



Mariné Nicola
Sara Rojo
compiladoras y
organizadoras

Latinoamérica contemporánea

**memorias
márgenes
textualidades**

MERCADO[®]
LETRAS

Conselho Editorial
Universidade Federal de Minas Gerais/ Brasil
Universidad Nacional del Litoral/ Argentina
Editora Mercado de Letras



Autoridades
Universidade Federal de Minas Gerais
Reitora
Dra. Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-reitor
Alessandro Fernandes Moreira.

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Directora
Sueli Maria Coelho
Vice-director
Georg Otte



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL LITORAL**

Universidad Nacional del Litoral
Rector
Dr. Enrique Mammarella
Vice-rectora
Dra. Larisa Carrera



Secretaría de Planeamiento Institucional e Internacionalización
Dra. Larisa Carrera

Casa Internacional-Secretaría de Planeamiento Institucional e Internacionalización
Pia Hubeli

Asociación de Universidades
GRUPO MONTEVIDEO

Coordinadora Núcleo Disciplinario "Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura"
Mag. Mariné Nicola

Corrección y estilo:
Laura Alassia (UNL); Martina Diaz Nicola (UNL); Luísa Rocha Vasconcelos (UFMG);

Registro y continuidad
Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral- UNL/ Argentina)
Sara Rojo (Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG/ Brasil)

Consejo Editorial
Mariné Nicola – Universidad Nacional del Litoral (UNL)/ Argentina
Miriam Gárate – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)/ Brasil
Mónica Marinone – Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)/ Argentina
Predro Brum – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)/ Brasil
Sara Rojo – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)/ Brasil

Conselho Editorial Mercado de Letras
Alexandre Mariotto Botton – UNEMAT/Tangará da Serra Alice
Áurea Penteado Martha – UEM/Maringá
Aroldo José Abreu Pinto – UNEMAT/Tangará da Serra
Diana Navas – PUCSP/São Paulo
Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI/Teresina
Edgar Roberto Kirchof – ULBRA/Canoas
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira – Unesp/Assis
João Luís Cardoso Tápias Ceccantini – UNESP/Assis/SP
Marly Amarilha – UFRN/Natal
Rosa Cuba Riche – CAP- UERJ
Sara Reis da Silva – Universidade do Minho/Portugal
Silvana Augusta Barbosa Carrijo – UFG/Catalão
Thiago Alves Valente – UENP/Cornélio Procopio
Valter Henrique de Castro Fritsch – FURG/Rio Grande
Vera Teixeira de Aguiar – PUCRS/Porto Alegre

MARINÉ NICOLA

SARA ROJO

(COMPILADORAS Y ORGANIZADORAS)

LATINOAMÉRICA
CONTEMPORÁNEA:
MEMORIAS, MÁRGENES
Y TEXTUALIDADES

RECORRIENDO MÁS DE 10 AÑOS DEL
NÚCLEO DISCIPLINARIO
“LITERATURA, IMAGINARIOS,
ESTÉTICA Y CULTURA”-AUGM

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Latinoamérica contemporánea [*livro eletrônico*] : memorias, márgenes y textualidades : recorriendo más de 10 años del Núcleo Disciplinario "Literatura, imaginarios, estética y cultura" - AUGM / [organização Mariné Nicola, Sara Rojo]. – 1. ed. – Campinas, SP : Mercado de Letras, 2025.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-7591-941-5

1. Cidadania 2. Escritores - Crítica e interpretação
3. Linguagens 4. Literatura latino-americana 5. Memórias
6. Mulheres 7. Patrimônio 8. Pesquisas 9. Textualidade
I. Rojo, Sara. II. Nicola, Mariné.

25-300308.0

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura : Apreciação crítica 809

capa: Studio Rotta Design Gráfico

gerência editorial: Vanderlei Rotta Gomide

preparação dos originais: Editora Mercado de Letras

revisão final dos autores

bibliotecária: Eliete Marques da Silva – CRB-8/9380

Esta obra está sendo publicada com
recursos do edital de Publicações 2024 da
Faculdade de Letras/UFMG

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:

© MERCADO DE LETRAS®

VR GOMIDE ME

Rua João da Cruz e Souza, 53

Telefax: (19) 3241-7514 – CEP 13070-116

Campinas SP Brasil

www.mercado-de-letras.com.br

livros@mercado-de-letras.com.br

1ª edição

2 0 2 5

FORMATO DIGITAL

BRASIL

Esta obra está protegida pela Lei 9610/98.
É proibida sua reprodução ou armazenamento
parcial ou total ou transmissão de qualquer
meio eletrônico ou qualquer meio existente
sem a autorização prévia do Editor. O infrator

SUMARIO

REGISTRO Y CONTINUIDAD	7
Mariné Nicola	
Sara Rojo	

Autores y literatura

1 - REALISMO, TRANSCULTURAÇÃO E O ROMANCE NO BRASIL	19
Pedro Brum	

2 - SUBMERGIR, RETORNAR, RESPIRAR: MELANCOLIA E LUTO EM DOIS POEMAS DE ALBERTO PUCHEU	41
Diana Junkes	

3 - EL ARTE CONFRONTA EL ARCHIVO Y ABRAZA LA MEMORIA	63
Mónica Marinone	

4 - ESCRITAS DE SI, MEMÓRIA E TEXTUALIDADES EM SALIM MIGUEL	85
Luciana Rassier	

5 - A IMAGEM DA REVOLTA: LIMA BARRETO NO CEMITÉRIO DOS VIVOS	111
Jorge H. Wolff	

Mujeres y memorias

6 - DEL RASTRO DE LOS HUESOS A SU (RE)ENCARNADURA:FAMILIA(S), FAMILISMO Y FEMINISMO(S) EN ALGUNOSTEXTOS DE LAS LETRAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS	127
Miriam V. Gárate	

7 - LA VOZ POÉTICA FEMENINA CONTEMPORÁNEA EN PARAGUAY	155
Fides Gauto	

8 - ESCRITURA, AMORES E ABANDONOS NA PRODUÇÃO NARRATIVA DE CARLA MADEIRA	177
Amanda da Silva Oliveira	

Lenguajes y textualidades

9 - REVISITANDO EL MITO DE EVA PERÓN DESDE EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE LOS AÑOS 2000: ENTRE LA MEMORIA DEL PERONISMO Y LAS LUCHAS DEL FEMINISMO	209
Cecilia Carril	

10 - EL PERPETRADOR EN ESCENA. ENTRE LA SALA DE AUDIENCIAS Y SU REPRESENTACIÓN EN LOS DOCUMENTALES SOBRE JUICIOS POR VIOLACIÓN A LOS DERECHOS HUMANOS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA	233
Mariné Nicola	

11 - ICTUS Y PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA (1984-2023)	275
Sara Rojo	

Patrimonio y ciudadanía

12 - APOCALIPSIS Y COSMOPOLÍTICA DE LOS PUEBLOS: IMÁGENES PARA INTELIGIR LA CONTEMPORANEIDAD . .	299
Alejandra Bottinelli Wolleter	

13 - "DESTINO CHACO": IMAGINARIOS CONTEMPORÁNEOS EN EL DISCURSO TURÍSTICO-CULTURAL SOBRE DOS ESPACIOS EN TENSIÓN	323
Mariana Giordano	

14 - INTERSECCIONES ENTRE ARTE Y PATRIMONIO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE LA INDUSTRIA EN FONTANA (CHACO)	353
María Patricia Mariño	

15 - A PARCERIA ENTRE A UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO E A SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA EM DEFESA DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA.	381
Renata Bastos da Silva	

SOBRE LOS AUTORES.	399
----------------------------	-----

REGISTRO Y CONTINUIDAD

Mariné Nicola

Sara Rojo

La iniciativa de concreción de este libro surge por la motivación de celebrar y celebrarnos por diez años consecutivos de trabajo conjunto en el marco del Núcleo Disciplinario (ND) Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura, creado en 2014 en el contexto de la AUGM- Asociación Universidades Grupo Montevideo.

Al momento de proponer la creación de este Núcleo Disciplinario se buscaba dar respuesta a la necesidad de consolidar, en el Cono Sur, una tendencia que hacía algunos años se venía desarrollando entre diferentes Universidades que componen esta importante Red. Esto es, la cooperación académica y la circulación de masa crítica en un área disciplinar cuyos intereses comunes son la *Literatura*, la *Cultura* y el *Pensamiento Latinoamericanos*, tendencia que, por su continuidad, a esas alturas demandaba una inserción formal en dicho Espacio Académico Regional de Cooperación. En sus inicios fuimos unas pocas universidades las que convergieron en tal iniciativa, pero a lo largo de más de una década hemos demostrado una potencialidad de trabajo que conllevó a la consolidación de líneas y temáticas de investigación, actividades científicas y académicas conjuntas como así también la circulación de profesionales, investigadores, docentes y alumnos, permitiendo el cruce de marcos teórico-metodológicos, dinámicas de trabajo y fortalecimiento de redes en la enseñanza y la investigación. Actualmente en nuestro Núcleo Disciplinario convergen investigadores de múltiples universidades latinoamericanas: Universidad Nacional del

Litoral (UNL-Argentina); Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP-Argentina); Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo-Argentina); Universidad Nacional del Nordeste (UNNE-Argentina); Universidad Nacional de Córdoba (UNC-Argentina); Universidad Nacional de Quilmes (UNQ-Argentina); Universidad Federal de Santa María (UFSM-Brasil); Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil); Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC-Brasil); Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP-Brasil); Universidad Federal de Goiás (UFG-Brasil); Universidad Federal de San Carlos (UFSCar-Brasil); Universidad Federal de São Paulo (UNIFESP-Brasil); Universidad Nacional de Asunción (UNA-Paraguay); Universidad Nacional del Este (UNE-Paraguay); Universidad de la República (UDELAR-Uruguay); Universidad de Chile (UCHile-Chile); Universidad de Playa Ancha (UPLA-Chile).

En los Fundamentos de nuestro proyecto de creación afirmamos que dadas las capacidades instaladas en las respectivas universidades miembros que nos postulamos inicialmente para la creación del Núcleo Disciplinario, visibles en sus carreras de grado, de posgrado, sus centros, institutos, proyectos o grupos de investigación allí radicados, así como en una nutrida, contundente producción, y en diálogo tanto con los procesos de internacionalización de nuestras Universidades Públicas como con el impacto que ello implica dentro y fuera de cada institución y de cada país de la región, quienes acordamos la propuesta pretendimos profundizar dichas actividades de cooperación con perspectivas de viabilidad demostradas en circunstancias particulares o localizadas.

Dichos objetivos se han cumplido ampliamente y hemos extendido y profundizado las instancias de cooperación e internacionalización, producto de ello es este volumen editado de manera conjunta entre la Universidad Nacional del Litoral y la Universidade Federal de Minas Gerais. Al mismo tiempo, las colaboraciones y escritos de los colegas de diversas

universidades latinoamericanas dan cuenta de la vitalidad, diversidad e interdisciplinariedad de nuestras investigaciones y estudios. Si bien la creación del Núcleo Disciplinario se fundó en un área que comprende estudios e investigaciones sobre Literatura, Arte, Comunicación y Pensamiento como ejes sustentadores, a su vez y por requerimiento de nuestros objetos mismos, orientó a fortalecer estudios anclados en una perspectiva culturalista que apela, además, a distintos campos o saberes de las *Ciencias Sociales y Humanas*, así como a la indagación de temas y/o problemas a veces concomitantes. Importa enumerarlos aun desordenadamente con la finalidad de esclarecer nuestra perspectiva, más allá de su tratamiento en los ensayos que aquí se incluyen: formaciones nacionales y posnacionales; construcciones identitarias en el marco de la teoría de la frontera; procesos de interacción cultural; multiculturalidad e interculturalidad; universos y alteridades; escrituras de vidas individuales y colectivas; proyectos de política cultural alternativos; arte y mercado; cultura y política; representaciones audiovisuales y memorias; exilios materiales y simbólicos; patrimonio y ciudadanías; lenguas (lenguajes) del exilio y extraterritorialidad; escritura y poder; derechos humanos y construcción de ciudadanías; historia y ficción; dictaduras y posdictaduras; colonialismo y poscolonialismo; ciudades reales y ciudades inventadas en América Latina; modernidades fallidas en América Latina; intelectuales y sus desplazamientos del centro al margen; escritura femenina y feminismos; rebeliones y subalternidades; modos de ser hoy en Latinoamérica; textualidades y múltiples lenguajes; Latinoamérica como polo regional y sus relaciones con el mundo global; estudios de ideas latinoamericanas, entre otros.

Precisamente las palabras elegidas para el nombre de nuestro Núcleo Disciplinario propician la apertura de un espectro que, si bien, da peso disciplinar a la *Literatura*, a la par orientan a un centro de las investigaciones sociales e históricas

actuales, esto es, un interés sustantivo por la actividad y las producciones de la *imaginación* referidas al orden social y político. De ahí que la palabra *Imaginario* destaque en el conjunto: como han explicado intelectuales reconocidos de nuestro contextos, fundados en teóricos de enorme prestigio (v.g. Carlos Altamirano, Clifford Geertz), al destacar el carácter imaginario de determinada representación –o constelación de representaciones, símbolos, significaciones –, lo que se subraya es no sólo la línea que la separa de lo considerado “real”, sino también su carácter no reflejo. Las restantes palabras del nombre de este ND (*Estética y Cultura*) pretenden instaurar nuestros objetos, de variado registro y formato, siempre eficaces a la hora de estudiar la *refiguración del pensamiento social*, el orden de la significación y de lo simbólico en lo que la organización y autopercepción de la vida de los individuos de cualquier comunidad se refiere (Carlos Altamirano).

Con la intención de organizar las contribuciones que constituyen este volumen, hemos dividido los trabajos en cuatro grandes bloques que se constituyen en aglutinadores temáticos de nuestras investigaciones en red. El primero de los bloques lo hemos denominado, *Autores y literatura*; al segundo, *Mujeres y memorias*; al tercero *Lenguajes y textualidades* y, al cuarto y último, *Patrimonio y ciudadanía*. Sabemos que el material trasciende estas denominaciones, pero aún así nos ha parecido importante constelar las investigaciones para facilitar el acceso a nuestros lectores.

El primer bloque está constituido por los siguientes trabajos: *Realismo, transculturação e o romance no Brasil*, de Pedro Brum (Universidade Federal de Santa María, Brasil), en el que a través del concepto de transculturación se busca resaltar la permanencia del binomio memoria e historia, identificándolo como un indicio de la expansión de la mimesis realista en la doble dirección de la ambigüedad individual y la utopía del concepto de pueblo. Para ello, el autor toma como objeto

rasgos recurrentes de la narrativa brasileña del siglo XX, en un recorte que va del neoregionalismo comprometido de 1930 al neorrealismo comprometido post-1960. El siguiente capítulo, *Submergir, retornar, respirar: melancolia e luto em dois poemas* de Alberto Pucheu, de Diana Junkes (Universidade Federal de São Carlos, Brasil), sostiene que la pandemia de COVID-19 impuso numerosos desafíos no solo a la vida de las personas, sino también a la ciencia y el arte. La autora de este texto, se propone analizar dos poemas de Alberto Pucheu que sirven de guía para la lectura de este proceso de aislamientos y retraimiento padecido durante la pandemia. El capítulo siguiente, de Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata- Argentina), se titula *El arte confronta el archivo y abraza la memoria*, y en él se pregunta sobre la utilidad del arte y la creación como resistencia analizando obras de dos colombianos, una novela de Pablo Montoya, *La sombra de Orión* y una obra del artista plástico Pablo Mora, *Leviatán*, ambas textualidades que gestionan el horror, la ignominia y la inoperancia del Estado para darles visibilidad. Luego, *Escritas de si, memória e textualidades em Salim Miguel*, de Luciana Rassier (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil), se propone analizar la novela *Nur na escuridão* (MIGUEL, 1999) a partir de la relación establecida entre el texto ficcional y el diario real del padre del autor (MIGUEL, 1997). El último escrito de este bloque es *A imagem da revolta: Lima Barreto em O cemitério dos vivos*, de Jorge Wolff (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil), texto dedicado a la “imagen de la rebelión” y “enigma de la locura” en el *Diário do hospício*, de Lima Barreto, escrito durante su última temporada en el infierno del Hospital Nacional de Alienados de Río de Janeiro, entre 1920 -1921. El diario, es el escrito base para la novela *O cemitério dos vivos*, y en este capítulo, Wolff analiza la rebelión del escritor contra la élite intelectual eugenista y racista de su país.

El segundo bloque se inicia con, *Del rastro de los huesos a su (re)encarnadura: familia(s), familismo y feminismo(s)* en algunos textos de las letras argentinas contemporáneas, de Miriam Gárate (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), capítulo en el que se propone un diálogo entre *El rastro de los huesos* (2008), de Leila Guerriero, *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, revisitada/releída por María Moreno en *Oración, carta a Vicky y otras elegías políticas* (2018), en la sección de su libro que lleva el subtítulo “Huesos”. A lo largo del escrito se examinan las afinidades, discrepancias y metamorfosis de la imagen de los restos óseos, se exploran las estéticas y éticas implicadas en cada caso, así como los momentos convocados en lo atinente a la lucha por la memoria y la justicia en el contexto posdictatorial argentino. Luego nos encontramos con *La voz poética femenina contemporánea en Paraguay*, de Fides Gauto (Universidad Nacional de Asunción, Paraguay), en el que se presenta una reflexión sobre la historia y la evolución de la poesía escrita por mujeres en el contexto paraguayo, destacando su carácter de resistencia y valentía, retomando a reconocidas poetisas contemporáneas de Paraguay, analizando como cada una captura, a través de su poesía, las emociones y pensamientos de la sociedad actual desde una perspectiva femenina. A continuación, *Escritura, amores e abandonos na produção narrativa* de Carla Madeira, de Amanda da Silva Oliveira (Universidade Federal de Santa María, Brasil), presenta el proceso de crítica literaria y análisis de la producción narrativa de Carla Madeira, considerando que con la publicación de las obras *Tudo é rio* (2014), *A natureza da mordida* (2018) y *Véspera* (2021), la autora minera se tornó la segunda escritora más leída de 2021.

El tercer bloque comienza con *Revisitando el mito de Eva Perón desde el cine documental argentino de los años 2000: entre la memoria del peronismo y las luchas del feminismo*, de Cecilia Carril (Universidad Nacional del Litoral, Argentina), en

el que se afirma que a inicios de los años 2000 existe una amplia producción documental en Argentina que está centrada en aspectos biográficos y políticos de Eva Duarte de Perón. Estas producciones oscilan entre dos variantes de la construcción de su figura, la Eva mártir abanderada de los humildes y la Eva militante que va adquiriendo connotaciones feministas. El texto indaga de qué manera se construye la figura de Eva desde una perspectiva de género a la vez que se utiliza un lenguaje común necesario para la memoria colectiva del peronismo. En el siguiente capítulo, *El perpetrador en escena. Entre la sala de audiencias y su representación en los documentales sobre juicios por violación a los derechos humanos durante la última dictadura argentina*, de Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral, Argentina), se propone realizar un recorrido sobre la imagen del “perpetrador” que se construye en audiovisuales documentales que representan los juicios por violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Se afirma que a partir de mediados de la década de los 80 y hasta nuestros días podemos constatar desplazamientos en la imagen que se representa en los audiovisuales en torno a quienes son juzgados en los juicios, o sea, los perpetradores. Se analizan los corrimientos en las formas de su representación, en un primer momento, amparados en la obediencia debida, se los presenta en tanto miembros de una institución verticalista, las Fuerzas Armadas, para luego, identificar individualmente al sujeto en el banquillo de los acusados, como individuo responsable de cometer múltiples hechos de violencia, delitos y vejaciones que atentaron contra la integridad física, psicológica y emocional de otro ser humano. Finalmente en *Ictus y Primavera con una esquina rota (1984-2023)*, de Sara Rojo (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), se retoma el horror dictatorial, el exilio y una performance que rompe las cronologías insertando un presente, que hoy también es pasado, en la fábula de Benedetti. El foco es la representación dramática de la novela, *Primavera*

con una esquina rota, adaptada por Ictus para el palco en 1984 y en 2024.

El cuarto y último bloque se inicia con *Apocalipsis y cosmopolítica de los pueblos: imágenes para inteligir la contemporaneidad*, de Alejandra Botinelli Wolleter (Universidad de Chile, Chile). En dicho escrito se afirma que los pueblos, que han sido sometidos corporal, cultural y materialmente al castigo apocalíptico, víctimas de violencias radicales que han destruido sus mundos integralmente, se encuentran permanentemente expuestos a desaparecer, amenazados incluso en su representación, y se propone que los pueblos del Abya Yala se encuentran en el trance de la (re)construcción de sus mundos en una extendida situación postapocalíptica. El siguiente texto, *"Destino Chaco": imaginarios contemporáneos en el discurso turístico-cultural sobre dos espacios en tensión*, de Mariana Giordano (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina), busca reflexionar sobre la construcción de la Provincia del Chaco como un destino turístico, a partir del análisis de las acciones y discursos de actores/ instituciones del campo artístico-cultural, turístico, conservacionista y periodístico, en correspondencia con retóricas procedentes de la planificación estatal. En, *Intersecciones entre arte y patrimonio en la construcción de la memoria de la industria en Fontana (Chaco)*, de María Patricia Mariño (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina), se intenta develar la intersección entre el arte y el patrimonio industrial en la construcción de la memoria histórica de Fontana (Chaco), territorio dominado por la etnia Qom al momento de su integración al Estado nacional argentino, en 1872, donde surgieron múltiples voces, en el proceso de patrimonialización de la memoria de la industria, confluyentes en la construcción de una narrativa común, que reifica el protagonismo de la industria que privilegió ciertas voces y silenció otras. El último texto que compone este bloque, *A parceria entre a Universidade*

Federal do Rio de Janeiro e a Secretaria Municipal de Cultura em defesa da república democrática, de Renata Bastos da Silva (Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil), relata una experiencia de construcción cultural a partir actividades relacionadas con el bicentenario de la Independencia administrativa y política de Brasil, acaecido el 7 de septiembre de 2022. La experiencia de extensión y colaboración realizada entre la Secretaría Municipal de Cultura de Río de Janeiro y el grupo “Encuentros Internacionales, el brasileño entre otros Hispanos” (UFRJ) se realizó en el Memorial Municipal Getúlio Vargas con la finalidad de preservar la memoria de uno de los gestores públicos y políticos relevantes de Brasil.

Como se puede constatar a lo largo de los textos y escritos presentados en este libro, nuestro Núcleo Disciplinario en el marco de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo (AUGM) establece redes en la diversidad temática, pues el centro de discusión es América Latina, lo latinoamericano desde las contribuciones de la Literatura, los Imaginarios, la Estética y la Cultura, sustentados en los estudios culturales trans e interdisciplinarios. Como se ha expresado en párrafos anteriores, nuestros diez años han sido de fructífero diálogo e intercambio teórico, metodológico y disciplinares entre investigadores oriundos de diversas universidades y países. Llegamos hasta aquí desarrollando y consolidando encuentros, reuniones, workshops, simposios, congresos: presenciales, virtuales, híbridos. Cada una de esas instancias han sido espacios de encuentro y debate que permitieron la construcción de redes, consolidando un intercambio fructífero a largo de estos intensos años de trabajo conjunto y compartido que potencia nuestra sinergia en pos de complejizar y profundizar los estudios en torno a lo latinoamericano y América Latina.

AUTORES Y LITERATURA

1 - REALISMO, TRANSCULTURAÇÃO E O ROMANCE NO BRASIL

Pedro Brum

Em texto instigante, que confronta o romance de 1930 e a ficção pós-1960, pontuando diretrizes das produções e características históricas dos dois momentos, Letícia Malard (2006) recorre ao conceito de transculturação para evidenciar zonas de contato entre ambos. Como ancoradouros das estratégias ficcionais e culturais que ressalta em sua análise, cita os processos modernizadores e suas formas desniveladas e desniveladoras de estabelecimento nas fases históricas em questão.

Para ela, é exemplar a posição de Jorge Amado, autor que melhor transcultura a propaganda partidária do realismo socialista, sabendo adaptá-la ao contexto baiano/brasileiro. Malard considera (2006, p. 26) que o enfoque de Amado é “o povo” não no sentido da tradição, mas como resgate do popular ao modo de defesa “do proletário e do camponês contra a exploração capitalista”, compreensão que a autora (Malard 2006, p. 27) amplifica com ênfase:

Discordo de certa crítica literária – politicamente conservadora, muitas vezes sem o perceber, confundindo o popular e o populismo, que encontra no romance de 1930 nada mais do que transculturações capengas do naturalismo tardio e/ou do mofado realismo socialista, naufrágio do qual salva apenas Graciliano Ramos. Penso que o talento excepcional do criador não deve ser confundido, no caso, com outras questões culturais bastante complexas que envolvem os transculturadores de 1930, como por exemplo, as estratégias de descentralização de poderes e valores literários e a denúncia da desorganização econômica de suas regiões.

Na busca de reinscrever o lugar e o alcance do neorrealismo e redimensionar sua extração regionalista, Malard (2006) recorre à leitura transcultural e através dela salienta a expansão da mimese como algo que se expressa, de modo particular, na valorização do espaço narrativo, na complexidade da urdidura do tempo, na verticalização dos perfis humanos e, sobretudo, na exploração das potencialidades da voz discursiva. Sob tais inflexões, seu teor crítico se distancia de juízos que rebaixam o ciclo narrativo em questão por vê-lo excessivamente ligado a fatores extratextuais. É o caso de Flora Sussekind (1984, p. 42), que, em linha inversa a de Letícia Malard, estende o que considera um rebaixamento estético do estilo até as últimas quadras do século XX:

Por que apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se repete com algumas diferenças no romance de 30 e de novo com o romance reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira?

Percepções como as de Flora Sussekind ressoam uma esfera representativa da crítica que se distingue por valorizar as atitudes antimiméticas em detrimento de uma produtividade da mimese realista. De nossa parte, preferimos apostar no valor do realismo como atributo de consistência formal que opera segundo uma mecânica própria e é extensível à dinâmica funcional desse grupo significativo de narrativas onde coabita o neorrealismo ou neorregionalismo de trinta. Tal mecânica, apoiada em uma lógica de combinações e exclusões que se dão relativamente a planos do espaço externo, garante para a narrativa em questão, independentemente de sua maior ou menor aderência à realidade, o advento de uma eficiência crítica como visão totalizante de nação.

Nessas obras, ocorre uma sociabilidade cuja valência serve para unir, em um mesmo movimento, o Brasil real e as narrativas de Brasil. Ordenam-se, nessa motilidade, os tropos que, ora como símbolos, remetem a uma comunidade imaginada; ora como alegorias, denunciam uma sociedade fraturada e desigual. Por isso, a tais textos soam familiares os arquétipos e demais substratos culturais envolvidos no itinerário mimético compromissado com aquele conceito de povo haurido pelos estudos de Leticia Malard. O itinerário autentica o enfrentamento da realidade à maneira de um gesto intelectual compromissado que se estende dos textos a seus autores e vice-versa, aproximando, por esse compromisso, o romancista e seus produtos.

Transculturais sem terem a clara consciência disso, esses romancistas cumprem a função de adiantarem-se no tempo. Trata-se de um momento privilegiado da criação, algo naquele quadrante que o formalista Tynianov (1973, p. 116), ao analisar a evolução literária, classifica como “expansão inversa da literatura na vida social”, ou seja, um momento em que a projeção de tipos, situações e expressões linguísticas, tornados signos literários, passam a ser reconhecidos como orientadores da compreensão da vida social. Relativamente à transculturação, a própria entrega do termo é um pouco posterior aos primeiros neorregionalistas e deve-se ao antropólogo e etnólogo cubano Fernando Ortiz (1987, p. 96) que em sua obra *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, de 1940, considera que a transculturação

[...] expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque esta não consiste apenas em adquirir uma nova e diferente cultura, que é a rigor apontado pela voz inglesa de aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou o desprendimento de uma cultura precedente.¹

1. No original: “[...] expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste sólo en adquirir

Se em Ortiz o conceito serve para tratar da origem e formação multicultural da sociedade cubana e, por extensão, latino-americana, são seus usos subsequentes que substanciam a aplicação, retroativamente, aos procedimentos encontrados em trinta. Um dos contributos que concorrem para isso é o de Ángel Rama, responsável por estender o conceito à compreensão da narrativa latino-americana. Na obra sugestivamente intitulada *Transculturación narrativa en América Latina*, que é de 1981, Rama demonstra a produtividade do princípio para o redimensionamento do par metrópole/região de longo percurso em nossa cultura.

O crítico (Rama 1981) parte da histórica renovação da arte ocorrida no início do século XX, tópico que remete à ascensão do vanguardismo e do realismo crítico nos termos em que estamos tratando. Observa que em ambas as manifestações – da vanguarda e do realismo – vinga o abono das temáticas urbanas e das formulações experimentais. Por outro lado, em choque com essas tendências dos centros hegemônicos, reafirma-se a importância do regional como expressão de manifestações periféricas.

No caso do Brasil, a circunstância de o Nordeste predominar como *locus* preferencial do neorregionalismo, parece, de fato, decorrer da precedência geográfica da imagem daquela região – lugar da seca, da terra inóspita, do abandono e da miséria – precedência que fixa uma realidade que, como afirma Wilson Lousada (1941), obrigatoriamente, se impõe a seus habitantes. É a força figural dessa imagem, transposta da luta árdua pela sobrevivência para as páginas da literatura, que compõe a renovada matriz de nação a que nos referimos.

una cultura nueva y diferente, como lo señala en rigor la voz inglesa de aculturación, sino que el proceso también implica necesariamente la pérdida o desprendimiento de una cultura precedente” (Ortiz 1987, p. 96, tradução nossa).

Vem daí, o “realismo da terra” (Lousada 1941, p. 235), autêntico *leitmotiv* que encontra perfeita ressonância em uma necessidade física e em uma apurada consciência das desigualdades sociais. Como em todo o talhe de narrativa regionalista, corre-se o risco do excesso de descrições e da perda de alcance da visão de mundo. A despeito disso, o estabelecimento do conjunto decorre de um valor que Lousada (1941, p. 235) classifica como um “regionalismo justo”, pois consegue fixar as criaturas dentro da paisagem, sabendo ao mesmo tempo ser “localista” e projetar-se além dos limites sertanejos.

Nesse sentido, o maior apelo da ficção da época diz respeito à expressão da consciência de nossas disparidades regionais, mesmo porque, sem ser necessariamente regionalista, é produção que nasce vinculada a diferentes porções geográficas. Completa-se, assim, uma tendência de descentralização que, iniciada durante o romantismo oitocentista, alcança foro de maturidade e contribui para o reconhecimento da diversidade brasileira.

Esses traços definidores, que caracterizam “a expansão da literatura na vida social” (Candido 1989, p. 159), salientam também o caráter precursor do romance de 1930. Primeiro, em relação a seu próprio momento de criação e, posteriormente, no que tange às produções subsequentes. Antonio Candido (1989), a propósito da inflexão dessa atividade romanesca sobre o momento criador, salienta o papel decisivo que ela teve na compreensão de nosso atraso social. Ao observar que na América Latina a consciência do atraso é posterior à Segunda Guerra Mundial e somente se manifesta com clareza a partir da década de 1950, o crítico (Candido, 1989, p. 160) sublinha que cabe a este filão da literatura, “que sem ser regional, o é em boa parte”, o papel de “precursor da consciência do subdesenvolvimento”. No seu entendimento, “não é falso dizer que, sob este aspecto,

o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos”.

Luis Bueno (2006) argumenta que, depois da revolução de 1930, instaura-se, em verdade, uma nova visão de Brasil, cujas diretrizes preconizam um deslocamento no plano ideológico. Em oposição às quadras precedentes, ganha espaço a “pré-consciência do subdesenvolvimento” (a expressão é de Candido 1989, p. 141), posição que corresponde a uma conjuntura disfórica fortemente pautada na atitude de adiar a utopia (a mesma utopia prevalente nas visões de Brasil hauridas e sagradas pelos românticos lá atrás) e, em seu lugar, preferir (Bueno 2006, p. 58) o “mergulho na incompletude do presente”. Tal reorientação político-intelectual, que corresponde à descrença na positividade do projeto de modernização nacional, com grande impacto nas ciências sociais, redundava nas opções estéticas a que nos referimos.

Para Luis Bueno (2006), vem daí o predomínio de romances interessados em se aprofundar nas misérias nacionais, de dar trato ao lugar do outro com o claro interesse de recolocá-lo de sua posição de inferioridade e subalternidade, sobretudo quando isso se soma ao esquadrinhamento de perfis psicológicos que, em maior ou menor grau, é fator que empresta ao conjunto a condição de retrato abrangente da narrativa – e da vida brasileira – daquele momento histórico.

Compromisso autoral

Como requinte estético desse retrato abrangente da vida brasileira, a indigitada recorrência do compromisso autoral é dos traços mais substantivos. Ficção e confissão são os termos utilizados por Antonio Candido (1992) para classificar a obra de Graciliano Ramos, um dos ficcionistas que balanceou como

poucos esse equilíbrio entre notação pessoal e perspectivismo histórico. É bem verdade que o prestigiado ensaio de Candido parte de *Infância*, de 1945, recorte assumidamente memorialista do então já reconhecido autor de *Vidas Secas* e São Bernardo. O crítico, porém, ultrapassa o duro começo da existência de Graciliano e a amargura com que mira os primeiros anos. Ou seja, ao invés de especular sobre o movimento psicológico que leva um autor a escrever determinada obra, Candido volta-se ao conjunto da fatura e procura nesse conjunto um desenvolvimento. Assim, a alta elaboração literária a que Graciliano Ramos chega em suas memórias, é inspiração para o estudioso apontar as conexões internas entre estas e aquilo que é alcançado nos romances. É daí que nasce a ideia de que a obra de Graciliano Ramos compõe uma curvatura que, partindo de uma observação do mundo, atinge a extração detida do eu. Para reafirmá-lo: ficção e confissão.

Um dos fatores apontados por Candido (1992, p. 17) relativamente ao conjunto em questão é a ênfase da voz de primeira pessoa, através da qual, nas palavras do crítico, “soldam-se a descrição dos incidentes e a caracterização dos personagens, formando unidades coesas, na medida em que são atravessadas pelo solilóquio, isto é, pela obsessão do narrador”. Iluminadora constatação de Antonio Candido, que, de pronto, permite pensar o quanto se pode estendê-la ao modo de sugestiva chave de leitura capaz de abarcar outros desdobramentos em nosso realismo de escol.

Machado de Assis, mormente com seus títulos da fase madura, já incursionara pelo campo fértil onde medra a verve de Graciliano Ramos. Essa, aliás, é uma das salvaguardas que o tem garantido como um moderno *avant la lettre*, ou seja, reconhecido através de um tipo de composição em que o que se põe em xeque, como constata João Alexandre Barbosa (1983, p. 23), “é não a realidade como matéria da literatura, mas a

maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto”.

Embora Machado não permita que se fale em crueza confessional nos termos expressos em relação a Graciliano, é forçoso reconhecer-lhe visão e escrita duplas, expressas em um espaço onde as duas categorias – a autobiografia e o romance – não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram. Em títulos como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, legitimamente, a ficção recorre ao estilo biográfico e permite identificar esse tipo de escritura memorialística através do qual o autor vale-se do “pacto fantasmático” (Lejeune 2014), cujo efeito é validar a notação pessoal sob o disfarce de um autorizado eu ficcional. A superposição entre o eu que conta e o eu que vive, como assevera Juracy Saraiva (2009, p. 183), convida o leitor “a ler romances, não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo – o autor”.

Nesse sentido e, não obstante o fato de *Memorial de Aires*, sugestivamente, o último livro lançado por Machado enquanto vivo, ser construído em forma de um diário íntimo, escrita tipicamente individualista, as posições de espectador e protagonista assumidas pelo narrador fazem com que o relato seja todo recortado entre as visões do eu e do outro, do particular e do geral. Assim, ora desponta a narração da própria personalidade da voz narrativa, como nas autobiografias; ora, o foco é a trajetória do casal Aguiar e de seus sobrinhos, Tristão e Fidélia, um pouco ao modo memorialista; e ora, ainda, o narrador distende o singular registro da realidade em curso, como se fora um meticoloso e perspicaz escrivão da história.

No terreno onde palmilha a obra de Graciliano Ramos, como atrás distinguimos, destaca-se a extração de comprometimento dessa relação do eu com o outro adiantada pela verve irônica e diversionista de Machado. Prova disso são

os nomes expressivos que se somam, no pós-1930, à prática de codificar esse deslizamento entre memória e história, dando vigor a essa valência transcultural que coloca em um mesmo patamar o eu criador e o eu contador. Como ilustração, nos bastem os casos de José Lins do Rego, Cyro dos Anjos e Erico Verissimo, que aqui apontamos.

Quanto a José Lins do Rego, desde sua estreia como romancista, ocorrida em 1932, até 1957, ano de sua morte, boa parte dos quatorze títulos que publica é pontuada por recortes em que a nostalgia da infância, de tom confessadamente autobiográfico, se mescla à crescente consciência da queda dos engenhos nordestinos e ao surgimento de uma nova forma de trabalho de produção organizada em torno das usinas em expansão.

Transpostos para o romance, biografia e história transformam-se em experiências ficcionais reelaboradas por meio da memória e da linguagem. Sem igualar a sofisticação criadora de Graciliano Ramos, Lins do Rego consagra o uso da autobiografia, de sua inflexão coletiva e do seu apelo popular vocacionado ao transbordo das gerações, cujo destino se confunde com o universo agrário do Nordeste açucareiro.

Esse dado memorialista, que é corte regional em Graciliano Ramos e Lins do Rego, sem perder as notações de espaço e tempo, transforma-se em matéria mais intimista em um autor como Cyro dos Anjos. O seu *O amanuense Belmiro*, publicado em 1937, apresenta o relato ficcional de obscuro escrevente, cujo desdobramento é livre exercício dessa expressão do eu em que o protagonista não se limita à sua biografia e a suas alterações íntimas. No ato da escrita do diário, o registro dos acontecimentos incorpora a observação/análise das personagens para tecer persuasivos entrecchos de memória e história, ou seja, refletir sobre uma existência, que, de forma nenhuma, é alheia à situação de fatos decalcados do tempo e espaço experimentados pelo escritor.

Outro dado fundamental trazido por Cyro dos Anjos é a conexão campo e cidade. No diário, a atmosfera onírica e fantasiosa da imaginação alimenta a mente urbana do narrador com a memória de antepassados forjados no mandonismo e na fartura de tradição agrária. A amplitude da realidade sócio-histórica, povoada por força de recordação, divide espaço com notações do cotidiano bizarro e prosaico onde habita o herói. A leitura do texto, por fim, assinala o caráter abstinência do protagonista, algo que colide com a crescente exigência de alinhamento político-ideológico, tópico em voga à época de produção. O nó górdio da trama radica nesse impasse do herói entre a inviabilidade de alinhar-se socialmente e a dificuldade para evadir-se da situação que o cerca e oprime.

Mesma linha de emergência de posicionamento histórico, bem caracterizada na situação do amanuense Belmiro, ganha outro patamar em *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, cujo primeiro volume data do final da década seguinte. Romance rio, a trilogia lançada entre o final dos anos 1940 e a década de 60, abrange um tempo histórico que demarca dois séculos da crônica brasileira vista pela ótica sul-rio-grandense. O movimento constante de sua estrutura consiste em subsumir o coletivo em direção ao individual. Uma das principais características da obra é o controle da tensão entre a moldura épica dos fatos narrados (que supõe um mundo grandioso, porém, fechado) e a abertura do detalhamento prosaico da existência (onde o sujeito mede suas diferenças e se reconhece na relação com o outro).

Por semelhante processo de analogia que, na obra, permite o trânsito constante entre universo familiar e situação geral da sociedade, a partir de *O Retrato* (segundo tomo da trilogia), o clã Terra Cambará confunde sua sorte com as cartadas nacionais de políticos rio-grandenses integrados à era Vargas. Essa é a fase em que surge Floriano, figura central de *O Arquipélago* (o tomo final), personagem que leva mais longe, do ponto de vista da crise individual, a tensa relação entre presente

e passado. Floriano é o sujeito que experimenta – e expressa – as profundas contradições impressas pelo getulismo no processo de modernização do Brasil e que, no final da trilogia, a despeito de toda uma longa tradição familiar, assume e vivencia as sérias dúvidas sobre o real sentido do estro guerreiro e heroico de seus antepassados.

Mais do que um memorialismo individualizante *tout court*, exemplos como os de Graciliano Ramos, Lins do Rego, Cyro dos Anjos e Erico Verissimo ensejam que ressaltemos a extensão dos efeitos transculturais do par memória/história. As narrativas citadas, um pouco na perseverança de aspectos regionais, na ênfase à temática de identidade e na conjunção de testemunho e densidade psicológica atestam a perseverança do estilo e o seu particular desdobramento na chave de expressão do moderno. É por aí que entendemos que a prática avança e se desdobra para a segunda metade dos novecentos. Nesses termos, parece razoável citar aquela dúvida desintegradora, marca irredutível do romance moderno de acordo com o juízo de Fredric Jameson (2007). Ou seja, a angústia que ronda o romancista e, ao mesmo tempo, fornece combustão à sua obra. Do embate com incertezas e buscas alimenta-se essa narrativa, veio fértil que, no caso do Brasil, sob o compromisso histórico do escritor, reinscreve a destinação das narrativas sob o enlace geral de regionalismo e realismo.

Variedade das expressões do eu

A produtividade do par memória/história considerada, ademais, a longa série informada por semelhante recurso, permite salientar o eito de subjetividade e a constante problematização regressiva da consciência do eu narrador/protagonista. A percepção de fases históricas e a inequívoca

ênfase às diversidades étnicas, linguísticas e geográficas encontram campo fértil na transfiguração discursiva de uma estética vocacionada ao apelo confessional de biografia. Seguindo Maurice Halbwachs (2008), naquela linha de compreender que a memória coletiva se constrói a partir de quadros sociais, dentro de uma temporalidade que a formata e estrutura ancorada em lugares e grupos, podemos afirmar que o *modus operandi* das narrativas em tela reforça, simultaneamente, uma realidade material e uma realidade simbólica.

Escritor e leitor aproximam-se no exato ponto da comunhão de um esforço inquietante de conhecimento advindo de uma modernidade desestabilizadora que a custo acomoda-se ante as formas arcaicas de existência. Referimo-nos ao processo de modernização periférica de longa trajetória na realidade brasileira (e latino-americana), responsável, no curso do século XX, pela rápida transferência das populações do campo para a cidade, do interior para as capitais, das áreas rurais para as zonas urbanas, cada vez mais ocupadas e conflituosas. O contrato com o leitor assegura o prolongamento de expressão narrativa reveladora de um sentimento carregado de ambiguidade que testemunha a persistência de formas coladas à incontornável intuição de atraso que, como ensina Antonio Candido (1989), autêntica, *ab initio*, nossa percepção de moderno.

Tanta persistência de testemunho compósito à arte de ficção não poderia prescindir, como não prescinde, de correspondente variedade do gênero assumidamente autobiográfico. Assinalado pela intenção manifesta de relato pessoal na remontagem de épocas passadas, sua origem e desenvolvimento antecede o modernismo das primeiras décadas do século XX para, a partir daí, ganhar franco desenvolvimento. À sua prática estão associados nomes de reconhecidos ficcionistas e poetas, como Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, afora os citados Jorge Amado, Graciliano Ramos e Erico Veríssimo, além de

outros tantos intelectuais sagrados à história pela singularidade de suas narrativas propriamente memorialistas, como Joaquim Nabuco, Helena Morley e Pedro Nava.

Por fim, no mesmo segmento de registros do eu, porém, não mais com vocação para o passado genealógico ou étnico, alcança notoriedade o testemunho geracional e a denúncia de ditadura. À diferença do memorialismo de escol, trata-se de segmento que resta bastante datado, o que vale tanto para a primeira fase, relativa ao Estado Novo, nas décadas de 1930/40, como para a segunda, haurida por ocasião do golpe institucional civil-militar vigente entre as décadas 1960/80. Do conjunto, relativamente a este último, sobra o estilo de urgência e certo valor experimental, diante do desgaste de muitos relatos tornados anacrônicos pelo uso insistente da técnica do romance-reportagem, das bricolagens inspiradas na vanguarda modernista e do diário de resistência.

A legítima exceção nessa corrente de testemunho e denúncia, considerados os dois períodos ditatoriais, pertence a Graciliano Ramos. O seu *Memórias do cárcere*, publicado postumamente, em 1953, segue considerado um clássico do gênero. O livro é produto de anotações detalhadas do período em que Graciliano esteve preso pela ditadura do Estado Novo, em 1936. Sua propensão para a narrativa confessional, reassentada nessa face de perseguido político, assume o caráter de motivo e fim de uma espécie de testamento de época. Como assinala Marcelo Ridenti (2014, p. 481), o

autor registrou seu intento de ser lembrado como uma pedra no caminho dos poderosos, uma voz dissonante do coro dos contentes, que incomodava não propriamente pela militância política, mas por afirmar sua autonomia de escritor, livre para criticar e expor as cicatrizes sociais.

Ao destrato dessa tradição de biografia e memória, por óbvio que há outras formas de expressar o compromisso do eu autoral nas páginas ficcionais sob as dificuldades crescentes com a censura de Estado. Em sua visada de conjunto, Letícia Malard sublinha que o gesto mais corrente de transculturação, considerando já a virada para os anos 1960, é o da aludida técnica do romance reportagem, que logo se desdobra na utilização da paródia, na mistura de gêneros literários, no crescente interesse pela releitura da história, mas que, sintomaticamente, nunca perde de vista o relato de testemunha e a notação memorialista. De acordo com a ótica de Letícia Malard (2006, p. 27), a nova fase é assinalada, mais uma vez, pela atenção às dualidades da ordem do político e do econômico, atualizando pares dicotômicos já reconhecidos na fase anterior: “modernização/atraso, centro/periferia, federalismo/regionalismo”.

O pós 1960

O cruzamento, o conflito e a mistura de estratos humanos como o imigrante estrangeiro, o migrante regional, o negro e o indígena, bem como, o trânsito de espaços geográficos exóticos e míticos, orientações necessárias em títulos² como *Quarup* (Antonio Callado 1967) e *Viva o Povo Brasileiro* (João Ubaldo Ribeiro, 1984), reforçam certas nuances do eu autobiográfico que, numa espécie de arremate de século, reaparece de modo mais evidente na obra de Milton Hatoum. Em títulos como *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), o regional retorna (quiçá não mais como regionalismo), eivado pela memória e pelo drama familiar, e

2. A identificação de datas, nesta passagem, considera o ano de lançamento de cada um dos títulos arrolados.

a matriz moderna da narrativa avança para a virada do século XXI. Reconhecida como sequência amazônica, na obra do autor, o tópico sertão/cidade destaca a longa e incansável peculiaridade do narrador-memorialista. A técnica direciona, nesta empreitada, o fluxo da história para o relato segmentado do passado. Cultura étnica e traço geográfico confundem-se com a biografia/memória da voz que se esbate entre a devassa do espaço de uma natureza feérica e a acusação de seus persistentes condicionantes históricos.

A mesma natureza aparecera como *locus* de identidade nacional e motivo de engajamento autoral na obra que é considerada um dos marcos iniciais do período em tela. Trata-se do citado *Quarup*, de Antonio Callado (1984), volume que se debruça sobre os episódios inicial e terminal da crise histórica que antecede a ditadura militar e que toma um decênio, compondo um arco que se estende da morte de Vargas (1954) à deposição de Goulart (1964). O enredo, sem se deter particularmente nos períodos intermediários, compõe um panorama sobre ações históricas registradas no Nordeste (o mesmo Nordeste que ambientara o neorregionalismo de 1930), em especial a atuação das Ligas Camponesas, a administração de Miguel Arraes no governo de Pernambuco, as Marchas da Família com Deus pela Liberdade. Callado coloca em perspectiva o pano de fundo político, sem transformar seu livro em um romance histórico, nem deixar de contextualizá-lo, o que garante sua eficiência quando se trata de evidenciar a mensagem em nome da ação revolucionária.

A figura do intelectual reaparece encarnada no padre Nando. Agora, mais do que expressar a angústia da criação, indagar sobre a função do letrado e da arte ou tecer memórias de perseguido político, é personagem que parte para ação. Sua trajetória é a formação política, autêntico batismo de fogo que o impele a abandonar o seminário para conquistar o espaço

aberto do sertão, habitar entre os indígenas e, ao cabo, engajar-se na luta armada contra a ditadura.

De qualquer sorte, passando por situações de um realismo cru, ainda permanecemos diante do aspecto transcultural que desliza do neorrealismo de 1930 ao engajamento de 1960: a figura do intelectual compromissado. Referimo-nos ao fato de que por trás das escolhas estéticas há a persistência desse *ethos* de compromisso com a realidade, algo que resulta da nomeada angústia original, frequentemente transformada em motivo de discussão temática e expressa através das vozes narrativas ou de figuras que encarnam o personagem escritor ou o personagem letrado. O modelo é quase que invariavelmente o daquele mundo experimentado pelo autor – seja ele a Grande Guerra, o nazi-fascismo, a luta das brigadas, ou, em outra pauta, as utopias comunistas, a estratificação social, o terrorismo de estado, a guerra fria –, em qualquer caso, um mundo em crise que frequentemente coloca em questão a arte e o artista.

Conclusão

Nessas linhas de arremate, reforçemos o papel exercido pelo tópico da angústia criativa diante de um mundo em conflito. Sua principal figuração, atestada pela constante presença do herói escritor, é sintoma de uma luta para cavar espaço próprio e do enfrentamento de dissensões políticas que se atualizam sem resolverem devidamente o atávico problema do atraso social, da concentração do Estado totalitário, da desigualdade econômica. É assim que técnicas narrativas que em Machado de Assis servem para dissimular, alimentando uma visão transversal da sociedade em que a fortuna sugestiva decorre da habilidade de juntar os pontos sob a precedência de uma percepção social amplificada e amplificadora, são retomadas e

reelaboradas ao redor de 1930 sob orientação de um esforço transcultural que supõe engajamento por reformas estruturais e denúncias de desigualdades, em outras palavras, sensibilidade popular.

Recorrente no conjunto, a questão do herói escritor ganha contornos singulares, como vimos, nas obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Cyro dos Anjos e Erico Verissimo. São ficcionistas em cujos produtos a posição autoral frequentemente é expressa por um protagonista envolvido na luta por se fazer ouvir e entender ante o atraso que o circunscreve e que, muitas vezes, limita sua própria visão de mundo. No fundo, ocorre a fixação de uma carência que se torna aguda na medida em que o intelectual, de alguma maneira, toma consciência do compromisso social da arte. Antonio Candido (1989, p. 182), ao analisar esses aspectos, salienta a extensão alcançada pelo caráter transformador da política no início do período que abordamos:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.

O desafio verbalizado pelo herói escritor denuncia justamente essa dimensão de época, colocando-a como apanágio necessário da ficção. As observações que tecemos em torno da transculturação do par memória/história, de outro modo, colocam-nos na exata linha da produtividade dessa tensão criativa. Sua matéria é o espaço tomado por um presente em crise, em torno do qual a expressão privada do eu tece o longo novelo da memória afetiva e da história geral. O que garante a sanção histórica a esses movimentos biográficos

que se confundem com a voz que narra, parece ser, mesmo, a permanência de certa adesão aos princípios de exposição racional. Referimo-nos ao paradigma do historiador, figura a quem cabe, na acepção de Roland Barthes (1988), sancionar a pertinência da forma narrativa tal como se dá no romance, e, por extensão, na epopeia e no drama.

Paul Ricoeur (1997), a propósito, observa que historiografia e memória tendem a se igualar nas condições das narrativas históricas que precisam recuperar o poder de ficção da história para expressar o que não pode ser esquecido. Na impossibilidade de acesso objetivo ao passado, resta, como acentua Ricoeur (1997, p. 315), a condição de “mostrar de que maneira, única em seu gênero, o imaginário se incorpora à consideração de ter-sido”. A ficção, uma vez mais, reivindica primazia nesse intrincado jogo, cujo pano de fundo, de acordo com o próprio Paul Ricoeur, é formado pelo indefectível binômio tempo e narrativa. Nas conhecidas palavras do autor (Ricoeur, 1997, p. 417), “a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração, e a refiguração efetiva do tempo, tornado assim tempo humano, pelo entrecruzamento da história e da ficção”.

Colocadas nesses termos, as inflexões autorais adensam os traços psicológicos experimentados pela narrativa em tela, tanto na consecução de uma linha própria – a do romance intimista, do qual pouco abordamos – como na proximidade com a feição mais propriamente de realismo que prepondera como característica principal do conjunto. A percepção do intimismo, de outra forma, ressoa uma relação que, misturada à ordenação temporal, reafirma a mimese realista de acordo com suas testagens e possibilidades efetivamente modernas.

Quarup, uma vez mais, é título bastante ilustrativo de como a reentrância narrativa, irrompida a crise da década de 1960, ecoa a apreciação corrente na camada pensante, sobretudo

à esquerda, de que cabe aos letrados a intervenção ostensiva no debate público e na elaboração de políticas populares. Pensar a trajetória do protagonista do romance de Antonio Callado também significa refletir sobre a crise desse conceito orgânico do sujeito de letras. O colapso do populismo, de acordo com Carlos Guilherme Mota (2014, p. 288), produz um conflito de confiança que leva certo espectro do pensamento nacional a renunciar “ao ideal mannheniano de intelectual (sempre à frente do processo histórico) e a integrar-se no sistema, ou, num outro caminho, a partir para posições mais radicais, fora dos quadros consentidos”.

Personagem contaminada pelo embaraço do próprio juízo autoral, Nando é acometido por algum tipo de impasse toda vez que necessita traduzir anseios íntimos em ação. De outro modo, a constante tensão, que é uma espécie de estigma que acompanha a personagem, reforça o papel particular que Callado lhe reserva no sucesso das ações narradas: cumprir o desígnio de um ser predestinado a assumir uma missão que seja, ao mesmo tempo, reveladora e libertadora tanto espiritual como socialmente. Enfim, assunção e termo de um ideal longamente acalentado e desdobrado pela ficção brasileira. Daí o transpasse do passado e o apelo de futuro que ressoa a voz de Nando, quando a personagem, transmutada em guerrilheiro, na cena de desfecho de seus tantos embates individuais e coletivos, literalmente solta o leme de Francisca, a figura amada, significativamente, a imagem que representa, ao mesmo tempo, a incompletude do desejo amoroso e o último elo em relação a tudo o que herói deixa para trás (Callado 1984, pp. 599-600):

Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do cavalo um alto pico. Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas de rocha quente. [...] Só tinha como sensação

de continuidade o fio de ouro de Francisca, assim mesmo porque era um fio de ouro fiado com astúcia na trama do mundo a vir. Não vinha propriamente do passado. Bateu alegre no peito com a mão direita, sustentando as rédeas na esquerda.

Frente ao impasse histórico – a ditadura e a máxima hostilidade à arte – Callado imprime a curvatura que vai da extração detida do eu e de suas idiossincrasias memorialistas ao engajamento pleno do herói, e, nesses termos, eleva a transculturação ao eito revolucionário da resistência armada, signo do horizonte histórico que se impõe ao tempo da escrita. Mais do que uma nova história, o gesto de Nando refunda a antiga lógica de compromisso autoral. A sua divisa repousa na fixação de uma atitude que busca responder à escuridão ameaçadora que encobre destinos humanos. O motivo da queda ronda o herói. E o mesmo panorama que se oferece ao olhar estendido às furnas quentes vindas da mata e do agreste, que é recobro às casas humildes e às planícies desassistidas que deixara pelo caminho atrás de si, alimenta o espírito de Nando, ainda uma vez, colado à voz autoral, sob o vocativo de preencher espaços vazios e desvendar as províncias do futuro.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”, in: PROENÇA FILHO, Domício (org.) *O livro do seminário*. Ensaios. São Paulo: L. R. Editores, 1983, pp. 19-42.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento", in: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 140-162.
- HALBWACHS, Maurice. *La topographie légendaire des Evangiles em Terre Sainte: étude de mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.
- JAMESON, Frederic. "O romance histórico ainda é possível?" *Novos Estudos CEBRAP*, edição 77, vol. 1, São Paulo, pp. 185-203, mar. 2007. Trad. Hugo Mader. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-77/#591d2b99a30cb>. Acesso em: 25/06/2024.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LOUSADA, Wilson. "Literatura de Ficção IV." *Cultura Política*, ano 1, nº 4, Rio de Janeiro, pp. 235-237, jun. 1941. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/163538/per163538_1941_00004.pdf. Acesso em: 02/07/2024.
- MALARD, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1981.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997, Tomo III.
- RIDENTI, Marcelo. “Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: cicatrizes.” *Sociologia e Antropologia*, vol. 4, nº 2, Rio de Janeiro, pp. 479-493, out. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/2238-38752014V427>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/jzhSWP4WyRKfMwcyQQBh4Xb/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 27/07/2024.
- SARAIVA, Juracy Asmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP: Nankin, 2009.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TYNIANOV, Yury. “Da evolução literária”, in: TOLEDO, D. de O. (org.) *Teoria da Literatura*. Formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 105-118.

