-209.

MASOTTA, O. (1982). *La Historieta en el mundo moderno*. 2ª edic. Barcelona. Paidós.

MENÉNDEZ VÁRELA, J. L. (2003). *"Una Relectura del Ciclo de Teseo en el Contexto Geopolítico de los Siglos Oscuros"* en *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* N°15. España. Universidad de Alcalá. pp. 129-159. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=991074>

PLUTARCO (1952) *Vidas Paralelas*. Buenos Aires. El Ateneo.

REGGIANI, F. (2012). *La única verdad es la realidad: apuntes sobre la noción de historieta realista*. En *Revista Cultura, Lenguaje y Representación* N° 10. pp. 129.137.

ROBIN WOOD (2012). *Nippur*. Episodios varios en *Woodiana Comunidad*: <http://ar.groups.yahoo.com/>

TURNES, P. (2009). *"La Novela Gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real"*. En *Revista Académica de la*

*Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*. N° 78. Enero-Julio de 2011. Colombia.

<http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2011/10/78.pdf>

VILLEGAS, J. (1973). *La Estructura Mítica del Héroe*. Barcelona. Planeta.





***NUUESTRO NOA 9. Hacia la construcción de conocimientos emancipatorios***, publicación científica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, ISSN 1852-8287, se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2017 en los talleres gráficos de la Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Avenida Bolivia 1685, San Salvador de Jujuy, Jujuy, Argentina.

1° edición: 200 ejemplares.