2 - SUBMERGIR, RETORNAR, RESPIRAR: MELANCOLIA E LUTO EM DOIS POEMAS DE ALBERTO PUCHEU

Diana Junkes

Doer e perder: poesia e melancolia

A dor é esta existência que nos lembra pungentemente de que nosso coração bate, de que estamos vivos e sangramos, partimos, rasgamos, sentimos angústia. Ou seja, sentir dor é constatar a vida e sua finitude, mesmo que, às vezes, isso torne a vida tão pouco possível. Ao longo dos anos de pandemia, mais especificamente de março de 2020 a dezembro de 2021, a dor ocupou um papel central nos nossos corpos e em nossos sentimentos mais profundos. Doemos pelos outros, pelos que perdiam o ar, pelos que perdiam os amados por falta de ar, por um país em migalhas lidando com o vírus sob o terror das valas comuns, ante um governo fascista e negacionista. Doemos por nossa impotência e por nossa impossibilidade: não era possível enlutarmo-nos em meio às ruínas, à sobreposição das mortes, às valas comuns, ao descaso, à falta de vacinas, tendo consciência do sofrimento ainda mais agônico das pessoas nas periferias sem condições sanitárias mínimas. Não havia como estabelecer um processo de luto porque ele só é possível após a perda; quando ela é a regra, é constante, a melancolia assalta os estados de alma.

Nos meses mais graves da pandemia, o Brasil assistiu também a um dos períodos mais tenebrosos de sua história. Pandemia e bolsonarismo colocaram-nos à beira de um despenhadeiro, percebíamos as vidas cada vez mais frágeis e

as mortes a ameaçar milhares de corpos, sem dó, sem rimas, destituindo grande parte da sociedade das esperanças mais simples, como a de respirar sem máscaras, e das esperanças mais ambiciosas, como a de viver em um país em que a matabilidade dos corpos não fosse uma verdade aterradora, e em que o estado democrático de direito fosse efetivamente um direito. Desse modo, a própria imagem de cada pessoa sobre a cidadania, sobre seu valor como ser humano, sobre suas identidades foi fendida e esta ferida na autoestima individual, mas também tomada do ponto de vista coletivo, num sentido de pertencimento a um povo, colocou sombras sobre nós, como povo, como pessoas individuais. Por isso, o luto torna-se impossível ao longo dos anos de 2020 e 2021, agravando o já drástico o quadro aterrador do país desde o golpe de 2016 e a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, como seguiu drástico ao longo de 2022, quando, enfim, a eleição de Lula e a garantia da expansão das coberturas vacinais tornaram-se uma realidade.

Desse modo, o efeito devastador da pandemia alastrou-se pelas periferias das grandes cidades e pelos rincões do imenso território brasileiro. Sabemos que, não fosse a estrutura do SUS, estaríamos vivendo o genocídio até hoje. A situação foi agravada pela política governamental de teto de gastos e pelo repúdio ao pensamento crítico e científico que colocou também as universidades sob a mira dos ataques sistemáticos do fascismo à espreita, na fabricação de um discurso de ódio, via guerra cultural, como bem aponta (e alerta) João Cezar de Castro Rocha, pouco antes de deflagrado o isolamento:

[...] a guerra cultural bolsonarista, que se beneficia de uma técnica discursiva, a retórica do ódio, ensinada nas últimas décadas por Olavo de Carvalho, conduzirá o país ao caos social, à paralisia da administração pública e ao déficit cognitivo definidor do analfabetismo ideológico, outro conceito novo que apresento com o qual descrevo a negação da realidade e o desprezo pela ciência que estruturam o bolsonarismo. (Rocha 2020, p. 23)

Num plano ainda mais profundo, o coronavírus, que pôs a nu os males do neoliberalismo, escancarou talvez a face mais perversa da crise: sua face humana. Wendy Brown assinala que a trivialização dos valores, ou, mais além, “a desvalorização niilista dos valores alivia a força da consciência, ela nos liberta da culpa e do abuso que a consciência impõe a si” (2021, p. 203). Dito de outro modo, em processo de dessublimação repressiva, a violência deixa de ser contida; ela pode exacerbar, manifestar-se de modo livre e carregado de ódio. Vivemos tempos em que a louca e desenfreada jornada em torno de fake news é alimentada pela mídia, em que a publicização e naturalização de crimes de exceção, como o espancamento até a morte de João Alberto Silveira, em 19 de novembro de 2020, em frente às câmeras de celular no supermercado Carrefour, não afeta as pessoas para além das manifestações nas redes. O cenário pandêmico acentuou a desumanização da sociedade, seja porque os mais pobres e vulneráveis morriam à míngua, nas ruas, seja porque eram mortos pela polícia militar asfixiados em porta-malas, seja porque a vacina era negada, num movimento que tinha no bolsonarismo e na retórica do ódio as bases de sua sustentação.

A pandemia desencadeou uma sucessão de perdas em múltiplas facetas da existência: perdemos amigos, familiares, pessoas queridas, anônimas vidas enterradas em valas comuns; perdemos os silêncios e os choros incontidos; os respiradores eram insuficientes e o país deixava de ser país. Não, não era possível fazer luto e nem havia forças, aparentemente, para lutar, entretanto, mantínhamo-nos submersos e respirando, isolados e respirando tanto quanto fosse possível. As sombras pairavam sobre as pessoas em suas casas, nas ruas vazias, nas notícias que atualizavam o número de mortos. Não era possível evitar que uma grande melancolia tomasse posse das pessoas – coletivamente – e lhes impusesse sua feroz penúria, sua impiedosa ferida narcísica, desencadeando um recolhimento

marcado por uma perda de autoestima, digamos, coletiva. Como pontua Freud:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima [...]. Esse quadro se torna mais compreensível para nós se considerarmos que o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada. (Freud 2010, p.172)

Assim, a diferença entre luto e melancolia está no impacto devastador que esta última pode causar ao EU, desdobrando-se em perda da autoestima. Essa perda explica-se porque diante de uma perda objetual, a libido investida no objeto deveria, com o tempo, e ultrapassado o sofrimento da privação, deslocar-se para outros objetos. Como, diante o cenário acima, transferir para outros objetos a libido investida na esperança de um mundo mais justo, equânime? Como, para nós, pesquisadores e pesquisadoras, lidar com o fato de termos que passar a explicar que a terra é redonda e que não se vira jacaré ao tomar vacina? O espírito do tempo tornou-se melancólico, traz imobilidade, carregou-se e nos carregou de dor e de espanto.

No quadro melancólico, a libido livre volta-se para o próprio sujeito, torna-se uma sombra sobre o EU que, identificado ao objeto perdido, perde-se também, é em parte como o luto, mas ao mesmo tempo regressão narcísica. E quando se acentua extremamente esta regressão, que vem investida de ódio ao objeto perdido (e aqui identificado com o EU, um ódio sádico dirigido ao EU), torna-se grave a ameaça de suicídio.

A análise da melancolia nos ensina que o EU pode se matar apenas quando, graças ao retorno do investimento objetual, pode tratar a si mesmo como um objeto, quando é capaz de dirigir a si a hostilidade que diz respeito a um objeto. [...]

Nas duas situações opostas do total enamoramento e do suicídio, o Eu é subjugado pelo objeto embora em caminhos totalmente diversos. (Freud 2010, p. 185)

A situação periclitante em termos de saúde mental deixada pelos últimos anos está sendo debatida, estudada e enfrentada por várias frentes e escapa ao objetivo deste artigo lidar com algo tão complexo. Correndo, porém, o risco da brevidade no tratamento deste tema, é importante reforçar que o aumento dos casos de suicídio, em especial entre jovens, não está dissociado tanto da questão pandêmica quanto da falta de perspectiva e do cenário de injustiça imposto pelo bolsonarismo,¹ bem como aos ataques à ciência e, sem dúvida alguma, à mitigação da arte como patrimônio e direito humano universal. Sem vias de questionamento, muitos afundam e cedem à falta do ar, pois respirar não se mostra algo pelo que lutar, resistir, insistir.

Vê-se como é complexo o problema da melancolia no cenário atual, em especial nos anos de 2020-2021, de modo arrojado tomada como uma característica coletiva e, simultaneamente, isolando-se em cada subjetividade. O choque imposto pela pandemia e pelo cenário político e as perdas daí recorrentes, somadas ao fechamento, colocam o EU de modo incontestável diante de si mesmo, de suas dores e faltas reais, do sentimento de inexistência de futuro e de um passado a ser incendiado, tanto se pensadas coletivamente quanto individuais, principalmente para aqueles e aquelas que efetivamente perderam alguém para a COVID-19. Estes perdem dia após dia um pouco de si num processo de expatriamento contínuo como sofreram os opositores do governo Bolsonaro: uma sensação de exílio dentro de seu próprio país, de desterritorialização, de

1. São várias as notícias sobre o tema, apenas para situar o leitor ou leitora deste texto, indico as seguintes matérias, ambas de outubro de 2022. Cf.: Brasil [...] (2022), Bottallo (2022).

extermínio de direitos que no período de reclusão se acentuou diante do fato de o convívio com os “pares”, com os “iguais” se tornar impeditivo à própria manutenção da vida.

Nesse processo já muito doloroso, as questões subjetivas ocupam a vida doméstica, atulhando-a dos medos, traumas e neuroses que são cultivados pela ameaça de morte. As pessoas deixaram de se reconhecer, de reconhecer o outro, higienizando-se o tempo todo e, simultaneamente, sofriam porque muitos sequer tinham acesso a condições sanitárias mínimas. Do isolamento imposto ao recolhimento imprescindível para a tentativa de defesa da vida, instaura-se um processo de submersão. Era preciso aprender a ficar submerso, o quanto fosse possível, para que em algum momento se pudesse chegar à superfície dando início ao trabalho de luto.

Resistir e retornar: luto e poesia

Resistir

Nesse cenário, um poema publicado em 2009,² cuja proposta era quase lúdica e dizia respeito a um contexto muito específico da prática de surf, é totalmente ressignificado e passa a ser citado, lembrado e replicado desde o golpe de 2016, mas, em especial, ao longo do período mais crítico da pandemia. Trata-se do poema *É preciso aprender a ficar submerso* de Alberto Pucheu. Valho-me aqui desta ressignificação que, em si, mereceria um debate extenso, pois é como se o poema, ele

2. Cf. histórico de publicação e circulação do poema em Pucheu e Melo (2022). Neste pequeno e precioso volume, além dos poemas que também serão analisados aqui, tem-se o ensaio de Tarso de Melo (2022) sobre o percurso de ambos no cenário do Brasil atual.

mesmo, tivesse ficado submerso por anos até que o sentido da submersão, em termos metafóricos, viesse à superfície. Esse ponto, aliás, é bastante importante e diz respeito ao percurso da metaforização que a própria leitura cria para o texto.

A recepção do poema em 2009 acompanhou a quase ausente carga metafórica dos versos, como acontece com Cabral que “[...] transforma o discurso da imagem [percebida] na própria imagem do discurso poético [proferido].” (Barbosa, 1975, p.170). O lastro às imagens do surf às quais o poeta se referia teve, no momento em que foi publicado, uma boa recepção, mas, com o acirramento de um quadro de exceção no país e a COVID-19, tornou-se uma espécie de carta roubada;³ foi se deslocando, mudando de lugar, e, ainda que evidentes, os significados esvaziavam-se para deixar pulsar os significantes. Estes, fazem proliferar novos lugares de/para o sentido, ou ainda, mais acesso ao sentido do que sentido em si, para ficarmos com uma preciosa imagem de Jean-Luc Nancy (2005).

Assim, o sentido atribuído ao poema por novos leitores e novas leitoras mais de uma década depois é que, deslocando-se em cadeias de leituras, fez uma constelação de significantes que tamponaram sensações, medos e angústias de um outro contexto, bastante diverso daquele vivido pelo país em 2009, fazendo estofo à deriva que as perdas desencadeavam. É a carga metafórica, de um poema originalmente não metafórico que se agarra a ele e cria um efeito talismânico como se sua repetição, reprodução, ensinasse que tínhamos que aprender a ficar submersos, submersas.

O poema, com seu tom assertivo, reiterando “é preciso” seguido dos vários verbos no infinitivo talvez conduzisse, no momento de sua publicação, a uma espécie de cinematografia do surf. Desterritorializado que foi desse contexto, torna-se

3. Refiro-me aqui à leitura que Lacan (1998, pp. 13-66) faz do conto de Edgar Allan Poe em *O seminário sobre a carta roubada*.

um aprendizado da perda, um poema em que a função poética divide a cena com a função conativa, entendendo-se aqui que este “destinatário” talvez seja o próprio EU, mas deslocado enunciativamente.⁴ Se o poema poderia ser, em 2009, um tipo de teorização sobre alguns movimentos do surf, acaba por se tornar tanto um discurso dirigido a alguém, como uma espécie de monólogo em que o sujeito poético dirige a si mesmo, onde a aprendizagem da perda, da dor, da vaca, do caldo e a resignação são necessários para que se possa depois voltar à superfície.

É evidente que há a dimensão metafórica na primeira versão,⁵ chamo atenção aqui para o fato de que tal dimensão, que é discreta neste poema, se adensa nas releituras que recebe durante a pandemia, ou seja, as mesmas imagens vão se deslocando em direção a sentidos outros e acabam por figurativizar a necessidade de recolhimento.

É preciso aprender a ficar submerso

*É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo. É preciso aprender.
Há dias de sol por cima da prancha,
há outros, em que tudo é caixote, vaca,
caldo. É preciso aprender a ficar submerso*

-
4. A respeito das relações entre as funções de comunicação e a função poética cf. Jakobson (1990).
 5. O poema foi publicado em 2013 no livro *Mais cotidiano que o cotidiano* (Azougue editorial) e figura na seção Tow-In. Tow-In é uma prática do surf em que há uma imprescindível parceria entre o surfista e o motorista do jet-ski que o leva até a onda. Nessa seção, o poema “Arranjo em busca de um paradigma entre o crítico literário e o poeta”, feito de uma recolha de frases de surfistas tematiza a parceria Tow-In diante da dificuldade e do risco de morte. Assim, a morte, evidentemente, rondava o poema, assim como ali, metalinguisticamente poeta e crítico literário conversam sobre esse risco, qual seja, a poesia “surfável” ou as impossíveis “ondas” da poesia.

*por algum tempo, é preciso aprender
a persistir, a não desistir, é preciso,
é preciso aprender a ficar submerso,
é preciso aprender a ficar lá embaixo,
no círculo sem luz, no furacão de água
que o arremessa ainda mais para baixo,
onde estão os desafiadores dos limites
humanos. É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, a persistir, a não desistir,
a não achar que o pulmão vai estourar,
a não achar que o estômago vai estourar,
que as veias salgadas como charque
vão estourar, que um coral vai estourar
os miolos – os seus miolos –, que você
nunca mais verá o sol por cima da água.
É preciso aprender a ficar submerso, a não
falar, a não gritar, a não querer gritar
quando a areia cuspir navalhas em seu rosto,
quando a rocha soltar britadeiras
em sua cabeça, quando seu corpo
se retorcer feito meia em máquina de lavar,
é preciso ser duro, é preciso aguentar,
é preciso persistir, é preciso não desistir.
É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, é preciso aprender
a aguentar, é preciso aguentar
esperar, é preciso aguentar esperar
até se esquecer do tempo, até se esquecer
do que se espera, até se esquecer da espera,
é preciso aguentar ficar submerso
até se esquecer de que está aguentando,
é preciso aguentar ficar submerso
até que o voluntarioso vulcão de água
arremesse você de volta para fora dele⁶
(Pucheu, 2013, p. 9, grifos nossos).*

-
6. O poema ganhou muitas interpretações, quase todas disponíveis no canal do poeta (<https://www.youtube.com/@albertopucheu4170>), destaco aqui esta animação feita por Albert Mazuz com vozes de Albert Mazuz e Jessica e mixagem de Trilab Sound. Cf.: Sem [...], 2020.

O sintagma “é preciso” aparece 19 vezes ao longo do poema, que tem 39 versos; a reiteração aponta para a urgência da resistência quando todas as condições adversas se apresentarem, quando faltar o ar, quando não for possível gritar, respirar. Indica a urgência da persistência, da paciência, da força contra o imperativo da morte que se avizinha. Assim, essa repetição é uma espécie de mantra, que se adensa nas duas pontas do poema – início e fim – enquanto no centro, nos versos centrais são descritas as imensas dificuldades para sobreviver. O sintagma “é preciso aprender a ficar submerso” é repetido seis vezes ao longo do poema e ao final é substituído por “é preciso aguentar a ficar submerso”, mas com uma transição interessante assinalada em verde no poema “é preciso aprender a aguentar”, ou seja, o poema traz uma espécie de *bildung*,⁷ uma formação para resistência em que o aprendizado desta é central, internalizando-se até que o próprio gesto de aguentar seja esquecido, até que a espera em si seja esquecida e quando isso acontecer, um vulcão de água jorrará o corpo maltratado, violentado, à superfície:

*esperar, é preciso aguentar esperar
até se esquecer do tempo, até se esquecer
do que se espera, até se esquecer da espera,
é preciso aguentar ficar submerso
até se esquecer de que está aguentando*

-
7. Este aspecto será desenvolvido em outro texto, brevemente, *bildung* aqui se apropria livremente do sentido geral do termo como uma educação que busca a completude. Aqui supõe-se que, nesse processo de resistência ao período de submersão, como o próprio poema indica, há uma aprendizagem que levará o sujeito à superfície depois de percorridos muitos anseios, percalços.

O discurso do poema foi então assumindo, em muitas leituras pelas redes sociais, um alcance comunicativo que talvez não tenha tido no seu lançamento. Penso comunicação nos termos de João Alexandre Barbosa (1975), em *A Imitação da Forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, e que Toneto retoma em artigo sobre a poética cabralina:

Por esse mecanismo de ver e imitar o que é visto, o discurso poético cabralino é experimentado na tensão máxima entre a composição poética, fechada em si mesma, intransitiva, voltada para o significado do poema enquanto articulador do espaço real e poético, para usarmos os termos de João Alexandre Barbosa (1974), e a comunicação poética, que se abre à leitura, transitiva, voltada para a significação, segmento da realidade que ele, o poema, incorpora, aclara e intensifica. O ápice dessa tensão é a própria imitação da forma que tende à iconicidade e, mais do que isso, à plasticidade. (Toneto 2009, p. 461)

Se o poema imitava o movimento do surf e do surfista, em 2009, predominando ali a composição poética, já que a via metalinguística também sustentaria uma leitura; na pandemia, cada um de nós em nossas casas, reclusos, escondidos, sem ar, sem poder gritar, sem poder desistir recebíamos o poema transitivamente. A insistência de “é preciso” é também a insistência da resistência:

*É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, a persistir, a não desistir,
a não achar que o pulmão vai estourar,
a não achar que o estômago vai estourar,
que as veias salgadas como charque
vão estourar, que um coral vai estourar
os miolos – os seus miolos –, que você
nunca mais verá o sol por cima da água.*

Nessa perspectiva, o poema aponta para o trabalho de luto, para o recolhimento, para a resistência, para a possibilidade de ultrapassagem da asfixia. Diante do tema, das imagens, o cenário da pandemia foi reconfigurando a recepção dos versos de Pucheu. O poema narra um acontecimento presente, a inescapabilidade do destino que obriga alguém a ficar submerso, seja o próprio eu-poético ou um interlocutor a quem se dirige o eu-poético.

Essa situação foi engendrada por adversidades que colocam este corpo submerso em sentido de alerta, de resistência, de necessária resiliência. O trabalho do luto se efetuará, portanto, quando o sujeito mergulhado neste mar em que vaca, caixote e caldo o ameaçam poderá vir à luz, à superfície. A partir de então, o passado passa a ser citável, todos os fatos que drasticamente o colocaram nessa situação poderão ser redimidos, como ensina Walter Benjamin na terceira tese sobre o conceito de história: “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado [...] somente para a humanidade redimida o passado é citável”, e mais adiante na quarta tese, lê-se: “assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (Benjamin 1996, pp. 223-224). É justamente dessa superação que trata o poema publicado durante a pandemia, É preciso voltar à superfície. Como aponta Junkes na orelha do já citado *Um mergulho e seu avesso* (Pucheu e Melo 2022), é preciso poesia para retornar à superfície

O retorno à superfície reivindica a poesia. Sem ela não se pode retornar, pois a poesia é um acesso, uma via pela qual o inefável deixa de bordejar a experiência e passa a ganhar contornos mais definidos – aqueles que o leitor colhe à beira da página como um dia cada um de nós certamente já colheu restos de conchas à beira mar. Desse modo, a poesia,

como as conchas, conhece o caminho do retorno, desde o fundo à superfície, mas em sentido inverso, pois se subir à tona e depositar-se à beira da praia transforma a concha em ruína, em túmulo para um corpo ausente, a poesia quando retorna reinveste de vida aquilo que do abismo, da profundidade, pulsava em silêncio ou quase sem ar. Alguns corpos submergem vivos, conchas. Outros retornam vivos à superfície, poema. Em seu périplo pela página em branco, cada palavra do poema, cada minúscula madrepérola de palavra, mesmo quando só aponte ruínas, rompe o inefável, o imponderável e dá ao Real o ar sem asfixia do simbólico, não cessa de dizer o que não seria dizível a não ser pelo jogo mergulho-superfície da própria poesia. (Junkes 2022)

A poesia, ou mais amplamente a arte, tiveram papel fundamental durante a pandemia. Logo nos primeiros meses, lives, gravações de poemas, conversas via Google Meet e plataforma Zoom orquestraram vozes em direção às pessoas, cantores e cantoras se reuniram, cada um em suas casas, para cantar e povoar as redes sociais de alguma coisa menor que a esperança, talvez, mas bem maior que o vírus: a partilha possível num mundo que se tornava impossível. Num país mergulhado em impossibilidades, poetas lotaram suas timelines com poemas, e o teatro transformou a tela em palco, a vida em cena. De certo modo, cada uma dessas ações estava testando o aprendizado da submersão: corpos em testes de resistência da falta de ar, sacudidos e sacudidas pelo contexto como roupas na máquina de lavar. Aguardávamos o momento de voltar à superfície, e este retorno, como bem aponta Tarso de Melo em seu ensaio, não dizia respeito a um contexto melhor, mas à necessidade de voltar para tentar reconstruir, apesar de tudo, algo melhor: “Não se trata de voltar porque o sol voltou a brilhar [...] Não, nada disso. Voltar à superfície apesar de tudo” (Melo 2022, p. 27).

Retornar

Publicado nas redes sociais do poeta em outubro de 2021, o poema *É* chegou o tempo de voltar à superfície vai ao encontro da efetivação do trabalho de luto que o poema anterior iniciara. Não se trata de minimizar ou ignorar as perdas e a dor, mas do fato de que é preciso retornar à vida, ao ar, reunir forças para reconstruir as relações humanas esgarçadas na pandemia e no país inteiro. Não, o poema não é uma pedagogia da luta, mas é político em sua essência, seja pelos termos em que se estrutura, seja pelo contexto de sua produção, seja pelo suporte em que é publicado. Assim, ainda que este poema tenha longa vida depois do atual momento, e certamente terá, pensá-lo no adensamento do agora, contemporaneamente, em sentido dado ao termo por Giorgio Agamben (2009), entrever nas trevas a luz, é crucial. Assim, a política da poesia, o trabalho com a linguagem, com as imagens, o acesso ao sentido, se amalgam à poesia política e uma proposta de enfrentamento é colocada porque, mais uma vez, o poema intervém na deriva tortuosa dos dias de recolhimento e propõe nova amarração, pela via do retorno. Outro estofo, portanto, e com isso aquela parcela do Real que insidiosa assaltava o corpo submerso, tornando, a cada segundo, a resistência impossível, é contornada pela palavra poética que em sentido de resgate repropõe, no corpo do poema, aos corpos recolhidos, o retorno, “Apesar do pulmão/estourado, do estômago/explodido”:

É chegou o tempo de voltar
à superfície. Apesar do pulmão
estourado, do estômago
explodido, dos olhos
esbugalhados, das veias
estufadas, dos miolos

espatifados, do corpo
maltratado, algo faz
saber que, apesar de tudo,
resta um fôlego qualquer
para mais um segundo,
aguentando o arremesso
final. É chegado o tempo
de voltar à superfície.
Na encharcada escuridão
desorientadora de espaços
e tempos, depois de
a solidão borbulhar
em vertigem, depois
de desmaiado
um sem-número de vezes,
depois de, em um lampejo
súbito de alguma explosão,
não saber se está acordando
ou se desce sonâmbulo
para aquela zona ainda mais
funda, depois de ver o pico
do Everest espelhado
às avessas abaixo
e aqueles seres ínfimos
e imensos, escutando
seus sons de horrores
e deslumbramentos, depois
de boiar em uma nuvem
submersa de explosões,
sentindo que tem medo
e que não tem mais nada
a perder senão o medo,
ficando a dois sopros,
se tanto, da morte, é chegado
o tempo de voltar à superfície.
Com o rosto voltando-se
para cima e a respiração

desafogando-se
e encontrando
pela primeira vez
o ar por sobre o abismo
do qual emerge, é chegado
o tempo, é chegado o tempo
de voltar à superfície
(Pucheu 2021)

Aqui o poema encena um retorno árduo, não do sujeito refeito de sua dor, mas ainda que doa que seja capaz de retornar, pois “é chegado o tempo de voltar à superfície”. Se no primeiro poema a repetição ficava a cargo de “é preciso”, aqui é o sintagma “é chegado o tempo” que insistentemente retira o corpo de um lugar de dor (de submersão, se tomarmos este poema como duplo do anterior) para insistir no fato de que apesar de tudo é preciso retornar.

O poema pode ser dividido em três momentos. O primeiro, que vai do verso 1 ao 13 e estabelece as condições físicas de um sofrimento extremado: “pulmão estourado, do estômago/ explodido, dos olhos/ esbugalhados, das veias / estufadas, dos miolos / espatifados, do corpo/ maltratado” e ainda assim, mesmo diante de um corpo alquebrado é fundamental o retorno, a insistência, a permanência da vida com um sentido buscado, tendo o poema como acesso, mais uma vez no sentido dado à poesia por Jean-Luc Nancy (2005).

O segundo momento, mais longo, vai do verso 14 ao 41 e neste intervalo mais duro, mais lírico também, imagens muito bonitas dão a dimensão da subida e de que é preciso aprender a perder o medo para voltar à superfície: “encharcada escuridão desorientadora de espaços”; “solidão borbular em vertigem”; “zona ainda mais funda”; “Everest espelhado às avessas”, “sentindo que tem medo/ e que não tem mais nada a

perder senão o medo”. Até que por fim possa perder o medo e reencontrar o ar, no terceiro momento do poema:

Com o rosto voltando-se
para cima e a respiração
desafogando-se
e encontrando
pela primeira vez
o ar por sobre o abismo
do qual emerge, é chegado
o tempo, é chegado o tempo
de voltar à superfície.

Disse acima, a partir das contribuições de Freud (2010), de como um estado melancólico profundo transforma a perda objetual em sombra sobre o próprio sujeito. Ao contrário desse percurso que é o extremo aprofundamento da melancolia, o poema *É chegado um tempo de voltar à superfície* marca a ultrapassagem da perda, a redenção da história em termos benjaminianos, de modo que é possível desafogar-se e encontrar o ar por sobre o abismo. Não é à toa que no momento de sua publicação o poema tenha ganhado uma força significativa como forma de lidar com a abertura, num percurso oposto, portanto, àquele que levaria ao sacrifício do próprio sujeito, como é o caso do suicídio.

O par de poemas de Alberto Pucheu aponta para um caminho de aprendizagem da dor, da falta, do luto e, por conseguinte, da luta. Entre a imposta submersão e a urgência da subida, os poemas em questão desvelam a fragilidade da vida por um fio, os pulmões prestes a estourar, a necessidade de insistir e não desistir e, simultaneamente, para a força humana que pode vencer a precariedade, a luta para resistir, para aprender a aguentar, para esquecer a espera, até que chegue o tempo de retornar sem medo, mesmo que o medo seja constante, como

ocorre nas lutas políticas contra estados de exceção. Os dois poemas encenam o embate entre Eros e Tânatos, em ambos, a pulsão erótica é a tônica, enquanto a energia tanática joga o sujeito nas profundezas de si mesmo, no fundo de um oceano em que nada, a não ser a violência, o interpela.

É preciso se agarrar à vida como Ulisses amarrou-se ao mastro, mas não é o canto das sereias que ouve este sujeito. Ele está agarrado à vida, submerso, enquanto a algaravia do esvaziamento do sentido, das possibilidades do dizer dominam seus ouvidos, tomam-lhe os sentidos. Nada recorta os sons indistintos que se misturam ao ódio e à tese de que a terra é plana. Seres ínfimos e imensos com seus sons de horrores, como diz o segundo poema, circundam as brechas por onde o retornar vai aos poucos se tornando possível. Não porque a perda retroceda. A perda, em um processo de luto, é definitiva, é o sujeito que transfere a libido para outros objetos, ele se refaz a partir dela. Por isso, o trabalho de luto relativo à pandemia e ao refazimento das instituições do estado democrático de direito está em curso, timidamente avança, não porque o medo e o vírus tenham se afastado, mas simplesmente porque é necessário tornar a ruína um objeto crítico (Scott 2019), convertê-la em preenchimento do niilismo que vem assaltando as relações entre as pessoas, das pessoas com o Estado e demais instituições pela da trivialização de valores humanos universais, de seu apagamento.

É neste intervalo, entre ficar submerso e emergir que a poesia tem papel crucial, porque ela não apenas diz que é preciso aprender a suportar, mas ao converter a ruína e a dor em linguagem poética. Outra vez, valem aqui os apontamentos de Toneto (2009) sobre a poética cabralina:

Há uma tensão entre ritmo e sentido em Cabral, que se desdobra em uma volátil preocupação sonora e uma forte organização imagética e cromática, como se o poeta tensionasse elementos da composição versificada

a outros da composição não versificada (a arquitetura, as artes visuais); essa tensão caminha, se a pensarmos como o percurso gerativo de sentido, como aponta Baldan (1994) num duplo processo: tanto de metaforização de alguns elementos, ainda que essa metaforização advenha da negação metafórica na singularidade de cada poema, quanto de metonimização, pelos recortes das coisas e do mundo que transformam a linguagem do objeto no objeto da linguagem poética em ação no poema. (Toneto 2009, p. 467)

Considerando os poemas de Pucheu, tem-se que é possível estabelecer raciocínio análogo. Neles, não a arquitetura, mas o surf, vão tensionando os sentidos e, em seguida, como argumento, a própria pandemia insinua-se como elemento da composição não versificada, diga-se, da realidade, o que faz com que a linguagem do objeto (pandemia) torna-se a linguagem poética em ação nos poemas. Desse modo, poesia como o acesso (Nancy 2005) pelo qual suportar é uma possibilidade e, como tal, é prenhe de esperanças, tímidas, esgarçadas pela própria falta de ar, mas possíveis.

Apenas para concluir: é chegado o tempo de voltar à poesia

Desse modo, alargando as considerações sobre É chegado o tempo de voltar à superfície poder-se-ia dizer que é um poema sobre o medo, sobre ter medo de sentir medo e sobre a poesia como o sol que não aquece e não renova, consola, como diria Drummond em um verso de A flor e a náusea. Poesia que, ainda assim, ilumina tenuamente a saída, a subida, as rimas à espera de páginas em branco para as vidas que retomam seu curso, os metros frouxos, mas livres. É chegado o tempo. É chegado o tempo de voltar à poesia. Esta que não teme o caldo

e não negocia com o medo. Da melancolia ao luto, se a perda é matéria, também volatiliza para que novas formas extraídas das ruínas, encontrem suas cinzas, sem que acinzentem o mundo, para além do que os pulmões e os versos suportam. Voltamos à superfície, devagar, temerosos, mas encontrando o ar por sobre o abismo e as belas imagens dos poemas de Pucheu.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”, in: AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 55-76.
- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. Entre o som e o sentido: aspectos da poética de Roman Jakobson. Tese de Doutorado em Estudos Literários. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975. (Série universidade, 4)
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”, in: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, 1)
- BOTTALLO, Anna. “Ministério da saúde vê aumento preocupante de suicídios de jovens em 5 anos.” Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/10/ministerio-da-saude-ve-aumento-preocupante-de-suicidios-de-jovens-em-5->

anos.shtml#:~:text=0%20n%C3%BAmero%20de%20suic%C3%ADdios%20de,40%20para%206%2C56). Acesso em: 01/06/2023.

BRASIL registra mais de seis mil suicídios em adolescentes em cinco anos. In: ASSOCIAÇÃO Paulista de Medicina. (S. l.), 7 out. 2022. Disponível em: <https://www.apm.org.br/ultimas-noticias/brasil-registra-mais-de-seis-mil-suicidios-em-adolescentes-em-cinco-anos/> Acesso em: 01/06/2023.

BROWN, Wendy. Nas ruínas do neoliberalismo: ascensão da política antidemocrática no ocidente. São Paulo: Editora Filosófica Politéia, 2021.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia (1917 [1915])”, in: FREUD, S. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 170-194. (Obras completas, 12)

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”, in: JAKOBSON, R. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1990.

JUNKES, Diana. “O retorno à superfície reivindica a poesia”, Orelha, in: PUCHEU, A. MELO, T. de. Um mergulho e seu avesso: dois poemas de Alberto Pucheu e um ensaio de Tarso de Melo. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.

LACAN, Jacques. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, in: LACAN, J. Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 13-66.

SEM ar, animação de Albert Mazuz com o poema É preciso aprender a ficar submerso, de Alberto Pucheu. [S. l: s. n.], 2020. 1 vídeo (1min 37 s). Publicado pelo canal Alberto Pucheu. Animação: Albert Mazuz. Vozes: Albert Mazuz e Jessica. Mixagem: TrilabSound. Disponível em: <https://>

www.youtube.com/watch?v=yUiDygx-jlw. Acesso em: 01/06/2022.

MELO, Tarso. de. “Um mergulho e seu avesso”, in: PUCHEU, A. MELO, T. de. Um mergulho e seu avesso: dois poemas de Alberto Pucheu e um ensaio de Tarso de Melo. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.

NANCY, Jean-Luc. A resistência da poesia. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 2005.

ROCHA, João Cezar de C. Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2020.

PUCHEU, Alberto. Mais cotidiano que o cotidiano. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. (Azougue para viagem, 4)

PUCHEU, A. e MELO, T. de. Um mergulho e seu avesso: dois poemas de Alberto Pucheu e um ensaio de Tarso de Melo. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.

SCOTT, Diane. Ruine: invention d’un objet critique. Paris: Le praires ordinaires, 2019.

TONETO, Diana Junkes Martha. “Percorrer por dentro, visitar: uma leitura de A Mulher e a Casa, de João Cabral de Melo Neto.” ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, vol. 53, nº 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2126>. Acesso em: 11/10/2024.

3 - EL ARTE CONFRONTA EL ARCHIVO Y ABRAZA LA MEMORIA

Mónica Marinone

En la conferencia de cierre del *VII Congreso Internacional de Literatura CELEHIS*, celebrado en Mar del Plata (Argentina) en 2022, el escritor colombiano Pablo Montoya señaló:

La pregunta por la *memoria* en sociedades en crisis lanza necesariamente al *asunto de la verdad*. Y también a la conclusión de que las turbulencias actuales están ancladas en las del pasado y que, por lo tanto, son consecuencias de ellas. De algún modo, las aproximaciones al tema de la *verdad*, la *memoria* y la *violencia* tienen que ver con la coyuntura obligatoria de confrontar el ayer. Si atravesamos, como colectividad nacional, cercos de llamas que hoy nos queman es porque aún no hemos comprendido bien el fuego que antaño nos quemó. (Montoya 2022, s. p., subrayados míos)

Es parte de una disertación reveladora de sus concepciones que introduce dos “asuntos” encadenados a la memoria: *violencia*, una marca de los procesos de formación colombianos y continentales que transversaliza sus grandes novelas, y *verdad*, un concepto problemático por su puesta en crisis desde disciplinas diferentes. Ambos actualizan la tensión estética-política cuando se enfocan narrativas literarias que se tiñen de historia, se sostienen en fuentes primarias de orden desigual y en reales verificables, asumen fuerte corte testimonial, indagan obsesivamente nuestra modernidad fallida, entre

otros.¹ Cuando surge la reiterada pregunta ¿para qué sirve el arte?, fragmentos como el anterior, de un escritor posicionado en el arte unificado en todas sus manifestaciones y que apela a la expansión o el cruce *desde y entre* dominios, instalan una convicción compartida por muchos productores culturales: el abrazo entre arte y crisis muestra un horizonte rico y complejo pese a que a veces, como también Montoya expresa (2017, p. 38), parece feroz y apocalíptico. En relación, me interesa cómo G. Agamben (2016, p. 35), en su lectura de la conferencia de Deleuze (1987) sobre el acto de creación como acto de resistencia, incluye una cita de *Abecedario* donde Deleuze, a propósito de la obra de arte, dice: “hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia [...] resistir significa siempre liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida”. Es una definición que hoy traslado a textualidades de dos colombianos, entramadas en mi imaginación porque ambos, a su modo y con distintos materiales, gestionan estéticamente el horror, la ignominia y la inoperancia del Estado: las novelas de Pablo Montoya y las obras del artista plástico Pablo Mora. Me refiero, en este caso, a *La sombra de Orión* (2021) y a *Leviatán* (2020) respectivamente, dos expresiones en lenguaje diverso que leo como *visiones* contemporáneas producidas por dos “generadores de visibilidad” (una redundancia imprescindible) asentados en un mismo lugar de enunciación y con proyección internacional.²

-
1. La estética como régimen de lo sensible, íntimamente vinculada con la realidad y, por ende, con la esfera de lo político es el encuadre teórico que funda este planteo y que ha sido desarrollado con detenimiento por J. Ranciére (2014) en un volumen cuyo título ya lo instala claramente. Cuando más adelante hablo de “generadores de visibilidad” me baso en este encuadre.
 2. He desarrollado una lectura detenida y particular de *La sombra de Orión* en Marinone (2024). Retomo en este ensayo breves zonas que me permiten engarzar *Leviatán*.

La sombra de Orión (2021) es una extensa novela hermanada a *Los derrotados* (2012) por un personaje que reaparece, Pedro Cadavid,³ un escritor tras quien el autor reverbera, y a su tan premiada *Tríptico de la infamia* (2014) que desplaza más allá de Colombia para asediar el genocidio que marcó nuestros orígenes, involucrar el exilio y la trashumancia por las guerras, la exacerbación de los fundamentalismos religiosos – sus padecimientos y pérdidas – la violencia (una constante en sus narrativas) y las masacres. En *La sombra...* Montoya se hace cargo de denunciar la desaparición forzada de personas a raíz del Operativo militar Orión (2002) sobre la Comuna 13 de Medellín, de terribles consecuencias por el número de víctimas inocentes que dejó enterradas (*desaparecidas*) en la mayor fosa común de Antioquia denominada La Escombrera. Configura, como en relatos anteriores, una imagen interferida de autor (investigador-historiador-artista). En *Leviatán*, Pablo Mora insiste en el acopio de materiales degradados de la burocracia judicial y administrativa, esta vez más de media tonelada de clips oxidados, tras los que palpitan la violencia del estado, el dolor y la pérdida.⁴ Y es difícil no recordar piezas de su proyecto *22 de octubre* (2013),⁵ unos expedientes que, después de una selección escrupulosa, fueron abandonados a la intemperie durante un período dilatado y resultan corroídos por el tiempo: así, son una acumulación de restos materiales degradados que devienen objetos artísticos y se alzan como *pruebas* irrefutables del olvido de las personas; su significación posible dialoga con tramos que la novela de Montoya expande en palabras:

3. Pedro Cadavid es también el personaje central de *La escuela de música* (2019).

4. Cfr. el video de la muestra y la explicación del propio autor. <https://www.facebook.com/watch/?v=549854073316546>. O bien, <https://pablomora.co/leviatan/> Acceso en: 26/08/2024.

5. Cfr <https://pablomora.co/22-de-octubre/> Acceso en: 28/08/2024.

Marta Lucía cree simplemente que el amor a su hijo [desaparecido] es lo que la sostiene. Pero ¿qué pasaría si ella considerara un solo instante que el odio es más fuerte que su amor? Quizás la mole judicial, y su burocracia execrable le caería encima como las toneladas de escombros que cubren el cuerpo de su hijo. (Montoya 2021, pp. 313-314)

Sin dudas, *La sombra de Orión y Leviatán* son intensas modulaciones que dan carnadura en sus respectivos lenguajes (por eso hablé de visibilidad), a dos instrumentos de reorganización de la cultura – *historia y memoria* –, por ello, efectuaciones de denuncia, y en el caso de la novela, en buena parte de su forma cercana al acto de creación poética. Vale recuperar un fragmento sobre Marcel Schwob donde Montoya (2015, s. p.) actualiza un motor que parece el de ambos:

La historia lo atraía, pero *no en su enunciación oficial*, sino *en los intersticios donde la imaginación se mueve libremente*. *Y más aún que la historia, le interesaba la poesía* que hay en toda existencia pasada [...] Y, en realidad, es a Schwob y no a Borges a quien se debe la feliz certeza de que *puede existir poesía en la erudición*. [Subrayados míos]

Son reflexiones sobre uno de sus “maestros”⁶ que, salvadas las distancias, les atribuyo (es conocido que los escritores hablan de escritores para definirse en algún sentido y pienso que a Mora también le concierne). Es hora de decir que estas textualidades están signadas por un trabajo arqueológico (arqueología del pasado reciente y del presente). Dice Benjamin en “Excavar y recordar”:

6. Así lo denomina en el Prólogo de *Adiós a los próceres* (Montoya 2010, pp. 9-10).

quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado [y agregó, a un presente que se obstina en sepultar] tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra. (Benjamin 2016, s.p.)

Estamos ante una novela fundada en una ardua empresa de búsqueda, indagación de archivos y recolección de materiales de distinto orden, que por desconsiderados o silenciados son asimismo *desaparecidos*, y una puesta artística – su autor lo define como un proyecto – que recupera restos materiales de un previo (un archivo), exteriores al sistema por ser despreciados, aunque constitutivos de éste, ambas desde mi perspectiva, devolutorias recíprocamente porque atraviesan problemas colombianos que instalan en modos de violencia y se saturan del saber que la imaginación asociada a la sensibilidad es capaz de propiciar en esos “intersticios donde se mueve libremente”. Es claro, me refiero a la imaginación como concepto denso cuya definición repongo desde una cita de J. Starobinski (en Baczkó 1999, p. 27) por su eficacia cuando entran en juego la memoria, la historia y el olvido:

Insinuada en la percepción misma, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo alrededor de nosotros el horizonte de lo posible, escoltando el proyecto, el temor, las conjeturas, *la imaginación es mucho más que una facultad para evocar imágenes que multiplicarían el mundo de nuestras percepciones directas; es un poder de separación gracias al cual nos representamos las cosas alejadas y nos distanciamos de las realidades presentes.* [Subrayados míos]

De ahí que tanto *La sombra de Orión* como *Leviatán* sean textualidades que cobran resonancia por abrirse a posibilidades interpretativas que superan lo inmediato comunicacional, se

desplazan de la anécdota, pese a teñirse de historia, e indagan nuestros procesos de formación y nuestra modernidad fallida hacia el rescate de la memoria:

La memoria no se confunde con la historia. Yosef Yerushalmi en sus “Reflexiones sobre el olvido” insiste en esa distinción, centrada en la diferencia en el proceso, la selección y recorte que en uno y en otro caso se realiza sobre los hechos del pasado. La memoria colectiva de cualquier grupo humano se construye rescatando del olvido los hechos que se consideran ejemplares para dar sentido a la identidad y el destino de ese grupo. La historia, en cambio, recorta de otra manera, a partir de perspectivas y reglas propias de la disciplina, que no son ajenas a la realidad de los historiadores, pero que no responden de manera directa a la voluntad de “ejemplaridad”. (En Sábato, 1997, p. 117)⁷

Montoya con palabras y Mora con restos degradados, en el decir y en el mostrar, *mutatis mutandis* producen obras (arqueológicas) de excavación y resistencia que atentan contra el olvido, el cual, como se sabe, puede manipularse como instrumento de ampliación o como instrumento de destrucción de la memoria cuando es exclusión impuesta, dos maneras antagónicas de intervenir y generar imaginarios. Recordemos lo destacado por J. Lotman (1979, p. 74) en un ensayo pionero

7. Mucho antes, J. Le Goff (1977, p. 183), en un cierre de capítulo, también elucida estas nociones: “La memoria, a la que ataña la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado solo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación y no a la servidumbre de los hombres”. La referencia constituiría la síntesis de lo que me parece un disparador de la narrativa de Montoya, difícil de leer y de sostener para quienes hemos sido golpeados por una práctica atroz como la desaparición forzada, práctica frecuente no sólo en Latinoamérica.

sobre las épocas de regresión como las culturas estatales nazis, que imponían esquemas históricos mitificados y obligaban a dejar de lado textos que no se “doblegaban” propiciando una decadencia acompañada de osificación por la elaboración de relatos esquemáticos.

Importa agregar que *el Leviatán* de Mora, nada casual, fue reseñado por Montoya (2022) quien define a su autor como alguien que “ha decidido enfrentarse al Estado en su dimensión monstruosa”. Cito el cierre de dicha reseña:

Al salir del estudio de Pablo Mora, sentí una vez más lo que significa ser colombiano y ser hijo de un familiar asesinado. Cayó sobre mí un cansancio de siglos y una impotencia férrea. Pensé en mi papá abaleado en Bello, en el de Pablo Mora en Medellín, y en el de tantos miles que han sido injuriados por el crimen y cuya humanidad no hemos podido arrebatarla del todo a la *gran bestia*. (Montoya 2022, s.p.)

Es un fragmento de carga emocional notable que traza trágicos denominadores comunes en las vidas de ambos, reenviando a un piso de anclaje determinante de decisiones de producción. Por ello, y reitero, leo estas textualidades de alta intensidad dramática como máquinas de agitar, puros actos de resistencia que plasman el “abrazo entre arte y crisis” al promover el desocultamiento de lo silenciado desde una alta valoración de lo estético. De este modo, a su vez metacomunican una apuesta a las expresiones artísticas por entender las *experiencias* (desde la perspectiva de Benjamin) que interpelan hacia nuestra transformación en *espectadores emancipados*, una categoría de la estética de Rancière (2014) operativa para los dos casos, en aras de promovernos actores de las relaciones estéticas (activos y activadores).

De qué modo entramos imaginariamente estas dos textualidades: *La sombra de Orión*, entendido un relato arqueológico según anticipé, es el producto de una tarea de inmersión (su fundamento es la excavación) – siempre discursivas – en “La Escombrera”. Si la novela en general es su resultado, el capítulo que lleva este título se torna el mejor ejemplo, un capítulo que leo como de *descenso* a la fosa común mencionada: “¿Qué hacer con la muerte? [...] ¿Qué hacer con los muertos?” (Montoya 2021, p. 219). Son dos preguntas que (nos) agobian, se explicitan y reaparecen en la novela. Montoya se hace cargo de dichas preguntas y las responde escribiendo (imaginando) su *decir*, esto es, vitaliza a los muertos sin sepultura, *desaparecidos* bajo *capas* de desechos y tierra, al otorgarles voz. Es un capítulo donde el narrar alcanza impronta lírica en particular por el tono que la escritura adopta (como he indicado, la poesía es el motor de la narrativa de Montoya). Se distribuye en partes encabezadas tipográficamente por cruces minúsculas, pero (y quizás por esto) muy perceptibles. El efecto de lectura es de desolación: “Vengo del fuego y voy hacia él. Soy tierra calcinada. En mi sangre, brasas sin tregua. Resuenan las reyertas en mí como si yo fuera extensión de un desagravio jamás consumado. Me llamo Ofelia María Cifuentes y estoy en La Escombrera” (Montoya 2021, p. 299). En la mayor parte de los casos se trata de lo que denomino en las narrativas de Montoya, *episodios de lenguaje*, que imponen un ritmo diverso de lectura, cierta demora. Favorecen, entonces, un proceso de disolución de nuestra ajenidad solicitando la *escucha* de los muertos, de algún informante que cuenta lo sucedido, del escritor que ha investigado y titula detrás... Son *voces* que transfieren *visiones*. ¿Qué hacer con los muertos?... La tradición literaria pesa en las decisiones de Montoya, y muchas veces es una tradición expuesta que entonces homenajea.⁸ Solo recupero en cuerpo a un autor

8. Montoya, entre mucho, suele des-ocultar su erudición y su sistemático ejercicio de lectura y absorción del arte siempre unificado, igualado

destacado por los mismos gestos: además de los muertos que hablan como vivos, en este capítulo resemaniza, a su manera, la sonoridad configurada por Rulfo en *Pedro Páramo* y así apela a una de sus mayores competencias, la escucha musical creada por las palabras en su ordenamiento e índole (vale anotar que Montoya fue músico sinfónico y es un eximio traductor): “Los sonidos, argumentaba, no se mojan, no se enfrían, no se queman, no respiran, no se tocan, no saben a nada. Y, aun así, *son la materia primordial*” (Montoya, 2021, p.283. Subrayado es mío). Observemos el cruce *entre* dominios ya anticipado en esta narrativa: el uso del adverbio (no) y su repetición en el encadenamiento de frases enfatizan la negatividad respecto de lo material para definir (para balbucear) la naturaleza de los sonidos, esto es, se trata en realidad de la puesta en palabras de un deseo, del fracaso y pese a ello, de la persistencia en el gesto. Y es difícil no recordar a César Vallejo y a otros escritores latinoamericanos (Arguedas, Roa Bastos, Rulfo...), afanados en atrapar lo que no puede apresarse y volverlo signos: el sonido, como la palabra hablada (los muertos *dicen*), es en el tiempo y no en el espacio; es evanescente e intransferible como tal desde el lenguaje escrito: el lenguaje musical es su medio. Pero en honor a esta tradición aclaro que no permanece en la cavilación o en un *contar* que el sonido habita ese lugar aciago, sino en descripciones posibles:

en expresiones que saturan su archivo y se filtran: “Esto otorgaría a la escritura un tono entre extraviado y desgarrador. Continuaba así el camino de Homero y Virgilio, de Dante y Shakespeare, de Lee Masters y Rulfo, en el que los muertos hablan como si estuviesen vivos” (Montoya 2021, p. 400). Como se ve, la restitución de las fuentes (me detengo en unas pocas) también abona la pulsión autorreflexiva de un relato que se espesa por ahondar en los entretelones para revelar su condición ficcional.

Imagina el sonido de una babosa que busca el extremo de una hoja. O el de una lombriz que emerge del barro. Siempre relaciono mis registros de La Escombrera con la humedad. Son sonidos húmedos. Acaso en esto consista su única vitalidad. -Alguna vez escuché y es como estar ante una colmena de sonidos *rotos*. (Montoya 2021, pp. 292-294, subrayados son míos)

Según estas citas, el sonido se *instaura* (pretende ser instaurado) recurriendo a imágenes que contienen e imbrican los sentidos y a adjetivos que fortalecen la negatividad (*rotos*) en beneficio del *como si* y de atraer a nuestra imaginación las profundidades de donde provienen, la *fosa* común.

Si la relación *lenguaje y verdad* es problemática, lo es más cuando, respecto de los muertos, se intenta reconstruir un “inventario” (Montoya, 2021, p. 400) que no desprecia lo testimonial, más bien lo pondera, aun cuando la recolección se haya visto signada de ausencias: “la historia de los desaparecidos es un caleidoscopio. *Suposiciones que poseen un poder revelador pero que, en su mayor parte, caen en el territorio de la improbabilidad*” (Montoya 2021, p. 323, subrayados míos).⁹ Esta confesión de Montoya a través de su personaje se tensa, no obstante, cuando circulamos por “La Escombrera” y materiales de diverso orden resurgen a cada momento: los “contenidos”, las “capas” que se han levantado, esas “imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas” que se guardan en la memoria a pesar de su índole atroz; de ese modo reviven ante nuestros

9. El caleidoscopio como clave de lectura –porque muestra la forma de la escritura– se repite en tres novelas de Roa Bastos que también reescriben la historia: en *El fiscal* es un juego inventado por el protagonista como manera de proyectar cortos, en *Vigilia del Almirante* es un aparato usado en sus clases por el Signore Vittorio, maestro de Colón, y en *Yo el Supremo* remite al dispositivo interior nada menos que de la pluma-recuerdo o pluma-memoria del Dictador.

ojos y se suman a nuestra escucha.¹⁰ (Los entrecomillados son expresiones de Benjamin en “Excavar y recordar”). De ahí que el capítulo “La Escombrera” sea, desde mi perspectiva, el extendido *centro de energía* de la novela y me parece que Montoya recurre a la impronta lírica para favorecer nuestro *descenso*, una *caída* – como lectores – en ese espacio generador de la mayor profundidad discursiva del texto (precisamente la *fosa*), donde su espesor se agiganta y se vuelve protagónico porque el referente poético es su fundamento en beneficio de cristalizar una estética sin opulencias que estremece y despedaza modos mecánicos de leer. La palabra *desamparo* acecha, desacomoda y concentra significados:¹¹ irradia a los que cultivan algún arte impulsados por un deseo que es infinito (como el deseo de los grandes poetas y narradores latinoamericanos, una familia tutelar que reclama), a las voces que se restauran en su singularidad para, por fin, denunciar lo silenciado y es claro, a nosotros, los lectores:

Si te dijera todo lo que grité al no encontrar ni mi carne, ni mis huesos.

Pero no quiero disolverme y sigo peleando contra esta realidad mía. Paso mucho tiempo llorando. Pidiéndoles a

-
10. “Si Mateo Piedrahíta, mi amigo músico, considera que atrapa un vestigio de ellos [los desaparecidos] en sus grabaciones, yo trato de asirlos con mis averiguaciones y entrevistas” (Montoya, 2021, p.303). “Cuando escucho a las víctimas de desaparición forzada, cuando leo las fichas de estos destinos truncos, cuando pongo los discos y casetes donde hablan sus familiares, cuando voy a los museos de la memoria y veo sus fotografías, concluyo que en ellos no hubo maldad” (Montoya 2021, p. 306).
 11. En el “Discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos” (2015), Montoya describe la sensación de desamparo que la humanidad experimenta “desde tiempos antiguos” y traza su permanencia constante en el arte. Retoma y expande allí una conocida frase de Reinaldo Arenas que deviene faro y certeza: “Nuestra condición es el desamparo” (Montoya 2017, p. 67).

mi madre y a mi pequeñohijo que me saquen de aquí. Pero ¿quién podría escucharme desde estas profundidades? A veces, sin embargo, me tranquilizo. Acepto que estoy esparcida en La Escombrera. Que finalmente me he vuelto tierra y basura. Que soy, de algún modo, esta montaña. *¿Piensas quealgún día me encontrarán? ¿Crees que tu escritura lo hará? Quéiluso eres...* (Montoya 2021, p. 383, subrayados míos)

Es la voz de Albertina Estela Gómez, detenida cerca del tejear, a quien le gustaba leer poesía. No sólo el contenido de lo relatado abruma, también la configuración, al favorecer una atmósfera de “dolor”, de “impotencia” (Montoya 2021, p. 226) que, insisto, invita a *escuchar* por el cuidado del ritmo, la cadencia promovida por el engarce de oraciones de distinta extensión o por la disociación del uso convencional de la sintaxis, también por el trabajo delicado con la repetición de frases y la sonoridad de ciertos pasajes breves que a veces parecen manifestar, de nuevo, el deseo de acercarse a la música, el dominio donde forma y contenido se fusionan, un anhelo de cualquier artista.¹²

Las voces de Ofelia María Cifuentes (p. 299) y de Albertina Estela Gómez (p. 383) (repito sus nombres completos a modo de homenaje) abren y cierran “La Escombrera”. Ambas *dicen* el horror con tono lacónico (por ello hablé de una estética sin opulencias): “estoy en La Escombrera”, “estoy *esparcida* en La Escombrera”. La diferencia entre las oraciones es aparente: el adjetivo que subrayo (*esparcida*), en la primera se anticipa desde una imagen donde el fuego domina (“Soy tierra calcinada”). La segunda, si enrostra el fracaso respecto de la denuncia (“¿Crees que tu escritura lo hará? Qué iluso eres...” (Montoya 2021, p. 383), también esgrime la aceptación de cualidades que las

12. Cuando Steiner (1990, p. 54) explica modalidades de la poesía que tienden a un ideal de forma musical permite esclarecer la *manera* como Montoya configura sus *episodios de lenguaje*.

anudan (y algún verso de Ovidio sobrevuela en las frases): “sin cuerpo”, “sin huesos”, esparcida, vuelta tierra y basura.¹³ Son dos mujeres que remiten a muchas, pero vivas, en especial a las mujeres de La Comuna, las que desafían la dificultad de exhumar los restos hacia un necesario proceso de duelo por las víctimas de desaparición forzada. Son las Antígonas incansables: “Una vez más fueron mujeres quienes buscaron al muerto” (Montoya 2021, p. 334. Subrayado mío).¹⁴ La contundencia de la frase enfatizada permite reparar en otra tensión de *La sombra de Orión*; me refiero a consternación-esperanza. Las mujeres, por la convicción y la cohesión que amparan sus actos proyectan el asalto a la crisis de futuro que la violencia y sus consecuencias suscitan, arremeten contra el poder, el fracaso y la muerte, se desapegan del desconsuelo y consolidan una acción reorientada y orientadora hacia alguna esperanza (y surge a cada momento mi recuerdo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en la dictadura argentina, su enfrentamiento de la represión y la violencia, sus esforzadas búsquedas de nuestros desaparecidos y hasta hoy, de sus hijos e hijas). El peso de lo femenino – sexual y genérico – también me recuerda a alguna mujer paraguaya ficcionalizada por Roa Bastos, de ahí que imagine a Alma, la compañera del protagonista, además de guía, como una *traductora cultural*, quien a gusto circula *por* y pertenece *a*

13. Me refiero a “Vagan exangües, sin cuerpo y sin huesos, las sombras...”. (Ovidio, *Metamorfosis*. Atamante e Ino (v. 443). Vale anotar que Montoya frecuenta el imaginario grecolatino y en alguna oportunidad ha señalado que comprende los grandes temas del hombre. Asimismo, el epígrafe que inicia la novela (“Un dios armando de fuego ha embestido a la ciudad”) es una frase de Sófocles en la Primera Parte del *Edipo rey*. Recordemos que en su gran novela *Lejos de Roma* (2008) relee a Ovidio en general y recrea su exilio basado, particularmente, sus *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*.

14. Antígona de Sófocles es una tragedia que pesa en *La sombra de Orión* por su “faz restaurativa y reparadora”. Es una frase de Montoya (2022a, p. 16).

universos antagónicos, pero siempre parece *ser* de un lugar y no sólo *estar* en dicho lugar.

La Escombrera, si es una fosa común, también es un *basurero*,¹⁵ palabra que introduce los proyectos artísticos de Mora y su *Leviatán*, es claro. Como se sabe, la basura es lo real que nos confronta como amenaza porque pone en crisis ciertos límites que aseguran un emplazamiento en la zona correcta, útil, productiva... (pienso en los binarismos de nuestra luminosa modernidad fallida). La basura es lo desechable porque desborda lo conveniente; es aquello que se descarta y así se desagrega del sistema – pese a constituirlo –, siempre hacia la optimización, un funcionamiento eficaz. Ruinas, escombros, restos, residuos, desechos, despojos... constituyen, con sus diferencias, un campo semántico de materia prima de la cual la literatura y el arte se han provisto, especialmente desde las vanguardias históricas que fraguaron estéticas renovadoras e inquietantes. La palabra que abre mi enumeración – ruinas – interpela y por ello merece algún comentario. La ruina suele romantizarse, ha sido estudiada por diferentes disciplinas respecto de su significación en nuestra cultura.¹⁶ Es necesario apuntar, por razones obvias, que Montoya escribió un volumen de prosa poética, *Hombre en ruinas* (2018), fundado en un anhelo de interpretación filosófica del tiempo, en el que concilia ruinas, contemplación y poesía. Apelar a la contemplación de las ruinas (palabra ponderada en el título)

15. “Muchas veces me he preguntado qué es La Escombrera. Sé que es un basurero cuyos límites se confunden con bosques y areneras. Sé que es una fosa común encaramada en una de las montañas de Medellín [...] pienso en ella como si fuera un punto ciego... un punto a través del cual, por un lado, no se puede ver nada; pero, por el otro, es posible verlo todo” (Montoya 2021, p. 335).

16. Lotman ha explicado detenidamente cómo persisten fragmentos de los estados pasados de la cultura refiriéndose a textos, monumentos aislados, restos que arrastran, cada uno, un volumen de memoria. Me baso en lo planteado, en general, en el volumen *La semiosfera I*.

refuerza el culto de su *sensibilidad temporal acumulativa*,¹⁷ una categoría que he sugerido en otros ensayos para su narrativa que descree del tiempo lineal y apuesta al tiempo como “situación”, una férrea creencia de Montoya que se plasma en sus relatos históricos, armados como mosaicos, categoría que sin dudas cabría a ciertos proyectos artísticos de Mora: se trata de una operación por la cual aproxima el pasado y lo incrusta en el presente para proyectar al futuro en una concentración de significado que aun cuando presume un transcurrir, lo hace desde huellas de un archivo. Este tipo de montaje ofrece un tiempo espesado y continente: las *ruinas* son *restos* del pasado que subsisten en el presente y permanecen. En estos sentidos, ciertas reflexiones de María Zambrano (2005, pp. 251-252) iluminan mis argumentos:¹⁸ por ejemplo, su reconocimiento de que las ruinas en sí son actos de resistencia (exactamente como el acto poético según Deleuze) cuyo “autor es simplemente el tiempo”); o bien, que suscitan “la impresión de una infinitud que se desarrolla en el tiempo”. Cuando Mora (en Érika Martínez Cuervo 2016, s/p) comenta su trabajo creativo sobre la materia prima seleccionada con mucha atención parece que remedara la tarea del tiempo - que Zambrano subraya -: “es un proceso muy bello, pero desgarrador a la vez. Aquello que parecía muy legible en esos documentos originales, es pervertido. *Lo vuelvo borroso, lo ubico en un tiempo-espacio inexistente*” [Subrayado mío]. Agregaría por mi parte, un *no* tiempo-espacio o tiempo-espacio suspendido que comprende presente, pasado y futuro reenviando a esa sensibilidad temporal acumulativa que señalo. Pero además importa recuperar otra referencia de Zambrano

17. Tomo la ilustrativa frase del cineasta ruso A. Tarkovski (2002), sobre quien Montoya ha escrito estupendos ensayos.

18. Me refiero a “Las ruinas”. Importa señalar que, ante los ensayos de Zambrano, por la índole de su escritura, prefiero citarla y no comentarla. He trabajado el poema en prosa que da título al volumen de Montoya en Marinone, 2022.

(2005, p. 251), esto es, la fascinación que produce el acto de contemplar ruinas, una “peculiar fascinación” que irradia al reclamo de *producir* (escritura, expresiones en otros lenguajes); una contemplación fascinada porque “en ella se contiene algún secreto (...) *de la tragedia que es vivir humanamente*” [Subrayados míos]. Son frases reveladoras que ubican de nuevo en el universo de Mora: en la nota sobre los proyectos del artista, Érika Martínez Cuervo (2016) escribe:

No es menor [...] referirse a la *fascinación de Mora por el acto de contemplación*; él mismo reconoce que esa *manía* lo acercó a la filosofía y al arte. Por lo mismo, no le resultó sencillo decidir cuáles expedientes serían los que harían parte de *22 de octubre*; el peso de su historia personal estaba presente, y tomar distancia de ésta resultó todo un reto. (Subrayados míos)

Es hora de decir que la gestión estética de la materia que Mora emprende no implica una romantización, por lo contrario: en sus proyectos se trata de ocasionar (o rescatar) el despojo, de generar una *ruina ruin* “pervirtiendo” originales tras los que reverberan historias de vida olvidadas, por ello en su caso pienso en una contra-lectura de la ruina cuando hablo de *ruina ruin* en tanto infame, ignominiosa e innoble, un ejercicio que en su puesta se alza, por lo que arrastra, con notoria “teatralidad” (es un uso de Martínez Cuervo, 2016). Me interesa una cita de la curadora Adriana María Ruiz Gutiérrez (2020) que entremezcla frases de Mora en la presentación en su video – y dialoga con mi planteo – cuando comenta la muestra que, como anticipé, es una acumulación de más de media tonelada de clips oxidados:

El clip oxidado es el símbolo sobreviviente de la *entropía* del archivo, resultado de la desidia de un engranaje inoperante y cómplice. Las estratificaciones de clips, como

bancos de arena, encarnan un Estado “de tiempos eternos”, un *contra-archivo* que evoca vidas perdidas por el conflicto o suspendidas entre solicitudes y situaciones que originan una injusticia sobre otra. (Subrayado mío).

“Leviatán” fue la propuesta ganadora de la tercera edición de *Fragmentos, espacio de arte y memoria*. Es una palabra que remite a la “gran bestia”, frase que Montoya recupera en su reseña. Es sabido que las religiones cristiana y judaica la usan. También que, para los marinos, el Leviatán era un monstruo de mar, ballena o serpiente descomunal que asolaba y tragaba naves enteras. Sin embargo, el título del proyecto dirige a la Modernidad pues, como se conoce, reitera el del volumen de Thomas Hobbes,¹⁹ publicado en 1651, donde sienta las bases de la teoría contractualista, uno de los pilares de la filosofía política occidental. En la Parte II de dicho volumen y generalizando, Hobbes despliega su idea del contrato social, que los hombres llevan adelante para garantizar la seguridad individual y finalizar los conflictos que, por naturaleza, se producen a raíz de los intereses individuales. Allí Hobbes explica, entre mucho, la función del Estado, esto es, *garantizar la vida del hombre*. El *Leviatán* de Mora se levanta, otra vez, como contra-idea, ahora de su genotexto, para inscribirse en la línea de Nietzsche (2006, s/p.), precisamente uno de los filósofos más críticos de la Modernidad: “Estado se llama al más frío de todos los monstruos fríos. Es frío incluso cuando miente; y ésta es la mentira que se desliza de su boca: «Yo, el Estado, soy el pueblo»”. Mora exacerba visualmente las injusticias del Estado desde la acumulación de materiales que ponen en escena el abandono (el olvido), el descuido de aquellos a quienes debe proteger. El *peso* de historias personales se percibe en ese amontonamiento estratificado de clips envejecidos que mencioné y en su

19. *Leviathan, or The Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, en el original inglés.

extensión muy considerable, que parecen trazar una geografía accidentada (pienso en las planicies y relieves de la geografía colombiana) y proyectan a todo un continente. Leviatán, la gran bestia, el monstruo, la alimaña, criatura suprema y terrible... son acepciones esgrimidas que recurren en la oscuridad (el mal) y el temor cuando se especula sobre un Estado aplastante que en realidad es una máquina de descuidar y lastimar. En su reseña del proyecto de Mora, Montoya lo exhibe con palabras:

Unos quedan petrificados ante ella [la bestia] y son devorados de inmediato. Otros saben que hay algún pliegue de ese organismo sucio, aunque tremendamente seductor, que se puede aprovechar para el beneficio propio y pactan con él y se tornan bestiales a su vez. Otros se hacen los indiferentes sospechando que es posible respirar sin que sean tocados [...]

Hay unos más, sin embargo, que deciden mirarle los ojos a esta gigantesca alimaña y, sin desconocer que ella posee visos de indestructibilidad, intentan hacer algo. [...] Supongo que durante su impresionante labor creativa [Mora] se ha preguntado, una y otra vez, si el Estado es bueno o malo. Al ver su Leviatán, sospecho que la base de su respuesta se inclinaría hacia la irrefutable evidencia de su maldad. O, al menos, de lo que queda de su realidad aplastante.

Vale reponer que la índole de la *materia* con que Mora trabaja (desechos de un archivo), cómo concibe el *espacio* que el proyecto ocupa (una extensión considerable, dije), la manera en que lo *dispone* y su *peso* “real” (indiqué más de media tonelada) son elecciones compositivas pertinentes para configurar una textualidad resonante que trasfiere (para comunicar dramáticamente) sentidos y así producir efectos de consternación y desamparo similares a los pretendidos por la escritura en las páginas de *La sombra de Orión* (recordemos alguna frase del fragmento de cierre de la reseña de Montoya

después de ver *Leviatán*: “Cayó sobre mí un cansancio de siglos y una impotencia férrea”). Por el reconocimiento de efectos esperados que se comparten a través de la pura forma que otro lenguaje vehiculiza, por transitar dominios que ambos valoran, Montoya recupera con comodidad el cuento “Ante la ley” de Kafka cuando describe el *Leviatán* de Mora.²⁰ Literatura, artes plásticas, filosofía... se ensamblan y orientan hacia la “impresionante labor creativa” de Mora (es una frase de Montoya 2022, s. p). Releo las citas, pienso en las autoridades aludidas y en aquellas innombradas que se alinean detrás de lo expuesto y aun destellan, e imagino la fascinación de Montoya en su acto de contemplación de la obra de Mora. Asimismo, pienso en las *búsquedas* de ambos produciendo obras de arte que Deleuze tan bien define: “resistir significa siempre liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida” (en Agamben 2016, p. 35). “Lo fundamental es que haya alguien que busque, y que esa *búsqueda* signifique *cuidar la realidad degradada que mencionamos ahora*” (Montoya 2021, p. 231, subrayados míos). Montoya excava, levanta capas y se (nos) hunde en la *basura*, Mora la recoge, la transforma en un objeto estético y la planta frente a nuestros ojos: uno y otro remueven el archivo, desplazan relatos oficiales o representan lo no-dicho y denuncian desapariciones – materiales y simbólicas – para

20. “El cuento [...] muestra hasta dónde podría llegar esa ingenuidad [la de los que viven y mueren sintiéndose libres de la presencia del Estado]. Un campesino pide que le dejen entrar al aposento de la ley. Se ubica ante una puerta y espera toda su vida a que un guardia le permita la entrada. El campesino piensa que la ley es posible para él y para cualquier persona que se interese en ella. Pero el guardián lo previene. Entrar allí significa enfrentar vigilancias poderosas y, ante todo, vencer el miedo que suscita el adentrarse en el gran recinto de las leyes. El campesino, a pesar de que esa entrada le ha sido destinada, envejece y muere sin poder atravesarla. Ahora bien, si aquel campesino hubiera entrado, ¿qué hubiese sucedido? La respuesta la encontramos acaso en El Proceso. Traspasar esa enorme puerta, vigilada por policías sucesivos, significaría verle la cara al mal” (Montoya 2022, s/p).

exacerbar nuestra posibilidad de *leer-contemplar*, de asumir y así, después, recordar y comunicar.

En Colombia [...] vamos al pasado para hacer los balances de la guerra que ha sufrido el país en las últimas décadas. Contamos masacres. Elaboramos listas de víctimas. Levantamos museos de la memoria. Conformamos comisiones de la verdad. Establecemos medidas cautelares desde la JEP [Jurisdicción Especial para la Paz]. Realizamos actos simbólicos de perdón. Y, al mismo tiempo, no cesan las masacres. Se sigue asesinando a líderes sociales. Se reprimen salvajemente las protestas populares. No se castiga, además, a los grandes responsables de los falsos positivos. Y, como para completar este panorama de la degradación social, la desaparición forzada sigue siendo la llaga enorme de un país anómalo. (Montoya 2022)

Por ello, Montoya y Mora, al facilitar la irrupción del acontecimiento estético, si despliegan una función política, a la par invitan al des-ancclaje, a la movilidad de la propia mirada, a ingresar en las brechas donde los artistas juegan su libertad más allá de las reglas del mercado (recuerdo la poca circulación inicial de las novelas “excéntricas” de Montoya en su propio país), una libertad por la que se ubican y desubican ágilmente, como gesto creativo y como acto de agitación y resistencia.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *El fuego y el relato*. Traducción de Ernesto Kavi. Madrid: Sexto piso, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “Excavar y recordar.” *Obras* [1955]. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Libro IV, Vol. 1, Madrid: Abada, 2010.

- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Traducción de Pablo Betesh. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria*. Traducción de Hugo Bauzá. Barcelona: Paidós, 1977.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Iuri. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- MARINONE, M. “‘Hombre en ruinas’ de Pablo Montoya”, in: BALTAR, Rosalía y COIRA, María Comps. *Escenas interrumpidas III*. La Plata: Katatay Ediciones digitales, 2022, p.157-173. Disponible en: <https://edicioneskatatay.com.ar/items/50>. Acceso en: 02/09/2024.
- MARINONE, Mónica. “La sombra de Orión, un relato de ‘excavación’ y resistencia”, in: VANEGAS, Kelita y AMAR SÁNCHEZ, Ana María (eds.) *Correspondencias poéticas en la obra de Pablo Montoya*. Colombia: Universidad de Colima, 2024, pp. 209-235.
- MARTÍNEZ CUERVO, Érika. “Pablo Mora.” *Artneux99*. Colombia, 2016. Disponible en: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5fff2378c933ed427885e8ce/99/pablo-mora>. Acceso: 02/09/2024.
- MONTOYA, Pablo. *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo, 2010.
- MONTOYA, Pablo. “El ‘Leviatán’ de Pablo Mora.” *Criterio*. 21/04/2022. Disponible en: <https://diariocriterio.com/el-leviatan-de-pablo-mora-opinion/> Acceso en: 30/08/2024.
- MONTOYA, Pablo. *Español, lengua mía y otros discursos*. Medellín: Sílabo, 2017.
- MONTOYA, Pablo. *La sombra de Orión*. Bogotá: Random House, 2021.
- MONTOYA, Pablo. “La sombra de Orión: la verdad y la mentira en tiempos convulsos.” VII Congreso Internacional CELEHIS

- de Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina, 2022. Disponible en: <https://youtu.be/FVN0-K8Cya8>. Acceso en: 02/09/2024.
- MONTOYA, Pablo. "Marcel Schwob o la poesía de la erudición." *Literariedad*. Colombia, Año 11 Semana 19, 01/02/2015. Disponible en: <https://literariedad.co/2015/02/15/marcel-schwob-o-la-poesia-de-la-erudicion-por-pablo-montoya/>. Acceso en: 02/09/2024.
- MONTOYA, Pablo. *Traducción y literatura: fecundo diálogo*. México: Universidad Veracruzana, 2022a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Orbis, 1982. Traducción de J. C. García Borrón. En: Filosofía Digital, 2006. Disponible en <https://puntocritico.com/ausajpuntocritico/2022/08/24/estado-es-el-nombre-que-se-da-al-mas-frio-de-todos-los-monstruos-frios-por-friedrich-nietzsche-3/>. Acceso en: 30/08/2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Traducido por Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2014.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Adriana María (2020). Disponible en: <https://fragmentos.gov.co/desde-el-arte/Paginas/Leviatan.aspx?nombre=Leviatan.aspx>.
- SÁBATO, Hilda. "Memoria e historia. Reflexiones sobre nuestro pasado reciente." *Revista Uruguay de Psicoanálisis*, Montevideo, 86, pp. 117-122. Disponible en: <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1043>. Acceso en: 02/09/2024.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. Traducido por Miguel Ultorio, España: Gedisa, 1990.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Traducción Enrique Banús. Madrid: RIALP, 2002.
- ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: FCE, 2005.

4 - ESCRITAS DE SI, MEMÓRIA E TEXTUALIDADES EM SALIM MIGUEL

Luciana Rassier

As escritas biográficas e autobiográficas passam por múltiplas transformações desde a década de 1980, com a diluição de fronteiras entre a ficção e a autobiografia. Além disso, o romance, gênero híbrido desde suas origens, vem se metamorfoseando ao incorporar e complexificar procedimentos das “escritas de si” (Figueiredo 2013). Um dos campos particularmente férteis para essa complexificação são as narrativas de sujeitos em contexto de migração, que contribuem ao questionamento de conceitos como “literatura nacional” ao redefinir pertencimentos no contexto contemporâneo de intensa mobilidade – seja de um território a outro, no interior de um mesmo país ou entre culturas (Carrizo e Noronha 2010). Neste trabalho, partindo dessas premissas, proponho refletir sobre o romance *Nur na escuridão* (Miguel, 1999), notadamente a partir da relação estabelecida entre o texto ficcional e a autobiografia real do pai do autor (Miguel 1997).¹

Romancista, contista, crítico literário, jornalista, roteirista, editor e gestor cultural, Salim Miguel (Kfarsourun, Líbano, 1924 – Brasília, Brasil, 2016) foi um intelectual que marcou a vida cultural do estado de Santa Catarina, tendo tido uma atuação intensa também a nível nacional. Em 2024, a Universidade Federal de Santa Catarina organizou diferentes ações culturais em homenagem ao centenário do nascimento

1. A autobiografia foi publicada com o nome de José Miguel como autor; já no romance de Salim Miguel, a personagem do pai é nomeada predominantemente como Yussef. Assim, ao longo deste trabalho, será mantida essa distinção.

de Miguel – notadamente o descerramento de uma placa que registra sua atuação como diretor da Editora da Universidade de Santa Catarina (EdUFSC) e um festival literário,² além de conferências, uma mostra de filmes, e o projeto de publicação, em formato ebook, por parte da EdUFSC, dos mais de trinta títulos que compõem a obra de Salim Miguel – os quais devem disponibilizados ao longo de 2024 e 2025.³

É nesse contexto que proponho refletir sobre o romance chave na obra de Miguel, com ênfase na utilização que o escritor fez de trechos da autobiografia real de seu pai, originalmente escrita em árabe, a qual foi traduzida para o português por ocasião do centenário do nascimento do patriarca, em 1997, tendo sido impressos cem exemplares em uma edição particular.⁴

Mescla de ficção e realidade, *Nur na escuridão*, publicado em 1999, conta a história de uma família de libaneses que chega ao Brasil em 1927. Alusões a imigrantes libaneses e sua cultura já se encontravam na obra do jornalista e escritor Salim Miguel desde seus primeiros textos, que datam dos anos 1950, sem necessariamente ocuparem o primeiro plano.⁵ *Nur na escuridão*

-
2. Cf. : FESTIVAL Literário da UFSC homenageia centenário de Salim Miguel em outubro, 2024; UFSC descerra placa em homenagem ao centenário de nascimento de Salim Miguel, 2024.
 3. Até 2024, a única obra de Salim Miguel disponibilizada gratuitamente em formato ebook era a novela policial *Nós*, cujo texto de apresentação eu redigi. Acesso no site da EdUFSC: <https://editora.ufsc.br/estante-aberta/>
 4. A maioria das partes deste trabalho que abordam a imigração libanesa e a análise do romance foram anteriormente publicadas em língua francesa (Rassier, 2010). A parte deste trabalho relativa à análise do diálogo entre *Nur na escuridão* e a autobiografia de José Miguel é inédita, sendo o primeiro estudo sobre este texto.
 5. A importância desta temática é sublinhada pelo próprio escritor: “Outra fonte fundamental na literatura de Salim Miguel está em sua própria origem libanesa: ‘No meu caso, em boa parte dos meus 16 livros de ficção, ela aparece direta ou indiretamente’” (Angiolillo 2002).

tem, portanto, um lugar privilegiado no universo do autor na medida em que nele são detalhados o contexto libanês e as razões pessoais que incitam o casal Yussef [José] e Tamina a deixarem seu país natal, assim como a travessia que realizam do Atlântico, a chegada ao Rio de Janeiro, a instalação no estado de Santa Catarina – primeiro em cidades do interior, posteriormente na capital, Florianópolis –, as dificuldades enfrentadas, o processo de adaptação ao novo país. A narrativa abrange uma grande parte do século XX, mais precisamente o período entre 1923 e 1996. História de uma família, mas também do mundo e do Brasil, pois o narrador se interroga repetidamente sobre as consequências dos acontecimentos históricos na vida das personagens.

Assim, compreendemos facilmente por que a publicação de *Nur na escuridão* teve tanta repercussão.⁶ Por um lado, esse romance preenche uma lacuna na literatura brasileira no que concerne as narrativas sobre a imigração libanesa.⁷ Ele é pioneiro quanto à narrativa bastante detalhada da vida no Líbano, da preparação e do desenrolar da viagem até o Brasil, das diferentes etapas de adaptação dos recém-chegados, bem como da rede de apoio constituída pela comunidade libanesa já instalada no novo país. Entretanto, convém lembrar que, pela descrição das relações familiares, pela atmosfera oriental, e pela

6. Inúmeros artigos foram publicados na imprensa, sobretudo após a entrega do prêmio de melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte (1999) e do prêmio Zaffari-Bourbon (2001 – compartilhado com Antônio Torres por *Meu querido canibal*).

7. Vários críticos destacam essa lacuna, como Marcelo Rollemberg (1999, p. 6) em “*Nur* recupera uma história ainda por contar”: “Afinal, a saga dos libaneses que aportaram no Brasil é vasta, tratando desde mascates até poderosos donos de banco, e merece ser bem registrada. O romance do escritor e jornalista Salim Miguel, *Nur na escuridão*, cuida de recuperar um pouco dessa história ainda não totalmente contada”. O próprio Salim Miguel destaca: “Ao contrário da imigração italiana e alemã, que deixou uma literatura a respeito, praticamente não existem relatos sobre a vinda de libaneses para o País” (Paganini 2000).

técnica narrativa inspirada em *As mil e uma noites*, esse romance aproxima-se de outras obras que põem em cena imigrantes libaneses. Por outro lado, *Nur na escuridão* se inscreve, como os textos precedentes do autor, na tradição das narrativas que apresentam um caráter universal, capaz de interessar a um público amplo apesar de as personagens estarem nitidamente inseridas em um tempo e um espaço bem determinados. Trata-se, aliás, de uma das características do projeto literário de Salim Miguel. Sendo assim, não é por acaso que o escritor ressaltou a importância que atribui ao aspecto social de sua obra, ao final de seu discurso na cerimônia de entrega do Prêmio Juca Pato, que o sagrou “Intelectual do ano” em 2002: “Procurei ao longo dos anos traçar um painel do meu tempo e da minha gente. Talvez tenha sido essa uma das razões para que hoje receba este troféu” (Willer, 2002, p. 6).⁸

Efetivamente, ao longo das quase 260 páginas de *Nur na escuridão*, estão presentes diferentes elementos relativos à migração e suas questões identitárias. No entanto, eles se encontram dispersos no texto, não sendo tratados de maneira sistemática. A vida da família de imigrantes libaneses de que trata a obra é contada por meio de personagens que aparecem e desaparecem, para às vezes reaparecer em seguida, e por meio de alguns episódios que são retomados ou, ao contrário, ficam sem sequência, mas que podem ser igualmente apresentados sob diferentes versões. Tudo isso em uma estrutura organizada em torno de inúmeros saltos temporais.

Vejamos, portanto, uma breve síntese de elementos históricos relativos à imigração libanesa para o Brasil, para a seguir identificar convergências com o romance de Miguel.

8. Este prestigioso prêmio é organizado pela União Brasileira dos Escritores (UBE) em parceria com o jornal *Folha de São Paulo*.

A imigração libanesa no Brasil

Depois da guerra de 1860, com o intuito de escapar de um contexto econômico pouco favorável, mas também das pressões religiosas, cristãos árabes de certas regiões (território que corresponde atualmente ao Líbano, à Síria e a uma parte da Jordânia) do Império Otomano começaram a emigrar, sobretudo em direção ao Egito, ao continente africano e ao continente americano, particularmente em direção aos Estados Unidos, Canadá, Brasil e Argentina.

No caso do Brasil, essa imigração tornou-se sistemática graças, em grande parte, às estadas do imperador D. Pedro II no Império Otomano (1871-1872, 1876, 1887-1888), pois a acolhida que recebeu e a repercussão de suas viagens tornaram o Brasil conhecido, de maneira bastante vaga, porém atraente, apresentando-o como um país longínquo e exótico, onde seria possível enriquecer graças ao fruto do próprio trabalho.

Convém lembrar que, depois da Primeira Guerra Mundial, o Império Otomano deu lugar a protetorados – francês, no caso do Líbano – que mantiveram as autoridades políticas e religiosas relativamente sob controle.⁹ Durante esse período, o contexto econômico e político continuava estimulando a emigração. Se entre 1890 e 1900 mais de 5000 sírios e libaneses vieram ao Brasil, por volta de 1920 eles já eram 12 vezes mais numerosos aqui, e entre 1920 e 1930 mais de 42 mil outros imigrantes chegaram.¹⁰ Já a imigração de libaneses muçulmanos se tornou significativa depois da Segunda Guerra Mundial e, mais recentemente, a guerra civil no Líbano entre 1975 e 1991 criou

9. A independência do Líbano ocorreu em 1943.

10. Contrariamente ao que se passou nos Estados Unidos, no Brasil os contingentes de sírios e libaneses eram significativos em relação às principais nacionalidades de imigrantes (portugueses, espanhóis, italianos e alemães). Cf. Truzzi 2001.

uma nova onda migratória. Estima-se hoje em sete milhões o número de brasileiros de ascendência libanesa, número superior à atual população do Líbano (Mostra [...] 2023).

As diferentes etapas desse fluxo migratório e os setores econômicos em que essa população se inseriu aos poucos são claramente definidos. Assim, entre 1860 e 1900, o ciclo da borracha os levava em direção à Amazônia, enquanto a riqueza gerada pelo ciclo do café aumentava o interesse pela região sudeste. De 1900 a 1918, os recém-chegados continuavam a privilegiar o comércio ambulante, ajudados pelos que já haviam aberto entrepostos e lojas. Um terceiro período, que foi até 1945, correspondeu à aquisição de terras e usinas, assim como à participação de descendentes nascidos no Brasil na administração e na vida política do país.¹¹

É necessário sublinhar que, no início dessa emigração, as destinações Estados Unidos e Brasil estavam estreitamente ligadas. Efetivamente, como lembra Oswaldo Truzzi (2001, p. 111), muitas vezes o Brasil era escolhido por causa das maiores exigências estabelecidas pelas autoridades norte-americanas (visto, exame de saúde). Segundo Clark Knowlton (1960), às vezes os agentes das companhias de navegação, no intuito de aumentar seus lucros, persuadiam os viajantes a escolher outro destino.¹² Além disso, quando das primeiras ondas de imigração, a América era uma designação muito geral, que podia significar tanto os Estados Unidos quanto o Brasil para pessoas pouco instruídas e desconhecedoras da imensidão do continente. Todavia, aos poucos a escolha do destino foi se tornando mais precisa, já que frequentemente se tratava de juntar-se a parentes estabelecidos em uma determinada localidade (Truzzi 2001, p. 113).

11. Cf. Bastani 1945; Safady e Jamil 1972; Safady e Jorge 1972.

12. “Alguns [sírios e libaneses] trabalhavam como agentes das companhias de navegação, e faziam-se passar por emigrantes de torna-viagem para persuadir os seus patrícios a tomar uma certa linha ou uma determinada direção” (Knowlton 1960, pp. 28-29).

Em consequência do passaporte fornecido pelo Império Otomano, sírios e libaneses eram designados como turcos.¹³ Essa associação era reforçada por certas características comuns: a língua e a cozinha árabes ou, ainda, o interesse pelo comércio, pois tornaram-se mascates, como destaca o prefácio de *Qantara*, revista de culturas árabe e mediterrânea, no seu número do verão de 2005, cujo dossiê aborda “A saga dos árabes da América”:

Aqueles que, ao final do século XIX, viram desembarcar no continente americano os filhos de camponeses libaneses e sírios, os chamaram de “turcos”. Eles pertenciam ao Império Otomano e fugiam da fome que o comércio mundial infligia a suas terras, que produziam uma seda que se tornara cara demais. Mas, em vez de colonos, eles tornaram-se mascates e vendedores ambulantes; uma profissão desprezada e pouco comum (*Qantara* [...] 2005, p. 2, tradução nossa).

Imigração motivada por um contexto econômico e político pouco favorável, destino escolhido a fim de encontrar parentes já emigrados, problemas administrativos, barreiras sanitárias, manipulação por agentes das companhias marítimas, desconhecimento da imensidão territorial do país de chegada; vejamos como tudo isso se articula no romance *Nur da escuridão*, sobre o qual Salim Miguel afirma:

Ao mesmo tempo em que traço a saga de uma família de imigrantes libaneses pelos caminhos do Brasil, procuro interligá-la aos fatos marcantes do período. Claro que o

13. “Os imigrantes que chegaram ao Brasil entre os anos de 1860 e 1914 traziam nas mãos um passaporte, ou outro documento de identidade, indicando cidadania turca” (Zaidan 2001, p. 73).

tratamento é ficcional, os acontecimentos são reelaborados. Não estava fazendo romance histórico, mas aproveitando elementos da realidade para criar uma ficção (Araújo, 2000).

Uma saga familiar

Abaixo, são retraçadas as grandes linhas de *Nur na escuridão*, cuja estrutura temporal é bastante fragmentada, com lacunas e imprecisões frequentemente assinaladas e destacadas pelo narrador.

Casados em 1923 (p. 46),¹⁴ Yussef e Tamina já têm três filhos em 1927 – Salim, o primogênito, nascido em 1924 (p. 51), e duas filhas, Fádua e Hend, esta nascida em janeiro de 1927 (p. 58) – com os quais deixam o Líbano, em companhia de um dos irmãos de Tamina, Hanna. O navio parte de Beirute e faz uma parada em Alexandria, antes de chegar a Marselha, onde obtêm o visto para o Brasil em 14 de abril (p. 78). Duas semanas depois, a bordo de um navio italiano (p. 60), começam a travessia do Atlântico, que dura aproximadamente três semanas (p. 76), com uma breve parada em Dacar (p. 73). Uma vez no Rio de Janeiro, permanecem dois dias na casa de um compatriota (p. 36), esperando que a irmã de Yussef, Sada, venha buscá-los e levá-los a Magé, onde se instalam. Yussef torna-se mascate, aprendendo com seus compatriotas tanto as técnicas de venda e de negociação quanto frases elementares em português (p. 90). Inicialmente com Hanna e depois sozinho, mascateia pelas estradas de Petrópolis, Teresópolis, Nova Friburgo, Macaé e da

14. Cf. Miguel, 1999. Para uma maior fluidez na leitura desta seção, as informações encontradas no romance são indicadas apenas pelo número das páginas.

Baixada Fluminense (pp. 86-88). Devido à pouca rentabilidade da atividade, decide ir ao estado de Santa Catarina, a fim de aconselhar-se com outros libaneses e avaliar as possibilidades de ali se instalar. Após um telegrama mal interpretado, sua família vai ao seu encontro em Florianópolis (p. 95), onde ficam somente alguns dias, antes de se instalarem na cidadezinha de São Pedro de Alcântara.

Nessa localidade, Yussef abre uma loja na qual vende comida, bebidas, ferramentas e tecidos, além de continuar mascateando. É lá que nasce seu quarto filho, Jorge, em fevereiro de 1929 (p. 100). Pouco tempo depois, transferem-se para Rachadel e, em seguida, para Alto Biguaçu, onde nasce Sayde no final de 1931 (p. 170). Nesse ínterim, Hanna os deixa e se instala em Porto Alegre (p. 175). Em 1932 mudam-se para Biguaçu, onde ficariam até 1943. Lá nascem os últimos filhos – Fauzi, em 1933, e o caçula, Samir, em 1940 (p. 175). É também em Biguaçu que outro irmão de Tamina, Tufik, permanece com eles durante algum tempo.

Uma vez na capital, moram em casas alugadas (Praça 15 de Novembro, rua Lacerda Coutinho). Somente após a morte do caçula, em dezembro de 1954, Tamina persuade Yussef a comprar um terreno (p. 247). Cerca de um ano depois, a nova casa, situada na avenida Rio Branco, fica pronta, graças a um financiamento obtido junto à Caixa Econômica Federal. Tamina falece em março de 1956, com pouco mais de cinquenta anos (p. 242). Nenhum dado permite precisar o ano do falecimento de Fádua, filha que ficou morando com o patriarca – salvo o fato de ele já estar idoso. Quando ele morre, entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, a casa da família fica hipotecada (p. 254).

Gênese e objetivo do projeto de emigração

No caso do casal de protagonistas de *Nur da escuridão*, as razões que os levam a deixar seu país estão ligadas ao contexto econômico e também a razões familiares. De fato, o desemprego crescente não prenuncia um futuro estável: “A situação no país, insuportável” (Miguel 1999, p. 56), “Crise. Dificuldades. Por todo o Líbano, raras as oportunidades de trabalho, empregos escasseiam” (Miguel 1999, p. 54). A isso acrescentam-se os problemas engendrados pelo caráter intratável de Yussef, que quase agride seu patrão e fica irritado com o bispo, que lhe devia dinheiro: “Mas a situação se complica, aumentam as dificuldades, o desemprego, a animosidade contra ele, de temperamento tão explosivo” (Miguel 1999, p. 55).

Tamina lança a ideia de emigrar para encontrar seus irmãos nos Estados Unidos. Seu projeto baseia-se em elementos concretos: “Tamina insiste, fala das possibilidades, os irmãos poderão encaminhá-los, ela já se adiantou, fez consultas, a resposta positiva, sim, viessem logo [...]” (Miguel 1999, p. 55). Yussef permanece reticente. Após a insistência de sua mulher, ele não descarta a possibilidade de partir, mas prefere o Brasil, onde tem um irmão e uma irmã. Ele argumenta que a escolha dessa destinação significaria também aproximar-se do pai de Tamina, que partira para a Argentina (Miguel 1999, p. 56). Mas o fator determinante na escolha do destino acaba sendo o fato de os irmãos de Tamina terem uma situação mais próspera que a da irmã de Yussef. Contudo, como a cota de migrantes libaneses já havia sido atingida nos Estados Unidos, a solução é viajar até o México para em seguida cruzar a fronteira, de maneira clandestina. Quando visitara seus irmãos, Tamina conhecera compatriotas que haviam entrado no país desse modo (Miguel 1999, p. 56). Ela dispunha, portanto, das informações necessárias:

A família chegaria, como tantas outras, via México, tudo já previsto, contatos estabelecidos, até mesmo a pessoa que iria recebê-los ao chegarem em terras mexicanas, eis o

nome, e a mãe [Tamina] empurrava um papel com o nome, um tal Pablo Habib, certamente um patricio que falava árabe e já tinha prática, não teria maiores dificuldades em introduzi-los de contrabando nos Estados Unidos, como era comum – e do outro lado da fronteira, a esperá-los, um dos irmãos (Miguel 1999, p. 65).

Se a gênese desse projeto de emigração é claramente evocada no romance, os fatos que teriam levado à mudança de destinação, dos Estados Unidos para o Brasil, são dados ao leitor por duas versões divergentes. No romance, estão presentes citações em língua portuguesa de trechos da autobiografia da personagem do pai, Yussef, redigida em árabe¹⁵. Segundo essa versão, é Yussef que teria tido uma inflamação ocular. Conhecendo a severidade das barreiras sanitárias mexicanas, a família teria modificado seu projeto e então teria partido do Líbano para o Brasil. O narrador de *Nur na escuridão* reconhece que essa versão corresponde aos fatos. Mas enfatiza que, ao contrário da história tantas vezes repetida por Yussef a seus filhos (história presente na memória familiar, e por ela resgatada), uma vez em Marselha é em Hanna que teria sido diagnosticada uma inflamação ocular, cuja cura seria bastante longa e implicaria prolongar sua estada na França. Nesse momento, acontecem dois fatos interpretados por Yussef como sinais do destino: por um lado, ele teria encontrado o endereço da irmã que morava próximo ao Rio de Janeiro e, por outro, ficara sabendo que um navio partiria em breve para o Brasil. Por falta de dinheiro, Yussef e Tamina teriam decidido conjuntamente abandonar o projeto inicial de migrar para os Estados Unidos. Apesar desse suposto consenso, o narrador

15. Aproximadamente 20 passagens dessa autobiografia estão inseridas no romance. Trata-se de trechos da autobiografia real, escrita em árabe pelo pai do autor, e que só foi traduzida para o português quando Salim Miguel estava na fase final de redação de *Nur na escuridão*.

se interroga sobre como Tamina teria encarado essa mudança inesperada. Fazendo isso, semeia na mente do leitor uma dúvida que não será dissipada ao longo da narrativa:

[...] e lá no fundo, *talvez* de forma inconsciente, *um restinho de esperança*, [...] quem sabe, Yussef, habib, podemos retomar o projeto inicial, há tanto acalentado, mais seguro. [...] durante a viagem *talvez* viesse a chorar, *talvez* chorasse escondida no Rio, até mesmo em Magé, até se conformar, *talvez* se recriminasse por não ter resistido um pouco, *talvez*, mais adiante, voltasse a sonhar com a possível retomada do projeto original. [...] ia pensando, sim, *nada impede que do Brasil se vá para os Estados Unidos*. Estava conformada mas não convencida (Miguel 1999, p. 69, grifo nosso).

Também as dificuldades econômicas do casal em Marselha são o objeto de duas versões diferentes. Na história contada por Yussef e Tamina aos filhos, essas dificuldades são atribuídas à doença de Hanna, que os teria obrigado a prolongar sua estada na cidade francesa. Mas, se acreditarmos na autobiografia da personagem do pai, uma vez em Marselha, o diretor da companhia de navegação teria ludibriado Yussef, exigindo dele uma importante soma de dinheiro para regularizar os vistos inicialmente previstos para o México. Essa versão corresponde, como já vimos anteriormente neste trabalho, a uma prática corrente na historiografia da migração libanesa para o continente americano¹⁶. Um dos recursos utilizados por

16. Aliás, em outra passagem da autobiografia de Yussef existe uma menção à fraude de que teriam sido vítimas sua irmã e seus companheiros de viagem durante a estada em Marselha : « - [...] Lembras-te do teu companheiro de viagem, quando vieste para cá, o tempo que perderam em Marselha por haverem sido enganados por um dos outros companheiros ? » (Miguel, 1999, p. 84).

Salim Miguel em *Nur na escuridão* para tensionar as fronteiras entre ficção e realidade é a intertextualidade desenvolvida entre a autobiografia ficcional do patriarca Yussef e a autobiografia real do patriarca José Miguel.

O diálogo com a autobiografia paterna

Em 1997, a família de Salim Miguel imprimiu cem exemplares, em edição particular, da autobiografia de seu pai, José Miguel (Kfarsourun, Líbano, 1897 – Florianópolis, Brasil, 1981), traduzida do árabe para o português por Ália Haddad. O volume apresenta 167 páginas, em formato A4, tendo na capa uma fotografia de José Miguel, seu nome, e o título *Minha vida*; na contracapa, há outra fotografia, também em preto e branco, na qual vê-se o casal José e Tamina e seus sete filhos. Abaixo dessa imagem consta a seguinte legenda : “Foto tirada em 1948, por ocasião das bodas de prata do casal (Tamina-José). Da esquerda para a direita os filhos : Fausi, Sayde, Hend, Samir, Fádua, Salim, Jorge”. Na página de rosto, aparece o nome de José Miguel, seguido do lugar e dos anos de seu nascimento e de seu falecimento; o título *Minha vida*, em letras maiúsculas, vem seguido do subtítulo *Autobiografia*, com menção à tradução de Ália Haddad. Ao pé da página, lê-se : “Edição particular – 100 exemplares. Florianópolis, SC – 1997”. Na página seguinte, há um breve texto de apresentação, sem autoria, que enfatiza o caráter pouco frequente desse tipo de documento: “Esta autobiografia é, sob muitos aspectos, um depoimento pioneiro entre nós. Não acreditamos que exista, em árabe ou português, algo similar no gênero” (Miguel 1997, p. 3). Na página seguinte, figura a árvore genealógica da família Miguel, iniciando pelo casal Tamina Athie Miguel (1902-1956) e José Miguel (1897-1981). Após esses elementos paratextuais, vem o texto da

autobiografia, dividido em duas partes: a primeira delas engloba o período compreendido entre a infância de José e o nascimento de seu filho primogênito (Miguel 1997, pp. 5-111), ao passo que a segunda contempla o período que vai desde o nascimento da primeira filha do casal (um ano após o primeiro filho) até o falecimento de Tamina (Miguel 1997, pp. 111-167). O volume encerra-se com a data de 10 de novembro de 1968, indicando que sua redação foi finalizada vinte e nove anos antes da publicação da tradução em português. Não há sumário; o relato segue principalmente a ordem cronológica dos fatos e a maior parte dos trechos, de extensão variável, têm títulos não numerados, conforme indicado no quadro que se segue:

QUADRO 1

Página inicial	Título
05	Parte I
13	Minha irmã
21	O primeiro olhar
23	O segundo encontro
26	A guerra
30	A argúcia e o segundo encontro
33	As conversas frequentes e os encontros seguidos
39	O escorpião
41	O lenço
44	Minha mãe
46	O roubo da arca de roupas e a imputação a mim
52	A despedida e a penosa separação

61	A doença de minha amada
64	Passeio malfadado
70	A visita aos cedros e a grande tragédia que até hoje me acompanha
74	Os dois irmãos: Butrus e Assad
84	Professor, mestre escola
102	O retorno ao costume antigo
104	O sonho real
105	S. Eminência faz nova visita ao Cura para abençoar os fiéis
111	Parte II
127	A chegada
138	Mudança para Santa Catarina
143	Mudando de S. Pedro
147	Em Biguaçu
158	Samir
162	A compra de terreno para construção de uma casa
164	A irreparável perda de joia preciosa

Fonte: Elaboração própria.

Percebe-se que a primeira parte (Miguel 1997, pp. 5-111) da autobiografia é mais longa, com mais de cem páginas, e compreende dezenove episódios, que designam fatos mais pontuais da trajetória de vida de José Miguel e sua família, e cuja extensão varia entre duas e dezoito páginas. Já a segunda parte (Miguel 1997, pp. 111-167), que relata o processo de migração, organiza-se em sete episódios que ocupam um pouco mais de cinquenta páginas. Esses episódios, cuja extensão varia entre duas e dez páginas, apresentam títulos relacionados principalmente a localidades em que a família morou ou à morte de Samir e de Tamina, ou ainda à construção da casa própria.

Cabe destacar que os dois primeiros episódios de cada parte não apresentam título (Miguel 1997, pp. 5-13; 111-127).

Em *Nur na escuridão*, há uma menção direta à escrita da autobiografia da personagem paterna, no penúltimo capítulo, intitulado “Mortes”, no qual Yussef, já viúvo, enfrenta a rotina da velhice:

Ao lado do pai, o caderno. Anota passagens da sua vida, reflexões, pensamentos, máximas, trechos de leituras antigas que o marcaram. Será um caderno? Quase certo dois. Em um, a futura *Minha vida*, a autobiografia; no outro, reflexões, as máximas, fragmentos de poemas, problemas do dia a dia, contas a pagar, dívidas de fregueses que jamais receberá (Miguel, 1999, p. 250).

Salim Miguel inseriu no romance 21 fragmentos da autobiografia real de seu pai, José Miguel, sempre indicando-os de maneira clara e atribuindo-os à autobiografia da personagem paterna, Yussef Miguel. Os trechos figuram entre aspas, sendo separados do corpo da narrativa por um traço horizontal e introduzidos por frases como:

Anos depois, na autobiografia *Minha vida*, que o pai deixou em árabe, assim registra o episódio [...]; Na autobiografia o pai diz [...]; Assim é relatado o episódio na autobiografia do pai [...]; Na autobiografia, o pai anota assim o primeiro encontro [...]; Na autobiografia, sob o título de *O nome real*, o pai faz questão de gravar o acontecido [...]; A anotação na autobiografia de Yussef pouco esclarece. Eis um trecho [...]; etc. (Miguel 1999, pp. 29; 39; 41; 45; 50; 58).

Praticamente metade dos fragmentos da autobiografia paterna aparecem nas primeiras sessenta páginas do romance, ao passo que oito fragmentos aparecem concentrados entres as

páginas 246 e 248, sendo que estes abordam os episódios da morte de Samir, da construção da casa própria em Florianópolis e da morte de Tamina, conforme o quadro 2:

QUADRO 2

Número do trecho	Número e título do capítulo do romance	Página do trecho no romance	Página do trecho na autobiografia	Parte da autobiografia e título do episódio
1	2- Abrigo	29, 30	131	I- A chegada
2	4- Conhecer	39	132	I- A chegada
3	5- Gente	41	132	I- A chegada
4	6- Amor	45	22	I- O primeiro olhar
5	7- Nome	50, 51	105	I- O sonho real
6	9- Partida	58	116	II- (sem título)
7	9- Partida	59a	118	II- (sem título)
8	9- Partida	59b	120	II- (sem título)
9	9- Partida	60	122	II- (sem título)
10	10- Opção	61	122, 123	II- (sem título)
11	12- Temor	80	129	II- A chegada
12	13- Mascate	84	132	II- A chegada
13	18- Biguaçu	112	147	II- Em Biguaçu
14	29- Mortes	246a	159-160	II- Samir
15	29- Mortes	246b	160	II- Samir
16	29- Mortes	246c-247a	160	II- Samir

17	29- Mortes	247b	160	II- Samir
18	29- Mortes	247c	162	II- A compra de terreno para a construção de uma casa
19	29- Mortes	248a	163	II- A compra de terreno para a construção de uma casa
20	29- Mortes	248b	165	II- A irreparável perda de joia preciosa
21	29- Mortes	248c	166	II- A irreparável perda de joia preciosa

Fonte: Elaboração própria.

Os fragmentos da autobiografia da personagem do pai em geral apresentam modificações pouco numerosas e pouco significativas em relação aos trechos na autobiografia de José Miguel, tratando-se, em sua maioria, de pequenos ajustes de redação. O primeiro fragmento de *Minha vida*, que figura ao fim do segundo capítulo do romance, é bastante ilustrativo a esse respeito, pois apresenta modificações, como supressão de travessões, mudança de tempo verbal, alteração de léxico (“responder”/“replicar”), supressão do nome do país e a substituição do trecho “está em sua casa” pelo trecho “esta é sua casa”, conforme grifado no quadro que se segue:

QUADRO 3

Trecho da autobiografia de José Miguel	Trecho do romance <i>Nur na escuridão</i>
“Um homem abriu e perguntou, em árabe, o que desejava. Gostaria, por favor, que nos indicasse uma pousada onde passar a noite, pois chegamos hoje de viagem e não conhecemos a língua daqui! – respondi-lhe. De que parte <i>da Síria</i> você é e qual o seu nome? Sou de sua cidade e seu parente! – <i>repliquei</i> dizendo meu nome. Ele, então, efusivamente, abraçou-me, dizendo: Seja bem-vindo! Entra, entra, esta é a sua casa! Perdão, meu parente, mas não estou só. Minha família está comigo. Onde estão? Naquele carro! Ele chamou o motorista, dizendo-lhe que trouxesse o veículo até perto da entrada. Minha esposa, meus filhos e meu cunhado desceram e nosso parente pagou a corrida. Entramos em sua casa, ele <i>chamando</i> pela esposa e filhos para nos apresentar. Também a família nos deu as boas-vindas” (Miguel 1997, p. 131, grifo nosso).	“Anos depois, na autobiografia <i>Minha Vida</i>, que o pai deixou em árabe, assim registra o episódio: ‘... um homem abriu a porta, perguntou, em árabe, o que desejava. Gostaria, por favor, que me indique uma pousada onde possa passar a noite, pois chegamos hoje de viagem e não conhecemos a língua daqui – respondi-lhe. De que parte você é e qual seu nome? Sou de sua cidade e seu parente – <i>respondi</i>, lhe dizendo meu nome. Ele então, efusivamente, abraçou-me, dizendo: Seja bem-vindo, entra, entra, <i>está em sua casa</i>. Perdão, meu parente, mas não estou só. Minha família está comigo. Onde estão? Naquele carro. Ele chamou o motorista, dizendo-lhe que trouxesse o veículo até perto da entrada. Minha esposa, meus filhos e meu cunhado desceram e nosso parente pagou a corrida. Entramos em sua casa, ele <i>chamou</i> pela esposa e filhos para nos apresentar. Também a família nos deu boas-vindas” (Miguel 1999, pp. 29-30, grifo nosso).

Fonte: Elaboração própria.

O trecho que apresenta modificações mais significativas é o décimo-segundo, que reconstitui o diálogo entre Yussef e sua irmã Sada, quando esta encontra Tamina ao acolher a família recém chegada ao Brasil. Nesse fragmento, são suprimidos três breves trechos.

Dentre os fragmentos da autobiografia inseridos no romance, o décimo trecho – que narra um episódio da estadia

dos protagonistas em Marselha, um dos portos em que pararam na viagem a caminho do continente americano – chama a atenção por sua extensão de mais de trinta linhas. A frase que introduz a passagem destaca que “o relato de Yussef é minucioso” (Miguel 1999, p. 61).

Também vale sublinhar a utilização dos oito últimos trechos no vigésimo-nono capítulo, intitulado “Mortes”. Separadas da passagem precedente por um traço horizontal, essas citações ocupam três páginas e vêm entremeadas de frases como :

Na autobiografia *Minha vida*, o pai faz o registro das duas tragédias. Referindo-se à primeira, diz [...] O pai se desespera, clama [...] O pai estava prevendo com nitidez o futuro. Prossegue [...] O pai previa o que estava para vir. Continua [...] Ele descreve o que foi a luta de ambos em busca de uma precária estabilidade. No capítulo intitulado ‘A compra de terreno para construção de uma casa’, assim começa [...] Talvez, pensa o pai, fosse a maneira de recuperar a mulher. Com sacrifício comprou-se o terreno, a casa foi construída com financiamento da Caixa Econômica Federal, mudam, se instalam, o pai pergunta [...] (Miguel 1999, pp. 246-248).

Esses trechos apresentam três modificações ínfimas em relação àqueles da autobiografia de José Miguel:

[...] as freiras fazendo *esforços* para reanimá-la (Miguel 1997, p. 160, grifo nosso).

[...] as freiras fazendo *esforço* para reanimá-la (Miguel 1999, pp. 246-247, grifo nosso).

Ele conhecera meu filho, que havia sido colega do seu (Miguel 1997, p. 160).

Ele conhecera meu filho, que havia sido colega do seu ... (Miguel 1999, p. 247).

Deixem-me, pois vou ao encontro de meu querido Samir.
Não há esperanças *de* vida (Miguel 1997, p. 165, grifo
nosso).

Deixem-me, pois vou ao encontro de meu querido Samir.
Não há esperanças *nesta* vida (Miguel 1999, p. 248, grifo
nosso).

Através dessa escolha de entremear vários trechos da autobiografia de Yussef no espaço de poucas páginas, três dos fatos mais traumáticos da história familiar – a perda do filho Samir; a desolação de Tamina, apesar da construção da casa própria e a morte de Tamina – são revelados aos leitores na voz do patriarca.

Memórias lacunares

No capítulo que abre o romance, quando Yussef recorda sua chegada ao Brasil, a inexorável negociação cultural à qual ele e sua família serão levados é claramente formulada: “é a nova *maksuna* à qual terão de ir se adaptando, terra que precisarão aprender a amar, é o embate entre duas concepções de mundo, de vida” (Miguel 1999, p. 17). Já idoso, durante suas conversas com os compatriotas encontrados na igreja ortodoxa do Rio de Janeiro, o tema também é abordado “[...] explicando os primeiros tempos, a difícil adaptação à nova terra, *maksuna* da qual nada sabiam, de hábitos e costumes tão diferentes” (Miguel, 1999, p. 21). Ao envelhecer, a redação da autobiografia torna-se um instrumento para preservar a lembrança dos acontecimentos:

E enquanto a vista permite, se dedica às anotações no caderno. Vai enchendo as páginas, que o ajudarão a recuperar um mundo perdido, painel da sua vida. Ali devem estar sonhos, esperanças, desalento, felicidade, desilusões. Como ponto central, a figura da mulher, Tamina, eixo de tudo. Um dia para, o caderno some (Miguel 1999, p. 160).

O fato de a autobiografia ser escrita em árabe, a torna inacessível aos filhos: “Os filhos intuem, não têm como saber ao certo o que se encontra escrito. Inútil procurar o que escreveu, qual período de sua vida está ali preservado, implorar que lhes leia traduzindo trechos” (Miguel 1999, p. 160). O patriarca os incita: “[...] quando eu morrer, procurem alguém que faça a tradução” (Miguel 1999, p. 160).

O Líbano de Yussef é também um país híbrido, colagem de lembranças reconstituídas, reinventadas, de informações veiculadas pela mídia. Idoso, ele recusa a viagem que seus filhos querem lhe oferecer, pois prefere preservar o país de sua infância e juventude, que sabe não mais poder encontrar fora dos seus pensamentos. Essa impossibilidade é claramente formulada:

Funda no peito uma dúvida corroía-o, outra razão para recusar com tamanha firmeza os frequentes convites: qual Líbano, qual Amiun, qual Kfarssouroun, quais estilos de vida, quais modificações nos hábitos, nos costumes, nas tradições, quais amigos, quais parentes restariam? As poucas informações que chegavam, através de cartas espaçadas, de rarefeitas notícias nos meios de comunicação, eram desanimadoras, jamais lhe devolveriam intocada sua terra (Miguel 1999, p. 162).

Perdido em suas lembranças, recorda com orgulho os períodos de crescimento e os grandes sábios da cultura árabe, a

qual transmite a seus filhos, que ele incita a ir ao Líbano em seu lugar: “Nos últimos tempos, dizia rindo: vão vocês em meu lugar, novidades, tudo irão ver, eu já conheço, comprovam o que conto, deixam de lado esse ar cético, como se eu estivesse exagerando, me digam, não sentem vontade de conhecer a *maksuna* dos antepassados?” (Miguel 1999, p. 162).

Ora, podemos considerar que *Nur na escuridão* corresponde a essa viagem pelas terras dos ancestrais, não somente graças ao diálogo que a narrativa estabelece com a autobiografia do patriarca – ficcional e real – mas também graças ao pacto autobiográfico inscrito na relação entre a personagem do filho primogênito e o escritor, já que ambos têm o mesmo prenome e sobrenome.

Partindo de vários elementos autobiográficos, Salim Miguel cria uma narrativa ficcional na qual a fragmentação do tempo e do espaço contribui para a construção de um universo marcado por contradições e incompletude, no qual a história oficial e a história pessoal se cruzam constantemente. Assim, identificamos em *Nur na escuridão* vários elementos relatados pela história da imigração libanesa no Brasil, no que concerne o contexto econômico do Líbano, o desenrolar da viagem transatlântica, o funcionamento da comunidade de compatriotas já instalados, suas redes comerciais e sociais. Episódios da história mundial ou do país são frequentemente mencionados. Mas esses fatos são tratados no romance na medida em que são determinantes na vida das personagens.

Ao longo das páginas, as feridas identitárias da família de libaneses que se estabelece no estado de Santa Catarina se tornam visíveis. Discriminação da parte de outros imigrantes, aprendizado problemático de uma língua estrangeira, ausência dos avós, esquecimento da língua materna, impossibilidade de reencontrar o país de origem tal como o conheciam. Tanto a primeira quanto a segunda geração de imigrantes estabelece

estratégias de adaptação que vão no sentido de operar uma síntese de duas culturas sem conseguir preencher o que sua história familiar comporta de lacunar.

Nessa trama, o diálogo entre o texto ficcional e os trechos da autobiografia do pai de Salim Miguel é instigante na medida em que, uma vez inseridos no romance, esses trechos passam a ser da autobiografia da personagem Yussef [José] Miguel. Sua utilização também traz variadas estratégias, pois podem complementar, detalhar, repetir ou mesmo divergir da versão dos fatos evocada no corpo do texto, do qual os fragmentos da autobiografia vêm sistematicamente separados por uma linha horizontal e frases introdutórias.

Exercício de memória, exercício de escrita, a reconstituição das experiências vividas não se dissocia do questionamento permanente de uma suposta versão definitiva. Na vida como na literatura, a realidade permaneceria em parte uma interrogação e seríamos obrigados a reescrever constantemente nossa versão dos fatos nas páginas do verossímil, como sugere o narrador de *Nur na escuridão*:

Fragmentos somem e reaparecem. [...] Pouco adianta teimar, nos esforçarmos na busca de recompor, pela ordem, o que se desgarrou, trazer de volta o que já foi, para que volte a ser. Idêntico ou modificado, nem importa. [...] Mesmo que acreditemos tê-lo conseguido, é inevitável que existam lapsos, ocorram falhas, incompreensíveis rupturas. É um complexo processo que foge ao controle e tudo parece comandar, disciplinar. Por vezes, o que nos chega nem é memória vivida, é memória de outrem que se nos incorpora reconstituída – e passa a ser nossa. Simulacros apenas? Quem sabe! (Miguel 1999, pp. 166-167).

Referências

- ANGIOLILLO, Francesca. “Salim Miguel ganha Troféu Juca Pato.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 jun. 2002. Ilustrada, p. E7.
- ARAÚJO, Paulo. “Entre a ficção e a vida real.” *Correio Braziliense*, Brasília, p. 7, 28 set. 2000.
- BASTANI, Tannus Jorge. *O Líbano e os libaneses no Brasil*. Rio de Janeiro: Cândido Mendes Júnior, 1945.
- CARRIZO, Silvina. Liliana e NORONHA, Jovita Maria Gerheim (orgs.). *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2010.
- FESTIVAL Literário da UFSC homenageia centenário de Salim Miguel em outubro. In: *NOTÍCIAS* da UFSC, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2024/09/festival-literario-da-ufsc-homenageia-centenario-de-salim-miguel-em-outubro/>. Acesso em: 04/09/2024.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KNOWLTON, Clark. S. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. Tradução Yolanda Leite São Paulo: Anhembi, 1960.
- MIGUEL, José. *Minha vida – autobiografia*. Tradução Ália Haddad. Florianópolis: Edição particular, 1997.
- MIGUEL, Salim. *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- MOSTRA: Libaneses: Mais de 140 anos no Brasil [2023]. Disponível em: <https://www.memorialdoimigrante.org.br/eventos/presencial/mostra-libaneses-mais-de-140-anos-no-brasil>, Acesso em: 04/09/2024.
- PAGANINI, Joseana. “Saga de uma família libanesa.” *Jornal de Brasília*, 28 set. 2000. Arte e Lazer, p. D5

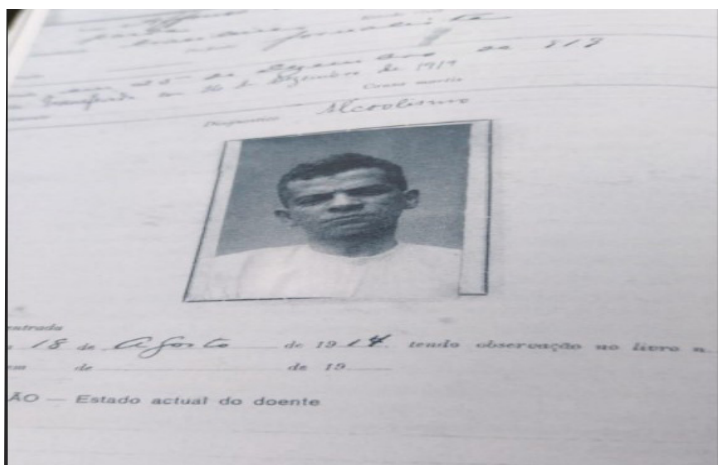
- QANTARA: magazine des cultures arabe et méditerranéenne. Paris: Institut du Monde Arabe, nº 56, 2005, p. 2.
- RASSIER, Luciana. “Immigration et enjeux identitaires dans Nur na escuridão”, in: OLIVIERI-GODET, rita (org.) *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 191-208.
- ROLLEMBERG, Marcelo. “Nur’ recupera uma história ainda por contar.” *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 65, nº 24224, 25 dez. 1999. Caderno Prosa e Verso, p. 6.
- SAFADY, Jamil Salim. *Panorama da imigração árabe*. São Paulo: Editora Comercial Safady, 1972.
- SAFADY, Jorge Salim. *A imigração árabe no Brasil: (1880-1971)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972.
- TRUZZI, Oswaldo. “O lugar certo na época certa: sírios e libaneses no Brasil e nos Estados Unidos – um enfoque comparativo.” *Revista Estudos Históricos*, vol. 1, nº 27, Rio de Janeiro, pp. 110-140, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/issue/view/293>. Acesso em: 04/09/2024.
- UFSC descerra placa em homenagem ao centenário de nascimento de Salim Miguel. In: *NOTÍCIAS* da UFSC, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2024/01/ufsc-descerra-placa-em-homenagem-ao-centenario-de-nascimento-do-escritor-salim-miguel/>. Acesso em: 04/09/2024.
- WILLER, Claudio. “O Catarinense Salim Miguel recebeu o Juca Pato.” *O Escritor*: Jornal da União Brasileira dos Escritores, São Paulo, nº 100, pp. 4-6, out. 2002.
- ZAIDAN, Assaad. *Raízes libanesas no Pará*. Belém: Governo do Pará, Secretaria Especial de Promoção Social, SECULT, 2001.

5 - A IMAGEM DA REVOLTA: LIMA BARRETO NO CEMITÉRIO DOS VIVOS

Jorge H. Wolff

No documento do Instituto de Neuropatologia do Hospital de Alienados do Rio de Janeiro, datado a 25 de dezembro de 1919 e estampando o retrato ao centro da imagem abaixo, podemos ler o diagnóstico do “jornalista solteiro” Affonso Henriques de Lima Barreto, de 38 anos de idade e cor parda: Alcoolismo. Na imagem, com a cabeça inclinada para a direita e a face suave e triste de olhos apertados, lemos logo abaixo de seu torso que se trata de sua segunda entrada naquele “hospício”, tendo a primeira se dado a 18 de agosto de 1914 (quando ficou internado por dois meses). Abaixo do pescoço, vê-se apenas a parte superior do uniforme do hospital, uma camiseta branca com a gola fechada por um botão igualmente branco.

IMAGEM 1



Fonte: Barreto 2017, p. 12.

Por tudo o que se sabe da figura representada nele, poder-se-ia desde já atribuir a “imagem da revolta” ao personagem do próprio retrato deste documento da maior instituição manicomial do país à época, ou seja, ao próprio Lima Barreto. Trata-se, no entanto, de uma expressão do escritor nas páginas de seu *Diário do hospício* (1919-1920) em referência não a si mesmo mas a um enfermo temido e feroz, temido porque feroz, dentro e fora do Hospital dos Alienados do Rio de Janeiro, inaugurado em 1852. Para sondar a sobrevivência dessa imagem no tempo presente, convulsionado por catástrofes diversas e sob o influxo do próprio acontecimento que a gerou um século atrás, vale recorrer ao sétimo capítulo do diário.

O acontecimento exposto no diário por Lima Barreto foi a sublevação, o levante solitário¹ de um conhecido habitante do hospital, com diversas passagens por hospícios e prisões – sublevação ou rebelião que teve grande alcance público e rendeu notícias de jornais. Lima Barreto chama de “D. E.” ao protagonista da rebelião. Uma nota da edição da editora Companhia das Letras revela que, “com catorze internações no Hospício e várias passagens pela prisão, Roberto Duque Estrada Godfroy tornara-se figura recorrente na seção policial dos jornais, que o apresentavam como ‘o homem-fera’ ou o ‘perigoso alienado’” (Barreto 2017, p. 80, nota 64).² Mas a “imagem da revolta” parece caber sobretudo ao próprio escritor, o que este

1. A expressão é assumidamente paradoxal, mas, dada a dimensão do acontecimento relatado por Lima Barreto, poderíamos ver nele o epítome e mesmo o embrião de um levante: segundo Edelstein e Schwarcz (2023), meses depois ocorreria de fato uma rebelião com queimas de colchões e guardas feridos no local. Judith Butler, no entanto, acentua o caráter coletivo de qualquer levante: “Um indivíduo certamente pode se opor sozinho a uma lei injusta e de maneira heroica desafiar os imperativos baixados por essa lei, mas um ato individual, por mais provocador que seja, não constitui um levante. Um levante não é algo individual” (Butler 2017, p. 23).
2. Utilizamos esta edição de 2017 da Companhia das Letras na abordagem dos capítulos VI e VII do *Diário do hospício* nas páginas que se seguem.

diário inacabado que gerou um romance inacabado demonstra e aprofunda em cada uma de suas *linhas tortas*. Também vale notar que não se dispõe de fotografias, de imagens dessa revolta, que só podemos tentar imaginar reconstruindo-a a partir do olhar do escritor, do qual, ao contrário de “D. E.”, dispomos de umas poucas imagens – como este retrato feito por ocasião de sua segunda internação no Hospital do Alienados, nos últimos anos de sua vida, por um fotógrafo anônimo.

Paralelamente, a “imagem da revolta” aparece em conexão e em contraste com o “enigma da loucura” investigado por Lima Barreto – “loucura” que é o próprio motor do diário-epitáfio, cujo narrador observa e estuda detidamente a relação vida-morte em ato nas dependências do hospício carioca. Diário este que explode em violência no seu capítulo sétimo – violência contra o mundo externo e não contra os “infelizes” ali internados, como o próprio “homem-fera” afetuosamente manifestaria e o escritor, atento apesar de tudo, não deixaria de anotar. Porém, imediatamente antes do acontecimento em questão, no final do capítulo VI, ao descrever outros enfermos do hospital, Lima Barreto não se assombraria com o barulho feito pelo revoltoso solitário e sim pelo permanente mutismo de muitos dos “alienados”, levando-o à seguinte reflexão sobre a inutilidade da medicina eugenista para o tratamento dos marginalizados de toda ordem:

Certas formas de loucura têm esse efeito [o da mudez], e manifestações dela são as mais díspares possíveis. Debruçar sobre o mistério dela e decifrá-lo parece estar acima das forças humanas. Conheço loucos, médicos de loucos, há perto de trinta anos, e fio muito que a honestidade de cada um deles não lhes permitirá dizer que tenha curado um só. (Barreto 2017, p. 74)

Reunindo experiência pessoal a uma “serena lucidez”,³ segue-se a esta consideração de Lima Barreto uma crítica contundente ao sistema manicomial, que – em convênio sinistro com o sistema policial – agia (e segue agindo) através do que o escritor batizou de “sequestro”: suas vítimas são compulsoriamente conduzidas ao chamado “cemitério dos vivos”, ou à chamada “tumba”, para empregar o termo do escritor Carlos Ríos no romance *Falsa família* (2021), em que os encarcerados dos presídios nos arredores de La Plata, na Argentina, falam o dialeto “tumbero” – jovens mortos-vivos que são. Num ou noutro caso, o tratamento pouco ou nada muda, como já anotava o célebre diarista no velho hospício carioca no início do ano de 1920:

Amaciando um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição de rezas, exorcismo, bruxarias etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro. Não há dinheiro que evite a Morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro nem poder que arrebate um homem da loucura. Aqui no Hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário etc., eu só vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa. Mas, assim e assado, a loucura zomba de todas as vaidades e mergulha no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis. (Barreto 2017, p. 74)

A Loucura é hipostasiada no *Diário do hospício* de Lima Barreto: merecendo por vezes inicial maiúscula, ela se torna coisa e personagem, uma estranha realidade, ao mesmo tempo em que, ao fazê-lo, o escritor colocava em funcionamento um dispositivo ficcional de fôlego, um projeto de romance que, no entanto, nasce e morre à bout de souffle, ou como à beira de um

3. Segundo a expressão de Alfredo Bosi. Cf.: Bosi 2017.

ataque de nervos. Projeto frustrado de um escritor preto do Brasil durante a primeira república que, já velha de guerra, vivia seus estertores, permanece, no entanto, o *Diário do hospício/Cemitério dos vivos* como um raro documento da literatura brasileira escrito em forma de díptico, em que uma face ou uma dimensão textual conversa enigmática e erraticamente com a outra.

Imaginemos a figura do escritor a partir do conhecido retrato invocado neste texto, escrevendo a lápis em pedaços de papel sobre uma mesa de um hospital público e depois escrevendo o romance, supostamente em melhores condições materiais, na casa simples do subúrbio de Todos os Santos na zona norte da então capital do país, e que, finalmente – a exemplo e à diferença das *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, anos depois – ficaria inacabado. A exemplo e à diferença das *Memórias do cárcere* (1953), pode-se dizer apenas para contrastá-las com o romance-diário de Lima Barreto e para, através de um único exemplo especialmente significativo, já que ao livro célebre de Graciliano Ramos teria supostamente faltado o capítulo conclusivo, segundo seu próprio filho, o escritor Ricardo Ramos.⁴ Para um paralelo entre o *Diário do hospício* e as *Memórias do cárcere*, sublinhe-se aqui apenas uma relação óbvia de convergência, lembrando que ambos os escritores desfrutaram da experiência do isolamento compartilhado com desconhecidos, marginalizados de vária estirpe, para escrever. Mesmo porque, de resto, “o hospício é uma prisão como outra qualquer”, disse Lima Barreto em entrevista ao jornal carioca *A Folha* ainda antes de ser libertado (Bosi 2017, p. 23) de sua última incursão àquela tumba (antes da tumba) idealizada pela civilização ocidental.

4. Silvano Santiago daria sua contribuição ao inacabamento geral de uma e de outra obra com o pastiche das *Memórias do cárcere* no romance *Em liberdade* (1981).

Quanto ao sexto capítulo do *Diário do hospício*, ele é concluído com uma sentença filosófica referida aos chamados loucos com quem Lima Barreto conviveu por cinco semanas, em sua segunda e última internação antes de morrer, o que ocorreria dentro de pouco mais de dois anos, no dia 1º de novembro de 1922, aos 41 anos de idade. Observando-os muito próximos ao seu redor, e grafando solenemente as palavras “Morte” e “Loucura” com maiúsculas na sua mesa de trabalho precário, não deixa de ser revelador que ele não o faça também com a palavra “amor”, que mantém em letras minúsculas. Na situação de abatimento em que se encontrava não poderia ser de outro modo, assim como via mudos e abatidos os demais internos, seus companheiros de isolamento social, seus iguais-diferentes, posto que é à diferença deles que reage e sobrevive a tal estado-de-coisas através da pulsão da escrita, realizada em condições materialmente difíceis sobre as pequenas tiras de papel: “Todos eles – anota o diarista no hospício – estão na mão de um poder que é mais forte do que a Morte. A esta, dizem, vence o amor; a Loucura, porém, nem ele” (Barreto 2017, p. 47). Ou seja, o amor é mais poderoso do que a Morte, mas é derrotado pela Loucura. Assim, com o amor em baixa e a Loucura em alta, Lima Barreto conclui o sexto capítulo do diário.⁵

Já o sétimo capítulo se abre com uma paisagem carioca, como as tantas que o escritor pintou em sua obra, com o detalhe de que aquele era “um dia feio, nevoento. Olho a baía de Botafogo, cheio de tristeza. Não acho tão bela como sempre achei” (Barreto 2017, p. 76): o capítulo aberto com uma lírica melancolia de marinha impressionista em dia de tédio vai crescendo em tensão para terminar em tom niilista com a

5. No qual – vale notar – só há datação nos dois primeiros capítulos de um total de dez.

“imagem da revolta”, juntamente com outra palavra grafada em maiúscula, “o Irremediável”, cuja tradução pode ser a própria condição humana, a própria humanidade demasiado humana, ou antes, nestas condições, demasiado desumana. Posto que a revolta do “homem-fera” que protagoniza a cena se dá, conforme a frase conclusiva deste capítulo, “contra todos, ou melhor, contra o Irremediável” (Barreto 2017, p. 81). Propõe-se, portanto, ver na vida-obra de Lima Barreto – a seu modo marginal, revoltado e ressentido – a encarnação dessa revolta contra todos e contra ninguém (como diria Friedrich Nietzsche, reivindicado com frequência pelo escritor).

O capítulo VII do *Diário do hospício* parte, então, da paisagem nebulosa, tristonha e tediosa para rumar em direção à crítica dos costumes do país, no contexto de sua nova república já tão velha. Neste ponto do diário, à maneira do patriota telúrico radical Policarpo Quaresma,⁶ faz-se uma reivindicação da “herança dos índios” contra a “ vaidade nacional” que “batiza os lugares com os mais feios nomes que se podem esperar”. Invocando a fundação do Rio de Janeiro, que aquele dia 20 de janeiro comemora, Lima Barreto faz referência aos nomes portugueses de doutores e autoridades, com raiva diametralmente oposta ao tom melancólico do início do capítulo, observando que:

6. *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), o principal romance de Lima Barreto, é assim descrito por César Aira em seu *Diccionario de autores latinoamericanos*: “obra maestra del autor y una de las grandes novelas brasileñas. El protagonista es un simpático patriota libresco, que ejerce su sentimiento sucesivamente, en las tres partes de la novela, sobre la sociabilidad (se propone reivindicar la gastronomía, música y hábitos nacionales, y hasta la lengua tupi), la agricultura y la política [...]. Es una hermosa novela melancólica, de ternura cervantina, y ejemplo de literatura política” (Aira 2001, p 73).

Esta nossa sociedade é absolutamente idiota. Nunca se viu tanta falta de gosto. Nunca se viu tanta atonia, tanta falta de iniciativa e autonomia intelectual! É um rebanho de Panúrgio, que só quer ver o doutor em tudo, e isso cada vez mais se justifica, quanto mais os doutores se desmoralizam pela sua ignorância e voracidade de empregos. (Barreto 2010, p. 93)

São aquelas suas famosas críticas – infelizmente sempre pertinentes – a este país de doutores, condes e barões, a “esta Bruzundanga”,⁷ com “nosso fetichismo pelo título universitário que aqui se transformou em título nobiliárquico” (Barreto 2017, p. 77). A isto sucedem as rumações frequentes em ambos os diários de Lima Barreto em torno do que teria sido a sua opção deliberada pelo fracasso.⁸ Destacam-se, nesse sentido e como não poderia deixar de ser, a “angústia de dinheiro”, como ele mesmo a define imediatamente antes de narrar o solitário levante de “D. E.”. A ficção, no entanto, se interpõe com toda a sua ambiguidade neste ponto: surge no diário a personagem do romance *O cemitério dos vivos* que é “minha mulher” e que vai fazendo suas aparições no interior do próprio diário. Mas esta ficção é especialmente ambígua no diário porque é colocada em relação com o que seria uma mentira. Lemos, nesta passagem do diário que já alimentava o futuro romance, o seguinte: “Minha mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer. Logo, porém, como vem de mim mesmo ou de fora de mim uma voz que me diz: é mentira” (Barreto 2017, p. 78). É mentira – perguntamos nós – que ela lhe faz falta, é mentira que a tenha feito morrer ou é mentira que

7. Nome de outro célebre experimento narrativo de Lima Barreto, *Os Bruzundangas*, publicado logo após a sua morte em 1923, sob a forma de “una hilarante sátira con el mecanismo de las *Cartas persas* de Montesquieu”, para novamente recorrer a Aira (2001, p. 73).

8. Semelhante apenas no título, o outro “diário” de Lima Barreto é o *Diário íntimo*, miscelânea de textos publicado apenas em 1953.

tenha existido na realidade? E a resposta seria “pouco importa”, desde que tenhamos em conta que o conceito de ficção não seja sinônimo de mentira, como observou Juan José Saer (2022) em seu já clássico ensaio: a ficção é uma fusão do empírico (o real) e do imaginário (o ficcional) para a criação das verdades poéticas.

Seguem-se, no capítulo VII, outras ruminções e outros remorsos em torno da vocação literária inescapável do escritor – “eu queria viver isolado, fora dessa paixão pela literatura, pelo estudo”, ele anota (Barreto 2017, p. 78) Uma continuação do que ele reclama em capítulos anteriores, mais agudamente no capítulo II, onde diz “não quero morrer não, quero outra vida” (Barreto 2017, p. 46). Outra vida em que pudesse ser sem deixar pedaços de si em tiras de papel, viver isolado de uma vida de sofrimento. Uma alienação que não fosse a do inferno do hospício. Mas isso não lhe é possível, posto que, como diz, “a minha pouco certa inteligência é de outra raça” (Barreto 2017, p. 78), quando então condensa em poucas palavras de largo alento a sua sina:

Sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus mistérios, para os motivos dos seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. As formas das coisas que as cercam, e as suas criações, e os seus ridículos, me interessam e dão-me vontade de reproduzi-los no papel e descrever-lhe a sua alma e particularidades. (Barreto 2017, p. 78)

No entanto, as lamúrias e ressentimentos retornam no diário com força, e com novo apelo culpado à figura fictícia em pleno diário de “minha mulher”, para chegar à outra espécie de culpa que atordoa o diarista: “O que mais desesperava era a angústia de dinheiro. Não tinha contado com ele, como não contara com muitos elementos que eu desprezara; agora, eles se vingavam...” (Barreto 2017, p. 79). Vale destacar que, antes

de se referir ao “enigma da revolta” de “D. E.” que conclui este capítulo VII do *Diário do hospício*, Lima Barreto emprega justamente o verbo “revoltar” em referência a si mesmo, do seguinte modo: “Sentia-me impotente, por isso e os obstáculos invencíveis. Não me quisera curvar, *revoltara-me*; entretanto, mais de uma vez me vira obrigado a pedir pequenos favores humilhantes aos camaradas. Curiosa independência!” (Barreto, 2017, p. 79-80, grifo nosso).

Pois é exatamente neste ponto do diário de Lima Barreto que se inicia a narração do “enigma da revolta”, o qual conclui o capítulo e faz o escritor abandonar suas ruminções, colocando então o foco com exclusividade no protagonista da rebelião. Lima Barreto “mastigava esse raciocínio” dolorosamente autocrítico, quando um companheiro de infortúnio o chama: “[...] Um colega de manicômio me chamou para ver um doente da Seção Pinel, que fica na loja, impando no telhado” (Barreto 2017, p. 80). “Impando no telhado”, ou seja, ofegando, soluçando, o “doente” – o “homem-fera”, o “perigoso alienado” – promovia a sua insurreição solitária, cuja narração se transcreve a seguir:

Lá fui e vi-o. Era o D. E. [Roberto Duque Estrada Godfroy], parente de um funcionário da casa, de real importância. Tinha o vício da bebida, que o fazia louco e desatinado. Já safra e entrara no Hospício mais de vinte vezes. Apesar de tudo, era simpatizado, e muito, pelo pessoal subalterno. Não subira propriamente à cumeeira do edifício, mas à de uma dependência, no flanco esquerdo do edifício, onde fica a rouparia. Em chegando ao alto, começou a destelhar o edifício e atirar telhas em todas as direções, sobretudo para a rua, para as ruas, pois a tal rouparia ficava numa esquina. Entre um e outro arremesso, prorrompia em descomposturas à diretoria e sorvia goles de cachaça, que levava num vidro de medicamentos.

Não era a primeira vez que zombando de todos os esforços da administração, do inspetor e guardas, obtinha aguardente e se embriagava, preso, no estabelecimento.

Desta vez, ele o fazia em presença da cidade toda, pois na rua se havia aglomerado uma multidão considerável.

Jogava telhas e eles se apartavam para a borda do cais que beira o mar, no momento, turvo, e atmosfera fosca. Num dado momento, tirou o paletó. Ficou seminu; estava sem camisa. Atirava telhas e berrava. Alguém, de onde nós estávamos, um tanto próximo dele, gritou-lhe:

— Atira para aqui!

— Não, entre nós, não! Vocês são infelizes como eu.

Continuou durante algum tempo, nessa pantomima, quando acudiu o corpo de bombeiros com escadas. A sua fúria cresceu. Desandou a atirar pedras sobre os automóveis. Berros, palmas; e ele, como equilibrista, correu toda a cumeeira e foi buscar a flecha que lhe dava a semelhança de *chalet* e arrematava a cumeeira, para se armar. Os bombeiros fingiram que iam estender mangueira e obrigá-lo a descer com jatos d'água. Distraiu-se, deu pouca importância, e veio para a borda da cimalha falar à multidão.

Enquanto isso, guardas e bombeiros subiam pelo outro lado, sem que ele desse fé disso, e, surpreendendo, amarraram, não sem tenaz defesa dele a unhas e dentes. (Barreto 2017, pp. 80-81)

Neste momento aparece o diretor do Hospital, o doutor Juliano Moreira,⁹ que – sempre descrito com carinho por Lima Barreto – “nada disse, e eu por aí; mas foi preciso ele vencer com

9. Diretor do Hospital Nacional de Alienados do Rio de Janeiro entre 1903 e 1930, o médico psiquiatra baiano afrodescendente Juliano Moreira (1873-1933) protegia Lima Barreto, oferecendo-lhe por exemplo condições para escrever no hospital, além de combater os métodos tradicionalmente eugenistas das instituições manicomiais.

a sua doçura, a sua paciência e a simplicidade de sua alma, a indelicadeza desse seu hospitalizado” (Barreto 2017, p. 81).

Nos últimos três breves parágrafos do capítulo VII do *Diário do hospício*, lemos então:

A proeza do D. E. agitou todo o Hospício, pôs a rua em polvorosa e suspendeu o tráfego da Light, e havia no seu procedimento muita coisa, que parecia ser ele premeditado. Doentes lá de baixo, e outros com os quais vim a conversar depois, disseram-me que sim, que ele tinha feito veladas ameaças do que ia fazer.

Num dado momento, trepado e de pé na cumeeira, falando, cabelos revoltos, os braços levantados para o céu fumacento, esse pobre homem surgiu-me como *a imagem da revolta...* Contra quem? Contra os homens? Contra Deus? Não; contra todos, ou melhor, contra o Irremediável! (Barreto 2017, p. 81, grifo nosso)

A imagem da revolta, segundo Lima Barreto, se encontrava ali à sua frente, e lhe falava intimamente de sua própria revolta: um enfermo social, como ele, querido pelos funcionários do Hospital (descritos, aliás, com detenção e cuidado no *Diário do hospício*) e que via seus iguais como uns pobres “infelizes”. A revolta, portanto, não era sem causa, e nosso diarista bem o percebe, entre telhas se espatifando no chão e gritos medonhos do autor da violenta “pantomima”, que foi contido pelos bombeiros e que ninguém entre os enfermos seguiu, pelo menos naquele momento. Mas pode-se inferir a partir daí que o “enigma da revolta” de D. E. se resolvia ou se expunha com toda a sua força como uma revolta e uma insurreição do próprio L. B. que, ao narrá-las, as tornava suas, irremediavelmente.

Assim, a partir das “criações prodigiosas” que são os levantes segundo Georges Bataille, se chega às “discordâncias da revolta”, através das quais se oporiam as figuras do literato e do político – “o primeiro, um revoltado de peito aberto, o outro, um realista” (Bataille *apud* Didi-Huberman 2017, p. 321). Seguindo esta distinção de Bataille, Lima Barreto representaria o primeiro, ou seja, o revoltado de peito aberto, ainda que incapaz de qualquer gesto de violência física; já Duque Estrada não seria nem um nem outro, na solidão absoluta do “alienado infeliz”. Ambos, finalmente, seriam pura potência, “plena desmesura”, embora destituídos de qualquer poder. No caso de D. E. essa desmesura desapareceria com o tempo, esquecido nas folhas dos velhos jornais e permanecendo apenas nas páginas do *Diário do hospício*. No caso do autor deste diário, a revolta permanece na linguagem e pode ser vista, finalmente, como a imagem sobrevivente em forma de experimento narrativo híbrido, de ficção duplamente ambígua, ou – em uma palavra – de morte-vida-que-resta.

Referências

- AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001
- BARRETO, Lima. *Diário do Hospício/O cemitério dos vivos*. Organização e notas Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BOSI, Alfredo. “O cemitério dos vivos: testemunho e ficção”, in: BARRETO, Lima. *Diário do Hospício/O cemitério dos vivos*. Organização e notas: Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 7-28.

- BUTLER, Judith. "Levante", in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Com ensaios de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-josé Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 23-36.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Com ensaios de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-josé Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- EDELSTEIN, Dylan Blau e SCHWARCZ, Lilia Moritz. "A 'revolta dos loucos' de 1920: agência e insubordinação no hospital nacional de alienados." *Sociologia & Antropologia*, vol. 13, nº 3, e230007, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/2238-38752023v1335>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/HrY7vDTzX3CtFn8khTgd44L/#>. Acesso em: 07/07/2024.
- RÍOS, Carlos. *Falsa família*. La Plata: EME Editorial, 2022.
- SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Tradução Lucas Lazzaretti. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.
- SANTIAGO, Silviano (1981). *Em liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUJERES Y MEMORIAS

6 - DEL RASTRO DE LOS HUESOS A SU (RE)ENCARNADURA: FAMILIA(S), FAMILISMO Y FEMINISMO(S) EN ALGUNOS TEXTOS DE LAS LETRAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Miriam V. Gárate

Recurso como punto de partida a unas pocas formulaciones de *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes (Didi-Huberman 2011, p. 31), a fin de hacerlas extensivas a las imágenes que me propongo explorar y que, aunque urdidas con palabras, pueden ser vistas y pensadas desde una perspectiva análoga. Si por obra del anacronismo la imagen contemplada siempre está abierta a una temporalidad dinámica; si supone un montaje de tiempos heterogéneos que se conectan e interpenetran promoviendo la intrusión de una época en la otra; si ante una imagen del pasado el presente no cesa de reconfigurarse del mismo modo que lo hace la imagen contemporánea, dado que ésta solo se torna pensable en una construcción de la memoria; ¿qué ritmos y embates del tiempo pueden leerse en las afinidades, discrepancias y metamorfosis que adquiere la figura de los restos óseos en *El rastro de los huesos* (2008) de Leila Guerriero, *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, revisitada por María Moreno en *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas* (2018), en la sección de su libro que lleva el subtítulo “Huesos”? ¿Y qué trama se despliega en las imágenes vinculadas a los lazos familiares figuradas en esos textos?

En 2008, la periodista Leila Guerriero publica en la revista *Gatopardo* “El rastro de los huesos”, crónica-reportaje dada a conocer en una versión previa bajo el título de “La voz de los huesos”. El texto principia estableciendo lacónicamente coordenadas espacio-temporales. El lugar: “No es grande. Cuatro por cuatro”, un “departamento antiguo” en pleno barrio del Once (Guerriero 2008, s.p).¹ De inmediato la mirada de la narradora se vuelve en dirección a restos que descansan sobre el suelo y que enumera siguiendo una gradación precisa: despojos de accesorios (de los accesorios de un cuerpo) primero; huesos, muchos, después.

El piso de madera está cubierto por diarios y, sobre los diarios, hay un suéter a rayas – roto –, un zapato retorcido como una lengua negra – rígida –, algunas medias. Todo lo demás son huesos.

Tibias y fémures, vértebras y cráneos, pelvis, mandíbulas, los dientes, costillas en pedazos. Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.

Los huesos de mujer son gráciles.

Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles (Guerriero, 2008, s.p)

Así se cierra el fragmento inicial, el más breve de los diecinueve que integran la crónica. Con una mujer diciéndole (mostrándole) a otra que “los huesos de mujer son gráciles” y

1. Todas las citas corresponden a la versión publicada en la revista *Gatopardo*, disponible en el sitio oficial de educación del Gobierno Argentino: educacion.gob.ar

una austera palabra autoral refrendándolo. Primer testimonio de un escrito del cual se ha destacado su condición coral (Moure 2018, p. 1567; Bonano 2020, p. 105), ese pasaje da escuchar la voz de Patricia (Tati) Bernardi, una de las primeras integrantes del Equipo Argentino de Antropología Forense (en adelante, EAAF).

El segundo fragmento introduce un relato retrospectivo que remonta al período dictatorial (1976-1983), el secuestro, tortura y desaparición forzada de personas enterradas como NN y al arribo a Argentina, durante el primer año del retorno a la democracia, de una pequeña delegación de miembros del Programa de Ciencia y Derechos Humanos de la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia (Washington), invitada por las Abuelas de Plaza de Mayo con el propósito de auxiliar a dicho organismo. De ese grupo se destaca la figura de Clyde Snow, antropólogo forense internacionalmente reconocido. Si la máquina estatal dictatorial era una máquina “que tragaba personas y escupía sus huesos” (Guerriero, 2008, n.p.), Snow será convocado para dar principio a la tarea inversa: identificar en los huesos, en lo que por su intermedio pueda conjeturar quien sea capaz de leerlos, los rastros de una vida y de su aniquilación.

Durante aquel viaje, el primero de muchos, Snow dicta una conferencia en la ciudad de La Plata sobre ciencias forenses. Su improvisado intérprete, un estudiante de medicina de 26 años, Morris Tidball Binz, pasa a participar de las primeras exhumaciones que éste realiza a pedido de jueces y familiares de desaparecidos. Cuando la tarea excede a Snow, ya que debe desenterrar siete cuerpos de una única vez, solicita ayuda al Colegio de Graduados de Antropología, sin resultados, y Binz propone una alternativa:

Morris Tidball Binz dijo: “Yo tengo unos amigos”. Los amigos de Morris eran uno: se llamaba Douglas Cairns, estudiaba Antropología en la Universidad de Buenos Aires y esparció el mensaje – “Hay un gringo que busca gente para exhumar restos de desaparecidos” – entre sus compañeros de estudio. (Guerriero 2008, s.p)

Se trata de un llamado que tiene un modesto (y visto retrospectivamente portentoso) efecto multiplicador: en lugar de solo uno, cuatro jóvenes responden.² En la voz de todos ellos, la orquestadora discreta que se deja entrever en las operaciones de selección y montaje de los testimonios, en las intercalaciones y deslizamientos temporales, en la ordenación de los fragmentos, dará a escuchar el miedo, la sorpresa, la inexperiencia, pero también la curiosidad y apertura de esos jóvenes que ayudarían a cambiar el curso de la historia:

Yo estoy habituada a desenterrar guanacos, no personas – dijo Patricia Bernardi, 27 años, estudiante de Antropología, huérfana de padres, empleada en la empresa de transporte de su tío.

A mí los cementerios no me gustan – puede haber dicho Luis Fondebrider, estudiante de primer año de Antropología, empleado de una empresa de fumigación de edificios.

Yo nunca hice una exhumación – dijo Mercedes Doretti, estudiante avanzada de Antropología, fotógrafa y empleada de una biblioteca circulante.

Pero después pensaron que no perdían nada si iban a escuchar, y así fue como a las siete de la tarde del 14 de junio de 1984, Patricia Bernardi, Mercedes Doretti, Luis Fondebrider – y Douglas Cairns – se encontraron con Clyde Snow. (Guerriero 2008, s.p)

2. De acuerdo con la información que consta en el sitio oficial, el EAAF cuenta hoy con más de 60 integrantes (<https://eAAF.org/>).

Si me detuve en los segmentos iniciales es porque allí despuntan algunos procedimientos que devienen recurrentes; en primer lugar, la alternancia contrastiva entre el adentro y el afuera, ámbitos regidos por temporalidades disonantes no obstante interconectados. Adentro, el tiempo moroso de quien limpia y examina huesos, los despliega disponiéndolos como quien arma un rompecabezas, suma a ellos testimonios, datos e informaciones documentales, recomienza una y otra vez. De allí que una serie de marcadores de tiempo “no funcionen” o parezcan ser indiferentes en el adentro. Adentro, en esa “especie de archivo con algo de santuario desacralizado y silencio de cementerio”, de acuerdo con la certera caracterización propuesta por García (2018, p. 99), el tiempo iterativo y ritual de la restitución de un nombre, de la entrega de esos restos devueltos a sus deudos, del duelo finalmente posible. El recomienzo. Afuera (visto de afuera), el movimiento célere de peatones, automóviles, el frenesí, el riesgo de la insignificancia o de la indiferencia, el papel en blanco que nada dice, ni afecta. Por eso la narradora entra una y otra vez, por eso mira y muestra, escucha y da a escuchar: para afectar al lector por medio de una escritura sensible y siempre atenta al detalle material.

Llueve, pero adentro es seco, tibio. Es martes, pero es igual. En una de las oficinas del Laboratorio habrá, durante días, un ataúd pequeño. Lo llaman urna. En urnas como esas devuelven los huesos a sus dueños.

¿Ves? – dice una mujer con rostro de camafeo, una belleza oval –. Esto, la parte interna, se llama hueso esponjoso. Y hueso cortical es la externa.

[...]

Esto es un pedacito de cráneo. En el cráneo, el hueso esponjoso se llama diploe.

Cuando termine de reconstruir – de numerar sus partes, sus lesiones, de extender lo que queda de él sobre la mesa – el esqueleto volverá a su caja y esa pequeña paciencia de

mujer oval terminará, años después – si hay suerte – con un nombre, un ataúd del tamaño de un fémur y una familia llorando por segunda vez: quizá por última.

En el vidrio de una de las ventanas que da a la calle hay un papel pegado: la cuadrícula de una fosa y el dibujo de 16 esqueletos. Al pie de cada uno hay anotaciones: 5 postas más tapón de Itaka, desdentado en maxilar superior, 5 proyectiles. Ninguno tiene nombre, pero sí edad – 30 en promedio – y sexo: casi todos hombres. Desde la calle, cualquiera que mire hacia arriba puede ver ese papel pegado a la ventana. Pero lo que se vería desde allí es una hoja en blanco. Y, de todos modos, nadie mira. (Guerriero 2008, s.p.)

Al vaivén entre el adentro y el afuera se yuxtapone el ir y venir entre el hoy y el ayer que va trazando la genealogía de una práctica, su paulatina institucionalización, la llegada de algunos fondos, la ampliación de las misiones a otras latitudes (Ciudad Juárez, Kosovo, Togo, Sudáfrica, Timor, Paraguay, etc), la introducción en la carrera de Medicina de la Universidad de Buenos Aires de la Antropología forense como disciplina curricular. Una práctica que, como se sostiene en cierto momento, no poseía antecedentes ni prestigio en el país a comienzos de los años 1980 (“– Nadie entendía lo que hacíamos. ¿Sepultureros especializados, médicos forenses? – dirá Mercedes Doretti” [Guerriero 2008, s.p.]). Y que fue llevada a cabo por esos jóvenes sin experiencia alguna gracias al saber pero sobre todo a la sabiduría de Snow. Por eso se trata también, de cierto modo, de una narrativa de formación: “Yo nunca había estado en un enterratorio, pero con Clyde lo difícil pareció ser un poco mas fácil. Él se tiraba con nosotros en la fosa, se ensuciaba con nosotros, fumaba, comía dentro de la fosa. Fue

un maestro en momentos difíciles”, sostiene Patricia Bernardi (Guerriero 2008, s.p.).

Genealogía de una práctica, relato de aprendizaje, el texto de Guerriero recuenta simultáneamente el proceso de constitución de un organismo colectivo, de una comunidad que principia aunando cuerpos apavorados: “Como tenían miedo, iban siempre juntos. Y, como iban siempre juntos, empezaron a llamarlos “el cardumen” (Guerriero 2008, s.p.). O compartiendo pesadillas: “– Todos soñábamos con huesos, esqueletos – dirá Luis Fondebrider – Nada demasiado elaborado. Pero nos contábamos esas cosas entre nosotros” (Guerriero 2008, s.p.). Y que con el paso del tiempo devino gestión cooperativa.

Sin embargo, lo colectivo no acalla la singularidad de cada una de las voces reunidas en la crónica, ya que del mismo modo que los miembros del equipo se lanzan a la tarea de identificar marcas peculiares en fragmentos óseos o restos de vestimenta, Guerriero busca y captura en las palabras de cada integrante del “cardumen” un tic, una manía, un detalle, una anécdota pasada o reciente que condensa, sin ánimo totalizador, una vida singular. De la obsesión por los dientes de Tati Bernardi (“– No me doy cuenta. Hablo y les miro [a las personas] la dentadura. Porque nosotros siempre andamos buscando cosas en los dientes” [Guerriero 2008, s.p.]), al trauma de la bióloga española Mercedes Salado con los cráneos (“con una sonrisa suave, dirá que no puede meter cráneos dentro de bolsas de plástico, y cerrarlas. – Me da angustia. Es estúpido, pero siento que se ahogan” [Guerriero, 2008, s.p.]). De los síntomas de Miguel Nievas (“Cada uno tiene su forma de brotarse. – ¿Y la tuya es...? – La soriasis. Y hace años que no recuerdo un sueño” [Guerriero, 2008, s.p.]) a la pudorosa y esquiva confesión de

Carlos Somigliana sobre el deseo de imaginar un fin para la tarea asumida y sobre sus efectos en la vida privada.

¿Podrías dejar de hacer este trabajo?

Sí. Yo quiero terminar este trabajo. Para mí es importante creer que puedo prescindir. Este trabajo ha sido muy injusto en términos de otras vidas posibles para muchos de nosotros.

¿Y afectó tu vida privada?

Sí.

¿De qué forma?

Ninguna que se pueda publicar. (Guerriero 2008, s.p.)

Vinculada a esa cuestión, la de las vidas posibles (las fantasmales, las fantaseadas, las postergadas), cabe destacar la trama urdida por el texto con diversas figuraciones de una instancia decisiva en el contexto de la lucha por la justicia y la disputa por los sentidos del pasado en la esfera pública argentina: la familia, célula asociada a un fenómeno que Jelín (2022, 2007) ha denominado “familismo”, para referirse al papel de los afectados directos del terrorismo de Estado como agentes hegemónicos productores de memoria en las primeras décadas posteriores al retorno a la democracia. Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas (1976) y, muy especialmente, Madres (1977) y Abuelas (1977) de Plaza de Mayo, politizaron esos roles sin renunciar a sus figuraciones tradicionales ni a los ideologemas constitutivos de la familia nuclear y los lazos de sangre.

El rastro de los huesos no convoca de manera directa las cuestiones planteadas por Jelín, que problematiza las tensiones existentes entre los discursos producidos por los afectados y legitimados desde dicha condición, y las posibilidades de irrupción de otras voces que habiliten a una reflexión sobre el pasado dictatorial desde el lugar de la ciudadanía más que

del familismo. Pero la crónica se inscribe en ese horizonte en la medida que despliega en varios registros y con diversas funciones el significante de lo familiar, haciéndolo extensivo a los miembros del EAAF. Por ejemplo, al emparentar aquellos jóvenes inexperientes que practican las primeras exhumaciones con los restos que retiran de las fosas, mediante la mención a atributos compartidos (“Ellos aprendieron en los cementerios, desenterrando personas de su edad – vomitando al descubrir que tenían sus mismas zapatillas”, [Guerriero 2008, s.p.]), lo cual promueve una identificación de doble mano:

Con poco más de veinte años [...] pasaban los fines de semana en cementerios de suburbio, cavando en la boca todavía fresca de las tumbas jóvenes bajo la mirada de los familiares.

– La relación con los familiares de los desaparecidos la tuvimos desde el principio –dirá Luis Fondebrider –. Teníamos la edad que tenían sus hijos al momento de desaparecer y nos tenían un cariño muy especial. (Guerriero 2008, s.p.)

O al destacar el tipo de trabajo integral, de punta a punta, que llevan a cabo (examinar huesos, entrevistar a los deudos, encargarse de la devolución), estrechando el vínculo con los parientes de las víctimas. A lo largo del texto no son pocas las escenas de restitución balbuceadas, entrevistas o narradas. La del hijo de Juan Gelman, cuyos restos “fueron velados en público. Pero antes su madre, Berta Schubaroff, quiso despedirse a solas [...] en las oficinas del equipo, trece años después de haberlo visto por última vez, al fruto de su vientre lo besó en los huesos” (Guerriero 2008, s.p.). La de la hermana de Margarita Pinto, de quien “los antropólogos hablan como si la hubieran conocido” (Guerriero 2008, s.p.). La de “Josecito”, testimoniada por la integrante del equipo Analía Gómez Simonett:

La llevamos [a la madre] donde estaban los restos. Antes de ponerlos en una urna los extendemos, en una mesa como ésas. “Josecito”, decía, y tocaba los huesos. “Ay, Josecito, a él le gusta...”. La forma de tocar el hueso era tan empática. Y de repente dice: “¿Le puedo dar un beso en la frente?” (Guerriero 2008, s.p.)

Por otra parte, los lazos familiares cobran visibilidad al referir la incorporación de nuevas integrantes al EAAF que van sumándose con el paso del tiempo (Inés Sánchez, “apenas más de veinte”, hija de desaparecidos; Selva Varela, hija de padres secuestrados, adoptada por compañeros de militancia que a su vez fueron secuestrados, criada por vecinos, abuela, una tía), o también al enfatizar un sentimiento de urgencia que se agudiza a medida que el tiempo transcurre, porque “llegás a una familia para contar que identificaste al familiar y te dicen: “Ah, mi padre se murió hace un año”, sostiene Carlos/Maco Somigliana. “Y cuando te empieza a pasar seguido decís: “me tengo que apurar” (Guerriero 2008, s.p.)

Esa suerte de transferencia del centro de gravedad tanto en términos de acción como de sentido hacia esos familiares y los huesos de sus deudos, posee un correlato contrapuntístico en las reiteradas menciones a la errancia y el nomadismo de los miembros del EAAF o a las familias “propias” no formadas o preteridas, a las maternidades (biológicas) de excepción – algo que la palabra de la cronista nota³ –, aspectos con respecto a los cuales el testimonio de Mercedes Salado resulta elocuente:

-
3. “Ella [Mercedes Doretti] fue la primera mujer miembro del equipo en ser madre, un año atrás. La segunda fue Anahí Ginarte, que vive en la ciudad de Córdoba desde 2003 [...] Salvo ellas dos – Mercedes, Anahí – ninguna de las mujeres que llevan años en el equipo tiene hijos” (Guerriero, 2008, s.p.).

Y es que esto no es un trabajo, sino una forma de vida. Está por encima de tu familia, de tu pareja, por encima de tu perspectiva de tener hijos. Nos hemos olvidado de cumpleaños, de aniversarios de boda, pero no nos hemos olvidado de una cita con un familiar.⁴

Vistas desde el presente –anacronismo concebido como riqueza interior a las imágenes, como aproximación a la complejidad temporal que expresan, a los múltiples planos que conjugan, al pasado que convocan y el porvenir que prefiguran (Didi-Huberman 2011, pp. 38-39) –, las imágenes de la crónica de Guerriero aquí exploradas parecen orientarse simultáneamente al tiempo de la historia que buscan narrar y al que auguran intermitentemente en el modo de narrarlo. Por un lado, fémures, cráneos, esqueletos. Huesos desde los que emprender una inagotable tarea de reconocimiento, una posibilidad de duelo, un ejercicio de memoria. Pero asimismo discretos gestos que los (re)invisten de cierta encarnadura. Como el de la madre de Josecito (“¿Le puedo dar un beso en la

4. Cito otro pasaje en la misma dirección, del cuarto fragmento: “En la oficina donde suele trabajar Sofía Egaña cuando está en Buenos Aires [...] hay un escritorio, una computadora [...] En dos días más, Sofía Egaña estará en Ciudad Juárez, donde el equipo trabaja en la identificación de cuerpos de mujeres no identificadas o de identificación dudosa y, hasta entonces, debe resolver algunas cuestiones urgentes: tratar de vender la casa donde vive, quizá pedir un préstamo bancario, quizá mudarse. En un panel de corcho, a sus espaldas, hay una mariposa dibujada y una frase que dice Sofi te quiero con caligrafía de sobrina infantil. Hay, también, una foto tomada durante su estadía en Timor. Ésos son mis caseros. Ellos me alquilaban la casa donde vivíamos. Cada tanto me llaman, para saber cómo estoy. Como yo no tengo teléfono estable, tienen que llamar a casa de mis padres. Hace más de once años que estoy viajando. No tengo placard. Tengo dos maletas. Pero cuando se junta el hueso con la historia, todo cobra sentido. (Guerriero 2008, s.p.)

frente?” [Guerriero 2008, s.p.], en el que puede vislumbrarse – en su continuidad pero sobre todo en su transformación– el de la hija-mujer-amante-esposa-madre-abuela Marta Dillon al recuperar los huesos de su progenitora Marta Taboada, la *Aparecida* (2015). Por un lado, los familiares en busca de sus deudos y el familismo – tanto el literal como metafórico, en el cual los integrantes del EAAF parecen ocupar a menudo una posición cercana a la (obediencia) filial) –, como núcleos en torno a los cuales orbita la narración. Pero también el atisbo de otros “cardúmenes” posibles no necesaria o exclusivamente fundados en los lazos de sangre. Y mujeres, muchas mujeres, pese a la ausencia de una flexión explícita de género que, desde otra perspectiva a la que será comentada a continuación, el último libro recientemente publicado por Guerriero (*La llamada* 2024) repone.

II

En 2014 la escritora Selva Almada publica *Chicas muertas*, mezcla de investigación y crónica íntima sobre los asesinatos de tres adolescentes ocurridos a mediados de la década de 1980, cuando aún se ignoraba, como sostiene la autora, el término femicidio. Tres crímenes no resueltos, como tantos, en el presente de la escritura y también después. El libro comienza con un recuerdo doméstico: “La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia, sin una nube, en Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié, en el centro y al oeste de la provincia de Entre Ríos. Era domingo y mi padre hacía el asado en el fondo de la casa” (Almada 2014, p. 13). Cercana a la parrilla, una radio portátil pasa música folclórica y una u otra noticia local. De repente, la evocación del sobresalto vivido por la narradora al despertarse esa madrugada en medio a una tormenta: “Me

había estirado en la cama y había tocado algo que hizo que me sentara de golpe, con el corazón en la boca. El colchón estaba húmedo y unas formas babosas y tibias se movieron contra mis piernas [...] mi gata había parido otra vez a los pies de la cama” (Almada 2014, p.14). Horas después, se dirige al patio para contarle el episodio a su padre: “Entonces dieron la noticia por la radio. No estaba prestando atención, sin embargo la oí tan claramente. Esa misma madrugada en San José, un pueblo a 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía [...] Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación” (Almada, 2014, p. 15-17). Poco más tarde llegan también algunos detalles sobre la víctima, Andrea Danne, 19 años, linda, estudiante del profesorado de psicología, asesinada “de una puñalada en el corazón”. Una víctima que persiste en la memoria, que se multiplica y prolifera volviendo “cada tanto con la noticia de otra mujer muerta” (Almada 2014, p.17)

Un verano, pasando unos días en el Chaco, al noreste del país, me topé con un recuadro en un diario local. El título decía: A veinticinco años del crimen de María Luisa Quevedo. Una chica de quince años asesinada el 8 de diciembre de 1983, en la ciudad de Presidente Roque Sáenz Peña. María Luisa había estado desaparecida por unos días y, finalmente, su cuerpo violado y estrangulado había aparecido en un baldío [...]

Al poco tiempo también tuve noticia de Sarita Mundín, una muchacha de veinte años, desaparecida el 12 de marzo de 1988, cuyos restos aparecieron el 29 de diciembre de ese año, a orillas del río Tcalamochita, en la ciudad de Villa Nueva, en la provincial de Córdoba. Otro caso sin resolver. Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes (Almada 2014, pp. 17-18)

Cité de forma entrecortada algunos pasajes de la primera sección de un total de once, más un epílogo, que componen el libro, porque permiten situar los asesinatos de las tres jóvenes que persigue la investigación de Almada y al mismo tiempo captar el tono subjetivo de su escritura, no obstante, esa escritura de sí está permeada del comienzo al fin por un “nosotras”.

El espacio: pequeñas ciudades del interior argentino, pobres o empobrecidas –como Villa Elisa, donde nació y creció Selva Almada. Pueblos tan pobres como las chicas muertas: María Luisa, quince años de edad, “pero parecía de doce” (Almada 2014, p. 24), empleada doméstica. Sarita, veinte años, un hijo de cuatro, una hermana de catorce embarazada, una madre enferma y sin recursos, una relación abusiva con un hombre bastante mayor que ella, Dady Olivera– Almada dará a ver por medio de la historia de esas hermanas y de un recuerdo personal referido a un tío suyo, el rastro de la prostitución como medio de sobrevivencia naturalizado en esas pequeñas localidades. Andrea, diecinueve años, estudiante –como Almada, que rememora episodios de su época de facultad en los que coexisten la abertura de perspectivas y las nuevas experiencias con circunstancias de acoso o de riesgo inminente. Ese vaivén entre las chicas y el yo principia evocando el sobresalto de una Almada adolescente, motivado por la gata pariendo al pié de la cama, los flujos sanguinolentos, las formas babosas y tibias de la cría moviéndose entre sus piernas. Pero la narradora despierta, mientras que Andrea, no.

El tiempo: también él escandido por la vida/muerte de esas jóvenes, también él principiando por Andrea. No en el orden cronológico de la historia sino en el calendario que marca la propia vida. La noticia de la chica muerta que provoca una “revelación”: “Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos”

(Almada 2014, p. 17). Lo familiar (lo *heimlich*), a lo largo del texto, estará asombrado permanentemente por lo *unheimlich*, por las variadas formas de violencia propias de la domesticidad y del *modus vivendi* de esos pequeños pueblos o ciudades interioranas, aunque no exclusivas de esos sitios: padres, primos, tíos, hermanos, novios, amantes, vecinos, protagonizan tanto la investigaciones llevadas a cabo por medio de entrevistas, como los flashes de recuerdos íntimos que dialogan con ellas.⁵

Ya en el orden cronológico de la historia, esas tres muertes, todas ocurridas “en los años ochenta” y en lugares distantes de la capital del país, sucedieron, la primera de ellas, la de María Luisa, en algún momento entre su desaparición el 8 de diciembre de 1983 y el domingo 11 de diciembre, cuando el cuerpo es encontrado en un baldío (“La habían ahorcado con el mismo cinto de cuero que se había puesto la mañana que salió de su casa al trabajo” [Almada 2014, p. 26]). Ese mismo domingo, “en Buenos Aires [...] a esa hora recién se apagaban los ecos de las fiestas populares por la asunción de Raúl Alfonsín, el primer presidente constitucional de los argentinos después de siete años de dictadura” (Almada 2014, p. 26). Mientras tanto, en Sáenz Peña, la gente había estado pegada a la televisión acompañando los actos y festejos transmitidos por cadena nacional. Al anochecer, también allí la gente se había dirigido a la plaza central para festejar. “Mientras todos celebraban, los Quevedo seguían buscando a María Luisa” (Almada 2014, p. 27). Diciembre de 1983. Alfonsín asumía la presidencia. *alfonsina*,

5. Aunque no es el objeto del presente trabajo examinar la mirada crítica de una serie de lugares comunes asociados a la representación de lo rural en la tradición literaria argentina, remito al lector interesado al trabajo de Luis Mosse “La desmitificación del interior en la literatura argentina contemporánea. Reflexiones en torno a lo rural desde la intersección entre género y clase” (2020), en el cual se examinan tres textos: *Distancia de rescate* (Schweblin 2014), *El viento que arrasa* (Almada 2012) y *Chicas muertas* (Almada 2014).

primer periódico de mujeres, concebido por María Moreno, nacía.⁶ Por esos mismos días, María Luisa, moría. La muerte de Andrea ocurre un par de años después, el 16 de noviembre de 1986. La de Sarita en algún momento indefinido entre el último día en que fuera vista con vida, el 12 de marzo de 1988, y finales de diciembre, cuando “el tambero Ubaldo Pérez encontró restos de un esqueleto humano, enganchados en las ramas de un árbol” (Almada 2014, p. 28).

Años ochenta: años de aprendizaje de “Antropólogos”, como pasará a ser llamado el “cardumen”. Años de exhumaciones en fosas comunes con docenas o centenas de osadas. Años de reconocimiento colectivo del terrorismo de Estado y de los crímenes perpetrados contra los derechos humanos, no desprovisto de conflictos y vaivenes (hasta hoy, como nos lo recuerda una vez más el presente en el cual se inscriben estas páginas, redactadas a mediados de 2024). Sin embargo, el sexismo y la violencia de género tributarios de la dominación patriarcal aún parecían quedar restringidos por esos años al marco estrecho de lo individual o a los lugares sensacionalistas de expresiones tales como “crimen pasional”, como sostiene Falbo (2017, s.p.) al revisar la producción de algunas mujeres escritoras o periodistas escritoras de comienzos del siglo XXI a quienes considera “discípulas de Walsh” y cuya producción transita por el doble carril de los derechos humanos y la violencia de género. En la penúltima sección de *Chicas muertas*, refiriéndose María Luisa, Almada torna explícita esa diferencia de tratamiento:

6. El primer número de *alfonsina*, importante en la trayectoria periodístico-literaria de Moreno, así como respecto a las discusiones sobre género y las plurales modulaciones de la lucha feminista en la Argentina de esos años, se distribuye en los quioscos el 15 de diciembre de 1983. Hasta junio de 1984, cuando deja de ser editado, son publicados un total de once números. Sobre la iniciativa puede consultarse el artículo de Tania Diz “Tensiones, genealogías y feminismos en los 80: Un acercamiento a *alfonsina*, primer periódico para mujeres” (2011).

La muerte violenta de una persona joven, en una comunidad pequeña, siempre es una conmoción. La noticia del crimen de María Luisa Quevedo estuvo tratada, casi desde el principio, con pluma novelesca por la prensa local. Tardó un par de días en aparecer, en un recuadro chiquito de el diario *Norte*, el más importante de la provincia de Chaco. Titulada: Misteriosa muerte de una menor, compartía sitio con otra: Menor buscado.

Al principio, el llamado Caso Quevedo, debió competir con los temas que ocupaban la agenda del flamante gobierno democrático y el interés de los ciudadanos: la apropiación ilegal de bebés y niños de la dictadura, el hallazgo de cadáveres no identificados en el cementerio de Sáenz Peña, las primeras citaciones a jerarcas militares para que declarasen en causas de secuestros y desapariciones durante el período 1976-1982.

Pero rápidamente ganó espacio y protagonismo, transformándose en la serie de horror y misterio del verano chaqueño de 1984. Un relato de intrigas, sospechas, pistas falsas y falso testimonio que la gente seguía por los diarios y la radio como si fuera un culebrón o un folletín por entregas. (Almada 2014, pp. 151-152)

De hecho, el universo interiorano, doméstico y, a primera vista, poco politizado de *Chicas muertas* busca restituir espacios faltantes en el mapa, piezas ausentes en el rompecabezas, se orienta a desvelar el carácter estructural de esa otra violencia, la de género, repolitizándola y legitimando su inclusión en el ámbito rediseñado de los derechos humanos; pleitea un lugar en la escucha social, en la memoria colectiva, en la agenda pública. De allí la posibilidad de leer ciertas continuidades y discontinuidades con respecto al texto anterior. Por ejemplo, en lo que atañe al proceso de identificación con las víctimas, que aquí se acentúa debido al giro marcadamente subjetivo asumido por el relato. Contrastando con la neutralidad de

la orquestadora que registra ese proceso en las palabras proferidas por los entrevistados del EAAF, el constante ir y venir entre las historias de las chicas investigadas y la propia, las referencias a situaciones de peligro comunes, van delineando aquí una autfiguración que guarda puntos de contacto con la figura del sobreviviente, como sostiene Cabral (2018, p. 4), e instaura el deber testimoniar al mismo tiempo que señala su imposibilidad e incompletud, concebidas en los términos planteados por Agamben (2000). Porque, en efecto, “Almada reconstruye su propia historia como sobreviviente al afirmar que el libro “comenzó a escribirse en 1986, cuando la chica muerta [Andrea] se cruzó en su camino” (Cabral, 2018, p. 4) y agregar: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (Almada, 2014, p.182). Una suerte no compartida por muchas, que la autora invoca nominalmente en el epílogo, mediante el listado de los femicidios cometidos en un pasado cercano al presente puesto en escena por la escritura:

Hace un mes que comenzó el año. Al menos diez mujeres fueron asesinadas por ser mujeres. Digo al menos porque estos son los nombres que salieron en los diarios, las que fueron noticia.

Mariela Bustos asesinada de 22 puñaladas en Las Caleras, Córdoba. María Soledad Da Silva, a golpes y arrojada a un pozo, en Nemesio Parma, Misiones. Zulma Brochero, de un puntazo en la frente, y Arnulfa Ríos, de un disparo, ambas en Río Segundo, Córdoba. Paola Tomé, estrangulada, en Junín... (Almada 2014, p. 181)

Una serie que dialoga con la situada al comienzo del libro y enlaza la memoria de Andrea con la de tantas otras chicas muertas:

Durante más de veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, a cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando: María Soledad Morales, Gladys Mc Donald, Elena Arreche, Adriana y Cecilia Barreda, Liliana Tallarico... (Almada 2014, p. 17)

Por otro lado, también en el caso de *Chicas muertas* cabría pensar en la puesta en escena fragmentaria de una narrativa de formación asociada, en este caso, a las figuras femeninas. Porque paralelamente a la serie de los padres, primos, tíos, hermanos, novios, amantes o vecinos que desfilan por el libro corre otra serie en la que madres, tías, hermanas, primas, vecinas o amigas, a partir de un sinnúmero de historias moldadas por el rumor, van dando forma a una “pedagogía clandestina” (Cabral, 2018, p.6) destinada tanto a evidenciar la violencia como a transmitir estrategias de protección y cuidado. Si en ambos textos se pone en juego la construcción y transmisión de saberes que en el espacio-tiempo inaugural de esas historias no poseen reconocimiento ni legitimidad, la sistematización de las prácticas llevadas a cabo por antropólogos, los vínculos de éstas con discursos de cuño científico, la institucionalidad y el reconocimiento progresivos de su quehacer distan mucho de las prácticas socialmente depreciadas de las que se nutre el aprendizaje/saber de esas mujeres.⁷

-
7. Recuperando las consideraciones de Nora Catelli acerca del rumor; Celeste Cabral en el artículo mencionado sostiene que la crítica argentina: “explica que, en su etimología, la palabra “chisme” tiene dos significados. Designa tanto la idea de cisma, división y conspiración de un sector de una comunidad contra el otro, como la idea del fragmento roto que se ha desprendido de una cosa, lo ínfimo, lo menor”. La escritora explica que el “chisme” es considerado por algunos autores como una “antitaxonomía, una acumulación de informaciones no clasificables” que conforman no sólo “un saber caótico e incompleto, sino, históricamente, un arte precioso y devaluado, inmemorialmente asociado, en el

Desde esa perspectiva, cabe destacar un recurso atípico que se incorpora a la dimensión investigativa del libro, constituida por numerosas entrevistas a personas allegadas a las víctimas, consultas de legajos judiciales y periódicos e incursiones al lugar de los hechos, aspectos que han habilitado la lectura de *Chicas muertas* en el marco de la tradición walshiana (Falbo 2017; Cabral 2018; García 2018; Amado 2019). Junto al régimen de verdad y tratamiento de las fuentes propios de la no-ficción y el testimonio, el texto incluye “elementos díscolos”, como los denomina Cabral (p. 5). Se trata de prácticas alternativas asociadas a la cultura popular, a las cuales recurren primeramente los Quevedo y el novio de Andrea Danne, quienes consultan varias videntes ante la inoperancia del aparato estatal, y luego la narradora/investigadora, que mantendrá varios encuentros con una tarotista en el intento de comunicarse con las víctimas y acceder a datos del pasado de éstas (entre esos episodios, el sujeto de la escritura intercala otra vez una serie de recuerdos íntimos: el curandero del pueblo al que solía ir de niña, las habladurías y el temor que acompañaban la periódica aparición de las gitanas).

En la primera entrevista, “la Señora” le pregunta a su interlocutora si conoce la leyenda de la Huesera. Ante la respuesta negativa cuenta la historia de esa “vieja que vive en algún escondite del alma” y cuya tarea “consiste en recoger huesos”, reuniendo “todo lo que corre riesgo de perderse” (Almada 2014, p. 50). Sorteando todo tipo de obstáculos para encontrarlos, la Huesera retorna diariamente a su choza

pensamiento occidental, a sirvientes, homosexuales y mujeres” (2007, p. 79). Así el rumor o chisme en *Chicas muertas* de Selva Almada no es únicamente información falsa para el regodeo de entrometidos, sino que constituye también una forma de resistencia de las mujeres que procura pasar inadvertida [...] Ocultándose en el caos aparente de su forma, el rumor y la habladuría transmiten un saber como una pedagogía clandestina” (Cabral 2018, p. 6).

cargando una cantidad de huesos de animales con los que arma un esqueleto y luego entona una canción. A medida que canta la criatura cobra vida y deviene una mujer que corre libre rumbo al horizonte. “Tal vez sea esa tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada 2014, p. 50), afirma la Señora.

Un último detalle digno de mención refuerza el entramado entre los textos que vengo comentando. Diez años después del descubrimiento de la osada a orillas del Tcalamochita, el test de DNA, tal vez (no cuesta demasiado imaginar) hecho por medio de antropólogos, comprueba que esos huesos no son de Sarita Mundín. Una desaparecida más, Sarita, cuya madre habría recibido un llamado telefónico diciendo que la hija había sido vendida a una red de trata.

Semejante y distinto al trabajo de “Antropólogos” retratado en “El rastro/la voz de los huesos”, el de la narradora de *Chicas muertas* busca dar voz a quienes no la tienen y hacerlas ingresar tanto a la memoria colectiva como a la agenda común, ensanchando el espectro de los crímenes de lesa humanidad y de los derechos humanos.⁸ Desde una posición enunciativa más cercana a las experiencias que relata va y viene entre la imagen de esos huesos y los momentos en que por intermedio de sus palabras “se van cubriendo de carne” (Almada 2014, p. 50) son, vuelven transitoriamente a ser y se ligan a otros cuerpos y voces de mujeres.

Chicas muertas se publica en 2014. En 2015 el colectivo *Ni una menos* irrumpe en el espacio público argentino. Al año

8. En 2012 la antropóloga Rita Segato, nombre insoslayable en la reflexión sobre violencia de género, proponía una tipificación que permitiese al mismo tiempo aunar criterios en el ámbito de la lucha feminista y llevar en cuenta las consecuencias jurídicas de esas categorías teniendo en mente su imprescriptibilidad, en “Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación”.

siguiente, en una de sus convocatorias asume la consigna “Vivas nos queremos”, lema en el que resuena otro (analogía y transformación, continuidad y discontinuidad). Y cuya nueva inflexión es obra de no pocas de las H.I.J.A.S, como las llamará Moreno, entre las cuales se encuentra Marta Dillon.

III

En 2015 la periodista y escritora Marta Dillon publica *Aparecida*, relato a un tiempo autobiográfico, testimonial, investigativo y poético en el que rememora el hallazgo (en 2010) e identificación (en 2012) de los restos de su madre, la abogada y militante Marta Angélica Taboada, secuestrada frente a sus hijos en octubre de 1976.

La narración principia evocando una antigua foto: “Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. Estamos tendidas sobre la arena [...] su codo se apoya justo en el nacimiento de mi espalda y sus dedos se pierden en mi pelo” (Dillon 2015, p. 11). Se trata de una imagen y un recuerdo marcados por la corporeidad y el contacto, al cual, mediante un corte abrupto, le sucede otro, separado por muchas décadas. Es 2010, Marta Dillon viaja por España con su entonces esposa, la cineasta Albertina Carri, y con Furio, el hijo de las dos pero asimismo de Alejandro Ros, amigo común de ambas (y cuya concepción también será narrada algunas páginas más adelante). El trayecto a Irún se demora haciendo que al hambre y el mal humor creciente del niño se sume la vejiga llena de una de sus progenitoras, cuando de repente suena el teléfono celular de Dillon,⁹ hecho que de inmediato suscita un tercer recuerdo, el de

9. “el auto entero era un descontrol de abrigos, sanguchitos, bebidas, carteras despanzurradas, juguetes [...] Corrí con Furio hacia el baño, las

una llamada no atendida en la que su hija mayor le anunciaba, años atrás, que se casaría al día siguiente. Dillon da por fin con el aparato y escucha una voz pidiéndole que entre en contacto con “Antropólogos”, lo cual dispara, en un constante vaivén con el presente, la evocación de diversos hitos en el proceso de búsqueda de los restos maternos, entrelazándose con lo que que cobra la forma de otra búsqueda, la de una imagen para esa madre, de un retrato y una historia posibles para esos huesos: “había hecho sonar [el teléfono del EAAF] a lo largo de los últimos veinte años con esa regularidad arbitraria del impulso de buscar a un desaparecido. O de buscar los rastros de ella, mi mamá” (Dillon 2015, pp 15).

Señalo dos rasgos presentes en esos pasajes iniciales, que tienen continuidad a lo largo del libro y son en gran medida su centro de gravedad. Por un lado, la fusión y coexistencia de diversas posiciones del yo de la escritura en un linaje, de configuraciones familiares alternativas, de lazos afectivos y comunitarios otros, ya que Dillon simultáneamente se presenta como hija, pareja, amante, madre, amiga, pocas páginas después como abuela, hermana, esposa (dado que el casamiento con Carri se dará con posterioridad al viaje aquí evocado, en el marco de la ya sancionada ley de matrimonio igualitario). Esa pluralidad anida desde antes en el libro, desde la dedicatoria, que destina el texto a sus hermanos, a los nietos y bisnietos de su madre, Marta Taboada y, en un gesto que expande esa destinación, “a quienes vengán llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra”. Por otro lado, o mejor, a su lado, ya que se trata de operaciones indisociables, la insistencia desde un principio en lo corpóreo, la prefiguración del trabajo llevado a cabo por un texto “que transita desde un cuerpo desaparecido a un cuerpo aparecido” (Sosa, 2016, n.p.), revisitando tanto una

verdaderas urgencias son siempre las que reclama el cuerpo y a quince horas de avión de mi casa era poco lo que podía hacer antes que pis” (Dillon 2015, p.14).

serie de lugares como de nombres comunes a y con el texto de Guerrero, aunque también distintos. Porque, aquí, para la narradora, “en el vaivén de la búsqueda, Antropólogos siempre fue un destino” (Dillon, 2015, p.20). Porque, en la primera visita, a fines de los ochenta, ella se retira con la tarea de buscar “fotos de la dentadura de su madre”, “fotos en las que sonriera”: Bingo, dije yo, la sonrisa de mi mamá es especial, apenas podía cerrar la boca, sus dientes eran tan grandes como pistas de esquí y la obligaban a *pasarse la lengua todo el tiempo para humedecerlo* (Dillon 2015, p. 21, cursivas mías). Porque al preguntarle a Patricia cómo sabían si los huesos habían pertenecido a una mujer, ella responde “que los de las mujeres son más gráciles, más livianos, *como si se pudiera adivinar en el calcio el contoneo que desplegaron cuando estaban imbricados en un cuerpo*” (Dillon 2015, p. 98, cursivas mías). Porque Maco, “ese antropólogo gigantón a quien siempre da gusto ver” y que “sabe calmar la ansiedad de quienes llegan con la esperanza loca de encontrar a los suyos y la mayor parte de las veces reciben nada” (Dillon 2015, p. 24), es quien persuade una y otra vez “de que cada anécdota sirve, de que para encontrar huesos hay que reconstruir la historia completa” (Dillon 2015, p. 24).

Maco nos incitaba a que escribiéramos esas historias, que se las mandáramos, a ellos les servían. Al fin y al cabo son como médiums que hacen hablar a los muertos y convocan a su mesa a los familiares para que escuchen, para que completen con sus relatos las historias deshilvanadas, es lógico que quieran conservarlos tanto como los restos que esperan por su nombre. (Dillon 2015, p. 34)

Trabajo de pasaje, en la letra, de un cuerpo desaparecido a la aparición de un cuerpo, inscripción de una “memoria carnal” en la que se materializa una “vuelta simbólica de las partes blandas” (Moreno 2018, p. 222), eso es *Aparecida*. De

allí que María Moreno, en el fragmento de *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) referido al libro de Dillon (Huesos, pp. 217-224) lo defina como “relato de una epifanía que será un nuevo nacimiento” en el que un “cadáver mutilado *dé de nacer*”; como un texto donde “*la aparecida*”, la parida, se podría decir, “es también la escritura, una escritura soberana, libre del totalitarismo de la misión, de su orden sublime, pero también sublime atadura” (Moreno 2018, p. 220). Sin renunciar a la dimensión testimonial pero excediéndola, sin sustraerse al duelo pero tornándolo poroso a la risa profanadora, *Aparecida*

incluye una forma del humor tan oscura y desgarrada, como incisiva, visceral y vertiginosa [...] Esas inquietantes, incómodas risas que resuenan como perlas caídas en *Aparecida* también hablan de una herencia que recorre que excede el libro de Dillon. Se trata de la herencia “guacha”, el humor de los hijos de desaparecidos (o de “los hijos”, al decir de Mariana Eva Perez, otra de las herederas que hizo del humor desgarrado su forma de intervención). Fueron ellos, los descendientes de los ausentes quienes desde mediados de los 90, autoafirmados como colectivo H.I.J.O.S., imprimieron una nueva tonalidad afectiva a las luchas por la memoria. Si por entonces, los hijos apelaron al humor negro para hacer frente y lidiar con su condición de “guachos” (Sosa 2013), *Aparecida* redescubre ese registro en clave feminista, acaso Queer. (Sosa 2016)

Quizá por ello al referirse a esas escrituras y manifestaciones artísticas Moreno opte por “conjuguar a los hijos con puntitos en femenino: H.I.J.A.S.¹⁰ inscribiendo a ese

10. “Pero yo voy a conjuguar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S) [...] para decir sobre sus obras, imposibles de blindar en un género pero cuyo fantasma es el testimonio; un fantasma que, contrariamente a los

“cardumen” en una genealogía abierta a lo por venir, “a quienes vengan llegando”. Tal como van llegando las amigas de Dillon: Alba, “excitada como una adolescente, los aros largos como caireles tintineando en cada saltito [...] –¿Esta es la urna?” (Dillon, p. 170); Silvia, trayendo “brillantina” y “piedritas de ojo de tigre” (Dillon, p. 175); Josefina, con “una pastafrola, su incandescente sonrisa y unos botoncitos de perla” (Dillon, p. 176). Reunión en una ceremonia fúnebre donde *la carne retorna como hueso* (Moreno) y celebra (ritual de un duelo diferido, recuerdo y festejo al mismo tiempo) las potencias de la vida.

Huiría de esta hoja en blanco para no desmerecer la mirada que me devolvieron las cuencas vacías de sus ojos. La contemplé y vi cómo sobre ella se reflejaba el Universo. Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma. Me incliné para besarla; no estaba fría, ardía con mi fiebre enamorada. Se hundió después en su lecho, entre almohadones, al abrigo de su ropa, apenas ladeada la cabeza contra la sábana blanca. Mi hermano Juan la cubrió con la tapa enjoyada. (Dillon 2015, p. 182)

de a la literatura, no se limita a pedir venganza, a ejercer una justicia del más allá, a menos que el más allá sea el de los tribunales a los que, sin embargo, las autoras han concurrido, dejando suelta la voluntad de escribir, actuar o filmar sin obedecer, y a menudo *sin seriedad*. Las elijo para seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada –erguida– entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S hicieron con lo que la historia hizo con ellas” (Moreno 2018, p. 178).

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo sacer III. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.
- ALMADA, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.
- AMADO, Abril. "Discursos alternativos: ¿disidentes o coincidentes? El rol del discurso esotérico en *Chicas Muertas* de Selva." *Revista Luthor* 40 (9), 2019. Disponible en: <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article215>. Acceso: 10/02/2024.
- BONANO, Mariana. "Las crónicas de Leila Guerriero y las modulaciones de la voz. Mirada, subjetividad y autoficción." *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11 (22), 2000, pp. 100-111. Disponible en: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202011.22.06>. Acceso: 25/03/2024.
- CABRAL, María Celeste. "*Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina." *Revista Orbis Tertius* 23 (28), 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18517811e094>. Acceso: 15/04/2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción Oscar Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DILLON, Marta. *Desaparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- DIZ, Tania. "Tensiones, genealogías y feminismos en los 80: Un acercamiento a alfonsina, primer periódico para mujeres." *Mora* 17 (2), 2011. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000200004&lng=es&nrm=iso. Acceso: 07/05/2024.

- FALVO, Graciela. "Discípulas de Walsh." *Revista Anfibia*, 24/07/2017. Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/discipulas-de-walsh/>. Acceso: 08/03/2024.
- GARCÍA, Laura Rafaela. "Un modo de leer los restos del pasado: 'La voz de los huesos' de Leila Guerriero." *Actas de "De crónicas y ciudades: la tibia garra testimonial"*, 2018, pp. 97-106. Disponible en: <http://portalderevistas.unsa.edu.ar/ojs/index.php/actascronicas/article/view/310>. Acceso: 03/04/2024.
- GUERRIERO, Leila. *El rastro de los huesos*, 2008. Disponible en: http://entrama.educacion.gob.ar/uploads/documentos/el_rastro_de_los_huesos/documento_1.pdf. Acceso: 28/01/2024.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- JELIN, Elizabeth. "Víctimas, familiares y ciudadanos/as." *Cadernos Pagu*, 27, 2007, pp. 37-60.
- MORENO, María. *Oración*. Carta a Viki y otras elegías políticas. Buenos Aires: Random House, 2018.
- MOURE, Clelia. "Crónica y poesía: la resistencia de la memoria", in: ACOSTA, Ricardo (org.) *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018, pp. 1565-1571 (e-book).
- SEGATO, Rita. "Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación." *Revista Herramienta*, 49, 2012. Disponible en: <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/bitstream/123456789/151/1/RCIEM132.pdf>. Acceso en: 12/04/2024.
- SOSA, Cecilia. "Aparecida. Cuerpo, afectos y comunidad durante el kirchnerismo. Sobre Marta Dillon, *Aparecida*, 2015." *Afuera: Revista de Estudios de Crítica Cultural*, n° 16, marzo de 2016. Disponible en: www.revistaafuera.com. Acceso: 18/04/2024.

7 - LA VOZ POÉTICA FEMENINA CONTEMPORÁNEA EN PARAGUAY

Fides Gauto

*El lenguaje es un modo de decir que estamos vivos,
y en la poesía, la palabra se convierte en algo sagrado.*

Alejandra Pizarnik

Introducción

A lo largo de la historia, cada vez que una mujer ha tomado la pluma, ha sido un acto de valentía y resistencia.

Siempre que, en lugar de conformarse con las tareas tradicionales de cocina, lavandería y crianza, las mujeres se han acercado a la pluma, a la máquina de escribir o a un teclado para expresar sus pensamientos, emociones, deseos, temores e inquietudes, no han faltado las críticas y miradas de desaprobación.

Hoy las mujeres escriben, con todas las peripecias que conlleva la tarea, tal como sostiene María Cinta Montagust Sancho (2014) “Las que estamos escribiendo poesía hoy somos un eslabón más de esa cadena de voces poéticas que desde el pasado se proyectan hacia el futuro y que, con toda seguridad, no se interrumpirá mientras haya una mujer que tenga a su alcance un trozo de papel y un lápiz”.

No obstante, incluso en la actualidad, las mujeres parecen estar obligadas a justificar su participación, arriesgar su integridad y defender sus palabras para expresarse libremente y contribuir con su voz al coro diverso de voces en la sociedad.

Aquí conviene recordar los versos de una gran poetisa, Sylvia Plath (1960), quien en su poema “Lady Lazarus” escribe: *“De las cenizas / me levanto con mi pelo rojo / Y como a los hombres como el aire”*.

Sylvia sugiere que escribir siendo mujer es una forma de rebelión y arrojo; la comparación de comer hombres con la respiración normaliza y enfatiza la idea de que la fuerza y la independencia de la voz femenina son tan esenciales como el aire mismo. Esto lo podemos interpretar como un acto de afirmación y resistencia ante las estructuras patriarcales que intentan oprimir la voz de la mujer.

El contexto de la poesía femenina en Paraguay

Estoy segura que, al leer el título de este trabajo, más de uno se habrá puesto a pensar: ¿qué poetisas paraguayas conozco? incluso ¿qué sé de la literatura paraguaya?, lo cual resulta comprensible, ya que, como nos lo han señalado en más de una oportunidad, la literatura Paraguay es relativamente poco conocida. Las razones de este aparente silencio son un tema también digno de ser tratado largamente, y de hecho muchos estudiosos de la literatura hispanoamericana tienen sus teorías al respecto.

Ahora bien, lo que podemos tratar en esta oportunidad es un acercamiento al tema de la ponencia partiendo de las reflexiones de Josefina Plá, poeta, investigadora, periodista, ceramista, artista en toda la extensión de la palabra que, siendo española de origen, eligió quedarse en Paraguay a desarrollar diferentes formas de arte y aportar un enorme empujón a la cultura paraguaya en diversos ámbitos.

La poesía paraguaya desde sus orígenes presentó las siguientes características: la vertiente popular es la más

difundida y generalmente de carácter oral, los representantes de la poesía tanto culta como popular son mayormente hombres, incluso en la segunda mitad del siglo XX, esto llamó la atención de Josefina y en 1982 publicó un estudio llamado *Voces femeninas en la poesía paraguaya*.

En la introducción de esta obra sostiene que, en su esencia, no existe una dicotomía entre literatura femenina y masculina, ambas contribuyen a expresar una verdad humana integral. Percibe la literatura escrita por mujeres como una parte intrínseca y enriquecedora del panorama literario, complementando la manifestación total del espíritu humano (Plá 1982).

Resulta particularmente interesante su planteamiento respecto al valor de la obra literaria. Nos dice que la literatura se presenta como “liberación a través de la palabra” ya que, a lo largo de la historia, la literatura ha sido una herramienta de emancipación para los seres humanos y por tanto es un ejercicio de poder, pero para que resulte realmente significativa y real dicha liberación debe cumplir con una condición: la autenticidad. Para los hombres esto se da por sentado, pero para las mujeres no ha sido fácil, en un contexto patriarcal, la mujer ha tendido que liberarse de enormes cargas culturales atávicas para ser ella misma, profundos condicionamientos arraigados que la limitan y determinan.

Dentro de este contexto, podemos notar que la poesía emerge como el cauce principal de expresión de la subjetividad y la visión del mundo. Es innegable el valor liberador de la palabra poética y he allí que la participación de la mujer en el ámbito de la poesía ha tenido restricciones, ya que culturalmente había que salvar ese gran conjunto de lo que la mujer puede o no puede expresar, por ser mujer, exponiéndose a ser duramente sancionada por la sociedad si va en contra o simplemente cuestiona “lo social y políticamente correcto”. A lo largo de los

siglos son pocas las mujeres que han logrado quebrar estos condicionamientos.

Sin embargo, se destaca el aumento de excepciones a medida que avanzaba el siglo XX, con un papel significativo de las poetisas hispanoamericanas. Desde la primera mitad del siglo XX, Gabriela, Alfonsina, Juana, Idea, Olga, Alejandra... son nombres que resuenan con un especial significado para todos. Las maravillosas poetisas de nuestro continente. ¿Y qué podemos decir de Paraguay?, Josefina, luego de un agudo ensayo sobre las características de la poesía femenina en general, se encargó de listar y ordenar a las principales representantes de la poesía paraguaya femenina, sobresalen entre las más revolucionarias las obras de Dora Gómez Bueno de Acuña, que en su momento generó gran controversia por “osar” escribir poemas sutilmente eróticos y Carmen Soler, quién con potentes versos hizo temblar las murallas del sistema social corrupto y esencialmente masculino imperante en Paraguay. También resalta la obra de Elsa Wiezell, docente y poeta que desarrolló una poesía de vanguardia, de una calidad poética sobrecogedora.

Hoy, pasadas las dos primeras décadas el siglo XXI, la literatura femenina se presenta como un esfuerzo continuo de construcción o reconstrucción, buscando la autenticidad como la transparencia dinámica del “yo” con sus limitaciones, aspiraciones y tensiones.

Se hace oportuno, por tanto, una revisión, un acercamiento a la palabra poética contemporánea, para completar el panorama y destacar las obras de las compatriotas que han elegido los versos como instrumento, (por un momento quise escribir “arma”) para afirmarse en el mundo y decir su verdad.

Representantes seleccionadas de la poesía paraguaya contemporánea

1. Susy Delgado

(San Lorenzo 1949) Poeta bilingüe guaraní-castellano, narradora y periodista, es una de las representantes destacadísima de la poesía paraguaya contemporánea. Ganó el Premio Nacional de Literatura en el año 2017. Representa una voz poética que tiene varios matices, por un lado, revela una manifiesta arraigada en la esencia de la tierra y la tradición guaraní, al mismo tiempo que juega con la vivacidad y originalidad vanguardista. Tiene larga trayectoria, 40 libros editados de poemas, y en el año 2023 celebra justamente con la publicación de una antología de su obra, 40 años de dedicación a las letras.

A veces

A veces
me pregunto
de verdad
¿cuál es mi sitio?
Si no me corresponde
ni este ni el de allá,
ni el otro ni el que sueño...
Si para mí hay tan solo
lunas equivocadas,
cobertizos precarios
y lluvias a destiempo...
¿Dónde está ese rincón
sin mezquindades
donde pueda latir en libertad?
(De El patio de los duendes, 1991)

Tataypýpe

Tata'y
 aheka
 tesaráitanimbúpe.
 Tata'yrendaguépe
 aipyvu, ahavicha,
 amosarambi,
 tanimburo'y
 tanimbupyꞤ,
 tanimbu...
 Tata'y
 aheka
 ajatapymihagua...

X

Tata'y
 aheka
 pe ñeꞤ
 amyendymihagua.

Junto al fuego

Un tizón
 busco
 en la ceniza del olvido.
 En el hueco del tizón ausente
 revuelvo, escarbo,
 esparzo,
 ceniza fría,
 ceniza oscura,
 ceniza...
 Un tizón
 busco
 para encender el fuego...

X

Un tizón
 busco
 para encender
 la palabra

De Tataypýpe - Junto al fuego, 1992

No es fácil calificar la poesía de Susi Delgado, hasta ahora han sido cuatro décadas de escritura, podríamos decir que hubo y hay muchas “suis” en el trayecto de sus primeros poemas hasta hoy. Pero una constante es su fidelidad a la palabra poética, una reverencia y respeto, herencia tal vez de la concepción sagrada de la palabra que tienen los guaraníes.

La inspiración de Susi tiende de lo particular a lo universal, el polvo de las cenizas cobra la dimensión del polvo estelar sin reparo, y en medio de todo el “yo” poético busca su lugar, su razón de ser, su memoria individual y colectiva, esto se percibe, por ejemplo, en el poema “A veces”.

Con estos fragmentos de “Tataypýpe” podemos hacer referencia a la polifonía bilingüe de Susi, el hecho de que los escriba en guaraní y en castellano, siendo estos idiomas representaciones muy diferentes entre sí, hacen una síntesis de la cultura paraguaya que está anclada en estas raíces aborígenes y españolas aunadas.

La maestría y delicada sensibilidad de Susi nos permite disfrutar del ritmo y los símbolos propios del guaraní y del castellano; las emociones y los elementos ancestrales como el fuego, la neblina, el agua, la naturaleza toda se manifiestan a través de sus versos, con la misma intensidad en ambas lenguas. Como una misma melodía ejecutada por dos instrumentos distintos. Esto hace que sus versos sean únicos y genuinamente valiosos.

Como he oído a la propia autora decir, su expresión procura una amalgama que realza ambas lenguas como representación del espíritu de la armonía, la paz y la generosidad posibles en el verdadero “encuentro” de dos culturas.

2. Gloria Marecos

(Ypacaraí, 1953) Poeta, escritora-ensayista, artista plástica y docente. Docente egresada de la Escuela Normal de Profesores No 2 “Juan Ramón Dahlquist” y del Instituto Superior de Educación en el área de Artes Plásticas. Culminó la carrera de Ciencias de la Educación en la Universidad del Norte de Asunción. Docente de Artes Plásticas y Educación Artística en el Colegio Verbo Divino de Asunción. Participa activamente de los eventos en torno al arte y la poesía, es parte del colectivo Ombbligo Lírico desde sus incisos.

¿Qué es poesía?
No es la palabra
bella que esclaviza
en sus propios límites,
ni es una metáfora fría,
imperfecta en su vacuidad.
No es forma ni sonido Poesía...
Es el pulso indefinible del misterio

cuando se estremece
el inacabado movimiento del verbo.
Es vibración sutil
esencia intangible
del todo en el vacío
Conciencia vital que fecunda el verbo
y concibe a la palabra
para existir por ella
y para ella. Poesía...
Es el latido del silencio.

De Alquimia, 2022

La pasión del río
Solo desde el vuelo de las garzas
se puede desnudar
el íntimo secreto
morboso y atrevido
del sinuoso río.
Han visto su lengua mojada
lamiendo los senos encendidos
de la excitada espesura.
Se ha visto su miembro líquido
meterse implacable
en las concavidades
de la tierra seducida.
Han visto rasgarse
las inexploradas orillas
Y una sangre verde-tierra
fundirse en el fluir de su cuerpo.
Es el peregrino y bravío éxtasis
inacabado y sin tiempo,
de su lascivia creciente
persistente y pasajera.
Es la salvaje pasión del río.

De Alquimia, 2022

Gloria Marecos una artista consciente de la fuerza de la palabra, un tema recurrente en su poesía es el carácter mismo de la palabra poética, su originalidad está en la forma de plantear un tema sobre el que tantos ya han escrito, asume el desafío de procurar extraer de la palabra ese brillo que la hace única, misteriosa y trascendente, una verdadera búsqueda de alquimista.

Y otra faceta característica de su poesía es la representación de la vibrante sensualidad y el erotismo que de la naturaleza misma mana, lo interesante es la suma elegancia con que lo hace, creo en el poema “La pasión del río” refleja de manera significativa la original combinación de esos impulsos básicos y naturales con una retórica impecable. El lector no puede más que contener la respiración por un momento para asimilar el impacto.

3. Maricruz Méndez Vall

(Asunción, 1955) Gran parte de su vida transcurrió en el exilio familiar, ya su padre sufrió la persecución política en tiempos de la dictadura, vivió su infancia y juventud entre Uruguay y Argentina. Por cierto, cursó sus estudios primarios y secundarios en Montevideo. Luego siguió dos carreras artísticas –Escuela Metropolitana de Arte Dramático y Profesorado Nacional de Expresión Corporal, en Buenos Aires–. Ha dado talleres vivenciales de la palabra integrando sus saberes. Es Psicóloga Social, Inició la publicación de sus poemas en el 2007 y hasta ahora ha publicado doce libros de poemas, ha participado en varias antologías.

Compromiso

Arránquenme la boca
las vísceras
el habla
y silenciosa seguiré
garabateando en papeles
verdades
injusticias
esperanzas
de eternas innominadas
mujeres sin voz
clamando en el desierto.
Habitándome
El mar y el frío me habitan
a su manera
como hoy el lapacho
y la flor de coco
antes mi madre
con arrullos de jazmines
en esta mismidad
deshabitada
de perennes adioses
que aúllan
entre cuatro paredes
nostalgias silenciadas...
entonces solo respiro
me habito de amores
-muchos-
y escalo mis cornisas.

De Al borde, 2023

La poesía de Maricruz es desafiante y genial, sus búsquedas poéticas traslucen una fuerza forjada en el fragor de las luchas. Hay dolor y temor en muchos versos, hay amores y desamores, triunfos y fracasos, pero la que sale victoriosa siempre es la poesía.

Resulta muy interesante el camino que elige Maricruz para expresarse, ya sea tratando temas muy íntimos o muy universales, sus versos contienen a menudopotentes imágenes surrealistas que hacen “volar” la imaginación.

En medio de esa danza rítmica de símbolos, el lector se ve en la necesidad de entregarse, de seguir leyendo, obligando a la razón a doblegar sus artilugios frente a la fuerza de las emociones que emanan de los versos. Cuando un poeta logra eso, yo simplemente, me quito el sombrero.

4. Shirley Villalba

(Coronel Oviedo, 1974) Dedicada enteramente a la poesía, primer poemario, *Penumbra hembra* (2005); al que seguirán *Titulada Transparencias* (2008) y *Animal Marcado* (2015) con una selección de Poemas y aforismos. Éste último se encuentra en la Colección Iberoamericana Primavera Poética (Perú, 2020) y la Colección *La Hoja Murmurante* (México 2017) de la Editorial La tinta del Alcatraz, Toluca de Lerdo. Otros poemas de su autoría han sido incluidos en Antologías Internacionales como *Poesía Latinoamericana hoy, 20 países, 50 poetas* (México, 2011) coeditado por Ediciones Fósforo (Argentina, 2011).

Contra contemplación

No me siento triste
no me siento mal
¡no me siento, dije!
como quien no está.

Buscando

Yo sé
hay un espacio que me anhela
y no es aquí ni es allá
y es morir
y no es la vida
y no sé dónde queda

Los labios del pozo

Cuando el agua tocó fondo
la sequía mordió
los labios espumosos del poso
Y se ahogó.
Sabiduría del cántaro
Arcillo mi sed
y me desnudo de agua
y me refresco de luz
y me sediento de bocas
y me bebo

Corazonada

Estoy aquí, mirando como
el espejo me mira
y yo amontono en su mirada,
todos mis rostros

Esencialidad

La verdad es un hueso de roer
La verdad son nuestros huesos
Esencialmente,
somos eso que nos roe

De Animal Marcado, 2015

Cuando leemos por primera vez los versos de Shir (como la llaman sus allegados y amigos), es un cómo enfrentar de repente un soplo de viento muy fuerte, versos bellos y frescos, pero al mismo tiempo inquietantes.

Ella ha elegido el camino de la poesía de versos breves, en su mayoría aforísticos. Tal vez al compartir la experiencia común de haber crecido en el campo hace que todos sus poemitas tengan tanto significado para mí. La evocación sinestésica de imágenes encienden los sentidos y activan la memoria más allá de lo consciente.

Shir se luce con las metáforas y en la brevedad de sus versos estos giros tienen el impacto del extrañamiento que obligan a la relectura, a la interpretación.

Me llama la atención el tono existencial de sus poemas. Sobre sí misma, sobre la naturaleza, sobre los objetos, sobre las emociones, Shir siempre tienen una manera única y poderosa de reflexionar que nos invita a pensar y sentir. Una muestra de ello son los versos que leí de su libro “Animal Marcado” 2015.

5. Mónica Lineri

(Asunción 1971) Poeta, escritora y periodista. Egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Asunción. Entre el 2026 y el 2021 ha publicado 5 poemarios y ha participado en 3 publicaciones colectivas. Su más reciente trabajo se titula “Fantasma de hospital” (2021). Entre otros reconocimientos, recibió la distinción “Mujeres artífices del cambio” otorgada por la Dirección Nacional de Propiedad Intelectual en 2019. Forma parte del colectivo poético “Ombligo lírico Paraguay” que promueve la inserción de la poesía en espacios alternativos y organiza el Festival de Poesía del Paraguay.

Qué voy a llevarme

¿Qué hay en la vida,
sino suspiros y latidos?
¿Qué hay, sino canciones
que conmueven?,
y atardeceres locos.
Y dejarse
por esa eternidad
de los instantes...
Qué hay en la vida
sino esta sonrisa...
y los vestigios
de claro-oscuro -gris y
la mirada...
Esos afectos intangibles...
esos lazos
que el amor anuda
y el tiempo
no desata...

¿Qué hay, sino el fuego
consumiendo sábanas?
¿o las sábanas
devorándose de
a sorbitos el alma?
¿Qué voy a llevarme
si es simple, si es esto
lo que un poco soy...
lo que un poco tengo...
Esto que se vuelve TODO
y, que tantas veces,
me parece NADA...

De Razón Psiquiátrica, 2015

La única salida

Sí- me gusta la oscuridad-
la oscuridad me protege-
a veces pienso- mi rostro
no registra el espejo-
la luz puede matar-me-
no tengo luz- soy sombra-
irradio sombra-
A veces pienso- debo reírme-
de todo- de mí misma-
debo reírme- porque es
la única salida-
Y me río contigo y me burlo-
y te provocho- porque es
la única salida-

Y me río contigo y me burlo-
y te provocho- porque es
la única salida-
y te pido permiso-
te cuento tonterías-
te lloro alguna pena-
y siento- es la única salida-
Leés- respondés-
te reís- comprendés-
y siento-
es un callejón- un paseo-
un paralelo de la vida-

Abrazarte- tocarte- besarte-
sentirte- eso es otra cosa-
No es salida ni callejón ni paseo
-ni paralelo de nada-
Y pienso- tal vez sea dogma
de esta oscuridad- de esta sombra-

De Tumbas que cantan, 2018.

Cada poeta tiene un secreto bien guardado, los vértices que hacen que la palabra poética brote y se expanda. Leyendo los poemas de Mónica vislumbro que sus versos nos llegan desde las profundidades poco iluminadas, desde las zonas oscuras cargadas de incógnitas que la autora se atreve a recorrer desafiante.

Despojada de adornos superficiales, cada metáfora, cada símbolo en la poética de Mónica tiene un destello metálico de sílex. Los fantasmas del pasado y del presente danzan en torno a lo que Mónica nos muestra y es admirable la forma en que lo hace, la naturalidad con que se puede sostener entre las manos la incertidumbre y los tabúes.

Existe una tradición muy rica detrás su poesía, me recuerda los controversiales versos de Baudelaire, la lágrima detrás de los versos vanguardistas de Cesar Vallejo y las provocaciones al estilo de Charles Bukowski, los enigmas de Alejandra Prizarnik, por nombrar algunas referencias.

Hace gala de la capacidad de cuestionar y cuestionarse sobre todo lo que la rodea, ya sean sentimientos, objetos, personas... Acompañar a esta poeta en sus viajes exige valor ante la adversidad y el miedo, el mismo valor que ella manifiesta y comparte a través de sus versos, y sin duda vale totalmente la pena correr el riesgo.

6. Estela Kops

(Mauricio José Troche 1974) Poeta, narradora, abogada, escritora y docente universitaria. Miembro de Escritoras Paraguayas Asociadas y de la Sociedad de Escritores del Paraguay. Distinguida con el primer premio en la modalidad Anécdota del concurso “Huellas de la pluma en pandemia”, Centro Guaireño de Asunción, año 2020. Ha publicado los poemarios: Con palabras del Corazón, 1992, Alma, 2012 y Anaquel de Versos, 2017. Cuenta con varias publicaciones

colectivas, nacionales e internacionales. Actualmente, coordina la Escuela de Artes Literarias “Josefina Plá” del Instituto Superior de Bellas Artes.

HYPY'Û

A ma'ënderehe
ha che rechávo
re pukavy,
ndaikatúi a ñe'ê,
oguahêcheve
tasê se,
korasôperere.
Nda'émiba'eve,
a ma'émíntenderehe,
atívaicha,
hi'ãañanimombyry.

Hypy'û che py'a pe
hetamba'e.

DENSO

Te miré
y al verme
sonreíste,
no pude hablar
me dieron ganas
de llorar
y se me aceleró el corazón.
No dije nada,
me quedé mirándote,
como avergonzada
con ganas de salir corriendo.

Siento densas en mi alma
muchas cosas

Con palabras del Corazón, 1992

Estela es una mujer que mediante sus versos nos transmite una poderosa pasión, pasión por las letras, por la vida y por su ser muy amado. Efectivamente, Estela es la poeta de amor, ese sentimiento que tanto nos afecta y es muy difícil precisar, objetivar, y que tiene en la poesía un lugar de privilegio. La retórica de Estela es actual, procura no caer en los clichés, ciertamente opta por un uso equilibrado de los recursos de estilo, un lenguaje que por momentos es muy coloquial, que sin embargo no se priva de ciertos juegos, que podríamos llamar rizos estéticos. Particularmente me conmueve la autenticidad y la ternura que transmiten sus versos, cierta nostalgia y melancolía que repentinamente se cierran con arrebatos apasionados. Y como pudimos apreciar en el poema “Hypy ‘â-Denso” también está haciéndose camino en la poesía bilingüe castellano-guaraní con hermosos resultados.

7. Lourdes Benítez

Nacida en Asunción en 1988 y criada en San Lorenzo, actualmente reside en Areguá. Es madre de una niña de 12 años y se dedica a la edición, corrección y creación de textos literarios. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Filosofía de la UNA, donde también participó en el Elenco de Teatro y en la Academia Literaria Kaviré'i. A lo largo de su carrera literaria, ha integrado diversas antologías poéticas y publicado dos libros de poesía: SUB (2015) e IMAGENARIO (2017). Desde 2014 es miembro del ENIEI (Encuentro Internacional de Escritores Itinerantes), grupo dedicado al fomento y difusión de la escritura literaria.

Entre 2016 y 2021, acompañó a niños y niñas en su proceso de iniciación a la lectoescritura en la escuela alternativa Kunumi Arete, en Areguá. También fue miembro y organizadora en Paraguay de la FLIA (Feria del Libro Independiente y Autogestiva) en 2012, y ha dictado varios talleres de escritura, incluyendo talleres de poesía y creación literaria en Asunción y Areguá. Ha participado activamente en propuestas digitales como Poesía en tu sofá y Lecturas Itinerantes.

Diecinueve verbos

concentro en mi memoria
veintidós sustantivos
retardo en mi lengua
los devuelvo
Infinidad de conectores
materializan nuestro encuentro
Verbalizar las diecinueve
acciones pensadas en tu nombre
manipular sustantivos
entrañas que movilizan
apresurarse
con mis motivos

Pensar bajo qué lógica
sigo acostada
y en el preludio al sueño,
rememoro tu rostro

Le paso la cuenta
a la almohada
planeo en la superficie
para no despegar
y seguir escribiendo
Espeso cuerpo
espesa ropa
espesa palabra
encerrada
en verborragia molesta
no guardo nada
no digo nada
Ya no espero nada
solamente son 99 palabras
579 caracteres
y una milésima de segundos
de incertidumbre definitiva.

De SUB, 2015

Impresiona la profundidad de los versos de Lourdes, es un impulso muy auténtico el revelarnos en sus más escondidos sentimientos, manipula con destreza el lenguaje, con un tono metafísico que le es propio. En muchos de sus textos podemos leer reflexiones sobre la muerte y la vida, el paso del tiempo, la soledad, la realidad en toda su crudeza y los propios mitos, entre otros temas recurrentes.

Su retórica es delicada y eficaz, sobresalta, una prueba de ello es que tiene la capacidad de instalarse en la mente del lector, tengo algunos versos de Lourdes, rondándome, versos aparentemente inocentes que están echando raíces en mi psiquis, Así, que esta joven escritora, a mi parecer, va a seguir

dándonos grandes sorpresas, una promesa de continuidad de la inspiración poética femenina en Paraguay.

Conclusión

La poesía escrita por mujeres en Paraguay representa tanto un acto de resistencia como una manifestación profunda de autenticidad y valentía. A lo largo del tiempo, poetas como Josefina Plá, Carmen Soler y Dora Gómez Bueno de Acuña han desempeñado un papel crucial al desafiar las estructuras patriarcales y redefinir los límites de la expresión poética. En el siglo XXI, esta tradición se enriquece mediante nuevas voces que, con estilos y enfoques únicos, consolidan un corpus literario vibrante y diverso.

Asimismo, estas poetas contemporáneas abrazan la riqueza de la palabra mientras trascienden fronteras culturales y lingüísticas, reivindicando la conexión entre lo personal y lo universal. En consecuencia, la literatura femenina paraguaya reafirma su vitalidad, demostrando que la voz poética femenina es indispensable para interpretar y transformar nuestra realidad. De este modo, este legado no solo perdura, sino que se reinventa, contribuyendo de manera esencial a la literatura paraguaya y universal.

Mirando hacia el futuro, la voz poética femenina en Paraguay se proyecta como una fuerza imparable que continuará desafiando barreras y enriqueciendo el panorama literario. Con nuevas generaciones de mujeres escritoras emergiendo y espacios cada vez más amplios para su difusión y reconocimiento, es posible imaginar un horizonte donde la poesía femenina ocupe un lugar destacado e inspire a otras mujeres a expresar su verdad, consolidando así una

tradición literaria que celebra la diversidad, la autenticidad y la creatividad sin límites.

Referencias

- BENÍTEZ, L. *Areguá*. Itinerante, 2015.
- DELGADO, S. *Tatapyty*. Asunción: Arandurã, 1992.
- GUIRAUD, P. *La Semiología*. México DF: Siglo XXI, 2004.
- KOPS, E. *Con palabras del corazón*. Asunción: El Lector, 2012.
- LANERI, M. *Razón Psiquiátrica*. Asunción: Servilibro, 2015.
- LANERI, M. *Tumbas que cantan*. Asunción: Servilibro, 2018.
- MARECOS, G. *Animales de Cristal*. Asunción: Arandurã, 2018.
- MENDEZ VAL, M. *Al borde*. Asunción: Arandurã, 2023.
- PLATH, S. "Lady Lazarus" from *Collected Poems*. New York
HYPERLINK "https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_City" / London: Harper Collins Publishers, 1960.
- SARDI D ARIELLI, V. *El universo de los textos*. Buenos Aires: Editorial Longseller, 2001.
- TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- VILLALBA, S. *Animal marcado*. Asunción: Arandurã, 2015.

8 - ESCRITURA, AMORES E ABANDONOS NA PRODUÇÃO NARRATIVA DE CARLA MADEIRA

Amanda da Silva Oliveira

Considerações iniciais

Pensar sobre a escrita das mulheres é pensar também sobre os papéis sócio-políticos que as mulheres ocupam em seus contextos. Talvez o mais desafiador do processo seja compreender que a crítica da escrita de mulheres sempre deve pensar nos processos de escritura a partir de suas experiências pessoais, pois elas indicam acessos – mas, principalmente, limitações. Ao refletir sobre o papel social da escrita feita por mulheres, é inevitável que não se deixe de considerar quais demais papéis a mulher *ousou* deixar de performar ou quais foram suas dificuldades para chegar aonde *ousou* chegar.

Virginia Woolf é um exemplo de escritora que escreve ficção e sobre a condição da escrita de mulheres. Em seu famoso ensaio “Um teto todo seu”, de 1928, ela destaca ao seu público de estudantes das faculdades Newman e Girton, algo bem considerável em relação à condição criativa atrelada à condição financeira: para a escrita de ficção, a mulher deve ter condições financeiras de se sustentar e um espaço para produção só dela. Woolf sinaliza o quanto a relação entre a condição feminina e a literatura configura “problemas não solucionados” (Woolf, 1994, p. 8), já que a vida cotidiana das mulheres e suas limitações estão atreladas às relações político-sociais da chamada “pobreza de nosso sexo” (Woolf 1994 p. 27):

É igualmente inútil perguntar o que teria acontecido se a sra. Seton e sua mãe, e a mãe de sua mãe, tivessem acumulado uma grande riqueza e a tivessem depositado aos cuidados das fundações da faculdade e da biblioteca, porque, em primeiro lugar, lhes era impossível ganhar dinheiro e, em segundo, se tivesse sido possível, a lei lhes negava o direito de possuírem qualquer dinheiro ganho. (Woolf 1994, pp. 29-30)

A produtividade investigativa de Virginia Woolf evidencia objeto de estudos e metodologia de trabalho como questões intrínsecas da escrita de mulheres, a partir da escrita de si, sobre sua condição *feminina*: “pensei em como é desagradável ser trancada do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ser trancada do lado de dentro” (Woolf 1994, p. 31). A compreensão da autora evidencia que a produção literária está condicionada a uma compreensão social de acessos e privilégios, benefícios esses diretamente relacionados à classe e ao gênero da autoria, e, no caso das mulheres, sempre condicionadas às autoridades dos maridos/pais ou à sorte¹ de uma liberdade financeira:

1. A própria autora revela que só pode se dedicar integralmente ao ofício escrito após receber uma herança de uma tia: “Minha tia, Mary Beton, devo dizer-lhes, morreu de uma queda de cavalo, quando estava em Bombaim. A notícia da herança chegou certa noite quase simultaneamente com a da aprovação do decreto que deu o voto às mulheres. A carta de um advogado caiu na caixa do correio e, quando a abri, descobri que ela me havia deixado quinhentas libras anuais até o fim da minha vida. Dos dois – o voto e o dinheiro –, o dinheiro, devo admitir, pareceu-me infinitamente mais importante” (Woolf 1994, p. 47). O interessante dessa experiência narrada é que Woolf revela também sobre quais eram seus desafios profissionais antes da tal herança, quais eram os papéis laborais das mulheres naquele período: “eu ganhara a vida mendigando trabalhos esporádicos nos jornais, fazendo reportagens sobre um espetáculo de burros aqui ou um casamento ali; ganhara algumas libras endereçando envelopes, lendo para senhoras idosas, fazendo

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio. (Woolf 1994, p. 132)

Além de *Um teto todo seu*, a relação entre as mulheres e a ficção foi tema de outros trabalhos de Virgínia Woolf, de maneira que se destaca aqui outros dois textos sobre essa temática. No texto intitulado “Mulheres e ficção”, de 1929, publicado pela primeira vez na revista *Forum*, de Nova York, a autora se concentra em trazer novamente a intenção de escrever sobre a questão considerando a duplicidade de sentidos que pode haver ao tratar sobre o assunto:

O título deste artigo pode ser lido de dois modos: em alusão às mulheres e à ficção que elas escrevem, ou às mulheres e à ficção que é escrita sobre elas. A ambiguidade é intencional, porque o máximo de flexibilidade é desejável ao se

flores artificiais, ensinando o alfabeto a crianças pequenas num jardim de infância. Tais eram as principais ocupações abertas às mulheres antes de 1918” (Woolf 1994, p. 47). A independência financeira da autora demonstra a liberdade social como mulher, e é interessante perceber como ela relaciona essa liberdade com a relação social que pode/deve manter com o patriarcado, evidenciando a crítica de sua condição ao valor de capital: “nenhuma força no mundo pode arrancar-me minhas quinhentas libras. Comida, casa e roupas são minhas para sempre. Assim, cessam não apenas o esforço e o trabalho árduo, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Não preciso bajular homem algum: ele nada tem a dar-me” (Woolf 1994, p. 48).

considerar as mulheres como escritoras; é preciso deixar espaço para considerar outras coisas além de seu trabalho, já que esse trabalho foi tão influenciado por condições que nada tinham a ver com arte. (Woolf 2019, p. 9)

No texto, ela novamente comenta sobre como a veracidade dos fatos não podem encontrar indícios históricos, pois não há registros palpáveis que deem conta da história da literatura das mulheres, uma vez que “a resposta atualmente está fechada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos antigos” (Woolf 2019, p. 9),

pois de nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (Woolf 2019, p. 10)

Ao dizer que “é da mulher comum que a incomum depende” (2019, p. 10), Woolf destaca o quanto o conhecimento histórico precisa ser revisto e passado a limpo, a partir do discurso e do olhar/ponto de vista das mulheres. Para a autora,

apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela –, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora. (Woolf 2019, p. 10)

“Os estranhos intervalos de silêncio” (Woolf 2019, p. 10) da história da escrita de mulheres levantam a tese de se supor que o silenciamento desses registros podem ter sido intencionais, pois, para Woolf, “as leis e os costumes, é claro, foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala” (Woolf 2019, p. 11).

Justamente, o século XIX na Inglaterra apresenta uma potencialidade de ficções escritas por mulheres e “foi prenunciada por inumeráveis pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução. Escolher o próprio marido não era mais uma exceção, só para mulheres das classes altas” (Woolf 2019, p. 11). Para Woolf, a escolha das principais romancistas mulheres (Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot) pelo gênero narrativo tem a ver com o pragmatismo de que “o romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça” (Woolf 2019, p. 12). Na finalização do texto, ela retoma a ideia de tempo livre, dinheiro e um espaço só para si como necessários para o desenvolvimento do talento da escrita de mulheres.

Já em “Profissões para mulheres”, lido por Woolf na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 21 de janeiro de 1931, ela evidencia o quanto a literatura é um campo de experiência escasso para as mulheres, ainda que suas condições as facilitem no ofício de escrever:

Porque o caminho foi aberto há muitos anos [...], muitas mulheres famosas, e muitas outras desconhecidas e esquecidas, chegaram aqui antes de mim, pavimentaram o caminho e guiaram meus passos. Assim, quando comecei a escrever, encontrei poucos obstáculos materiais em meu caminho. Escrever era uma profissão honorável e inofensiva. A paz familiar não se via perturbada pelo

risca da pena. Não implicava nenhuma exigência para as despesas da família. Por dez xelins e seis pences, uma mulher pode comprar papel suficiente para escrever todas as obras de Shakespeare – caso tenha em mente fazê-lo. Uma escritora não necessita de pianos nem modelos, Paris, Viena e Berlim, mestres e amos. O papel para escrever ser barato é a razão, claro, de que as mulheres obtenham sucesso como escritoras antes de alcançarem o êxito em outras profissões. (Woolf 2021, pp. 136-137)

No texto, o mote de argumentação desenvolve que à primeira vista pode ser muito fácil para a autora a escrita de artigos e a compra de gatos² com seus lucros, mas destaca que, ao se tratar de textos de crítica literária, “descobri que, se fosse resenhar livros, tinha que lutar com certo fantasma” (Woolf 2021, p. 138), que nomeou o Anjo na Casa, e “costumava ficar entre mim e o papel quando escrevia as resenhas” (Woolf 2021, p. 138). O tal anjo, uma mulher, que possuía uma figura “intensamente compreensível” (Woolf 2021, p. 138) e “imensamente encantadora” (Woolf 2021, p. 138), deu conselhos valiosos à autora, que revelavam que tipo de postura deveria ter para/com os manuscritos dos autores homens na construção de suas resenhas:

E quando comecei a escrever, eu a encontrei logo nas primeiras palavras; ouvi o ruído de suas asas na minha página; ouvi o farfalhar de sua saia no cômodo. Quer dizer

-
2. No texto, Virgínia Woolf ironiza ao declarar que pode-se dar ao luxo de ter “um gato”: “mas para lhes mostrar o quão pouco mereço ser chamada de profissional, tão pouco conheço das lutas e dificuldades dessas vidas, admito que, em vez de gastar esse dinheiro em pão e manteiga, aluguel, meias e sapatos, ou em pagar a conta do açougue, fui comprar um gato: um belo gato, um gato persa, que logo veio a me causar amargas brigas com meus vizinhos” (Woolf 2021, pp. 137-138).

que nem bem peguei a pena para resenhar o romance daquele homem famoso, e ela se esgueirou pelas minhas costas e murmurou: “Querida, você é uma mulher jovem. Você está escrevendo sobre um livro escrito por um homem. Seja compreensiva; seja terna; adule; engane; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Jamais deixe que ninguém suspeite que você tem pensamento próprio. Acima de tudo, seja pura”. (Woolf 2021, p. 139)

O então “conselho” deveria, no entanto, ser desconsiderado: “eu me volvei para ela e peguei pelo pescoço. Fiz o impossível para a matar. [...] Se não a tivesse matado, ela me mataria. Teria arrancado o coração de minha escrita” (Woolf 2021, p. 139). Não seria possível a uma escritora a escrita de uma resenha sem considerar suas próprias impressões e sentimentos, “sem ter pensamentos próprios, sem expressar o que a nosso entender é a verdade sobre as relações humanas, a moral, o sexo” (Woolf 2021, p. 140), sem tem a liberdade de escrever o que pensa: “e todas essas questões, segundo o Anjo na Casa, as mulheres não podem abordar livre e abertamente; devem encantar; devem conciliar; devem – para dizer francamente – mentir para ter sucesso” (Woolf 2021, p. 140). Para Woolf, em suma, a tarefa de “matar esse Anjo na Casa era parte da tarefa de toda a escritora” (Woolf 2021, p. 140).

É importante que neste texto a autora torne público e como tarefa de discussão o que ela chama de “convencionalismo extremo do sexo oposto” (Woolf 2021, p. 143), e como essa prática se configura como uma limitação às autoras, apesar de ser “uma experiencia muito comum entre as escritoras” (Woolf 2021, p. 143). Para ela, “apesar dos homens sensatamente outorgarem a si mesmos uma grande liberdade nesses aspectos, duvido que compreendam ou possam controlar a extrema severidade com que condenam essa mesma liberdade nas mulheres” (Woolf 2021, p. 143), e se na prática da literatura isso acontece, o que se esperaria das demais profissões:

a mulher ainda tem muitos fantasmas que combater, muitos preconceitos que superar. Por certo, deverá passar muito tempo ainda, a meu entender, para que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar um fantasma que matar, uma pedra contra a qual bater. E se isso é assim no âmbito da literatura, a mais livre de todas as profissões para mulheres, o que acontecerá com as novas profissões que vocês estão começando a exercer pela primeira vez? (Woolf 2021, pp. 143-144)

Após três anos do manifesto “Um teto todo seu”, Virginia corrobora a importância da independência financeira como elemento de partida do processo dessa liberdade das mulheres:

Vocês ganham seus quartos próprios numa casa que até pouco era propriedade exclusiva dos homens. Podem, ainda com muito trabalho e esforço, pagar o aluguel. Ganham suas quinhentas libras anuais. Mas essa liberdade não é senão o começo; o quarto é de vocês, mas por ora segue vazio. É preciso mobiliá-lo; é preciso decorá-lo; é preciso compartilhá-lo. Como vão mobiliá-lo, como vão decorá-lo? Com quem vão compartilhá-lo, em que termos? A meu entender, essas são perguntas de extrema importância e sumo interesse. Pela primeira vez na história, as mulheres podem formulá-las; pela primeira vez, podem decidir por sua própria conta qual deveria ser a resposta. Com todo o gosto, ficaria discutindo essas perguntas e respostas – mas não esta noite. Terminou o tempo, e devo encerrar. (Woolf 2021, pp. 144-145)

Os ensaios de Woolf são importantes para considerarmos o papel da escrita para as mulheres, mas, principalmente, o papel da crítica na produção literária. Quais os espaços da literatura

as mulheres ocupavam e como era essa experiência, no início do século XX. No entanto, já no século XXI, ainda temos barreiras a enfrentar considerando nosso gênero, pois ainda o exemplo anterior citado pela autora se coloca como realidade. Os homens já não são os exclusivos proprietários das casas, já não pagam o nosso aluguel; já temos mobília no quarto, contamos com uma estante bastante significativa de obras escritas por mulheres; já compartilhamos os espaços, os discursos, as lutas; já criamos inúmeras questões sobre essa desigualdade e já as expomos publicamente, já produzimos muitas respostas teórico-críticas de nossos lugares de fala; mas nos colocamos sempre na reflexão de como está o estado da arte feminista nestes contextos em que (con)vivemos. A pergunta, bem como sua reflexão, ambas devem ser constantes.

Para isso, vamos considerar o contexto brasileiro como foco de nossa análise e os romances *Tudo é rio*, *A natureza da mordida* e *Véspera* como objeto de estudo. A autora das obras, Carla Madeira, é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, e além de escritora é jornalista e publicitária. Foi considerada uma das autoras de ficção mais lidas no Brasil em 2021 e 2022 (Messias 2022). Com os destacados temas do “amor” e do “abandono”, a proposta deste capítulo é pensar como a escrita de Madeira atua como uma forte representação dos papéis femininos contemporâneos, das transgressões nas temáticas destacadas e dos corpos femininos como espaços de experiências nas narrativas em questão. Ainda que tenhamos ocupado os espaços físicos e públicos, as narrativas de Madeira nos fazem interiorizar a reflexão de ocupar-nos a partir de dentro.

Alguns anos depois das publicações dos ensaios de Virgínia Woolf, a professora e crítica Hélène Cixous publica, em 1975, “Le rire de la Méduse” em uma edição dedicada à Simone de Beauvoir e a luta das mulheres da revista *L’Arc*. Este texto foi tão importante para a cena dos estudos feministas que significou uma reescrita do que se considerava “feminino” na França, o que não acontecia pelo menos desde 1949, com *O segundo sexo*, de Beauvoir. Para Frédéric Regard,³ a “Lição maior de O riso...: a escrita feminina é uma questão não de ressurgidas, mas de recém-chegadas” (Regard 2022, p. 20).

A proposta do ensaio de Cixous é realizar uma crítica sobre a chamada “escrita feminina” em sua relação com a sociedade falocêntrica e a crítica literária. Para ela, a escritura é a liberdade de encontros/reencontros das mulheres com suas próprias identidades, pois “é preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que façam as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal” (Cixous 2022, p. 41). Ao defender que as mulheres precisam escrever sobre mulheres, Cixous privilegia a escrita como essa prática de ocupação dos espaços de direito e pertencimento, uma vez que “é preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história, por seu próprio movimento” (Cixous 2022, p. 41).

Ainda que seja “impossível definir uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois

3. O professor de Literatura Inglesa na Universidade Paris IV-Sorbonne é responsável pela organização de uma coletânea de textos sobre o pensamento de Cixous, intitulado *Le rire de la Méduse: regards critiques*. Ele assina o prefácio da edição brasileira de *O riso da Medusa*, lançada em 2022, pela editora Bazar do Tempo.

nunca se poderá teorizar essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista” (Cixous 2022, p. 57), é fundamental que realizemos essa prática como uma potência que questiona os papéis sociais ocupados e os não permitidos, pela visão falocêntrica de mundo. Para Cixous, a prática da escrita feminina

ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais julgar. (Cixous 2022, pp. 57-58)

A escrita feita por mulheres deve se constituir de um movimento de prática criativa marginal, que crie reações contra os discursos dominantes (hegemônicos e falocêntricos) e subverte o *status quo*, masculino, pois “admitir que escrever é justamente trabalhar (no) entre” (Cixous 2022, p. 58). É neste *entrelugar* que a escrita será compreendida como ocupação de espaços de si e de outros, na medida em que os corpos experienciam, reconhecem e se encontram como formas, quando os “pudores” são substituídos pelos “poderes”:

Nós nos afastamos de nossos corpos, que nos ensinaram vergonhosamente a ignorar, que nos ensinaram a bater com aquele estúpido pudor; deram-nos o velho golpe do ouro de tolo: cada um amará o outro sexo. Eu te darei teu corpo e você me dará o meu. Mas quais são os homens que dão às mulheres o corpo que elas cegamente lhes entregam? Por que tão poucos textos? Porque, por enquanto, apenas poucas mulheres conseguem recuperar seus corpos. É preciso que a mulher escreva através do seu corpo, que ela invente a língua inexpugnável que aniquila

as divisórias, classes e retóricas, regulamentos e códigos, que ela submerja, transpasse, atravesse o discurso de reserva última, inclusive aquele que ri de si mesmo ao ter que pronunciar a palavra “silêncio”, aquele que, mirando o impossível, para imediatamente face à palavra “impossível” e a escreve como o “fim”. (Cixous 2022, p. 64)

Da mesma forma que Woolf assinala em seus ensaios, Cixous marca e atualiza a visão da autora inglesa quando questiona a escritura falocêntrica do mundo, ao entender que a crítica e a escrita é um *fazer-se com*. Quando a produção escrita, considerando corpos e condições político-sociais, constrói-se a partir dessas experiências do/no mundo, é possível que ela se inscreva na interferência do social e subverta a ordem *naturalmente criada pelo discurso hegemônico e masculino* das coisas e valores. Somente nessa ordem de recriação de discursos que poderemos entender a escrita em seu processo “feminino” como o *diferente*, o divergente, o transgressor.

Dentro dessa perspectiva da prática de escritura feminista, que se realiza na contramão de um discurso dominante, a autora chilena Nelly Richard trabalha com o conceito de Julia Kristeva sobre a *feminização da escrita*, no ensaio “A escrita tem sexo”, de 1993. O texto apresenta os resultados do I Congresso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, ocorrido em 1987 por um grupo de escritoras chilenas, que “convocó múltiples voces en torno a preguntas sobre la especificidad y diferencia de la escritura-‘mujer’” (Richard 1993, p. 127). Os principais resultados do evento foram a conscientização das autoras chilenas em relação às implicações e entendimentos do termo *literatura de mulheres* na literatura e a abertura editorial e difusão sociocultural do tema *literatura de mulheres no Chile*.

Parece-nos que o ensaio de Richard faz duas grandes contribuições para o entendimento desse “feminino”. O primeiro

é conceituar o termo *literatura de mulheres* como o conjunto das obras que possuem valor sexual, “sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que *textualizan* la diferencia genérico-sexual” (Richard 1993, p. 129), cujo *corpus* sociocultural “contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta ‘escritura femenina’” (Richard 1993, p. 129), sejam através de um estilo *simbólico-expresivo*, que apresentaria “un registro femenino cuyo estilo particularice a la escritura de mujeres” (Richard 1993, p. 129), ou um de ordem *temática*, representacional, que expressaria o conteúdo da “condición mujer”, “imágenes de la mujer” (Richard 1993, p. 129). Nessa compreensão, a autora entende que

ambas dimensiones, la de la escritura como productividad textual, y la de la identidad como juego de representaciones son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir ‘lo femenino’ como significado y signifiante del texto. (Richard 1993, p. 130)

A segunda contribuição de Richard é entender que “más que de escritura femenina, convendría entonces hablar – cualquiera sea el género del sujeto biográfico que firma el texto – de una feminización de la escritura” (Richard 1993, p. 132). Com as ideias de Josefina Ludmer – “toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual” (Ludmer 1987, p. 275-276) – e de Julia Kristeva – escrita como movimento de variadas forças de subjetivação, masculinas (racionalizante/conceitualizante) e femininas (passional/semiótica) –, Richard retoma o conceito de *feminização da escrita*, definindo-a como uma

feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del siglo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus

excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino”. (Richard 1993, pp. 132-133)

Tanto para Hélène Cixous, quanto para Nelly Richard, a linguagem é esse espaço de configuração e transgressão para a dissidência da escritura feita por mulheres. Se Woolf anunciou, em nossas considerações iniciais, que a independência financeira e o *locus* de liberdade criativa são importantes para que a mulher escreva ficção e/ou crítica literária, também sinalizou que é na maneira como se escreve que a mulher se *inscreve* nos discursos sociais dominantes. É no texto subversivo na linguagem, na temática e nas representações que ele subverte e rompe com as estruturas dos paradigmas patriarcalmente construídos e conservadoramente mantidos:

Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a “verdade” de rir. (Cixous 2022, p. 68)

Nas obras que integram o *corpus* de análise deste capítulo, a transgressão de “feminino” ocorre em duas frentes: na representação dos papéis femininos e suas expressivas subversões, que descreveremos no tema *amor*, e na construção narrativa da

linguagem que rompe com a linearidade e se choca com uma mudança abrupta de ações/situações na narração, que será abordada no tema *abandono*. Os paradigmas típicos do “feminino” têm sua ordem confrontadas nas narrativas de Carla Madeira, gerando um caos de “un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (Richard 1993, p. 133). Vejamos cada um desses casos nas obras de Madeira a seguir, e de que maneira sua escrita se coloca no processo de feminização, num discurso literário contemporâneo que se apresenta como contra-dominante, dissidente e subversivo.

Tudo é rio foi publicado em 2014, e narra a história do triângulo amoroso composto pela prostituta Lucy e o casal Dalva e Venâncio. Na narrativa, a relação entre o casal é fortemente afetada por conta das atitudes de Venâncio, cujos ciúmes que sente da mulher desperta atitudes inconsequentes. A partir do rompimento do casamento, propiciado pelos ciúmes do marido pelo nascimento do filho do casal, Venâncio acaba frequentando a casa de prostituição onde Lucy vive e trabalha. A prostituta é recusada por Venâncio, e não aceita a afronta até que o consiga seduzi-lo e levá-lo para sua cama.

Já *A natureza da mordida*, publicado em 2018, tem como enredo o primeiro encontro entre Biá e Olívia, que ocorre na movimentada avenida de Belo Horizonte, fechada aos domingos para o livre transitar de pedestres, na banca de revistas de Rodolfo. Os demais encontros entre as duas servirão para colocarem suas vidas a limpo: Emma/Biá contará sobre o abandono do marido e a relação difícil com a filha; Olívia irá passar e repassar a limpo a história com a amiga Rita. Ambas constroem uma amizade que “começou assim, enquanto nos afogávamos” (Madeira 2022 p. 20), cujo espaço de diálogo relaciona as vivências de ambas.

Véspera, de 2021, se passa entre dois tempos: um em que ocorre o desaparecimento do filho de Abel e Vedina, Augusto; e o passado, onde se tem conhecimento da história do casal

Antunes Filho e Custódia e dos filhos gêmeos Caim e Abel, desde o nascimento, até a vida adulta, e que vivem o medo de que seus nomes anunciem, como na história bíblica, um fim trágico para a família e a morte de um irmão pelo outro. No entanto, o que o leitor encontra é a história de uma família que vive um abandono por conta do medo de destinos que pudessem ser herdados pelas nomeações.

Os temas “amor” e “abandono” nas narrativas de Carla Madeira

Nesta seção, pensaremos a transgressão do “feminino” a partir de: 1. Da representação dos papéis femininos nas narrativas de Carla Madeira, com o foco na relação com o tema do amor; e 2. Na construção narrativa da linguagem que rompe com a linearidade e se choca com uma mudança abrupta de ações/situações na narração, que será nomeado como *abandono*.

No primeiro item, essa questão se justifica, uma vez que todas as personagens femininas nas narrativas se manifestam dentro da seguinte ótica: mulher esposa, mulher companheira (amor matrimonial); mulher prostituta, mulher amante (amor carnal); e mulher mãe, mulher filha (amor incondicional). A subversão do texto de Carla Madeira acontece justamente nas expressivas ações/situações vividas pelas personagens, pois, de certa maneira, elas atuam em um rompimento de paradigma, do estereótipo que se espera dessas representações de amor.

Primeiramente, as mulheres são companheiras, como Dalva, se doam ao amor e ao casamento, mas também podem mandar seus amores embora, como Biá. Podem ter uma relação em que pareçam ser um só, como a de Veneza com Caim, ou podem ser estranhos um ao outro, como Vedina e Abel. Também podem não pertencer a ninguém além de si mesma, como Lucy, na representação da mulher prostituta, e no prazer carnal

realizar todas as fantasias e pertencimentos, pois, dona de si, seus prazeres só lhe facilitavam a vida: “quer vida mais fácil do que a minha, uma puta que gosta de dar?” (Madeira 2023a, p. 12).

No terceiro aspecto, as mães, por exemplo, protegem e aceitam, como Dalva, mas se desfazem de seus filhos, como Lucy; mentem, como a mãe de Olívia, mesmo que para proteger a filha, e também se revoltam com seus cuidados, como Biá; ainda, perdem o filho, como Vedina, e também acobertam/superprotegem o filho, como a mãe dos gêmeos Caim e Abel. O jogo dessas representações não se contenta em reforçar o estereótipo do amor incondicional da mãe-Maria, a referência histórica de “bendita sejas tu entre as mulheres” porque “bendito seja o fruto”, mas expõe evidente as dificuldades, os contrassensos, os paradoxais sentimentos de ser mãe. Com a imagem das filhas, temos o contraste de filhas que entendem as idiosincrasias de suas ascendências e que buscam fazer o que podem com o que fizeram com elas: Olívia conta à mãe sobre o amor que tem por Rita, mas também descobre o caso da mãe com o pai da amiga; A filha de Biá/Emma se torna mãe da mãe, por conta do Alzheimer; Lucy perde os pais em um acidente de carro e a mágoa pela tia que a cuida se transforma em vingança, ao seduzir o tio.

O amor é, portanto, um misto de sentimentos controversos que se misturam e se confundem com tantos outros, chegando ao cego sentimento de abandono. Destaca-se, do capítulo 3 de *Tudo é rio*, uma descrição sobre o amor:

O amor tem nome, mas não é nada que a gente possa reconhecer só de olhar. A dor a gente sabe o que é, tem lugar

e intensidade que cabem na ciência. A raiva, o medo, o ódio entortam a cara com um jeito provável de se manifestar. Mas e o amor? O que é senão um monte de gostar? Gostar de falar, gostar de tocar, gostar de cheirar, gostar de ouvir, gostar de olhar. Gostar de se abandonar no outro. O amor não passa de um gostar de muitos verbos ao mesmo tempo. (Madeira 2023a, p. 19)

À primeira vista, a descrição do amor é um “monte de gostar”, mas, ao reler a definição, percebemos que ele é um sentimento difícil de sentir, difícil de reconhecer: ele não é dor, pois este tem “lugar e intensidade” identificáveis; não é raiva, medo ou ódio, pois esses estariam expressos na fisionomia, “provável de se manifestar”. Esse “gostar de muitos verbos ao mesmo tempo” também pode nos fazer pensar que seja gostar de silenciar ao mesmo tempo que gosta de falar, gostar de prender, ao mesmo tempo que gosta de tocar, gostar de despertar (como a uma flor) ao mesmo que se goste de cheirar, gostar do silenciar mesmo que se goste de ouvir, gostar de cegar ao mesmo tempo que se gosta de olhar. Em vários casos da narrativa, isso acontece: Venâncio sente ciúmes de Dalva, Abel agride Vedina, a mãe de Olívia é atacada pelo vizinho, Olívia é constantemente agredida pela vizinha, Violeta, Biá é abandonada pelo marido, Teo, a mãe dos gêmeos não deixa que Caim viva a vida sem a sombra de Abel, pelo medo de seus nomes bíblicos. É como se o tempo todo o amor estivesse também como significado do abandono, um gostar de estar junto, mas também de se sentir abandonado, ainda que se ame.

Em *A natureza da mordida*, encontramos outra definição sobre o amor:

Sabe o que aprendi sobre o amor? Que nem sempre ele ouve quando chamamos. É uma deficiência progressiva causada por vagas distâncias e grandes medos. Medos ensurdecedores que nos levam a situações em que deveríamos apenas nos deixar paralisar. Parar tudo. Deixar apenas o tempo em movimento. Nem respirar deveríamos. Muito menos partir. Foi por ignorância que me tornei histérica, gritei o quanto pude, mas o amor estava surdo, encolhido, atolado em impotências. Não pôde me ouvir. Sei que ele estava lá, Teo, sempre esteve entre nós, nunca se afastou. Nunca nos faltou. Podíamos ter confiado, teria bastado nosso amor para não nos faltar virtude. Tivemos pressa. (Madeira 2022, p. 59)

Este sentimento amoroso que Biá aprendeu se une ao sentido paradoxal que pode sugerir o “gostar de tantos verbos ao mesmo tempo”, indicado anteriormente. O amor é desmitificado aqui como quem nem sempre ouve ao chamado, a uma deficiência, a medos. O amor é um sentimento que precisa ser aprendido; do contrário, sua ignorância significa descontrole, histeria. A surdez do amor se torna impotência e a pressa dos amantes o torna impossível de confiar, de se bastar. Ela diz, em outro momento, diante da necessidade de Olívia por uma justificativa do abandono da amiga Rita:

– Não busque explicação, Olívia, a vida não se presta a esse didatismo. Você é como minha filha, se agarrou no direito a uma explicação, e o resto que se dane. Gastei anos imobilizada, e agora que quero correr tenho varizes. Entende? O amor acaba. O amor, às vezes, acaba mesmo sendo amado. O amor às vezes vai embora com as pernas de alguém que você queria que ficasse. Vai embora assim numa manhã de segunda como quem vai trabalhar. (Madeira 2022, p. 75)

Ainda, em *Véspera*, temos uma interessante citação sobre o amor: “o primeiro amor é uma luta insegura. E se não passar de um delírio? Invenção de uma mente imersa em hormônios? Com que cara a vida continua?” (Madeira 2023b, p. 177). Essa insegurança é de Caim, antes de ter certeza de que seus sentimentos por Veneza eram correspondidos por ela. Ainda que houvesse esse amor sendo aos poucos descoberto, parece que a relação de Caim e Veneza era uma exceção, pois encontramos também algumas outras definições que mais exemplificam os sentimentos amorosos das personagens na narrativa, como “aprende-se, e muitos o fazem de forma desastrosa, que gostar é tornar-se vulnerável” (Madeira 2023b, p. 108), ou “mas quando se quer um pouco de afeto, qualquer migalha é afeto” (Madeira 2023b, p. 110).

Apesar do medo de que os nomes pudessem dar aos filhos o mesmo destino dos gêmeos bíblicos, nada evitou que Caim e Abel se apaixonassem pela mesma mulher, Veneza. Apesar de ser namorada do irmão, Abel vivia o duplo abandono: de cada vez mais se sentir afastado do irmão pela vida, afinal “todas aquelas pessoas viam o mundo por uma janela que Abel não alcançava nem na ponta dos pés. Nem do alto do abacateiro. Como disse uma vez padre Tadeu, o que poderia separá-lo de Caim era Caim aprender e ele não. A ignorância abria léguas entre eles” (Madeira 2023b, p. 212), e pela paixão que sentia pela cunhada:

Ver o corpo de Veneza foi absorvê-lo. Foi imensamente mais do que imaginar. Um mergulho sem o anteparo das palavras, uma invasão. Aquela fração de segundo carregou uma realidade inteira para dentro de Abel, crua, sem intérpretes: o corpo de Veneza era de Caim. Todo o corpo dela estava para todo o corpo dele. Veneza, descoberta, dormia tranquila, confiante na entrega absoluta. (Madeira 2023b, p. 204)

Para fugir dos sentimentos que tinha pela cunhada, apesar de uma investida fracassada, Abel inicia um relacionamento com a melhor amiga de Veneza, Vedina. No entanto, a relação parece ser truculenta desde sempre:

De onde vinha aquele furor súbito que transformava gozo em vômito? Tanto tempo ela vivera ignorando todos os sinais: a maneira, já abrutalhada, como Abel investiu sobre ela a primeira vez, na festa da arquitetura, e como deu as costas e foi embora sem se virar para trás. E como durante todo o namoro escapou da intimidade física e das manifestações de afeto. Ora, a rocha tem volume, não é invisível. Por que, então, Vedina se recusou a ver? Tudo esteve entre eles desde o início. E só o que saltava aos olhos dela era o desejo de alguma ternura. (Madeira 2023b, p. 241)

A relação de Abel e Vedina parece a sombra imperfeita da união perfeita entre Caim e Veneza. Enquanto Veneza é desejada pelo cunhado, amada pelo namorado/marido, querida pela família deles, Vedina parece ser a que se contenta com as “migalhas de afeto”. Apesar de muito amigas, há entre ambas a certeza de que a vida de uma é a frustração da vida da outra:

Só uma pequena inveja pode sacramentar uma amizade. A admiração, por mais nobre que seja, permite frias distâncias. Uma amiga não pode olhar sempre para outra e nunca querer nada que é dela. Dói. Mas Veneza tinha tudo. Era rodeada por uma mobilização universal em fazê-la feliz. Nunca soube o que é entrar em algum lugar sem iluminá-lo, nunca correu o verdadeiro risco, o mais temeroso de todos: o abandono. Nem mesmo a ausência de sua mãe chegou a ser ausência. (Madeira 2023b, p. 252)

As construções narrativas de Carla Madeira rompem a linearidade temporal do enredo que prevê a ordem *início-meio-fim*. Temos a narrativa de *Tudo é rio*, que conta a história de Lucy, da infância até assumir a profissão de prostituta, a vida na casa de prostituição, a vida após o caso com Venâncio; mas a narrativa dela vai sendo mesclada com as histórias de Dalva e Venâncio, de como eles se conheceram, apaixonaram-se, casaram-se, o nascimento do bebê e a separação do casal. Até a metade da obra, as histórias desses três personagens vão sendo apresentadas de maneira intercaladas, mas o suspense de que algo vai acontecer se mantém ao longo da narrativa, apesar de inúmeras vezes ser rompido com cenas que exploram a violência e a crueza das representações. São essas mudanças abruptas no *status quo* da narração que causa um também “abandono” da ordem da narrativa.

A primeira ação/situação que ocorre é no capítulo 3. Como apresentado antes, o capítulo inicialmente descreve a definição de amor de Dalva e Venâncio. Ainda que a descrição do casal junto era como de um encontro de união eterna, pois “quem pode negar, no mais honesto olhar, que, dado um encaixe perfeito, não sobre espaço para mais nada? Era justo demais o jeito que um juntou no outro” (Madeira 2023a, p. 20), o desenvolvimento do capítulo anuncia pequenos indícios, como “a loucura começa como a doença, miúda” (Madeira 2023a, p. 20). Foi quando a reação de Venâncio, numa “dor de infidelidade, traição” (Madeira 2023a, p. 20), rompe com o narrativamente esperado:

A boca do neném buscava ansiosa o peito farto e úmido querendo sugar, engolir e ainda tão sem saber. O mamilo se dobrava passando na boquinha pequena, querendo ser pego por ela. Dalva se entregava a uma emoção única, da mais comovente ternura. O momento dela e do filho cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o menino dos braços dela e jogou longe, bateu em Dalva, bate, bateu. Espancou. (Madeira 2023a, p. 21)

A mudança abrupta da narrativa, no mesmo capítulo, com o início narrado de maneira tão doce e delicada e com o final tão extremamente violento, desestabiliza a leitura e a receptividade do texto. O choque que o leitor leva ao se dar conta da violência narrada é aos poucos substituída pelo incômodo causado pela possível morte do bebê e os questionamentos acerca de onde vai Dalva a cada tarde. A crueza inicial da história de Lucy e seu corpo nascido para o pecado se coloca em segundo plano a partir da violência narrada da agressão sofrida por Dalva. Como se o gozo e o prazer não pudessem ser mais despudorados que a violência sofrida pela mulher.

O sentimento de abandono é vivido pelos três personagens principais, mas somente as mulheres se libertam dessa dor. Enquanto Venâncio vagueia sem rumo pelo prostíbulo e pela casa inabitada, pois, apesar de Dalva permanecer lá,

com a dor, o silêncio. Denso, ácido. Estagnado. Um silêncio de caco de vidro moído esfolando o corpo por dentro. Um desesperar, nada por vir. Dalva parou de falar com Venâncio. Não olhou mais para ele, considerou que ele não estava mais vivo, ignorou sua presença. (Madeira 2023a, p. 25)

as mulheres conseguem se reconstruir quando partilham João, o filho de Lucy com Venâncio. Na ausência do filho perdido de Dalva, e na impossibilidade de Lucy assumir a criança, elas formam uma união em nome de João.

Já em *A natureza da mordida*, talvez o sentimento de abandono esteja mais presente na figura de Biá e de Olívia, pois a amizade delas nasce desse desajuste com o mundo que já não mais as entende: “Olívia, o que você não tem mais que te entristece tanto?” (Madeira 2022, p. 11), “o que sua mãe fez quando Rita te deixou? O que foi feito de sua mãe quando você se tornou uma pessoa abandonada?” (Madeira 2022, p. 31). As

palavras de Biá servem de terapia para o sentimento de luto de Olívia: “O que realmente nos fere, Olívia, sempre envolve o que amamos” (Madeira 2022, p. 39).

Biá se chama Emma – “Biá é meu nome de louca” (Madeira 2022, p. 45) – e aos poucos o leitor vai se dando conta de que sua história é uma forma de lembrar da vida que sentiu, na interlocução com Olívia: ela conta do abandono do marido, Teo; da perseguição da filha para/com ela, enviando a babá para lhe vigiar; do neto que a filha não permite que ela tome conta. Mas quando Biá morre, o discurso narrativo da filha apresenta Emma à Olívia, e percebemos que a memória dela foi se desfazendo, pelo *Alzheimer*, e as lembranças contadas à Olívia construíram a persona Biá e uma vida que poderia ter sido, mas que não ocorreu exatamente como a narrada por Biá. Para Olívia, é necessário que o abandono tome forma e sentido: “às vezes a gente precisa saber por que nos abandonaram, Biá. Eu daria tudo para saber por que Rita me deixou. Sua filha talvez tenha o direito de saber por que o pai foi embora. Dói não saber. Dói não dizer. Não está pesado demais esse silêncio?” (Madeira 2022, p. 51).

Quando Biá/Emma morre, Olívia é convidada pela filha de Emma para um café da manhã, em um sábado. Neste encontro, Olívia tem a oportunidade de revisitar as histórias contadas pela amiga por meio do discurso da filha e, aos poucos, percebe que as narrativas são verossímeis, pois constroem as vivências que Biá, no lugar de Emma, pôde passar a limpo, como se uma outra e nova vida lhe fosse dada quando atingida pela doença de *Alzheimer*. Em um momento, Teresa, a filha de Emma, expressa à Olívia:

– Tenho saudade de minha mãe, Olívia, de quando ainda era possível imaginá-la comigo. – Senti um alívio quando Teresa voltou a falar. – Vivo com essa saudade há mais tempo do que vivi sem ela. Não da mãe que você conheceu.

Da mãe que eu tive antes de meu pai ir embora, a que me esquecia na escola, mas depois ia para a cozinha e fazia um bolo para mim. A que jogou o bolo no lixo, mas depois me ensinou a fazê-lo. A mãe que não parou tudo para me levar à praia, porque talvez eu merecesse mesmo algum castigo por ter rasgado seu livro. A mãe que também mereceu que eu o rasgasse por me esquecer. Nós nos desapontamos muitas vezes, muitas, mas não havia dúvidas sobre o amor. Essa é a saudade que eu tenho. Durante dezesseis anos fomos assim, mãe e filha. Quando meu pai foi embora as dúvidas vieram, enquanto minha mãe também se foi, do pior jeito: ficando. Viver ao lado de uma pessoa ferida, irremediavelmente distante, é como ter uma dor que não te deixam esquecer. No começo ela chorou. Alternou momentos histéricos e silêncios intermináveis. Ver minha mãe calada era dilacerante. Falar, falar sobre tudo, falar deliciosamente muito, sempre foi seu forte. Ela se afastou do trabalho, dos amigos, da família. E houve momentos em que se afastou dos livros, o que por si só indicava quase um estado terminal. Mas de todas as distâncias a mais densa foi entre nós duas. Foi como se ela me dissesse “não volte”, como Rita fez com você, sem que eu tivesse ido, sem que eu pudesse me mudar de bairro, sem que ela pudesse parar de repetir um dia sequer, entre vozes e silêncios, com aqueles olhos imensos e intensos: “não volte”. (Madeira 2022, p. 180)

O sentimento de abandono em *Véspera* se apresenta já nas primeiras páginas. A frustração de Vedina com o casamento, com a falta de amor que vive, parece encontrar o colapso quando perde o filho:

Ele podia voar, ela não. E no golpe decisivo, aquele que acabaria com os monstros invasores, Augusto chuta a cabeça da mãe. Vedina mete o pé no freio até o fundo. A parada é brusca. Augustinho voa. Voa e bate no console

do carro. Bate e explode numa gargalhada. Aquilo foi uma manobra radical, o monstro fora para sempre humilhado. A gargalhada agride. Vedina abre a porta e sai. O passo é cego e firme, todas as articulações tomadas de determinação. Ela puxa o filho para a calçada e em seguida joga no chão, aos pezinhos dele, a mochila colorida. Sem uma palavra, entra novamente no carro e arranca. Vai se foder, Abel, vai se foder. (Madeira 2023b, pp. 15-16)

Ela se dá conta do que fez e retorna ao ponto onde deixa o menino, mas não o encontra. O abandono que sente tomará conta, a partir daquele momento, da vida de todos: a criança perdida, o filho abandonado. No entanto, parece que o filho já estava predestinado a isso, pois quando Abel agrediu Vedina, “foi a única vez que bateu em Vedina, mas uma mulher que apanhou uma vez de um homem apanhou para sempre. Augusto já estava dentro dela e começou a ser abandonado” (Madeira 2023b, pp. 253-254). A mulher que leva a criança sinaliza que “confesso que não foi fácil aplacar a discórdia dentro de mim: fazer o mal é um fardo pesado, porque o bem também é uma tentação” (Madeira 2023b, p. 271). Apesar disso, Augusto, que passou a se chamar Daniel, nunca voltou para casa.

Considerações finais

Ainda que possamos ocupar, como defendia Virgínia Woolf, os espaços físicos e públicos, as narrativas de Carla Madeira evidenciam a importância de que nos ocupemos a partir de dentro, fazendo-nos interiorizar a reflexão de o quanto os temas do amor e do abandono estão intrinsecamente ligados. Como disse Biá, “o pior de nós tem seus encantos. Somos feitos do bom e do ruim em porções imprevisíveis” (Madeira 2022 p. 128).

Este capítulo apresentou o processo de criação, crítica e análise literárias da produção narrativa de autoria de Carla Madeira. O objetivo da pesquisa foi contribuir para as discussões sobre o tema da escrita de mulheres, a partir do que Hélène Cixous e Nelly Richard definem como uma “feminização da escrita”.

Quando Nelly Richard observa sobre a escrita de mulheres, entende-se que as obras aqui estudadas apresentam uma escrita que exemplificaria práticas anti-hegemônicas, na compreensão da escrita “em tensão com”. Já o que Hélène desenvolve sobre falar/escrever sobre o tema destaca a importância de mulheres escreverem sobre mulheres, colocando-se no mundo a partir dos próprios movimentos; para ela, ler mulheres e fazer crítica sobre produções de mulheres é uma forma de potencializar a consciência crítica dessa tomada de posição de uma escritura *tensionada*, como Richard defendeu, num espaço de *revolta*. Ainda, diz Virgínia Woolf: “e como o romance tem essa correspondência com a vida real, seus valores são, numa certa medida, os da vida real” (Woolf 1995, p. 91).

Carla Madeira apresenta em seus escritos uma produção que se exemplifica como práticas anti-hegemônicas, evidenciando uma escritura que apresenta espaços narrativos que subvertem a lógica patriarcal-falocêntrica. Sua escritura está em tensão com o normatizado, seja por meio das representações dos papéis femininos, seja pela ordem discursiva narrativa, sendo, assim, exemplos de subversão: o estereótipo de que o amor a tudo salva se contrapõe às subversões das representações de feminino, que se confrontam em situações de constante abandono.

Considerada a escritora mais lida de 2021 e 2022, as personagens femininas de Madeira em suas tramas subvertem os papéis socialmente esperados pelas mulheres, em atitudes/situações que destroem amores e promovem abandonos. Sua escritura manifesta como complexas relações de amor também

compõem desamparos, destacando o poder da literatura em representar poéticas e singularidades ficcionais por meio da potência da linguagem.

O mais bonito de *Tudo é rio* é que as mulheres que criam uma união matrimonial em função da criança que nasce, fruto do mesmo homem, mas que as fazem criar conexões: Lucy se liberta de um ódio de não ter ninguém, Dalva se liberta do peso da perda do filho. Venâncio vaga como um fantasma, sem saber o que fazer, apenas aceitando o destino definido pelas mulheres, encontrando a paz a partir das decisões delas. O “final feliz” é reconhecer cada um suas fraquezas e seguir adiante, caminhos muito diferentes, mas que se complementam, como um rio que tem sua direção, mas que corre cada um a seu curso, juntos, separados ou ambos. Apesar de tudo, Lucy tinha razão, “a dor vicia enquanto mantém a gente vivo. Mas não era só a dor que prendia Dalva ali, o amor também lançou suas âncoras” (Madeira 2023a, p. 134).

Com *A natureza da mordida*, a relação de amizade de Biá e de Olívia surge como uma possibilidade de ambas passarem a vida a limpo, fazendo-se e refazendo-se narrativamente de seus traumas e abandonos. A libertação da dor pelo luto da morte de Rita acontece com Olívia quando ela começa a dividir sua dor com Biá, nos encontros no parque no domingo e nos escritos que elabora para ler para a amiga, já quando Emma está bastante fragilizada pela doença. Biá também deixa como herança seus apontamentos, seus registros escritos, que serviam como rastros de memórias que ela não mais podia lembrar, por conta do Alzheimer, mas que também acaba sendo uma maneira de poder dizer tudo o que desejava ao marido, Teo, e que não pode.

E, por fim, com *Véspera*, temos o amor como a luz, manifestada na união entre Caim e Veneza, e as trevas do abandono, no relacionamento de Abel e Vedina. Sempre no contraponto das inconstantes dos sentimentos, a sensação que o leitor tem é de que a narrativa é pessimista, como se

não houvesse possibilidades de uma segunda chance: a vida para alguns pode ser apenas um arrastar de dias, em que o abandono está sempre relacionado ao arrependimento. Ao momentaneamente abandonar o filho, por uma explosão de sensações e sentimentos, Vedina se vê como que novamente sem oportunidades de mudar sua vida, ainda que a amiga, Veneza, sempre esteja a seu lado, apoiando-a, pois “às vezes, é preciso ir longe para chegar vindo de trás e alcançar a véspera da véspera da véspera do acontecimento. O momento preciso em que tomamos ou somos tomados por uma direção e um belo dia... ou um triste dia, somos o que somos” (Madeira 2023b, p. 11).

Assim, esta breve análise dos romances de Carla Madeira põe em evidência a escrita dessa escritora brasileira contemporânea, manifestando o quanto o tema como o amor e o abandono são ressignificados. Principalmente, destaca-se os papéis “tipicamente femininos” numa versão feminista, discutindo justamente os estereótipos e subvertendo a ordem patriarcal dos discursos hegemônico-falocêntricos. A feminização da escrita, defendida por Cixous nos anos 1970, e destacado por Richard, nos anos 90, segue sendo uma importante crítica para as escritas de mulheres em nossa contemporaneidade. Que possamos seguir com este trabalho na crítica. Este foi o objetivo desse capítulo.

Referências

MESSIAS, Carlos. “Carla Madeira: a autora mais lida do Brasil.” *VOGUE Livros*. [S. l.], 24 nov. 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/11/carla-madeira.ghml>. Acesso em: 15/09/2023.

- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- LUDMER, Josefina. “El espejo universal y la perversión de la fórmula”, in: BERENGUER, Carmen; BRITO, Eugenia; ELTIT, Diamela; OLEA, Raquel; ORTEGA, Eliana e RICHARD, Nelly (orgs.). *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1987, pp. 275-287.
- MADEIRA, Carla. *A natureza da mordida*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- MADEIRA, Carla. *Tudo é rio*. Rio de Janeiro: Record, 2023a.
- MADEIRA, Carla. *Véspera*. Rio de Janeiro: Record, 2023b.
- REGARD, Frédéric. Prefácio “AO!”, in: CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução: Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, pp. 7-25.
- RICHARD, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”, in: RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993, pp. 31-45.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro: Editora Nova Fronteira, 1994.
- WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2019.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros ensaios*. Tradução e organização Wagner Schadeck. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

LENGUAJES Y TEXTUALIDADES

9 - REVISITANDO EL MITO DE EVA PERÓN DESDE EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE LOS AÑOS 2000: ENTRE LA MEMORIA DEL PERONISMO Y LAS LUCHAS DEL FEMINISMO

Cecilia Carril

El culto de Eva Perón, junto a los acontecimientos que rodearon el 17 de octubre, son claras expresiones de las transformaciones que el peronismo ha representado en la historia y la cultura política argentina. La dimensión mítica de Eva Perón comienza mucho antes de su muerte, a través de un cúmulo de hechos y discursos políticos que protagoniza. El recibimiento al regresar de su gira por Europa, la inauguración de obras impulsadas desde la Fundación Eva Perón, el discurso de renunciamento en la CGT – entre otros – dan cuenta del papel asignado a su figura como agente movilizador de la clase obrera e interlocutora entre los sectores populares y el poder en el gobierno. Esta narrativa mítica se refuerza desde el momento en que el gobierno militar instaurado tras 1955 intenta borrar todo rastro del peronismo y a través del Decreto 4.161 (1956) establece la prohibición de toda mención, referencia o símbolo del régimen depuesto.

La producción cinematográfica, en tanto vector de memoria (Rousso 2012), ha contribuido a la configuración de esta narrativa: seleccionando temáticas y empleando estrategias retóricas participa en la disputa por la imposición de sentido y en la configuración de cierto consenso. El cine condensa las representaciones sociales que circulan en el momento de producción y a la vez construye significados, que se articulan o a veces cuestionan las ideas, imágenes y discursos dominantes del presente de realización y/o de recepción. Para indagar en

esa construcción de sentido en este artículo abordamos films encuadrados dentro del registro documental, producciones que mantienen una relación indicial con el mundo histórico, es decir, lo representan y sostienen una argumentación respecto al mismo (Nichols 2013). Se plantea una relación de verosimilitud entre la realidad y la representación de la realidad, una relación de mimesis entre la obra y su referente: la obra representa de manera creíble y aceptable la realidad, construyendo un marco de sentido que otorga validación a ese discurso (Piedras, 2009). Por ello, el cine documental puede ser considerado fuente y agente de la historia: fuente en tanto documento del momento en que fue realizado, permite reconstruir el pasado y aportar a la reflexión histórica, agente en tanto activa la conciencia de las problemáticas que preocupan a nivel social, actualizando debates y activando los procesos de construcción de las memorias sociales (Ferro 1995).

A partir de un exhaustivo estudio de las representaciones cinematográficas y teatrales de Eva Perón en el período 1983-2014, Jimena Trombetta (2015) sugiere tres variantes para pensar la construcción mítica de la figura de Eva: Eva-santa, Eva-mujer fatal y Eva-militante. La Eva-santa se enuncia en los documentales de los años 50 que representan los cortejos fúnebres, propuestos desde la Subsecretaría de Información y Prensa de la Presidencia de la Nación Argentina: *Y Argentina detuvo su corazón* (Edward Cronjager 1952); *Eva Perón inmortal* (Luis César Amadori 1952); *Y su obra de amor* (Carlos Borcosque 1953). En ellos Eva es la inigualable compañera de Perón, abanderada de los humildes que sacrifica su vida por la causa peronista. La Eva-mujer fatal se difunde paralelamente desde los discursos antiperonistas, asociando su pasado de actriz a toda una serie de ideas despectivas y despreciativas que eran muy comunes en aquellos años: la mujer se aprovecha de su belleza o de su reconocimiento a nivel público para escalar socialmente y lograr beneficios económicos. Contrapuesta a la

figura de Eva-santa y de Eva-mujer fatal empieza a configurarse la Eva-militante, consolidada desde el peronismo de izquierda tras la persecución abierta con el golpe de Estado de 1955: una mujer que lucha incansablemente contra las injusticias y los poderosos, enarbolando el martirio como parte de la misma batalla, una verdadera heroína. Esta enunciación puede rastrearse en películas como *Una mujer, un pueblo* (Carlos Luis Serrano y Juan Schröder 1970), prohibida en su momento por el gobierno militar y estrenada recién en 1974.

Desde el análisis de estos documentales, Marcela López y Alejandra Rodríguez (2009) plantean que el repertorio temático e iconográfico allí instaurado se consolidará a partir del retorno a la democracia, con películas como *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona 1984) o *El misterio Eva Perón* (Tulio Demicheli 1987). Desde una combinación de las tres variantes míticas estos documentales comienzan a pensar la figura de Eva desde una perspectiva histórica que cuestiona la Historia Oficial, atravesada por la impronta de lo nacional. Anclados en entrevistas y material de archivo se refuerza en ellos la idea de objetividad en la reconstrucción del pasado. En los años 90, marcados por las contradicciones del peronismo menemista que está en el poder y que impulsa políticas neoliberales en desmedro de los intereses de los sectores trabajadores y populares, se volverá sobre una reconstrucción minuciosa del accionar social y político de Eva como en *Perón, sinfonía de un sentimiento* (Leonardo Favio 1999) y sobre los macabros destinos de su cadáver como en *Evita, la tumba sin paz* (Tristán Bauer 1997). Cuestionando el debilitamiento del peronismo de izquierda, la Eva-militante se impone en estos discursos fílmicos y dialoga con aspectos de las otras variantes de Eva.

Teniendo en cuenta estos análisis nos proponemos continuar la genealogía y observar de qué manera esta narrativa épica se resignifica en el cine documental argentino de los años 2000, en un contexto marcado por los debates planteados

por los movimientos feministas y las políticas que desde una perspectiva de género se encaran desde los gobiernos de Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015). Allí recién empiezan a registrarse nombres de directoras mujeres, por contraposición a la totalidad de los films previos en que Eva Duarte de Perón es configurada desde una mirada masculina atravesada por normas y pautas del sistema heteropatriarcal. Las producciones de los primeros años de los 2000 indagan en aquellos aspectos menos conocidos de la vida de Eva (la infancia y sus años en Junín, Buenos Aires), mientras que las realizadas más avanzado el siglo XXI reconstruyen su accionar político revisitando el legado en función de las luchas contemporáneas del feminismo. En ese recorrido por los films documentales producidos en Argentina a principios de los 2000 se irán desgranando diversas claves para entender la representación de Evita como figura emblemática del peronismo y de la cultura política argentina del siglo XX: se expresa la disputa de clase, se enuncian algunos planteos desde la problemática de raza/etnia con referencias a los descamisados o cabecitas negras y, avanzando en el tiempo, se representan algunos aspectos desde una perspectiva de género.

El colectivo peronista y la construcción del otro: hacia una ruptura de la linealidad en las narrativas fílmicas

A principios de los años 2000 nos encontramos con tres documentales que forman parte de un relato socialmente aceptado respecto a Eva: *Evita. Un mito argentino* (Román Lejtman 2002); *Evita: muerte, profanación y mito* (Román Lejtman 2006); *Historia de un país. Argentina Siglo XX: Eva Perón y la cultura peronista* (Canal Encuentro, 2007).

Bajo una lógica de informe periodístico destinado a un público general o bajo una lógica pedagógica-educativa en donde se incorpora una mirada científica del tema, estos films construyen un relato cronológico de la contribución de Evita a las políticas del peronismo. Esos relatos se apoyan en los pilares tradicionales del cine documental: una voz en *off* explica al espectador los sucesos históricos, reforzando su argumentación con entrevistas a políticos o especialistas y las imágenes de archivo se emplean a modo de ilustración de lo dicho, bajo la modalidad que Nichols (2013) denomina expositiva. Así, se identifica una línea de continuidad con lo que sostienen Marcela López y Alejandra Rodríguez (2009) en referencia a films de los años 80: se ha dejado de lado el apasionamiento por la vida de Eva y la exaltación de su obra para reforzar la objetividad, el distanciamiento en la búsqueda de una verdad que se encuentra en un discurso coral a partir de las entrevistas.

La linealidad de las narrativas fílmicas se rompe con una animación ficcionada, *Eva de la Argentina* de la periodista-investigadora María Seoane (2011). Al igual que en los tres documentales mencionados, se presenta un peronismo aglutinado en torno a la figura de Evita y Perón, con un añadido: los enemigos del peronismo son representados a través de la metáfora y la alegoría. EE.UU. aparece simbolizado como un halcón y con rostros de secuaces se personifica a militares, industriales, terratenientes, eclesiásticos, mujeres de clase alta. Este documental irrumpe en la discursividad dominante apelando a la animación: un recurso considerado propio de la ficción, raramente empleado para abordar temáticas históricas rompiendo esa estructura clásica de voz en *off* - imágenes de archivo - entrevistas. La elección estética marca un claro distanciamiento del referente: a través de los dibujos de Francisco Solano López, se pone en escena el recuerdo y la rememoración de Eva. Parece prevalecer entonces un uso icónico de la imagen, basado en la relación de semejanza entre representación audiovisual y objeto representado (Schaeffer 1993).

Ya no es la voz en *off* –omnisciente y omnipresente– la que lleva adelante la narrativa, sino que se trata de una voz materializada en un informante especializado que se hace presente como protagonista en la animación. Se refuerza la idea de film como relato parcial que invita a pensar la Historia en tanto reconstrucción hecha a partir de fuentes y en función de determinados intereses. No es cualquier informante, se trata de un periodista, escritor y militante peronista argentino que, desde antes del golpe cívico-militar de 1976, forma parte de la agrupación armada Montoneros: Rodolfo Walsh. Ya no es una autoridad presentada como objetiva y neutral la que construye el texto fílmico, sino una mirada interesada que deja en claro su posicionamiento frente a un otro que se caracteriza como golpista, derechista, autoritario, liberal, ortodoxo. Así se define un campo de acción propio, básicamente democrático, desde la perspectiva de un otro positivo – los peronistas – con quien el enunciador comparte ideas, valores, objetivos y se explicita por tanto el posicionamiento de quien dirige el documental (Verón, 1987).

Impronta del feminismo y la perspectiva de género: innovaciones temáticas en la producción documental

Cuando la impronta del movimiento feminista se hace sentir en la calle, en las discusiones de los medios de comunicación y en la agenda política, se estrenan otros documentales que suman innovaciones temáticas, primero, y estéticas, luego. En aniversarios especiales referidos a Evita circulan dos films que, sin romper del todo con el enfoque tradicional de la figura de Eva – centrado en su contribución al peronismo y el papel desempeñado como interlocutora de los sectores vulnerados –, introducen ciertas variantes

en el abordaje temático, atravesados por una perspectiva de Derechos Humanos.

A 68 años de su fallecimiento Canal Encuentro estrena *Eva, trazos de una infancia* (Martín Ladd 2017), una producción de la Universidad Nacional del Noroeste de Buenos Aires que se ocupa de reconstruir su infancia, un aspecto hasta entonces poco explorado desde el cine documental. El subtítulo con la palabra “trazos” hace referencia a las dificultades que esa tarea supone y también al modo en que esas dificultades son sorteadas en la película: con las imágenes esbozadas por Martín Velasco Bertolotto que recrea las escenas relatadas en el libro de Erminia Duarte (*Mi hermana Eva*, 1972) incorporando al dibujante y su proceso de creación en el mismo discurso fílmico. Al igual que en el documental de María Seoane, se recurre a las artes plásticas para introducir matices en el discurso dominado por imágenes de archivo y voces *over*, haciendo dialogar la figura y los aportes de Eva con un contexto que se presenta en clave democrática y que insinúa la construcción de un Estado de derecho. Entrecruzando la dimensión biográfica con la social y la histórica, se aborda la situación de los derechos civiles de las mujeres haciendo referencia a cómo se elabora y compila la documentación necesaria para el voto femenino y se reconstruye la historia de los derechos de la infancia que serán centrales para la doctrina peronista.

Dos años después, al cumplirse 100 años del nacimiento de Eva Duarte, se emite también por Canal Encuentro *Eva Perón, jirones de su vida: 100 años* (Felipe Pigna 2019), presentado por la Federación de Docentes de Universidades Nacionales. Relata cómo Eva llega a convertirse en una figura política de peso en el marco de las transformaciones impulsadas por el peronismo desde 1946, recorriendo cada uno de los momentos y decisiones que configuraron ese camino. Desde una mirada amplia el film se propone retomar aquellos actos y acciones que fueron tejiendo la trama del peronismo e insertando la figura

de Eva como un actor fundamental en ese tejido. Cabe señalar que la consecución del voto femenino se presenta en el marco de este amplio recorrido. El documental también da cuenta desde una perspectiva histórica del proceso de desperonización de la sociedad encarado tras el golpe de 1955 y de los hechos que rodearon el destino del cadáver embalsamado de Evita. El documental con voz en *off* se construye a partir de imágenes de archivo que son segmentadas con frases pronunciadas por Evita reflejando sus ideales y valores.

Al ser Eva la impulsora que logra el apoyo necesario para la sanción del voto femenino, su figura queda inextricablemente unida a este reclamo histórico de los movimientos feministas, aunque no es hasta que las temáticas de género se instalan en la agenda política de los años 2000 que este hecho empieza a problematizarse desde el campo cinematográfico. Esto es, por mucho tiempo el cine documental referencia la concreción del voto femenino como un logro más dentro del accionar social y político de la entonces primera dama. Iniciada la segunda década del siglo XXI esta conquista será colocada en el centro de interés de las narrativas fílmicas y cargada de contenido a partir de los planteos del feminismo.

Este viraje discursivo puede comprobarse si analizamos una producción de esos años, *Eva Perón, 100 años* (Fernanda Rotondaro 2019). Caracterizando las relaciones entre la figura política de Eva y las feministas del momento, adentrándose en las lecturas contextualizadas de los cuerpos y las representaciones sociales dominantes en el siglo XX, la visión histórica es atravesada desde una perspectiva de género. La narrativa fílmica reconstruye los conflictos con los actores políticos de peso (FF.AA, oligarquía, Iglesia) y con las agencias formales del Estado que venían ocupándose de las mismas áreas en que se involucra la Fundación Eva Perón (acción social, salud, educación). Cabe aclarar que las especialistas entrevistadas son todas mujeres y sus aportes por momentos dialogan con

las imágenes, superándose esa función de lo iconográfico como mera ilustración de lo sostenido por la palabra. Por ejemplo, cuando una de las entrevistadas se detiene en los gestos de los rostros de Eva y Perón en ocasión del acto organizado por la Confederación General del Trabajo ante las elecciones de 1952 y plantea el cuerpo de las mujeres como territorio de la política:

Cuando observamos en detalle lo que pasa en ese balcón vemos a este Perón con un gesto bastante adusto, una Eva con una cara de remordimiento y de sufrimiento muy singular, digamos...pensemos que es una mujer que está siendo vitoreada y aclamada por dos millones de personas pidiéndole, cuando ni siquiera había votado por primera vez, que acepte la candidatura a la vicepresidencia de la Nación y sin embargo su cara es una cara bastante torturada...no es una mujer que está feliz (00:35:00).

De esta manera se explica que los cuerpos expresan las sensibilidades del momento, lo que no se puede decir a través de la palabra. En este caso la imagen es abordada como fuente para la reconstrucción del pasado, es contextualizada y explicada en sus propios términos, esto es, según la codificación propia del lenguaje audiovisual. El lenguaje audiovisual tiene la capacidad de establecer una relación de contigüidad entre la imagen y su referente, es decir, tiene carácter probatorio en tanto da cuenta de su existencia y permite establecer empíricamente su validez. Sin embargo, esta posibilidad conlleva cierto riesgo: tomar a las imágenes como pruebas sin someterlas a discusión (Cremonte 2012). En el documental que estamos analizando (*Eva Perón, 100 años*, Fernanda Rotondaro 2019) la crítica es realizada por las personas entrevistadas, que ponen en evidencia cómo fue construida la figura de Eva bajo la mirada del discurso masculino, según los márgenes de feminidad y masculinidad aceptados en aquella época.

Más cerca en el tiempo cabe mencionar otros dos documentales que reconstruyen la figura de Eva también desde una perspectiva de género, explayándose en la mirada que las mujeres y las identidades no heteronormativas aportan al respecto. En *Eva. El camino del pueblo* (Canal Encuentro, 2021) la voz de las especialistas en investigación social es superpuesta con la de artistas y militantes políticas, introduciendo una amplia diversidad de experiencias y sentires en relación con las acciones impulsadas por Eva. En *Evita es hoy* (Instituto Nacional de Investigaciones Históricas, Centro Cultural Kirchner, Ministerio de Cultura de la Nación, 2021) se suma la palabra de actrices que han interpretado a Evita en el cine o el teatro, que dialogan con las imágenes y discursos, los estigmas y mitificaciones que han rodeado su figura a lo largo del tiempo. Lo que emerge de los testimonios es recreado a través de escenas ficcionalizadas, complejizando la dicotomía entre los géneros tradicionalmente conocidos como ficción y documental. La ficcionalización también es empleada en un documental presentado por Canal Encuentro con motivo del 8 de marzo de 2023, *Mujeres de mi Patria. Las delegadas de Evita* (Julia Rosenberg 2023). En este caso las escenas ficcionalizadas actúan como conectores entre imágenes de archivo, subordinadas bajo una modalidad expositiva a la voz en *off* que explica todo el proceso administrativo encarado desde las unidades básicas del Partido Femenino, necesario para censar las mujeres que votarían por primera vez.

El modo de apelar al recurso de la ficcionalización da cuenta de los cambios de las últimas décadas en el campo de la producción cinematográfica, una suerte de hibridación en las prácticas orientadas a representar la realidad. Así explica este proceso María Luisa Ortega (2005, p. 187):

Hoy cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (del ejercicio de la mirada, la intromisión y el pensamiento sobre ellos), y donde el compromiso ético del que siempre hizo gala el documental esté más enraizado en la modestia epistemológica y en la honestidad que en una superioridad moral basada en una forma de acceso privilegiado a lo real [...]

La cita expresa que la hibridación va de la mano de un replanteo de las fuentes de legitimidad epistemológica y una revisión de la ligazón entre conocimiento y acción social, es decir, se están revisando los criterios que regulan la dinámica y el funcionamiento del campo de estudio de lo social. En la mayoría de las producciones recientes, tanto en el campo cinematográfico-artístico como el académico, se ha abandonado esa pretensión de neutralidad, remarcando a través de los estilos de representación y escritura la subjetividad presente en la construcción del objeto de estudio e inherente al sujeto que explora.

Además de dar cuenta de estos cambios en la construcción de las narrativas fílmicas, el análisis hasta ahora esbozado evidencia que ha cambiado el discurso hegemónico y que la memoria oficial del peronismo está siendo revisitada desde una mirada de género. Cuando las luchas del feminismo impactan en las políticas estatales y el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner retoma algunas de esas demandas para impulsar leyes y políticas públicas que contemplen la perspectiva de género en

materia de salud, educación, en lo laboral, en el campo judicial y de la seguridad,¹ el cine documental participa de una relectura de la figura de Evita, según algunos postulados feministas y la identificación con el peronismo es enunciada en un segundo plano. En este contexto, los planteos del feminismo parecen diluir la polarización peronismo kirchnerista/peronismo antikirchnerista que se dirime en la escena política del momento.

Desde 2003, Néstor Kirchner ocupa la presidencia argentina como manifestación de una fuerza política organizada desde el Frente para la Victoria (FpV), que retoma algunos postulados del movimiento peronista y en donde confluyen varias corrientes (peronistas y no peronistas), expresando la crisis de las identificaciones partidarias y políticas tradicionalmente existentes en Argentina. Es una fuerza que apelando a la tradición del peronismo y empleando parte de su simbología, diseña estrategias de distanciamiento y transversalidad: establece alianzas con sectores de la izquierda no peronista y peronista marginales a las estructuras del Partido Justicialista, a la vez que delimita fronteras con ciertos actores, particularmente el Ejército, la Iglesia y el Fondo Monetario Internacional (Montero y Vicent 2013). Por ello, podemos encontrar una amplia diversidad de posicionamientos que se encuadran dentro del arco kirchnerista y muchas de ellas articulan cambios de sentido con relación al peronismo.

-
1. Cabe mencionar la ley que reconoce el derecho al matrimonio entre personas del mismo sexo (Ley N° 26.618, 2010), la ley que incorpora la figura de femicidio al Código Penal (Ley 26.791, 2012), la ley que establece el derecho a la identidad de género de las personas (Ley N° 26.743, 2012), que se suman a otras sancionadas a principios de los años 2000: la ley que regula el Programa Nacional de salud sexual y procreación responsable (Ley 25.673, 2002), la ley de protección integral de los derechos de las niñas, niños y adolescentes (Ley 26.061, 2005), la ley de educación sexual integral (Ley 26.150, 2006) y la ley sobre la violencia contra la mujer (Ley 26.485, 2009).

*Innovaciones estéticas: lo mítico revisitado
a través de un film musical*

En este marco se produce un documental que a las innovaciones temáticas le suma innovaciones estéticas: *Las enfermeras de Eva* (Marcelo Goyeneche 2015). Este relato ofrece una mirada sobre la Escuela de Enfermería de la Fundación Eva Perón, indagando cómo Eva se involucró en su constitución, lo que representó su enfermedad para las mujeres miembros de la Escuela y cómo toda su obra fue desarticulada a partir del golpe de Estado de 1955. El énfasis no está en el sujeto, sino que se rastrea algo más colectivo inserto en las estructuras de poder y en la organización social. Comparar los títulos de los films hasta ahora analizados permitiría también dar cuenta de este corrimiento discursivo.

Con una estética similar a la de las películas y noticieros argentinos de las décadas del 40 y 50, el film se estructura a partir de los relatos de mujeres que estudiaron Enfermería en esa institución y sus testimonios son intercalados con imágenes de archivo y recreaciones ficcionales. La fotografía, a través de imágenes extraídas del Archivo Histórico de la Nación y un álbum personal de una de las entrevistadas, tiene un papel relevante en el proceso de recuperación de los recuerdos. Las fotografías capturan el tiempo pasado inmortalizando las vivencias y experiencias en la Escuela de Enfermería, trayendo al presente lo que ya no está. Así actúa como prueba de lo acontecido y a la vez da cuenta del “yo estuve ahí, fui parte de ese tiempo”: demuestra que algo ha sucedido y da cuenta de qué ha sucedido (Barthes 1990).

Destacan las canciones elaboradas específicamente para la película, que son escenificadas a través de coreografías, en donde se recrea el ambiente del contexto histórico: las actrices visten los uniformes empleados en aquel momento y bailan

en una infraestructura que parece ser la de la Escuela, con los cuadros de Perón y Evita en sus pasillos. Un contrapunto entre imágenes audiovisuales en blanco y negro (las de archivo y las coreografías) e imágenes en color (las entrevistas y registros de actividades realizadas por las entrevistadas) conduce a pensar cómo operan los diálogos y tensiones entre ese pasado que se recuerda en la voz de las entrevistadas y el presente en donde se materializa el recuerdo. Dado que el tiempo del recuerdo siempre es el presente, cabría pensar el momento en que se activa la memoria y cómo ese presente está condicionando el qué y el cómo se elige recordar ese pasado, cómo se elabora el sentido y se transmite la carga afectiva que esos hechos tienen para el sujeto (Jelin 2002).

La banda sonora adquiere una autonomía y una entidad propia que merece ser analizada: el sonido avanza en paralelo con las imágenes, ambos se encuentran en algunos momentos, sin que uno se subordine al otro. La música escapa a su rol secundario como valor agregado y pasa a disputarle el estatus históricamente otorgado a las imágenes en el documental. Lo musical emerge de las mismas entrevistas y toma la forma de canciones: en los recuerdos de las mujeres se cantan himnos aprendidos en la institución de estudio y la letra de las canciones está claramente inspirada en esos recuerdos. Respecto a la decisión de hacer un documental musical, el director manifiesta:

Hacer esa mezcla con el musical me permitió abordar el recuerdo de estas mujeres desde un lugar más idealizado y ligado a esa suerte de país de la felicidad que forma parte del ideario peronista [...] (Goyeneche se interna en la historia argentina con “Las enfermeras de Evita”, 17/03/2015)

La música se presenta como un recurso que permite volver a lo mítico del peronismo y la figura de Eva, pero desde otro lugar, para visibilizarlo en tanto construcción simbólica

como mito. Estas innovaciones estéticas deben ser pensadas en función de la consolidación del campo audiovisual, en el marco de las políticas públicas de fomento a la producción documental logradas a partir de la lucha sostenida por los colectivos audiovisualistas tras la crisis de 2001. Con la Resolución nº 0658/04 se crea el Plan de Fomento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (en adelante INCAA), incluyendo por primera vez el formato documental en la promoción estatal (cuarta vía: largometraje documental). En 2007, el INCAA empieza a tener en cuenta el cambio tecnológico que se venía produciendo y las especificidades del audiovisual documental: a través de la llamada vía digital o quinta vía documental se ofrecen subsidios más reducidos para aquellas películas filmadas y terminadas en digital (Resoluciones 632/07 y 633/07). Esta vía no exige antecedentes por parte de los realizadores y ello contribuye sin dudas a la exploración estética y a la manifestación de un abanico de temas hasta entonces no abordados. En 2011, se aprueba un nuevo Plan de Fomento que subsidia la producción y edición en DVD, a la vez que establece la conformación de los jurados que evalúan los proyectos con representantes de las organizaciones del sector documental (Resoluciones nº 2202/11, 1023/11 y 1347/11).

Inflexiones en la enunciación de la entidad pueblo: de un pueblo homogéneo a la desaparición de la enunciación

Revisando la genealogía construida a partir del acercamiento a los documentales que han representado a Evita en los años 2000 podemos señalar las inflexiones en la enunciación de la entidad pueblo, un término propio de la discursividad peronista que aglutina en tanto señala la existencia de intereses en común, lo deseable para todos.

Por los recursos estilísticos empleados para representar al pueblo peronista, cabe detenerse en el documental animado *Eva de la Argentina* (María Seoane 2011), donde se enuncia un pueblo homogéneo, destacando su lealtad al movimiento peronista y fundamentalmente a Eva. Se construye un personaje (nombrado como Juan Pueblo) retomando la imagen de una mítica foto de un acto oficial en Plaza de Mayo, en la que un hombre trepado a un farol agita una bandera. Ese personaje aparece en varias escenas del film y en una de ellas ese cuerpo se une a la imagen de la Libertad, confluyendo sus dedos índices al estilo del mural *El toque de vida desde Dios hacia Adán*, uno de los frescos de la Capilla Sixtina ejecutado por Miguel Ángel (00:18:30). Se recurre a una imagen poderosa en los términos de Laura Malosseti Costa (2001) para asociar el colectivo de los trabajadores a la Nación Argentina imprimiéndole valores vinculados a la dignidad y la lucha. Se trata de una imagen poderosa en tanto que pervive en la memoria visual, a veces en estado latente y sus significados se reactivan transcurrido un tiempo, generando nuevas representaciones. La escena original, asociada a una interpretación muy poco ortodoxa del libro del Génesis, y fundamentalmente el detalle de las manos donde se representa el soplo de la vida con que Dios crea el hombre, ha sido innumerable veces replicado en obras de arte, publicidad y cine. En este caso, la reproductibilidad técnica distancia la obra de su autenticidad y el valor exhibitivo desplaza al valor cultural, desmoronando o atrofiando el aura, el aquí y ahora de la obra de arte y todas las marcas que la misma historia de la obra y el transcurrir del tiempo han dejado grabadas en su materialidad (Benjamin 1989).

Enriquecer la noción de cine documental desde los aportes de Michael Chanan (2011) permite acercarnos a documentales que como éste emplean una amplia variedad de recursos ficcionalizados: “El film resulta ser una presentación objetiva sobre una percepción subjetiva de una realidad

objetiva” (Chanan 2011, p. 50). Tres expresiones de esta enunciación merecen nuestra atención: presentación objetiva, percepción subjetiva y realidad objetiva. ¿Por qué presentación objetiva? Se emplean recursos expresivos y reflexivos propios del campo cinematográfico, se apela a estrategias retóricas para representar una historia y para construir un discurso sobre el mundo histórico. Ahora bien, decir “presentación objetiva” es diferente a decir “visión objetiva”. Todo film versa o se construye sobre una percepción subjetiva: propone un camino posible para el conocimiento de los hechos, un punto de vista acerca de la historia contada, una perspectiva desde la cual acercarse a la historia. En ese acercamiento, no debemos perder de vista que la historia es parte de una realidad objetiva: si hay un aspecto que el cine autodenominado documental debe respetar es la relación indicativa con el mundo histórico (Nichols 2013). Estos tres elementos resaltados por Chanan (2011) nos conducen entonces a desnaturalizar la división entre cine de ficción y cine documental y en todo caso, pensar en términos de tipos de registro y sus posibles combinaciones, yuxtaposiciones, tensiones y diálogos. La caracterización del cine documental por parte de uno de sus pioneros, John Grierson, como el tratamiento creativo de la realidad, también borra o al menos suspende la frontera entre el género de ficción y de documental. No hay que perder de vista que cine documental es una categoría construida históricamente, definida y caracterizada por oposición al cine de ficción y como una representación de la realidad.

El film *Eva de la Argentina* resulta ejemplificador respecto a cómo es enunciado el pueblo en algunos de los discursos cinematográficos de carácter documental producidos a fines de los 90 y principios de los 2000. En ellos se marca la relevancia de la actividad social de Eva y los sentimientos que despierta en las clases populares, indagando cómo se fue moldeando la identificación del peronismo con la justicia social. En las imágenes descriptas el interlocutor de Evita es el

pueblo, un pueblo que se representa sin demasiados matices o tensiones internas. Ello se pone en evidencia cuando la voz en *off* se refiere al pueblo con los mismos términos utilizados por Eva, descamisados o cabecitas negras. Son expresiones que emplearon en su momento los sectores opositores al peronismo como forma de descalificar y estigmatizar a los seguidores de Perón, generalizando los aspectos de un grupo social considerados negativos a la totalidad del movimiento peronista a partir de criterios clasistas y racistas que son constitutivos de la cultura política argentina. Descamisados señala a quienes estaban en mangas de camisa aquel 17 de octubre de 1945 – cuando una gran movilización obrera y sindical exige desde la Plaza de Mayo la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón–, algo que a los ojos de la élite resultaba escandaloso en el centro de Buenos Aires. Cabecita negra en aquel contexto designa a quien provenía de otras provincias por fuera de Buenos Aires y tenía ascendencia indígena, considerado inferior e incivilizado desde los sectores dominantes. Evita y el movimiento peronista se apropian de tales términos y los resignifican como forma de restituir la dignidad y la identidad de los sujetos, desafiando la matriz clasista, aunque no tanto la racista: persiste el ideal de una Argentina blanca (Grimson 2019).

Por contraposición, en los documentales producidos en fechas cercanas al 2020, que están atravesados por la mirada de género, la referencia a un pueblo peronista se diluye y las mujeres como sujetos concretos organizados en un colectivo aparecen en primera escena. Una vez que las demandas del feminismo se instalan en la agenda política y se debaten en espacios públicos, la narrativa documental toma como eje el papel de Evita en la consecución del sufragio femenino y las entrevistas adoptan voces y perspectivas de mujeres. En los documentales producidos en fechas más recientes la idea de pueblo va desapareciendo y es reemplazada por un colectivo que se aglutina en torno a las demandas del feminismo.

Entre la Eva-santa y la Eva-militante: diálogos y tensiones entre peronismo y feminismo

Cada contexto histórico ha construido su propia Eva y ello puede rastrearse a través de la genealogía de producciones fílmicas visitadas. En los años 2000 coexisten documentales que representan la vida de Eva de modo cronológico como en los 80, obras que discuten los discursos peronistas ancladas en la vida política del personaje como en los 90 y discursividades que revisitan los aspectos siniestros de su muerte. Por su carácter de discurso de sobriedad, los documentales no pondrán en cuestionamiento el contenido de verdad en torno a la figura de Eva hasta avanzados algunos años del siglo XXI. Recién con films como el dirigido por Seoane, Eva empieza a ser construida desde la mirada de otros personajes históricos (como Rodolfo Walsh), poniéndose así de manifiesto a través del guión y las estrategias retóricas que no existe una verdad sino diversas miradas respecto a Eva y su accionar político-social.

Si los documentales de inicios de los 2000 destacan la obra impulsada por Eva y su contribución a la construcción del peronismo en tanto movimiento representativo de los sectores más vulnerados, los producidos alrededor de 2020 destacan fundamentalmente su rol en la consecución del voto femenino. En éstos últimos hay un claro cuestionamiento a la idea de objetividad, apelando en varias ocasiones a la recreación ficcional e incorporando nuevas voces en la construcción de la figura de Evita, fundamentalmente mujeres provenientes de las ciencias sociales, pero también artistas y militantes.

De esta manera las creaciones que desde el cine documental se hacen de Eva Duarte en los inicios de los años 2000 oscilan entre la imagen estoica, el hada buena que se sacrifica por el pueblo y la imagen militante, luchadora que se antepone a todas las adversidades y los enemigos políticos. Asociada a la

Eva-santa la idea de pueblo permanece homogénea, teñida de virtudes desde una mirada idealizada. Cuando emerge la Evita montonera con el pelo suelto, la entidad pueblo empieza a ser matizada y a adquirir corporeidades concretas, los trabajadores primero y las trabajadoras mujeres después. Sin abandonar algunos aspectos de aquella Eva-santa, los films de los años 2000 buscarán re-nacionalizar su figura y atravesar de esta manera las discusiones que el mismo movimiento peronista está teniendo en un contexto en que se actualiza la dicotomía peronismo/antiperonismo bajo la idea de una grieta que escinde los kirchneristas de los antikirchneristas. Asumido el gobierno de derecha conservadora presidido por Mauricio Macri (2015-2019) ya estaba instalada en el debate público la idea que el kirchnerismo había abierto una grieta en la sociedad, cuando en realidad la dicotomía peronismo/antiperonismo es parte constitutiva de la cultura política argentina. Estas películas nos acercan a repensar los diálogos y las disputas que se dan entre los recuerdos personales y las representaciones instaladas en la memoria social del peronismo. Hay algo de la identidad peronista que se está recreando desde el oficialismo en los albores del año 2000 y que dialoga o por momentos se tensa con las memorias que circulan en la sociedad y que tiene que ver con cómo se resignifica el peronismo tras la última experiencia de gobierno peronista en Argentina, que es el menemismo, que acentuó el endeudamiento e implementó políticas neoliberales.

Así como el peronismo está siendo discutido en este contexto, el feminismo profundiza en Argentina los debates internos tras los Encuentros Nacionales de Mujeres que se venían celebrando desde 1986, el movimiento #Niunamenos que irrumpe en 2015 tras el femicidio de la joven Chiara Páez (Provincia de Santa Fe) y la Campaña Nacional por la despenalización del aborto que desde 2005 refleja décadas de lucha y de experiencia organizada por la legalización del aborto y por los derechos sexuales, reproductivos y no reproductivos.

Las consignas “Vivas nos queremos”, “Yo sí te creo hermana”, “No nos callamos más” expresan el consenso logrado por el movimiento feminista hacia fines del siglo XX y se convierten en elemento de identificación y reconocimiento colectivo para diversas generaciones e identidades genérico-sexuales, expandiendo el sujeto político involucrado.

El peronismo kirchnerista, que a partir de 2003 empieza a ocupar lugares de decisión política y las discusiones emergentes en el contexto de politización que se abre tras la crisis de 2001, posibilita visitar el personaje de Eva desde una diversidad de perspectivas en la literatura, el cine, el teatro. En el campo del cine documental la producción es promovida a través de los planes de fomento del INCAA, abriéndose también la posibilidad de participar en festivales o ciclos especiales sostenidos desde espacios públicos. La revisión de la historia y la intencionalidad de elaborar nuevos relatos historiográficos fomentada desde 2011 a través del Instituto Nacional de Revisionismo Histórico Argentino e Iberoamericano “Manuel Dorrego” se traduce en la incorporación de nombres a la genealogía de próceres argentinos. La perspectiva de género que comienza a atravesar los discursos científicos en este contexto permite incluir a mujeres y cuestionar las épicas dominantes.

Algunos films producidos a inicios de los 2000 dialogan con la decisión del gobierno de Cristina Fernández de articular un relato audiovisual de la historia y sostener una política de producción de contenidos nacionales, a través del INCAA y Canal Encuentro, el primer canal del Ministerio de Educación de la Nación de la Argentina. La incorporación del realizador Tristán Bauer al diseño del proyecto que data de 2005 (Decreto n° **533/05**), supuso algunos cambios al perfil inicial de Canal Encuentro, que derivó en una mixtura entre televisión cultural y televisión educativa. Conjuntamente con un interés formativo –aportar al conocimiento, el desarrollo de actitudes y valores del espectador–, se plantearon objetivos de divulgación y

entretenimiento. Si bien el destinatario prioritario siguió siendo el sistema educativo, se plasmó como objetivo que la señal sea para todo público, distanciándose, por otra parte, de la modalidad de televisión escolar que emula el sistema formal de educación al estilo “teleclase” (Corte 2016).

Indagar las preguntas, los temas y los debates que atraviesa el cine documental producido en Argentina a principios de los años 2000 y que aborda algunas aristas del peronismo es una ventana para asomarnos a las preocupaciones y necesidades políticas del momento. Identificando la manera en que el cine documental elige recordar la figura de Evita puede delimitarse y caracterizar algo de lo que preocupa en aquellos años del gobierno de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. Nos permite adentrarnos en los procesos de construcción de la memoria social identificando lo que se elige recordar y también ciertos repertorios simbólicos que el kirchnerismo había retomado en sus vínculos con la historia del peronismo.

Referencias

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Andrés Weikert. México D.F: Ítaca, 2003.
- CORTE, Malena. “Reflexiones en torno al propósito educativo de Canal Encuentro.” *Questión*. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación, vol. 1, nº 51, La Plata, pp. 360-375, julio-setiembre 2016.

- CHANAN, Michael. "El documental político después de la Guerra Fría." *Comunicación y Medios*, nº 24, Santiago de Chile, pp. 43-59, 2011.
- CREMONTE, Juan Pablo. "Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales", in: APREA, Gustavo (org.) *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012, pp. 89-119.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- GRIMSON, Alejandro. *¿Qué es el peronismo? De Perón a los Kirchner, el movimiento que no deja de conmover a la política argentina*. C.A.B.A: Siglo XXI Editores, 2019.
- JELIN, Elizabet. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra. *Variaciones sobre Eva. Películas que construyeron imaginarios. En Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009, pp. 161-202.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MONTERO, Ana Soledad y VICENT, Lucía. "Del "peronismo impuro" al "kirchnerismo puro": la construcción de una nueva identidad política durante la presidencia de Néstor Kirchner en Argentina (2003-2007)." *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político*, C.A.B.A, vol. 18, nº 1, pp. 123-157, abril, 2013.
- NICHOLS, Bill. *Introducción al documental*. Traducción de Miguel García Bustos. 2º ed. México DF: UNAM, 2013.
- ORTEGA, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", in: TORREIRO, Casimiro

- y CERDÁN, Josetxo (orgs.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 185-218.
- PIEDRAS, Pablo. "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías", in: LUSNISH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo. *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. I (1896-1969). Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 43-64.
- ROUSSO, Henry. "Para una historia de la memoria colectiva: el post Vichy." *Aletheia*, vol. 3, nº 5, pp. 1-14, diciembre, 2012. Disponible en: <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv03n05a23/17082>. Acceso en: 20/08/2024.
- SCHAEFFER, Jean Marie. *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra, 1990.
- TROMBETTA, Jimena. Las representaciones cinematográficas y teatrales de Eva Perón en el período 1983-2014. De la figura al mito. Director: Jorge Dubatti. 2015, p. 337. Disertación (Doctorado en Ciencias Sociales). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires en Artes, C.A.B.A., 2015.
- VERÓN, Eliseo. "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", in: VERÓN, Eliseo; ARFUCH, Leonor; CHIRICO, María Magdalena; DE ÍPOLA, Emilio; GOLDMAN, Noemí; GONZÁLEZ BOMBAL, M. Inés y LANDI, Oscar (orgs.) *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. C.A.B.A.: Hachette, 1987, pp. 10-26.
- Goyenechese interna en la historia argentina con "Las enfermeras de Evita" (17-03-2015). *Télam Digital*. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201503/98344-marcelo-goyeneche-historia-argentina-las-enfermeras-de-evita.html>. Acceso en: 04/03/2024.

10 - EL PERPETRADOR EN ESCENA. ENTRE LA SALA DE AUDIENCIAS Y SU REPRESENTACIÓN EN LOS DOCUMENTALES SOBRE JUICIOS POR VIOLACIÓN A LOS DERECHOS HUMANOS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

Mariné Nicola

Acercándonos al objeto de estudio a partir de algunas precisiones conceptuales

El presente trabajo se propone indagar en torno a las representaciones documentales producidas a partir de 1985 sobre los juicios por los delitos de violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), poniendo en relación/tensión la construcción de los procesos de identificación de los protagonistas en el proceso judicial, los testigos sobrevivientes por un lado y los represores, por otro; trabajando de manera diádica estos actores sociales implicados, en contraposición y en función de complementos contrapuestos a partir de los cuales desarrollar los procesos identitarios. Consideramos a la identidad como punto de sutura, como punto o lugar de encuentro entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión

temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas.¹

En nuestro presente histórico los militares que ejercieron el poder y planificaron el terrorismo de Estado se encuentran en el banquillo de los acusados en tanto responsables de múltiples vejaciones, como perpetradores, mientras que los sobrevivientes, que fueron detenidos desaparecidos, se constituyen en testigos o querellantes de los procesos judiciales.²

Al referimos a perpetradores estamos considerando a los victimarios, es decir, a aquellos actores sociales que cometieron algún delito, que tienen responsabilidad o culpa en torno al suceso de ciertas acciones delictivas. En tal sentido, a lo largo del escrito utilizamos de forma indiferenciada los términos acusado, victimario, perpetrador para dar cuenta de aquellos sujetos que se encuentran en proceso de juzgamientos por cometer acciones en contra de la integridad de otra persona, que han violado el pleno reconocimiento y ejercicio de los derechos humanos siendo acusados de detenciones ilegales, violencia física y psicológica, violaciones, torturas, desaparición y/o asesinato de otra persona o grupo de personas.

-
1. Véase Hall, S. (1985). "Significación, representación e ideología: Althusser y los debates postestructuralistas", en *Estudios críticos en comunicación masiva*, vol. 2, n° 2 (texto en inglés, junio 1985). Disponible en: <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/02/15/significacion-representacion-ideologia-althusser-y-los-debates-postestructuralistas-de-stuart-hall/>.
 2. Algunas de estas ideas se desarrollaron en el artículo de Nicola, Maríné: "El sobreviviente en documentales sobre juicios por violación a los derechos humanos en Argentina. Una aproximación a la construcción identitaria y los procesos de identificación en las representaciones audiovisuales", publicado en Cuadernos n° 138. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Año 24, n° 108. Universidad de Palermo-Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, 2021/2022. Disponible en: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/issue/view/310>.

Nos interesa trabajar los argumentos declarativos esgrimidos por los militares y civiles acusados de violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina ya sea en el marco de los juicios o para la realización de los audiovisuales, como también sus imágenes delante del lente de la cámara. En este trabajo focalizamos la atención en la representación de los perpetradores en los audiovisuales documentales, cómo se construye la representación fílmica de los acusados (en tanto la construcción de identidades es un proceso de relación/contraposición con ese “otro”, es inevitable por momentos volver sobre las víctimas y los testigos) teniendo en cuenta y desplegando, en función de este trabajo, la construcción de dos categorías analíticas que nutren el estudio de las modalidades de representación y la construcción identitaria del perpetrador: la dimensión retórico-discursiva y la dimensión imagen-registro.

Al referirnos a la dimensión retórico-discursiva, buscamos contener diferentes instancias de representación de la voz, ya sea de una grabación sonora de un discurso; la voz de la construcción del “otro” que hace la víctima de su victimario; la voz del victimario hablando de sí mismo. Esta dimensión contempla diferentes instancias de representación de la voz que construyen un sujeto, en este caso al “perpetrador”, en el marco de la narrativa audiovisual. Nos interesa profundizar en el tratamiento que se da a los relatos y testimonios, en los audiovisuales donde confluyen e interactúan las diferentes instancias de representación de la voz.

En relación con la imagen-registro, nos proponemos analizar a través de qué elementos se repone la dimensión visual para construir la figura del perpetrador recurriendo y utilizando fotografías, imágenes de archivo, imagen en directo de la sala de audiencias, caricaturas, signos o símbolos que lo sustituyen, pero lo significan. Con esta dimensión, focalizamos en el tratamiento que se hace de la imagen visual del perpetrador,

cómo se incorporan las fotografías o fragmentos audiovisuales de archivo que lo presentan y representan.

Generalmente en los documentales sobre juicios el sobreviviente y su testimonio tienen un lugar preponderante. En los audiovisuales que representan los juicios por delitos de lesa humanidad en Argentina se coloca en escena a sujetos que sobrevivieron a las torturas y violaciones e intentaron restablecer sus vínculos insertándose nuevamente al tejido social del cual fueron arrancados, pudiendo visualizar en las representaciones audiovisuales los desplazamientos en el otorgamiento de sentido a identidades múltiples, diversas y en constante cambio.

Si entendemos la identidad como aquel proceso constante, inacabado y relacional, también debemos mencionar cómo se representa al otro, al torturador, al condenado puesto en el banquillo de los acusados. En un primer momento, se alude a ellos como “fuerza”, es decir, como un colectivo, no se los individualiza, sólo son sujetos que ocupan una posición en la línea de mando, son miembros o integrantes de las Fuerzas Armadas que cumplen con órdenes de los mandos mayores en una institución altamente verticalista y orgánica. Luego comienzan a ser individualizados, con nombre, apellido, rango dentro de las fuerzas armadas y rol o papel en el régimen represivo en el marco del terrorismo de Estado: su grado de implicación en secuestros, torturas, desapariciones de personas, asesinatos y apropiación de bebés. Estos procesos de individualización, subjetivaciones e identificaciones son posibles ante el avance y accionar de los tribunales y la justicia civil en detrimento de los argumentos militares relacionados a la obediencia debida.

La figura de los acusados o torturadores los analizamos con relación/oposición al testigo sobreviviente. Los perpetradores y su discurso oscilan entre “el cumplimiento del deber”, “la responsabilidad en una guerra justa” y el no

reconocimiento de culpabilidad. Generalmente se amparan en la negación de los hechos y si reconocen algunos excesos en su accionar, los adjudican a prácticas de los mandos inferiores o cuadros subalternos de las Fuerzas Armadas.³ En nuestro caso nos interesa analizar ese recorrido o pasaje del discurso a la representación audiovisual, cómo se trabaja la figura del imputado perpetrador en los documentales.

Para ello recurrimos a los aportes de estudios sobre procesos identitarios, cómo se configuran y construyen las identidades. Más precisamente, nos nutrimos de los argumentos desarrollados por Eduardo Restrepo cuando afirma que

En síntesis, las identidades no son fijas ni aisladas sino posicionales y relacionales; no están definitivamente osificadas sino que están constituidas por procesos cambiantes de sedimentación e inestables suturaciones; no son totalidades cerradas y unidimensionales sino fragmentadas y múltiples; son histórica y discursivamente producidas a través de relaciones de poder sin garantías esencialistas. Las identidades involucran las políticas de representación y un continuo, pero nunca concluido y siempre confrontado, proceso de cerramiento y subjetivización". (Restrepo 2014, p. 117)

Con estas orientaciones teórico-conceptuales que sustentan nuestra indagación, nos proponemos problematizar la intrincada trama de las narrativas audiovisuales, focalizando en la representación de los perpetradores y los procesos de construcción identitaria que se vehiculizan en estos

3. En esta línea de análisis podemos ampliar con el texto de Valentina Salvi, "Para que la sociedad no se diera cuenta. Las declaraciones de Videla sobre los desaparecidos" en, *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*, compilado por Feld, C. y Salvi, V. Ed. Miño y Dávila. Buenos Aires, 2019.

documentales. Si bien consideramos la producción documental que representa los juicios a los responsables de violación de los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina realizados a partir de 1985, en este trabajo nos abocamos a trabajar una selección de producciones audiovisuales que representan los juicios por delitos de lesa humanidad con la declaración de nulidad, entre 2003 y 2005, de las “leyes de impunidad”.⁴

-
4. Las denominadas “leyes de impunidad o exculpatorias” son:

La Ley Nº 23.492 de Punto Final, es una ley argentina que estableció la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados como autores penales responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas (que involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos) que tuvieron lugar durante la dictadura cívico-militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley” promulgada el 24 de diciembre de 1986.

La Ley Nº 23.521 de Obediencia Debida, es una disposición legal dictada en Argentina en junio de 1987, que estableció una presunción (es decir, que no admitía prueba en contrario, aunque si habilitaba un recurso de apelación a la Corte Suprema respecto a los alcances de la ley) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo de coronel (en tanto y en cuanto no se hubiesen apropiado de menores y/o de inmuebles de desaparecidos), durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada “obediencia debida” (concepto militar según el cual los subordinados se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores).

Se conoce como los indultos a una serie de decretos sancionados en octubre de 1989 y diciembre de 1990 por el entonces presidente de Argentina, Carlos Saúl Menem, conmutando penas a civiles y militares que cometieron delitos durante la dictadura, incluyendo a los miembros de las juntas militares condenados en el Juicio a las Juntas de 1985.

1985 el Juicio a las Juntas Militares y la representación del juicio

Hacemos breve referencia a una serie de audiovisuales documentales producidos entre 1985 y 2005 que en diferentes formatos –en tanto artefactos culturales– producto de iniciativas e impulsados por diversos agentes públicos y privados, han alcanzado una difusión disímil en cuanto a su llegada y exhibición al público.

Una de las primeras etapas en la representación audiovisual sobre el juicio por violación de los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina la podemos fijar en las producciones audiovisuales realizadas posteriormente utilizando el registro audiovisual de lo que acontecía en las salas de audiencias en el juicio de 1985 y que abordan el denominado “Juicio a las Juntas Militares”⁵ representando lo que sucede en el tribunal y dejando prueba de la existencia real del proceso judicial, remarcando la relevancia histórica que tiene este Juicio en el contexto de posdictadura argentina.⁶ Las primeras sanciones judiciales a militares tuvieron lugar en 1985, luego la vía judicial se cierra con la sanción de las “leyes de impunidad” como la “Ley de Punto Final” (1986), “Ley de Obediencia Debida” (1987) y los decretos

-
5. Las audiencias del Juicio a las Juntas Militares de 1985 se extendieron durante 530 horas y fueron grabadas íntegramente en videocintas por ATC-Argentina Televisora Color pero se permitió transmitir por canales de aire sólo tres minutos diarios de imágenes sin sonido, con excepción de la sentencia que fue emitida en directo por todos los canales. Los registros fueron archivados en la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal de Argentina, pero en abril de 1988, por temor a que fueran destruidos por un alzamiento militar, una copia de todo ese material fue llevada secretamente a Oslo, Noruega
 6. Uno de los primeros trabajos en relación a esta temática es Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid, España. Siglo XXI editores

presidenciales de “Indultos” (1989/1990) a los condenados y, a partir de 1986, contamos con producciones audiovisuales que representan este proceso judicial.

En tal sentido, la primera producción audiovisual sobre el juicio de 1985 es “Señores, ¡de pie!” (1986),⁷ se respeta en la representación la puesta en escena judicial, el objetivo es mostrar el juicio y la represión, no se presenta una explicación del sistema represivo sino pruebas/testimonios de los crímenes a partir de los cuales se deduce el funcionamiento de un plan sistemático de desaparición y tortura de personas. Esta producción audiovisual está organizada en seis videos de dos horas de duración donde cada uno se divide en casos con diversos títulos (“Capuchas y pañales”, “La Perla”, “La música del mundial”, “Viaje al Olimpo”). Es el gobierno de Raúl Alfonsín, el cual encarga al por entonces presidente de *TÉLAM*⁸ (agencia de noticias estatal), Mario Monteverde, que realice una

7. Seis videos documentales de dos horas de duración cada uno. Dirección: Mario Monteverde. Guion: Carlos Somigliana. Edición: Mariana Taboada. Producción periodística: Claudia Selser, 1986. Buenos Aires.
8. Agencia de noticias estatal argentina, fundada en 1945, proveía información periodística a unos 2800 abonados, entre los que se incluían medios de prensa nacionales e internacionales y oficinas gubernamentales nacionales, provinciales y municipales. En mayo de 2024 el gobierno de Javier Milei decidió el cierre de las corresponsalías de Télam en todo el país. Además se dispuso la transformación del tipo societario de Télam a Sociedad Anónima Unipersonal modificando su funcionamiento, dejando de operar con fines periodísticos y pasando a funcionar como una agencia de publicidad y propaganda denominada Agencia de Publicidad del Estado. Para mayor detalle de estos hechos se puede consultar: “Gobierno ordenó cerrar las corresponsalías de Télam en todo el país”, en *Ámbito* del 4 de mayo de 2024. Disponible en: <https://www.ambito.com/politica/gobierno-ordeno-cerrar-las-corresponsalias-telam-todo-el-pais-n5992950>. Consultado el 10/07/2024. También se puede consultar: Boletín Oficial de la República Argentina-Télam sociedad del Estado. Decreto 548/2024. Disponible en www.boletinoficial.gob.ar. Consultado el 10 de julio de 2024

síntesis del registro audiovisual del juicio para ser transmitido por televisión. El formato sugerido por el presidente Alfonsín es el de una miniserie para televisión, con la finalidad de hacer públicas las imágenes para que todo el país y el mundo conozcan lo que había sucedido en las audiencias. Estos materiales nunca fueron proyectados ni transmitidos para ser vistos en Argentina. Se vivían momentos de incertidumbre ante los levantamientos de facciones del ejército, iniciados por el “Levantamiento Carapintada” (1987),⁹ lo que determina que este material no vea la luz. Los tiempos estaban cambiando y las “leyes de impunidad” se sancionaban. Estos materiales que “debían mostrar a toda la sociedad ese juicio visto por poca gente se transformaron en el documental que ‘el país no pudo ver’...” (Feld, C. 2002, p. 71).

Los Organismos de Derechos Humanos y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) toman en sus manos el papel de activar el recuerdo y promover la memoria. Para ello encargan la producción de un audiovisual más corto y accesible a la visualización a partir del material disponible

9. A finales de la década del '80 nos encontramos en un país sumido en la hiperinflación, que ha sufrido tres levantamientos de diferentes reparticiones militares que manifiestan el descontento de las Fuerzas Armadas ante las políticas que se desarrollan en torno a la revisión y esclarecimiento de su accionar mientras estuvieron en el poder entre 1976 y 1983 con la recuperación democrática y la puesta en funcionamiento de las instituciones republicanas y el Estado de derecho. Después del levantamiento de Semana Santa de 1987 conocido como “Levantamiento Carapintada”, se sucedieron otros como el de Monte Caseros en enero de 1988, en Villa Martelli diciembre de 1988 y posteriormente, el del Regimiento I de Patricios en diciembre de 1990. Este estado de situación desemboca en la asunción anticipada de un nuevo presidente electo, Carlos Saúl Menem, que desde su campaña electoral bregó por la pacificación de la sociedad y la reconciliación nacional, objetivos que se consolidan a través de los indultos presidenciales beneficiando a los miembros de las juntas militares juzgados y condenados en 1985.

y se retoman las imágenes utilizadas por la serie documental antecesora de 1986. Accedemos a muchas de las imágenes de aquella producción a partir de la realización del documental “El juicio” (1989).¹⁰ su narrativa audiovisual se construye a partir de las filmaciones obtenidas en la sala de audiencias, no se incorporan elementos o recursos por fuera de las imágenes captadas durante el juicio. Aunque para imprimir un ritmo más dinámico y comprimir la información, sin que se pierda la complejidad del proceso, se trabaja con el montaje de testimonios que fueron representativos y emblemáticos en la sala judicial.

Ante lo expuesto, podemos afirmar que en estos audiovisuales producidos en 1986 y 1989, el Juicio a la Juntas Militares de 1985 es representado por sí mismo, con materiales e imágenes registradas en las salas de audiencia a partir de testimonios de testigos, detenidos desaparecidos sobrevivientes a las torturas, familiares de víctimas, alegatos de fiscales, abogados querellantes y abogados defensores, declaraciones y alegatos de los acusados imputados. La cámara se presenta como un lente que nos acerca lo que sucede en el ámbito de la justicia, como fiel testigo de lo que allí está aconteciendo, al mismo tiempo que preserva el registro como prueba y garantía de que este proceso judicial existe, tuvo existencia real. La imagen-registro de los perpetradores en paneo general de cámara de la sala de audiencias donde se encuentran sentados todos los acusados miembros de las Juntas Militares vistiendo sus uniformes que dan cuenta de cargo y rango. Se muestra a los imputados ingresando a la sala de audiencias y cuando exponen sus alegatos en plano americano, se realizan planos detalle en algunos momentos claves de alocución o de “pasajes” de los testimonios de testigos ante el tribunal. La dimensión

10. Documental, 40 minutos. Guion: Martín Groisman y Jorge Laferla, 1989. Buenos Aires.

retórico-discursiva que retoma la voz de los militares construye la idea del cumplimiento del deber en las acciones, quitando responsabilidad individual de cada uno de ellos. En tanto, los testigos y sobrevivientes a través de sus relatos construyen un “otro” que lleva adelante prácticas y acciones cargadas de violencia, remarcan la brutalidad e ilegalidad desarrolladas en nombre del “cumplimiento del deber”. La superposición de voces en función del accionar represivo intenta dimensionar la magnitud de los hechos que se están juzgando.

A mediados de la década de los 90 se realiza una reedición abreviada de “El Diario del Juicio”,¹¹ en seis fascículos quincenales publicados por *Editorial Perfil*, estos fascículos van acompañados cada uno de un *cassette* de aproximadamente 30 minutos de duración con imágenes que se extrajeron de los originales guardados en la Cámara Federal, la colección se titula “El juicio que cambió al país” (1995),¹² cada entrega aborda un tema particular relacionado al pasado reciente. En estos videos se muestran los testimonios, declaraciones y alegatos del juicio respetando la idea de las imágenes del juicio como “documento”, pero se agregan imágenes que contextualizan e ilustran lo que muchos testimonios van relatando. Esta estrategia le otorga cierta espectacularidad a las imágenes

11. La publicación semanal de *Editorial Perfil* realizada entre el 27 de mayo de 1985 y el 28 de enero de 1986 titulada “El Diario del Juicio” edita el registro gráfico de las audiencias del Juicio a las Juntas Militares de 1985. El formato del semanario era tabloide conformado por ocho páginas, en cuyo centro se anexaban unas veinticuatro páginas con la versión taquigráfica de las declaraciones de los testigos. Fue dirigido por Marcelo Pichel y el secretario de redacción fue Alberto Amato. Se publicaron 36 números y se vendieron un total de 2.553.503 ejemplares, un promedio de 70.900 ejemplares por semana. Una versión digitalizada se puede consultar en *Perfil.com*: <https://www.eldiariodeljuicio.com/>.

12. Seis videos documentales de una duración de 30 minutos cada uno. Editorial Perfil, 1995. Buenos Aires

del juicio. Sin duda a la función conmemorativa y al “deber de memoria”, se asocia la lógica comercial del producto. En estas piezas, a nivel temático y narrativo lo central no es reconstruir lo que sucedió en el juicio sino transmitir el horror impartido por el terrorismo de Estado, para ello se apela a las emociones y la sensibilidad del espectador. Se construye una representación predominantemente expositiva (Nichols 1997, 2013) que no admite dudas e interrogantes en torno a lo sostenido por el argumento textual fílmico, en cada *cassette* se presenta, desarrolla y concluye un tema específico, cuya voz de autoridad está dada por la argumentación del film, aquí el juicio se enmarca como resultado deseado a una sucesión de horrores y atrocidades cometidas durante la dictadura.

Hacia fines de la década de los noventa, una productora independiente junto a Magdalena Ruiz Guiñazú,¹³ focalizan la mirada y retoman la temática de los hijos nacidos en cautiverio, relacionando las atrocidades del pasado con los sufrimientos del presente en una nueva generación de argentinos. En 1998 realizan el documental “ESMA: el día del juicio”, se emite por *Canal 13* y trae al presente el pasado, se tiende un puente entre pasado-presente y sus secuelas, la actualidad de esos hechos y la necesidad de memoria. Con estos dos últimos documentales mencionados, el juicio se enmarca en el proceso de construcción de memoria con relación al pasado reciente de manos de los medios de comunicación, logrando un alcance, circulación y audiencia masivas hasta ese momento impensadas, con altos niveles de rating y varias emisiones/repeticiones por canales de aire. Por primera vez las imágenes del juicio son emitidas con su audio por televisión llegando a un público masivo en todo el país.

13. Reconocida periodista argentina asociada con la defensa de los derechos humanos e integrante de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas (CONADEP), creada en 1985.

En “ESMA: el día del juicio”¹⁴ (1998) lo central es el testimonio de Emiliano Hueravilo para el documental; en dicha narrativa audiovisual se focaliza en la problemática de los niños nacidos en cautiverio, la apropiación de menores, las torturas a mujeres embarazadas. Desde el relato en primera persona se desprenden múltiples aristas relacionadas a la desaparición forzada de personas, las torturas y el horror. Al mismo tiempo, se contraponen imágenes del juicio con la lectura de los delitos por los que se acusa como responsable a militares como Emilio Massera, imágenes de los acusados en la sala de audiencias, planos detalle de gestos, miradas, rostros de los perpetradores cuando se los expone frente al horror que han impartido y cometido.¹⁵

Como podemos observar, en estos documentales sobre el juicio a las juntas de 1985 se representa a los imputados, en tanto militares en representación de su investidura que, según sus relatos, actuaron en función de su tarea de “guerra justa”, fundada en ideas que sostienen un enfrentamiento entre dos bandos o grupos, por un lado, las organizaciones político-militares revolucionarias (Vega 2018, 2021), por otro, las Fuerzas Armadas, considerando la gravedad de los delitos cometidos por agentes estatales en el marco de un plan sistemático y como parte del terrorismo de Estado como equivalente a los actos de violencia realizados por

14. Documental, 47 min. Producción: Magdalena Ruíz Guiñazú. Idea: Rolando Graña y Walter Goobar. Edición: Silvia Di Florio, 1998. Buenos Aires.

15. Para acceder a un análisis en profundidad de la producción cinematográfica documental argentina en torno a los procesos judiciales a responsables por violación de los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar consultar: Nicola, Mariné (2024). Documentários, memórias e políticas: representações audiovisuais dos julgamentos pela violação dos direitos humanos durante a última ditadura cívico-militar em Argentina. *Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo Entre As Ciências*, 13(01), pp. 172-195. Disponible en: <https://doi.org/10.22481/rbba.v13i01.14799>

las organizaciones político-militares revolucionarias de civiles armados. Los films retoman esas expresiones, pero las contraponen mediante el montaje con el devenir de los relatos de sobrevivientes y fiscales para deconstruir la idea de “acción en cumplimiento del deber” y dejar sentadas las bases de juzgamiento de hechos atroces organizados, planificados y ejecutados por hombres y mujeres bajo las órdenes de los generales y comandantes.

Los Juicios por Delitos de Lesa Humanidad y la representación de los acusados

Contamos con producciones audiovisuales que realizan la representación de los nuevos juicios que comienzan a reanudarse en diferentes juzgados federales del país, con posterioridad al 2005. Estos documentales se producen en un contexto signado por la anulación de las leyes de punto final y obediencia debida, el desarrollo de los juicios por delitos de lesa humanidad en los juzgados federales de todo el país y una política de derechos humanos y memoria delineada claramente desde el Estado nacional. Es necesario mencionar que a partir de 2003 las denominadas “leyes de impunidad” son anuladas por el Congreso Nacional Argentino y dicha anulación es convalidada por la Corte Suprema de Justicia que las declaró inconstitucionales el 14 de junio de 2005. Es a partir de allí que se rehabilita la posibilidad de persecución judicial de los crímenes de Estado y cambia el orden jurídico de estos delitos, considerándose a partir de ahora como delitos de lesa humanidad.

A partir de este nuevo contexto en relación con las políticas sobre los derechos humanos y la reanudación de los procesos judiciales, podemos constatar un segundo período

de realizaciones audiovisuales que representan los juicios por delitos de lesa humanidad. Podemos acceder a una diversificación en la localización de los sitios de producción, que van desde el exterior a distintos puntos dentro de nuestro territorio nacional, cuestión que marca una diferencia significativa con los documentales analizados en la primera ola, cuya producción y realización se concentraba en Buenos Aires. A los efectos de este trabajo focalizaremos la atención en tres espacios geográficos diferentes donde se han desarrollado los juicios en juzgados federales, pero que, al mismo tiempo, suponen tres momentos distintos en el proceso de desarrollo de los juicios por delitos de lesa humanidad.¹⁶

Nos abocaremos al análisis de “Un claro día de justicia” (2006)¹⁷ que representa el juicio conocido como “Causa Etchecolatz” llevado a cabo en la ciudad de La Plata; dos series audiovisuales producidas en la provincia de Santa Fe, “Los días del juicio” (2010)¹⁸ que nos propone recorrer las instancias judiciales de la “Causa Guerrieri I” y “Proyecciones

-
16. Además de los audiovisuales mencionados y analizados en este trabajo, se han producidos diversos documentales que representan el Juicio a las Juntas de 1985 y los Juicios por Delitos de Lesa Humanidad en Argentina. Como ejemplos podemos mencionar: “Juicio a las Juntas. El Nüremberg argentino” (Documental. 83 minutos. Dirección: Miguel Rodríguez Arias. Guión: Fredy Torres y Miguel Rodríguez Arias, 2002. Buenos Aires); “Nosotras que todavía estamos vivas” (Documental. 85 minutos. Dirección: Daniele Cini, 2009. Coproducción Argentina-Italia); “Imprescriptible” (Documental. 103 minutos. Dirección: Alejandro Ester, 2013. Buenos Aires); “Voces para una sentencia. Memorias del Juicio a las Juntas”(Miniserie documental de Canal Encuentro. 4 capítulos de 26 minutos. Dirección: Marcel Cluzet, 2020. Buenos Aires); “El Juicio” (Documental. 180 minutos. Dirección: Ulises de la Orden, 2023. Coproducción Argentina, Italia, Francia, Noruega), entre otros.
 17. Documental. 52 min. Dirección Ingrid Jaschek; Ana Cacopardo- 2006. Buenos Aires.
 18. Serie documental de cuatro capítulos de 50 minutos. Dirección: Pablo Romano, 2010. Rosario.

de la memoria" (2011)¹⁹ que desentraña los pormenores del juicio denominado "Causa Brusa"; por último, exploramos "La sentencia: crónica de un día de justicia" (2018)²⁰ donde se realiza un recorrido por el día de la sentencia en el marco de la "Causa Luciano Benjamín Menéndez y otros" en la ciudad de Córdoba.

Adentrándonos en el análisis de la representación audiovisual de los perpetradores

a) La Plata: el primer juicio por delitos de lesa humanidad y su representación

En un "Un claro día de justicia" (2006) se aborda uno de los primeros juicios contra represores de la última dictadura argentina a partir de la declaración de inconstitucionalidad de las "leyes de impunidad" y se tramita "el caso Etchecolatz". El ex-comisario general Miguel Osvaldo Etchecolatz, Director de Investigaciones de la Policía Bonaerense entre los años 1976 y 1979, fue juzgado entre los meses de junio y septiembre de 2006, por los delitos de privación ilegítima de la libertad, aplicación de tormentos y homicidios calificados. El 19 de septiembre de 2006 en el Tribunal Oral en lo Criminal Federal N°1 de la ciudad de La Plata, Miguel Osvaldo Etchecolatz es condenado a reclusión perpetua. Dos días antes desaparece Jorge Julio López, uno de los testigos clave del juicio, quien aún está desaparecido. Sobre este telón de fondo y una campaña de amenazas e intimidaciones a testigos y jueces, se desarrolló

19. Serie documental de tres capítulos de 50 minutos. Dirección: Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto, 2011. Santa Fe.

20. Documental. 72 min. Guillermo Iparraguirre-coordinador del Cepic, 2018. Córdoba.

el documental, estrenado el día que se cumplieron 3 meses de la desaparición de Jorge Julio López ocurrido el día 18 de septiembre de 2006.²¹

Tenemos la imagen de Etchecolatz ingresando a la sala de audiencias, sentándose frente al tribunal, primer acercamiento de la cámara cuando le retiran las esposas de las manos, con primeros planos de su rostro, plano detalle de gestos cuando besa un crucifijo que tiene en sus manos, saluda agitando la mano, “se lleva la mano a la boca se la besa y luego reparte besos saludando” con expresiones burlescas y de sorna ante silbidos, abucheos y gritos al son de asesino del público asistente a la audiencia, estas imágenes carecen de color, son en sepia y por momentos se difuminan y se vuelven borrosas.

En otro momento en la narrativa documental tenemos a Etchecolatz captado por el lente de la cámara, en tiempo real en instancias del juicio, donde se retratan poses, gestos, con sus manos entrelazadas en un rosario, levantando su mano y cubriéndose la totalidad de la cara, registro en tiempo real y con colores nítidos, vemos su figura iluminándose por los flashes de cámaras fotográficas fuera de campo de la filmación que buscan dejar registro de esas expresiones que se suceden en meros y fugaces instantes de tiempo.

Al momento de la lectura de la sentencia la cámara realiza un plano medio de Etchecolatz en el tribunal, efectuando un acercamiento de cámara al momento de especificar el fallo y la condena, en tanto el acusado se pone de pie y besa el crucifijo y levanta las manos hacia arriba, en pose de plegaria y entrega hacia el cielo, tal vez “solo como un ángel exterminador (...)”

21. Se puede leer más detalles en “Los últimos pasos de Julio López antes de su desaparición y los secretos que Etchecolatz se llevó a la tumba”, *Infobae* de 18 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2023/09/18/los-ultimos-pasos-de-julio-lopez-antes-de-su-desaparicion-y-los-secretos-que-etchecolatz-se-llevo-a-la-tumba/>. Fecha de última consulta 20/12/2024.

solo como un dios que niegan sus criaturas”;²² luego comienza a saludar y tirar besos al público y debe ser retirado de la sala en medio de empujones y tumulto de gente y policías que custodian su persona; tomas con las que comienza el documental pero también cierra la narrativa audiovisual con el tratado en sepia de las imágenes.

Una testigo habla de Etchecolatz:

la imagen que yo tenía guardada era la de mi secuestro... la imagen que tenía de Etchecolatz era la del tipo que había quedado en el patio de mi casa y que yo veía desde mi cama, el tipo que comandaba a ese grupo que había entrado en casa... cuando me sacan de ahí yo ya no lo vuelvo a ver porque ya me tabican y ya solamente lo reconozco por la voz. Pero durante casi una hora yo lo vi desde mi cama esa noche y son los mismos ojos... no podés dejar de reconocerlos. (expresiones de Nilda Eloy, ex detenida-quere llante. *Un claro día de justicia*)

Ante la pregunta a un testigo en el marco del juicio sobre cuándo lo llevaron detenido a la Dirección de Investigaciones donde se encuentra con el director de dicha institución: “...ahí lo vi a Etchecolatz, no es que yo me encontré con Etchecolatz, no vino a hablar conmigo... era una amistad de mi padre y lo que hizo fue garantizarle la vida...” –ante la repregunta de si la conducta de Etchecolatz era como la de un Director de Investigaciones, la respuesta es contundente– “la conducta era la propia de Etchecolatz... un asesino...” (expresiones de Walter Docters, exdetenido-testigo. *Un claro día de justicia*).

Los testigos identifican e individualizan a la persona de Miguel Etchecolatz y lo ubican en lugares, realizando acciones y

22. Versos del tema musical “Solo” Baglietto-Vitale de su DVD Más de lo mismo, 2011.

prácticas que atentan contra la integridad de los sujetos, fuera del marco de la legalidad: “Jorge Julio López, yo soy detenido en mi casa, va el señor Etchecolatz y se establece en un auto con el señor Guallama como volante, como chofer, los reconozco por la luz que había en ese momento. Después me suben a un carromato y ahí me vendan los ojos...” (expresiones de Jorge Julio López, exdetenido-querellante, hoy desaparecido. *Un claro día de justicia*).

En su alegato el abogado defensor de Etchecolatz sostiene: “Lo que tal vez se ha pretendido, en algunos sectores, es el procesamiento de las Fuerzas Armadas de la Patria en su defensa contra la subversión terrorista” (expresiones de Luis Boffi Carri Pérez, abogado de Miguel Etchecolatz. *Un claro día de justicia*). A lo cual se agrega, “Conciliemos... sí señor presidente conciliemos (...) Dónde está la peligrosidad de Miguel Ángel Etchecolatz a esta edad de su vida, dónde está la peligrosidad, qué hecho puede hacerle ver al tribunal que puede haber alguna peligrosidad en la personalidad del comisario general Miguel Etchecolatz” (expresiones de Adolfo Casabal Elía, abogado de Miguel Etchecolatz. *Un claro día de justicia*).

Habla el perpetrador, Miguel Etchecolatz, luego de los alegatos y antes de la sentencia

Este juicio para mí señor presidente ha sido instrumentado como un rompecabezas para niños bobos o más bien para grandes avivados. Yo sé señor presidente que ustedes me van a condenar y sé también que no tendrán vergüenza de poder condenar a un anciano enfermo, sin dinero, sin poder, pero como dijo el general Palafox, no se rendirme, no se claudicar señor presidente (expresiones de Miguel Osvaldo Etchecolatz, acusado. *Un claro día de justicia*)

La imagen-registro es la del acusado perpetrador, individualizado e identificado como Miguel Osvaldo Etchecolatz,

durante las diferentes sesiones en la sala de audiencias podemos acceder a diferentes momentos, posturas, gestos que pasan desde la soberbia e impotencia hasta la abnegación a sus creencias religiosas en pose de preocupación o súplica. Se muestra al imputado ingresando a la sala de audiencias y cuando expone sus alegatos en plano americano, se realizan planos detalle en algunos momentos claves de alocución o de “pasajes” de los testimonios de testigos ante el tribunal o ante la lectura de la sentencia. La dimensión retórico-discursiva que retoma la voz del acusado que expresa la idea de considerar inconstitucional el proceso al que está siendo sometido, al mismo tiempo que se ampara en su estado de salud y su avanzada edad, que serían justificativos para no considerarlo una amenaza para la vida en sociedad. En tanto, los testigos y sobrevivientes a través de sus relatos construyen un “otro” que lleva adelante prácticas y acciones cargadas de violencia, remarcan la brutalidad de su accionar. La superposición de voces fuera de campo con plano detalles del acusado, cumplen la función de resaltar la brutalidad del accionar represivo y la responsabilidad que le cabe a quien se encuentra en el banquillo de los acusados, a partir de los recursos de yuxtaposición de imágenes y sonidos se intenta dimensionar la magnitud de los hechos que se están juzgando.

b) Entre el corredor Rosario-Santa Fe: los primeros juicios en juzgados federales del territorio provincial santafesino

Desde el año 2003 tras la declaración de nulidad de las “leyes de impunidad” se reabren las causas por delitos de lesa humanidad en la provincia de Santa Fe. El primer juicio que se desarrolló en la capital provincial (ciudad de Santa Fe) fue el caratulado causa “Brusa, Víctor y otros”, comenzó en septiembre de 2009 y derivó en la condena de un exjefe federal, y cinco expolicías a condenas que van entre 19 y 23 años de prisión efectiva en cárceles comunes, el 22 de diciembre de 2009 el

Tribunal Oral Federal de Santa Fe dio a conocer este primer fallo por delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar en la provincia. Al mismo tiempo, en abril del 2010 se dio a conocer la sentencia de un ex Personal Civil de Inteligencia (PCI) en el marco del segundo juicio con estas características que se tramitó en la ciudad de Santa Fe. En tanto en la ciudad de Rosario (otra de las ciudades relevantes en la provincia de Santa Fe), también en abril del 2010, se condena a prisión perpetua a miembros de las fuerzas armadas y agentes civiles que colaboraron en el marco del territorio provincial durante la última dictadura, convirtiéndose en el primer fallo en la ciudad de Rosario por estos delitos.²³

Cabe aclarar que las producciones audiovisuales realizadas en la provincia de Santa Fe se organizan en una serie de capítulos para televisión (mediometrajes), aunque a los efectos de este trabajo analizaremos cada producción en su totalidad y no nos detendremos en las particularidades de cada capítulo de ambas series. Nos centraremos en las series en tanto audiovisuales documentales y la representación que construyen de los imputados en sus narrativas audiovisuales a partir de rescatar la relevancia de los procesos judiciales.

La primera serie de documentales analizada, “Los días del juicio” (2010), exhibe las imágenes de la sala de audiencias, el relato de los testigos y el trabajo de jueces, abogados y fiscales. Al mismo tiempo que refleja el acompañamiento que los familiares y sobrevivientes hicieron durante todo el juicio en la puerta del Tribunal.

Uno de los temas que se aborda en la serie –y que nos interesa a los efectos de este trabajo– es la manipulación y

23. Para conocer los diferentes juicios por delitos de lesa humanidad que se tramitan en el territorio de la provincia de Santa Fe se puede acceder a [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/137056/\(subtema\)/93806](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/137056/(subtema)/93806). Fecha de última consulta 20/12/2024.

manejo de información que llevaron adelante los mandos militares en connivencia con agentes civiles para justificar el secuestro y privación ilegal de la libertad de personas identificadas como militantes en diferentes organizaciones político-militares revolucionarias. Al mismo tiempo, se desmantela la idea que los mandos militares buscaron construir e impartir alrededor del sobreviviente como “traidor”. Estrategia sostenida en la creación de un manto de sospechas sobre la delación de sus compañeros en torno a la figura del sobreviviente a los centros clandestinos de detención; maniobra que buscaba deslegitimar las vivencias, la palabra y los testimonios de los detenidos desaparecidos sobrevivientes.

Esto lo podemos constatar en la narrativa audiovisual cuando se presentan las declaraciones ante el tribunal de Eduardo Rodolfo Costanzo, civil acusado de participar en secuestros y torturas de detenidos desaparecidos de forma ilegal junto a los militares. Accedemos a su testimonio como imputado, quien declara: “...en la Quinta de Funes²⁴ estaba la

24. “La Quinta de Funes” está ubicada en Ruta Nacional N° 9 y diagonal San José de la localidad de Funes, provincia de Santa Fe. Este lugar funcionó, según constancias obrantes en el Archivo Nacional de la Memoria y en causas judiciales, como Centro Clandestino de Detención entre septiembre de 1977 y enero de 1978. En dicho lugar y por orden de los generales Leopoldo Galtieri y Luciano Jauregui se ideó el plan de inteligencia conocido como “Operación México”, cuyo objetivo fue secuestrar a la cúpula de Montoneros que se encontraba en dicho país. Tras el fracaso del operativo la casa fue desmantelada y los secuestrados trasladados a la Escuela Magnasco y posteriormente a la quinta conocida como “La Intermedia”. En la causa conocida como “Guerrieri” quedó probado que la mayoría de ellos fueron asesinados y sus cuerpos desaparecidos. El mismo grupo de tareas, integrado por miembros del destacamento de Inteligencia 121, operó también en los centros de reclusión ilegal “La Calamita” y Fábrica de Armas “Domingo Matheu”. La Quinta de Funes integró el circuito represivo de la subzona 21, dependiente del Coman-

cúpula guerrillera, la cúpula de Montoneros y allí la pasaron muy bien, eran catorce personas, donde se jugaba a la pelota, se bañaban en la pileta, comían asado todos los días, era como una casa quinta...” (expresiones de Eduardo Rodolfo Costanzo acusado en “Los días del juicio”, capítulo N° 3). Es necesario remarcar que la Quinta de Funes fue uno de los principales centros clandestinos de detención de la ciudad de Rosario, allí se orquestó un plan para quebrar psíquica y emocionalmente a los detenidos, sólo hay un sobreviviente que estuvo secuestrado allí que pudo escapar ante un intento de los militares de infiltrar a los detenidos en un grupo de dirigentes de la organización Montoneros que se encontraba exiliada en México en 1978. Un periodista de *Rosario/12* relata en el marco del audiovisual que

hay una persona cuyo testimonio es fundamental al respecto, que es el de Jaime Dri. Es el único sobreviviente conocido de la Quinta de Funes, pudo escapar y está viviendo en Panamá... se fugó en la ‘operación México’ donde un grupo de detenidos viaja con algunos militares, entre ellos Amelong a México para tratar de asesinar a líderes Montoneros que estaban en México. La Quinta de Funes fue una experiencia que fracasa con el operativo en México porque Dri, apenas llegan allí, denuncia a la prensa los planes de los militares. (expresiones del periodista José Maggi en “Los días del juicio”, capítulo n° 3)

Desde la dimensión retórico-discursiva se va construyendo una narrativa en torno a los perpetradores como ejecutores de planes organizados de forma colectiva, donde

do del II Cuerpo de Ejército, con asiento en Rosario y que abarcó las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Chacho y Formosa. Para mayor información ingresar a [https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/228867/\(subtema\)/93806](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/228867/(subtema)/93806).

asumen responsabilidades individuales y son conscientes de sus actos y prácticas sustentadas en función de la eliminación del “otro” visto como enemigo al que hay que erradicar.

En tal sentido los victimarios/perpetradores son presentados como “imputados” con la posibilidad de negarse a declarar y con derecho a defensa en el transcurso de las audiencias del juicio, en palabras de Daniela Asinari abogada:

llevamos adelante el reclamo de ustedes por juicio y castigo... estamos seguros que serán condenados pero hay que ‘aguantar el derecho a defensa’, si no se respeta el derecho a defensa no hay juicio, estos tipos van a tener una condena ejemplar basada en un Estado de derecho y esto es lo que nos separa del accionar de «esas bestias». (expresiones de Daniela Asinari abogada querellante en “Los días del juicio”, capítulo n^o 2)

En el primer juicio por delitos de lesa humanidad que se desarrolla en la ciudad de Rosario se imputa a militares y civiles implicados en el marco del terrorismo de Estado conocida como “Causa Guerrieri I”. En tal sentido, uno de ellos, Eduardo Rodolfo Costanzo, es personal civil reclutado por el ejército, se desempeñaba como Personal Civil de Inteligencia (PCI), hace el papel “de arrepentido” y colabora con identificación de los responsables tanto civiles como militares (señala a Pascual Oscar Guerrieri, Jorge Alberto Fariña y Juan Daniel Amelong dentro de los militares y a Rodolfo Isaac, Comisario de la Policía de la Provincia de Santa Fe, como “ejecutores”); lugares de detención y tortura; destino de detenidos desaparecidos. Todos los imputados acceden a declarar ante el tribunal, algunos responden preguntas y otros se abstienen. Según Salvi, “Costanzo es uno de los pocos represores que rompió el ‘pacto de silencio’ y que ratificó sus dichos extrajudiciales ante el tribunal federal que lo juzgó” (Salvi 2018, p. 774). A su vez, en esta serie de

documentales no sólo contamos con el testimonio de Costanzo en el marco del juicio, sino que también brinda testimonio para la realización del material audiovisual, por fuera de la sala de audiencias, donde vuelve a reiterar, resalta, refuerza y afirma lo ya ha planteado en el recinto judicial.²⁵

Todos los acusados intentan justificar su accionar en el marco del cumplimiento de órdenes y del “deber”, no reconocen cometer delitos, sino que “todas las órdenes, todas las cuestiones que toqué, pensé y decidí fueron en el marco de las leyes, reglamentos militares y las ordenanzas de la Constitución dentro de un marco jurídico aceptable. Ni se me ocurrió nunca pasar por algo ilícito” (expresiones de Guerrieri, declaración en el juicio como imputado en tanto Teniente Coronel del Ejército durante la dictadura cívico-militar, expresiones retomadas en “Los días del Juicio”, capítulo nº 1). Los militares acusados también niegan la figura de terrorismo de Estado como concepto jurídico, en palabras de Amelong, “¿Qué concepto jurídico es el terrorismo de Estado? Es un concepto emocional que no figura en ninguna norma jurídica... con qué artículo se va poner si nos quieren condenar por terrorismo de Estado...” (expresiones de Amelong, declaración en el juicio como imputado en tanto Teniente del Ejército durante la dictadura cívico-militar, expresiones retomadas en “Los días del Juicio”, capítulo nº 1).

La segunda serie titulada “Proyecciones de la memoria” (2011) nos acerca imágenes y testimonios de la llamada “Causa Brusa” donde se llevó a juicio y se logró sentenciar a los imputados al demostrarse la ilegalidad de los actos cometidos en el marco de un plan sistemático y generalizado de represión

25. La figura del arrepentido en la persona de Eduardo Costanzo no le conlleva ningún beneficio en el marco del proceso judicial, ya que no es juzgado teniendo en cuenta la “Ley del arrepentido” que le permitiría reducir la pena a cambio de información. Para profundizar sobre la Ley nº 27.304 se puede consultar <https://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/ley-del-arrepentido>.

por parte del Estado en la ciudad de Santa Fe y zonas aledañas. Además de registrar la historia de cinco mujeres que luego de treinta años lograron cerrar un ciclo de impunidad con una condena que marca una nueva etapa en materia de memoria, verdad y justicia en la sociedad santafesina.

En el juicio de Santa Fe conocido como “Causa Brusa”, también los imputados son militares y civiles, pero los militares no asisten porque uno ya falleció (experto en Inteligencia Militar, Nicolás Correa) y los dos restantes están gravemente enfermos (ex jefe del Área 212, coronel Juan Orlando Rolón y ex jefe del Destacamento de Inteligencia 122, Coronel Domingo Manuel Marcellini). Por lo tanto, los que comparecen frente al tribunal son miembros de la policía de la provincia de Santa Fe (Mario Facino, Jefe de la Comisaría IV; Héctor Colombini y Eduardo Ramos, personal policial que cumplía tareas de inteligencia; Juan Perizzotti, Jefe de la Guardia de Infantería Reforzada-GIR; María Eva Aebi, agente de la Policía de la Provincia de Santa Fe) y un secretario de juzgado federal (luego será juez), este último es Víctor Brusa. Todos los imputados se amparan en que estaban bajo las órdenes del ejército, sostienen que la policía se encontraba bajo el mando del ejército y eran sus superiores jerárquicos, por ende, recibían órdenes y debían cumplirlas. En palabras de Perizzotti, “fuimos usados como forros por el ejército... cuántos militares ve acá, parece que sólo fuimos nosotros” (expresiones de Perizzotti, declaración en el juicio como imputado en tanto guardia en la GIR durante la dictadura cívico-militar, expresiones retomadas en “Proyecciones de la memoria”, capítulo N° 1); “no veo ningún militar sentado en el banquillo de los acusados y quienes están procesados gozan del beneficio de estar en su casa junto a su familia, cosa que a mí no se me ha otorgado” (expresiones de Perizzotti, declaración en el juicio como imputado en tanto guardia en la

GIR durante la dictadura cívico-militar, expresiones retomadas en “Proyecciones de la memoria”, capítulo nº 2).

En este juicio los imputados y sus defensas despliegan dos estrategias retórico-discursivas: la defensa pública (abogado de oficio) reconoce que hubo un plan sistemático de represión ilegal nacional y que los hechos que se juzgan no se suscitaron en medio de una guerra o bandos enfrentados en pie de igualdad, es una defensa más bien técnica. En cambio, las defensas particulares (abogados privados) hacen hincapié en un tipo de defensa política amparada en la teoría de los dos demonios, cuyo accionar se funda en el marco de una guerra civil y cuestionan la idea de terrorismo de Estado. En respuesta a estas estrategias, los fiscales constantemente resaltan la legitimidad y necesidad del proceso judicial:

si voy a decir que lejos está este juicio de ser un juicio político, muy lejos. Este es un juicio jurídico, de hecho, no hubieran podido hacer ni hacer los planteos que hicieron si este no hubiera sido un juicio jurídico ajustado a derecho y a las leyes reglamentarias de la Constitución Nacional acerca de los derechos y garantías que tiene una persona sometida a un proceso penal. Y de hecho tiene que responder por homicidios, por torturas, no tiene que responder acá sobre una decisión política que tomó Guerrieri en el momento que era el jefe en el Destacamento de Inteligencia. Tiene que responder por hechos que están penados y descriptas sus conductas, y las estaban en el momento que se las cometió, en el Código Penal de la Nación. Este es un juicio jurídico, lejos está como dije, de ser un juicio político (expresiones de la Fiscal Mabel Colalogna en “Los días del juicio”, capítulo nº 1).

En ambas series de documentales, en función de la dimensión retórico-discursiva, escuchamos la voz y las ideas

sostenidas por los acusados imputados. En un trabajo de montaje constante se superponen las ideas esgrimidas por los perpetradores con testimonios de testigos, querellantes, fiscales que cuestionan, desacreditan y aportan pruebas para demostrar el grado de implicancia y responsabilidad de cada uno de los acusados en los hechos que se juzgan. Según Guillermo Muneé:

En el marco de una dictadura genocida los engranajes menores son los que se ocupan de los grandes crímenes, estamos hablando de eso, de que estas personas fueron condenadas por secuestrar a otras, por torturarlas cruelmente cuando estaban totalmente inermes sin posibilidad de defensa o resistencia, las humillaron sistemáticamente, las agredieron sexualmente, tuvieron en angustia a su familia... (expresiones de Guillermo Muneé, Abogado en representación de los querellantes en “Proyecciones de la Memoria”, capítulo n° 2).

En torno a la dimensión imagen-registro se utilizan las filmaciones directas de la sala de audiencia de los juzgados federales y, en el caso de Costanzo, de diferentes momentos e instancias en torno al desarrollo del juicio y a entrevistas brindadas para la realización de la serie audiovisual. Al mismo tiempo, se recurre a paneos de cámara donde se focaliza en la imagen de Juan Daniel Amelong, con una vincha colocada en su cabeza que tienen la leyenda de “legalidad”, cuestionando el proceso judicial y en una clara acción de provocación hacia el tribunal de justicia, los testigos, los querellantes y el público asistente a las audiencias. Las cámaras nos acercan planos detalle, gestos, señas y muecas que los acusados en ambos juicios hacen intencionalmente o de forma imprevista, en respuesta cuasi mecánica frente a los hechos que se detallan ante el tribunal. Por lo tanto, todas las imágenes son del presente

histórico al momento de desarrollarse los juicios, en paralelo a la producción de los audiovisuales.

c) Córdoba: el devenir de un largo proceso para un acto de justicia.

Finalmente alcanzamos “La sentencia: crónica de un día de justicia” (2018), este documental hace foco en el día de la sentencia en el juicio sobre “La Perla”²⁶ que concluyó el 25 de agosto de 2016, el mayor proceso por crímenes contra la humanidad del país que se inició en 2012, mostrando cómo viven ese acontecimiento seis protagonistas que se cruzan a lo largo del proceso judicial: un juez, un fiscal, una defensora, un periodista, una madre y una testigo sobreviviente. Con diversos grados de detalles, es un acercamiento íntimo a las rutinas de esas personas y, a la vez, es un abordaje a los territorios donde se dirime un acontecimiento social y judicial de características históricas, este largometraje fue producido por el Centro de Producción e Innovación en Comunicación (Cepic) de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (FCC) de la Universidad Nacional de Córdoba.

26. “La Perla” se denomina al predio donde funcionó el ex Centro Clandestino de Detención que formaba parte de un territorio compuesto por un conjunto de estancias expropiadas, en el año 1942, por el Estado Nacional para uso del Tercer Cuerpo de Ejército, con asiento en Córdoba; tanto el predio como las zonas aledañas heredan el nombre de la otrora estancia “La Perla”. El ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio “La Perla”, en el que habrían permanecido entre 2.200 y 2.500 personas en calidad de detenidas-desaparecidas, fue cerrado a fines del año 1978, sin que las construcciones posteriores afectaran sustancialmente la estructura original. Más información en <https://www.argentina.gob.ar/capital-humano/cultura/monumentos/ex-centro-clandestino-de-detencion-tortura-y-exterminio-la-perla>.

Se muestra a los acusados Luciano Benjamín Menéndez; Hermes Oscar Rodríguez; Luis Gustavo Diedrichs; Héctor Pedro Vergez; Ernesto Guillermo Barreiro; Jorge Exequiel Acosta; Luis Alberto Manzanelli, Carlos Alberto Vega, entre otros, compadeciendo ante el Tribunal Oral Federal N°1 de Córdoba, algunos vestidos de civil otros con sus uniformes, a medida que se da lectura a la apertura de las audiencias y se los nombra la cámara los toma en cuadro haciendo un leve acercamiento e individualizándolos, focalizando en cada uno de ellos para luego volver a un paneo general de todo el grupo de acusados.

Escuchamos la voz de los imputados antes de los alegatos de la fiscalía y previa lectura de la sentencia, se presentan ellos mismos como “Somos nosotros los soldados victoriosos en la defensa de nuestro estilo de vida quienes resultamos juzgados”, no está identificado el hablante, pero se muestra un primerísimo primer plano de Menéndez en la sala de audiencias, dando a suponer que es parte de su alegato. Lo mismo sucede con otro fragmento donde se enfoca a Vergez en plano corto y escuchamos una voz que nos interpela diciendo “No somos terroristas de Estado, ni somos genocidas, nadie dice Vergez me torturó, Vergez me asesinó, nadie dice Vergez mató a alguien, yo si maté, maté en combate”. La voz de los imputados acompaña sus imágenes, pero en otras instancias y momentos del juicio, el audio no es directo, sino que hay un montaje de audio de otros pasajes del juicio y de las imágenes que ilustran con los rostros y gestos de los acusados en lapsos donde tienen una función pasiva en el marco de la sala de audiencias, donde observan sin intervención.

Ante la lectura de los alegatos de la defensa de los acusados vemos que acompaña dicha exposición de la abogada imágenes de Luciano Benjamín Menéndez sentado en la sala de audiencias siguiendo la exposición, la cámara realiza planos detalles de sus manos entrelazadas alrededor de un bastón, su cara de perfil, sus ojos, su mirada. Lo mismo sucede con la lectura

del fallo, mientras el juez da a conocer los hechos por los cuales se otorgará la sentencia, vemos a Menéndez escuchando el veredicto que lo condena a pena de prisión perpetua; asistimos inmediatamente a un juego de mediación al acceder a la sala de audiencias, ver y escuchar estas mismas escenas a través de un televisor que está instalado en la Sala de Prensa de los Tribunales Federales. La misma lógica de montaje sucede ante la lectura de los hechos por los que se los imputa y la sentencia que reciben Héctor Pedro Vergez, Ernesto Guillermo Barreiro y Mirta Graciela Antón, cuya imagen también se retransmite en pantalla gigante en los alrededores del tribunal donde se concentra la gente para escuchar la lectura del veredicto que da por finalizado el juicio.

Al inicio del audiovisual escuchamos la voz de una mujer que lee las declaraciones de Liliana Callizo (testigo sobreviviente de La Perla) realizadas en el exterior ante Organismos de Naciones Unidas (1979) donde denuncia la detención ilegal y relato sus vivencias en La Perla, identifica y responsabiliza a quienes la secuestraron y la torturaron, menciona al Sargento Tejeda y a dos suboficiales, uno de ellos es Hugo Herrera, imputados luego en la “Causa Luciano Benjamín Menéndez y otros”. Al mismo tiempo que escuchamos la lectura de este relato la cámara registra plano detalle de parte de la cara y la boca de la mujer que está leyendo este escrito (suponemos que es Liliana Callizo) que luego brinda testimonio para la cámara en diferentes momentos de la narrativa audiovisual. Acompañan estos planos detalle del rostro de la mujer, diferentes tomas del escrito que se nos acerca a través de movimiento zoom hasta perdernos en las letras del manuscrito.

Desde la dimensión retórico-discursiva se nos presenta la disputa de relatos en torno a las acciones justificadas en cumplimiento del deber y la identificación de estas personas cometiendo hechos violentos y delictivos, atentando contra la vida, la integridad y los derechos de otros seres humanos en

plena conciencia de las prácticas y acciones cometidas. En tanto, desde la dimensión imagen-registro se utilizan las filmaciones directas de la sala de audiencia de los juzgados federales, planos detalle de los acusados; primerísimo primer plano y plano americano en diferentes momentos de la narrativa audiovisual, ya sea dentro de la sala de audiencias como en otras instancias y momentos del proceso judicial, de los jueces, abogados, querellantes, perpetradores. Las imágenes se superponen, en ciertas ocasiones, a la retórica-discursiva para reforzar los argumentos en torno a los delitos que se han juzgado en tanto hechos imprescriptibles que atentan contra la integridad de la humanidad, como garantía de un Estado de derecho y en tanto consolidación del sistema democrático.

Algunas ideas a modo de cierre

Ante este primer acercamiento en torno a la representación de los perpetradores en los films realizados en función del juicio a las juntas militares de 1985, el proceso de enjuiciamiento es representado por sí mismo, con materiales producidos en las salas de audiencia a partir de testimonios de testigos, detenidos desaparecidos sobrevivientes a las torturas, familiares de víctimas, alegatos de fiscales, abogados querellantes y abogados defensores, declaraciones de los acusados imputados. La cámara se presenta como un lente que nos acerca lo que sucede en el ámbito de la justicia, como fiel testigo de lo que allí está aconteciendo, al mismo tiempo que preserva el registro como prueba y garantía de que este proceso judicial existió. A los acusados se los identifica con nombre y apellido, pero se parte de una identidad amparada en el marco de las Fuerzas Armadas como institución jerárquica donde la obediencia debida diluye responsabilidades de los sujetos.

Como conclusión provisoria, podemos sostener que en los diferentes documentales analizados hay un tratamiento del sobreviviente en tanto víctima, su testimonio es considerado prueba de la existencia del terrorismo de Estado, un plan orquestado y ejecutada desde los diferentes niveles e instituciones del Estado contra sus ciudadanos. Aquí se materializa la idea de detenido desaparecido a partir de la existencia del sobreviviente, una persona que tiene entidad con nombre y apellido, tiene existencia real; se refuerza la idea de una identidad individual, subjetiva que implica al sobreviviente como actor social que ha recuperado su entidad como un sujeto de derecho. En este sentido, se vislumbra un proceso de construcción identitaria que discurre desde ser detenido desaparecido, a víctima de torturas y tormentos, hasta llegar a ser sobreviviente, querellante y testigo en causas judiciales que buscan reparar el daño mediante el imperio de la justicia.

En relación con los acusados e imputados, en los films se rescatan algunos fragmentos de sus alegatos en la sala de audiencias donde se presentan como los responsables de llevar adelante una “guerra justa”, la historia los coloca en ese lugar de tener que combatir a la “subversión” y traer paz a la sociedad. En la dimensión imagen-registro se construye en el montaje de fragmentos registrados en la sala de audiencias, dejando prueba de la existencia del proceso judicial, en pocas ocasiones se recurre a imágenes de archivo que sirven para dar cuenta e ilustrar alguno de los detalles expresados en los testimonios; estos documentales se constituyen en archivo de imágenes de contenido histórico a partir de resguardar testimonios e imágenes fundamentales para la investigación histórica y en el proceso de construcción de memorias. En cuanto a la dimensión retórico-discursiva fundamentalmente se compone por los relatos y testimonios vertidos en la sala de audiencias, vivencias puestas en palabra para fines del proceso judicial, con la finalidad de constituirse en pruebas centrales en el proceso

de reconstrucción histórica, deslindando responsabilidades, accediendo a la legítima defensa desembocando en el juzgamiento y condena.

En tanto, en los audiovisuales que representan los juicios por delitos de lesa humanidad luego del 2005, se recurre al montaje de intervenciones de los militares acusados en el juicio donde justifican su accionar en cumplimiento del “deber” y, por lo tanto, deslindan responsabilidades con sus subordinados y niegan culpabilidad. Ante ello, se recurre a superponer e hilvanar testimonios de sobrevivientes o intervenciones de la fiscalía donde se refuerza la idea de plan meticulosamente organizado de detención ilegal, tortura y desaparición de personas. Al mismo tiempo, remarcar la culpabilidad más allá de la responsabilidad ya que “si hubiese sido una guerra, ellos también violaron todas las leyes de guerra” (expresiones de la Fiscal Mabel Colalogna en “Los días del juicio”, capítulo N°1) por ende, lo que transcurre en el juicio se transforma en el peso de la prueba indiscutible de los acontecimientos y las culpabilidades. Por lo tanto, la dimensión retórico-discursiva adquiere complejidad, ya no sólo tenemos una utilización de imagen y relato de las salas de audiencia, sino que se recurre a la superposición de imágenes con sonidos y testimonios que están “fuera de campo”, no coinciden con el sonido ambiente directo sino que se complementan o yuxtaponen según las intencionalidades de la representación.

Una característica novedosa y significativa que encontramos en esta segunda ola de producciones audiovisuales luego del 2005, es que se exhibe una nueva forma de identificar y nombrar a los sujetos testigos/sobrevivientes, que los aleja de la representación plana de víctimas y los presenta como sujetos portadores de derecho. En estas piezas documentales se instituyen como “testigos” y “querellantes” en causas donde se investiga y juzga delitos de lesa humanidad.

En estas representaciones audiovisuales se transita el proceso de construcción identitaria de los sobrevivientes como querellantes y testigos, personas que han continuado su vida basada en la militancia y la lucha por justicia y la reconstrucción histórica de lo vivido, atravesados por múltiples dimensiones que los cruzan como sujetos, en tanto militantes de ayer y de hoy; con vidas rotas pero que se han podido reconstituir, regenerar a partir de la memoria y la justicia. Algunas palabras de Ramón Verón expresan estas ideas:

y bueno yo me mentalicé que a mis 53 años mi vida va terminar un poco así paralela, criando a mi hija y paralela a toda esta historia... yendo a testificar a Córdoba en la causa de 'La Perla' porque la causa de Hilda (hace referencia a Hilda Cardozo su compañera desaparecida en 1978) quedó allá, que es el último lugar donde la vieron con vida. (expresiones de Ramón Verón querellante en "Los días del juicio", capítulo n° 2)

En tanto, la representación de los victimarios imputados, se centra en el discurso como acusados, perpetradores de la violencia y la suspensión de los derechos y garantías constitucionales, focalizando en el accionar de cada sujeto de forma individual, independientemente del lugar y rango que ocupase en el ejército, la policía o la justicia. "Hay un límite insalvable en la obediencia debida que nunca se puede cometer algo que es manifiestamente ilegal, ahí está el límite de la orden... y tener una persona vendada, encapuchada, desnudarla y torturarla, en ninguna persona que se crea democrática eso puede ser una orden legítima" (expresiones de Leticia Faccendini, Abogada en representación de los querellantes en "Proyecciones de la Memoria", capítulo n° 2).

Con relación a la dimensión imagen-registro se recurre a materiales producidos en el marco de la sala de audiencias,

en registros fílmicos en los procesos de identificación de espacios y lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención, en la cotidianeidad de testigos, querellantes e imputados que comparten con los realizadores audiovisuales momentos íntimos en sus casas, en sus trabajos, experiencias de participación política en marchas y movilizaciones, fotografías que vienen del pasado y del presente histórico en el momento que se están produciendo los audiovisuales documentales. La cámara se vale de planos detalle, primerísimo primer plano, picados y contrapicados para transmitir diferentes sensaciones y emociones al espectador. La diversidad de los recursos de la representación, el montaje, la yuxtaposición y la superposición de imágenes y sonido conllevan a construir identidades complejas, dinámicas, cambiantes, móviles tanto de los sobrevivientes, testigos como de los acusados perpetradores.

A partir de los procesos de identificación de los sobrevivientes y los perpetradores que se construyen en y desde los documentales, podemos retomar las ideas de Hall en cuanto al uso que hace del término identidad

para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos oponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (Hall 2003, p. 20)

En nuestro caso, no sólo desde la práctica discursiva sino también a partir de las representaciones sociales condensadas en las representaciones audiovisuales que vehiculizan imágenes, ideas, sentidos y significados en torno a los procesos

de enjuiciamiento a los responsables de violación a los derechos humanos durante la última dictadura cívico-militar argentina, donde las adhesiones grupales y las convicciones personales se mezclan, entran en tensión y van configurando los procesos de construcción de identidades en estrecha vinculación con la lucha o disputa política por el sentido en torno al pasado, en este caso, un pasado reciente cuyas secuelas siguen vigentes en el presente.

Referencias

ÁGUILA, Gabriela. *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983: un estudio sobre la represión y los comportamientos y actitudes sociales en dictadura*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

ALONSO, Luciano. "Memorias sociales y Estado en Santa Fe, Argentina, 2003-2008." *Revista Política y Cultura* nº 31, México: Universidad Autónoma de México, 2009. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26711982003> Acceso en: 20/08/2024.

ALONSO, Luciano. "Vaivenes y tensiones en la institucionalización de las memorias sobre el terror de Estado. El caso de Santa Fe, Argentina, entre 1983 y la actualidad." *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, nº 12, CIFYH-UNC, Córdoba. 2011.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.

CAMPO, Javier. "El actor militar y el cine documental argentino (60 y '80). Antagonismos y radicalidad." *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Santa Fe. Ediciones UNL. 2011.

- CASALE, Marta. "El cine en la posdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático", in: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen II (1969-2009)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2011.
- CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más: la memoria de los desaparecidos en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- ELSTER, Jon. *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- FELD, Claudia. "El imposible 'debate' entre víctimas y victimarios: notas sobre las declaraciones televisivas de Miguel Etchecolatz (1997)." *Rúbrica Contemporánea*, vol. 3, nº 9, Barcelona, 2016. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/46027> Acceso en: 14/08/2024.
- FELD, Claudia. "La construcción del 'arrepentimiento': los ex represores en la televisión." *Entrepasados*, nº 20-21, Buenos Aires, 2001.
- FELD, Claudia. *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid, España: Siglo XXI Editores, 2002.
- HALL, Stuart. "Significación, representación e ideología: Althusser y los debates postestructuralistas." *Estudios críticos en comunicación masiva*, vol. 2, nº 2, 1985. Disponible en: <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/02/15/significacion-representacion-ideologia-althusser-y-los-debates-postestructuralistas-de-stuart-hall/> Acceso en: 10/08/2024.
- HALL, Stuart. "¿Quién necesita identidad?" *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

- JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- KAUFMAN, Ester. “El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano”, in: Rosana Guber (comp.) *El Salvaje metropolitano*. Buenos Aires. Editorial Legasa, 1990.
- NICHOLS, Bill. *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2013.
- NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós, 1997.
- NICOLA, Mariné. “Documentários, memórias e políticas: representações audio visuais dos julgamentos pela violação aos direitos humanos durante a última ditadura cívico-militar em Argentina.” *Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo Entre As Ciências*, 13(01), pp. 172-195, 2024. Disponible em: <https://doi.org/10.22481/rbba.v13i01.14799> Acceso en: 14/11/2024.
- NICOLA, Mariné. “El sobreviviente en documentales sobre juicios por violación a los derechos humanos en Argentina. Una aproximación a la construcción identitaria y los procesos de identificación en las representaciones audiovisuales.” *Cuadernos – Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n° 138, año 24, n° 108, 2021. Buenos Aires: Universidad de Palermo-Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, 2021/2022. Disponible en: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/issue/view/310> Acceso en: 20/08/2024.
- NINO, Carlos. *Juicio al mal absoluto. ¿Hasta dónde debe llegar la justicia retroactiva en casos de violaciones masivas de los derechos humanos?* Edición ampliada. Argentina: Siglo XXI editores. 2015.
- OBERTI, Alejandra y PITTALUGA, Roberto. “Apuntes para una discusión sobre la memoria y la política de

- los años 60/70 a partir de algunas intervenciones recientes.” *Sociohistórica*, nº 38, La Plata, 2016. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/59757/Documento_completo.pdfPDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso en: 14/08/2024.
- RESTREPO, Eduardo. “Sujeto e identidad”, en *Stuart Hall desde el Sur: legados y apropiaciones*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- SALVI, Valentina. “La palabra de los represores y el problema de la verdad en Argentina: reflexiones a partir de los dichos de Eduardo ‘Tucu’ Costanzo.” *Revista ANTÍTESIS*, vol. 11, nº 22. Londrina: Universidad Estadual de Londrina, Programa de Pós-graduação em História Social, 2018.
- SALVI, Valentina. “Para que la sociedad no se diera cuenta. Las declaraciones de Videla sobre los desaparecidos”, in: *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Compilado por Feld, C. y Salvi, V. Ed. Miño y Dávila. Buenos Aires, 2019.
- SELSER, Claudia. “El juicio que nunca se vio.” *Clarín suplemento “Zona”*. 6 de septiembre, Buenos Aires, 1998.
- VEGA, Natalia. “De las aulas a las armas. Radicalización del estudiantado universitario santafesino en la segunda mitad de la década de 1960.” *Actas Congreso Internacional 68s*. Carme Molinero; Ricard Martínez i Muntada y Brice Chamouleau (eds.). Barcelona, 2018. Diponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/llobres/2019/216463/68s.pdf> Acceso: 20/07/2024.
- VEGA, Natalia. “Del humo de los cirios al humo de las bombas. La particular trayectoria del Ateneo Universitario de Santa Fe.” *Cuadernos de Historia*. Serie economía y sociedad, nº 28, 2021. Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Vega-%20art%C3%ADculo%20Ateneo.pdf>. Acceso en: 20/07/2024.

- ZYLBERMAN, Lior (Editor). "Dossier "Memoria y Cine Documental en América Latina." *Revista Cine Documental*, nº 5, 2012. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos.html>. Acceso en: 02/07/2024.
- ZYLBERMAN, Lior. "Imágenes de Justicia," *Revista Telar*. San Miguel de Tucumán: Edición del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tucumán, 2015.
- ZYLBERMAN, Lior. "Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía." *Kamchatka*, Revista de Análisis Cultural, nº 15, 2020.
- ZYLBERMAN, Lior. "La parte maldita. El testimonio del perpetrador en el cine documental." *Revista Cine Documental*, nº 24, 2022. Disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/la-parte-maldita-el-testimonio-del-perpetrador-en-el-cine-documental/>. Acceso en: 22/08/2024.

11 - ICTUS Y “PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA” (1984-2023)

Sara Rojo

(...) los peregrinos atesoran
ternuras lástimas inquinas
lavan sus huesos en la lluvia
las utopías en el limo
los que deciden cantan loas
a los horteras del dinero /
los potentados del hastío
precisan mitos como el pan
los que deciden glorifican
a los verdugos del placer
a cancerberos y pontífices
inquisidores de los cuerpos
desde su cúpula de nailon.

Mario Benedetti

Era el comienzo de la primavera valdiviana, esa en la que el sol se alterna bellamente con la lluvia varias veces durante un mismo día. He contado en otra parte que, cuando entré en la cárcel, formados para la revista que se hacía antes de la recogida en las celdas, divisé a por lo menos la mitad de los profesores y la mitad de los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile y, entre los primeros, al filólogo y decano esclarecido, el profesor Guillermo Araya. Estaban (estábamos) todos ahí porque desde la oficina del rector William Thayer y de la de su secretario Hernán Poblete Varas los militares habían recibido listas pormenorizadas con los nombres y direcciones de los académicos y estudiantes subversivos, los considerados como más peligrosos y sobre los cuales se les recomendaba que pusieran el ojo. Y eso sin contar

con las innumerables denuncias anónimas, hechas sin dejar huella, desde cualquier teléfono público, las que podían obedecer, y obedecían a menudo, a rencores y *vendettas* personales.

Grínor Rojo

Vivimos en un mundo en el cual la distopía y el avance de la extrema derecha se convirtieron en las constantes que nos acompañan y, al final del día, siempre recordamos con nostalgia aquellos momentos en que soñamos con transformar nuestras sociedades latinoamericanas en espacios habitables y más justos para todas y todos.

Asistí en febrero y en marzo de 2024 a “Fin de partida” de Samuel Beckett (1906-1989) en el Centro Cultural do Banco do Brasil en Belo Horizonte. Un montaje brillante, dirigido por Eid Ribeiro en homenaje a sus 80 años, que actualizaba con imágenes verbales, sonoras y visuales la deterioración del cuerpo en la vejez y el horror de la Segunda guerra, la obra de 1957 que tanto nos ha impactado. Según mi lectura, la imagen más importante de ese montaje es la que se produce por la mera existencia de un cuerpo enfermo en el espacio escénico. Uno de los actores, Chico Dornellas, tiene problemas de memoria y es ese artista quien representa a Ham. Ese hecho nos obliga, por la performance vital e inevitable que produce, a registrar el presente del actor dentro de la fábula del dramaturgo irlandés e inclusive a dudar de las fronteras entre ambos espacios. El título ya es una metáfora del fin al que caminamos todos, aunque difícilmente lo aceptemos. Durante 133 minutos estamos sometidos a imágenes de decadencia, que son profundizadas con una estética de clown que, en su levedad y por dialéctica de los opuestos, agudiza el abismo. Las risas que escuchamos en la platea, al comienzo del espectáculo, se van transformando en silencios agobiantes. La distopía llenó el espacio.

Esa experiencia sirvió para introducirme en el tema que hoy abordamos, el teatro en la dictadura militar chilena. Grínor Rojo decía en 1984:

El asesinato, la tortura, las listas negras, los atentados vandálicos contra los medios de trabajo, el exilio y las censuras han sido incapaces de poner término a una tradición que ya es parte de la existencia del pueblo de Chile. Tampoco, a pesar del deseo de sus perpetradores, han podido torcer el sentido de esa tradición. Los índices de construcción superan los de destrucción ampliamente. Lo que el fascismo chileno ha hecho en el teatro es nada o casi nada (...) *El fascismo chileno no tiene teatro*. Acaso porque Sastre tenía razón y porque un teatro político de la derecha es un absurdo teórico, lo que es aún más probable, porque el fascismo es clara y definitivamente ajeno a la vida y a la historia de nuestro país. (Rojo 1984, p. 58)

Ese texto nos contextualiza el teatro de los años ochenta, década en la cual se sitúa la obra dramática que analizaremos. Es interesante detenernos en la afirmación que se realiza en la cita anterior sobre la casi nula existencia de teatro pro dictadura militar en Chile, como bien sabemos, el régimen fascista italiano desarrollo de una manera sólida una máquina de propaganda y cultura, cuestión que no se repitió en Chile. Por cierto, el pinochetismo propició formas de propaganda de sus acciones, pero no llegó a contar con un aparato teatral que le permitiese una vía de acceso por ese camino. Quizás, como dice Grínor Rojo, por la tradición o, quizás, por la fuerza resistente de las personas involucradas con el teatro. Por esos años, participé de un proyecto de la ONG (Organización No Gubernamental) Ceneca dirigiendo un grupo de teatro comunitario en los alrededores de Santiago. Experiencias como esa proliferaron y fueron una de las formas de recuperar la Democracia desde las propias comunidades.

El teatro dentro del período dictatorial chileno sufrió duros atentados como la muerte John MacLeod y la prisión de Oscar Castro y de su hermana Marieta do Grupo Aleph, las listas negras que les impedía a determinados artistas trabajar en la televisión proliferaban, los impuestos abusivos como forma de paralizar la acción creativa, el exilio como el que vivieron los hermanos Duvauchelle; pero siguió vivo y tuvo grandes exponentes como los dramaturgos Marco Antonio de La Parra, Juan Radrigán, Ramón Griffero, Gustavo Meza y la dramaturga más importante del teatro chileno que siguió produciendo en dictadura, Isidora Aguirre. También hubo grupos que no pararon u otros que nacieron en precarias condiciones como Imagen, TIT (Taller de Experimentación teatral), Gran Teatro Circo, La Feria, El telón, La Memoria, etc.

En este texto, específicamente hablaremos de “Primavera con una esquina rota” de Mario Benedetti, adaptada por el grupo Ictus en el Chile dictatorial. Nos encontramos con un título que es una metáfora porque si bien se enuncia una primavera, esta posee una esquina rota. Mi percepción, quizás contaminada por “Fin de partida”, es que cada vez tenemos menos primaveras o que ellas renacen cada año con más esquinas rotas, pues el sol, que trae el renacer, se encandila con los miles de personas que son prisioneras, torturadas y/o muertas simultáneamente a las flores que brotan cada año. Las palabras de Grínor Rojo, que sirven de epígrafe a este texto, son una imagen de la peor primavera que el Chile contemporáneo ha vivido, el 11 de septiembre de 1973 aniquiló un proceso, se destruyó el sueño, que cobijamos tantos, de construir una sociedad más justa en democracia.

En este texto retornaremos al horror dictatorial, al exilio y a una performance que rompió en el 2023 con la estructura original de la obra, insertando un presente, que hoy también es pasado, en la fábula de Benedetti. Me refiero al momento en que se interrumpe la historia para leernos lo sucedido el día en que

asesinaron a Manuel Parada, hijo de Don Roberto Parada, quien interpretaba, en la fábula, al padre de un preso político. Me pregunto si ese retorno “a lo real” dentro de lo ficcional no será un intento del arte, de los artistas, para obligarnos y/u obligarse a sí mismos a ver “lo real” que hoy está cada vez más lejano en las producciones, artísticas o no. Todo se espectaculariza *ad infinitum*: la política, el arte, las noticias. Ese choque que nos obliga a repensar el mundo que vivimos se consigue en “Fin de partida” y en el reestreno de “Primavera con una esquina rota” de Ictus. Hoy se piensa, se hace política e inclusive arte con inteligencia artificial y espectáculo. Algunos gobiernos intentan su avance, pero es, prácticamente, imposible, a modo de ejemplo: ¿conseguirá la justicia brasileña que las próximas elecciones la usen dentro de cierta normativa estipulada? Dudo que se consiga plenamente, pues vivimos dentro de las *fakenews*, las redes y nuestras vivencias cotidianas se pierden en ese terreno impreciso definido como el espacio virtual. Júlia Morena puntúa:

Lo que impulsa el interés por lo real en el teatro contemporáneo, desde mi perspectiva, no es el deseo por lo real en sí mismo, sino por la forma en que lo real puede afectar a los presentes. Lo que necesitamos es crear un espacio de compromiso con sus participantes, una ética relacional intensa, que nos permita establecer espacios de coparticipación de los significados establecidos en escena y activos en el mundo. La crisis en el teatro no es sólo representativa, es relacional, lo que en última instancia requiere que busquemos otras formas de abordar la alteridad, el mundo, la historia. El público, quizás agotado por el aburrimiento de tanta ficción, se encuentra con ganas de reconectar con la realidad, quizás porque gran parte de nuestras vidas se ha convertido en una gran ficción – desde lo personal hasta los grandes acontecimientos políticos de los últimos años, como el Gran descubrimiento de la

llamada posverdad en las últimas elecciones en Estados Unidos y Brasil, por ejemplo. La ficción está ya tan presente en la construcción de nuestras imaginaciones y la verdad está tan cuestionada en los registros de la supuesta realidad, como en los informativos televisivos, por ejemplo, que la conmoción se vuelve infértil en estos espacios. ¿La búsqueda de la verdad en el espacio teatral sería un deseo de captar un discurso diferente al ya ampliamente difundido terreno de la ficción, o incluso una pérdida de credibilidad en espacios generalmente dados a discursos que pretenden ser documentales? (Morena Costa 2019, s/p)¹

Las dictaduras latinoamericanas fueron una agresión a la democracia y un retroceso en términos económicos, sociales, de derechos humanos y culturales que no hemos

-
1. O que move o interesse pelo real no teatro na contemporaneidade, maninha perspectiva, não é o desejo pelo real em si mesmo, mas pela forma com que o real pode afetar os presentes. O que necessitamos é criar uma arena de comprometimento com seus participantes, uma ética relacional intensa, que nos permite estabelecer espaços de coparticipação dos sentidos instaurados em cena e atuantes no mundo. A crise no teatro não é somente representativa, é relacional, o que por fim, nos exige buscar outras formas de aproximação à alteridade, ao mundo, à história. O público, talvez esgotado pelo fastio de tanta ficção se vê com o desejo de se reconectar com a realidade, talvez porque grande parte de nossa vida se converteu em uma grande ficção – desde o âmbito pessoal e dos grandes acontecimentos políticos dos últimos anos, como a grande ocorrência da chamada pós-verdade nas últimas eleições dos EUA e do Brasil, por exemplo. A ficção já está tão presente na construção de nossos imaginários e a verdade já tão questionada nos registros de suposta realidade, como nos telejornais, por exemplo, que a comoção se faz infértil nestes espaços. Seria a busca pela verdade no espaço teatral um desejo de apreender um discurso diferente do já tão propagado terreno da ficção ou ainda uma perda da credibilidade de espaços geralmente dados aos discursos que se pretendem documentais?

superado y quizás nunca superemos. En la Post dictadura hubo avances en la búsqueda de espacios más democráticos, pero el capitalismo sigue siendo el motor de acción y quien regula nuestro hábitat. El capitalismo desatado, como se vive en el mundo contemporáneo, nos deja perplejos y en una situación de pérdida de esperanzas. Algunos gobiernos mitigan sus consecuencias y otros las promueven, pero la máquina continúa implacable.

Los dueños del poder en los años setenta, en Chile, se sintieron en riesgo y la alternativa que encontraron para mantener sus privilegios fue un golpe apoyado por Estados Unidos e inclusive por otras dictaduras del Cono Sur, como la brasileña. La vida de los opositores a los regímenes dictatoriales de los años 60-70 pasó a no valer nada y el terror de estado a instaurarse. Específicamente, la sociedad chilena, además de vivir torturas, exilios, persecuciones, asesinatos, comenzó a instaurar y luego a regirse por un sistema neoliberal importado por los *Chicago boys*, de Milton Friedman, y una constitución hecha a la medida de la dictadura. Se ha teorizado ampliamente sobre estos temas e, inclusive, sobre las pérdidas, que se perpetuaron en democracia, algunas de ellas bajo la figura del estado de excepción. En una búsqueda de entendimiento de ese término, recurrimos a las palabras de Sebastián Figueroa Rubio:

En este sentido, como señala Giorgio Agamben, en la ley (forma básica que toma lo jurídico en la modernidad) está incluido aquello que excluye, especialmente por medio de la figura de la excepción. Su definición proviene de la misma norma que señala y protege a la normalidad. Esta exclusión de la normalidad no implica sólo que determinados individuos se encuentren fuera del ámbito de protección de una norma, por decirlo de algún modo, sino que trae como consecuencia que ciertas formas de vida excluidas del acceso a los bienes socialmente apreciados, sean desperdiciadas. Esto implica fuertes consecuencias en

el diario vivir de los individuos en aspectos como la salud y la seguridad por medio de sucesos que van desde las limpiezas étnicas hasta prácticas clientelares en la entrega de beneficios sociales. (Figuerola Rubio 2009, s/p)

En este texto trazaremos una ruta por los traumas humanos provocados por las dictaduras por medio de un análisis de las situaciones y vivencias de los personajes de la novela “Primavera con una esquina rota” (1982) del uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) releídos por la pieza teatral de Ictus y retomados en la performance que incorpora lo acaecido con Manuel Parada.

Nuestro foco está en la representación dramática de la novela adaptada por Ictus para el palco. Este montaje, bastante tradicional, fue realizado en 1984 y se prolongó hasta 1985 cuando ocurrió el caso “degollados” en Chile. Estas dos situaciones imbricadas dieron origen a su remontaje que fue realizado por el Teatro Ictus y la Corporación Estadio Nacional-Memoria Nacional, en conmemoración de los 50 Años del Golpe Civil y Militar en Chile en 2023. Este montaje recibió el apoyo de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, a través de su Unidad de Públicos y Territorios.

Mario Benedetti, como tantos latinoamericanos, fue obligado a exiliarse y esta situación se transformó en una constante temática que atravesó su producción literaria fuera de Uruguay. Natalia Navarro Albaladejo plantea:

En los doce años que duró su exilio, Benedetti escribió una novela (*Primavera con una esquina rota*, 1982), dos libros de cuentos, cuatro libros de poesía, una obra teatral y ensayos literarios y políticos que se reúnen en *El desexilio y otras conjeturas* (1984). El tema del exilio es omnipresente en toda la obra del autor durante este período. (...) *Primavera*

con una esquina (...) se sitúa al final del período de exilio de Benedetti, cuando ya la experiencia ha sido notablemente asumida por el autor. (Navarro Albaladejo 2003, s/p)

Podemos observar que el tema central de “Primavera con una esquina” rota forma parte de las propias vivencias del autor, inclusive la obra cuenta con una sección, en cursiva, llamada *Exilios* que nos encamina en esa dirección y que no está presente en la obra teatral del Ictus ni en su remontaje – quizás, en este último – por el carácter más intimista de esta sección, frente a un montaje cuyo foco está en constituirse como un documento de memoria. Esto no invalida a que la estructura de relato se establezca a partir de la exposición de los sentimientos y de la vida cotidiana, incluso de la reflexión existencial por medio de la epístola, en los montajes citados.

En las tres obras se parte de la micropolítica para llegar a la macro política. De esta forma, se abarca una comunidad mayor que la representada por la familia protagonista. El desarraigo, el quiebre del universo conocido, la desterritorialización y la necesidad imperiosa de territorializarse en un nuevo espacio fueron no sólo vivencias de los personajes de la novela, sino de la mayoría de los exiliados latinoamericanos. Por ello, Ictus pudo retomar la trama y recrearla con un éxito rotundo durante el período dictatorial en Chile. En la década del 80, los chilenos continuábamos viviendo en la opresión dictatorial y muchos exiliados seguían añorando la patria perdida. El montaje construía, como otras obras del grupo, un espacio de encuentro donde se podía llorar, pensar, rebelarse, ser libre durante el período de la presentación, solo que a puertas cerradas y con la sensación que el mero hecho de asistir al teatro político era una actividad clandestina y de resistencia. Debemos recordar que el teatro se convirtió en ese período de la historia chilena en un palco para manifestaciones políticas censuradas, para ejercer la libertad de pensamiento.

Ictus es el colectivo más longevo del teatro chileno. Nace en 1955 por la iniciativa de un grupo de estudiantes de la Universidad Católica y de uno de sus profesores, Germán Bécquer. Desde entonces y, aún más desde 1962, cuando pudieron tener un teatro propio, La Comedia, fueron un polo de vanguardia dentro del teatro nacional. Su elenco se ha renovado de acuerdo con las diversas épocas por las cuales Chile ha transitado. Por lo tanto, su longevidad responde tanto a una lógica artística cuanto, a una económica, pues los grupos que no contaron con esta posibilidad no consiguieron perpetuarse. En su página plantean con relación al período del montaje (los años 80) otro dato que nos permite afirmar la conjunción de factores estéticos y económicos para permanecer en la escena nacional:

marcó la década, fue la creación de una productora independiente en la que se trabajaron ficciones y documentales que hablaban de la situación social del país. Este material luego era distribuido en circuitos cerrados alternativos, que buscaban contrarrestar la propaganda oficialista. Fueron creaciones contestatarias que hacían frente al régimen a través del humor y la convicción, los ingredientes de siempre. (Ictus 2024, s/p)

El montaje de 1984 fue dirigido por tres figuras centrales de la compañía en esos años: Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Claudio Di Girolamo. Don Roberto Parada representaba a Don Rafael, el padre en el exilio de un preso político uruguayo. La cruel ironía es que representado esta obra la dictadura le asesina a su hijo. A este montaje de Ictus, le siguió cronológicamente “Lo que está en el aire” de Carlos Cerda, en 1986. En ese trabajo el grupo intentó reelaborar el trauma vivido en la obra anterior y en el país, abordaba el mundo opresivo, de terror y muerte que vivíamos los chilenos. Soledad Lagos plantea que esa obra “podría entenderse como una radiografía del miedo en distintos planos y las estrategias discursivas específicas que

utilizaban tanto los defensores del gobierno autoritario como sus detractores” (Soledad Lagos 2010, p. 368).

Ictus, a propósito de los 50 años de la dictadura, retomó la obra montada por el grupo en 1984 con otro elenco (el tiempo pasado así lo requería), pero introdujo el trauma vivido por Don Roberto Parada, quien se enteró de la muerte de su hijo en la presentación del 30 de marzo de 1985. José Manuel Parada, de 36 años, había sido degollado por la dictadura y su padre, dedicándole el montaje, continuó la función en medio de público que llegaba y llegaba.

Ese acto se convirtió en una leyenda dentro del teatro chileno para entender la fuerza del arte y el seguir en el palco pase lo que pase. El público, en esa ocasión, llenó el teatro con flores y el aplauso final fue estruendoso. El remontaje, que cuenta con la dirección de Jesús Urqueta Cazaudehore y la adaptación de Emilia Noguera Berger, junta la obra de 1985 y el relato de esta escena de 1985 leída del libro “Autobiografía de mi Padre”, de Damián Noguera, que narra el testimonio del actor Héctor Noguera, quien actuaba en la obra de 1985. En “Memoria chilena” informan sobre el caso degollados de la siguiente forma:

El 28 de marzo de 1985, cuando el país se encontraba en estado de sitio, el profesor del colegio Latinoamericano Manuel Guerrero y el jefe del departamento de Análisis de la Vicaría de la Solidaridad José Manuel Parada fueron secuestrados en plena vía pública.

Cinco días después, sus cuerpos fueron encontrados degollados en el camino que une Quilicura con el aeropuerto de Pudahuel, junto al del publicista Santiago Nattino Allende, detenido por carabineros el 27 de marzo en la noche (...) la Comisión Rettig (1991) llegó a la convicción que los tres profesionales fueron ejecutados por agentes estatales debido a su militancia en el *Partido Comunista* y a las actividades que realizaban en oposición al régimen militar. (Memoria chilena 2023, s/p)

El resultado es que nos vemos enfrentados a un teatro en el cual la realidad adquiere una dimensión tan importante que llegamos inclusive a pensar que los juegos escénicos tienen como función principal identificarla en medio de la niebla que provocan los simulacros, el terror y la mentira. En 1984, la obra buscaba crear los lazos latinoamericanos que permitiesen la resistencia y, en el 2023, no dejar que el olvido se apodere del Chile y, por qué no decir, de Latinoamérica. Según Faúndez, Cornejo y *Brackelaire*:

Un total de 38.254 personas han sido reconocidas por el Estado chileno como víctimas de privación de libertad por razones políticas durante la dictadura militar, entre septiembre de 1973 y marzo de 1990. (...)

La tortura es una forma extrema de exposición a la violencia, irreductible al repertorio de agresiones físicas y psicológicas que la componen. Se trata de actos premeditados y planificados, cuyo objetivo es destruir las creencias y convicciones de la víctima, despojándola de los elementos que constituyen su identidad. (Améry 1966/2010; Viñar 2006) (...)

Durante la dictadura militar chilena, los sobrevivientes de la tortura debieron reintegrarse a la vida familiar y social, en un entorno afectado por el silencio y la negación de las acciones de violencia política (Lira y Castillo, 1991; Lira, Becker y Castillo, 1989), así como por la impunidad de quienes cometieron estos hechos. Esto generó, tanto en las víctimas directas como en su medio familiar y social más amplio, consecuencias que permanecen a través del tiempo, marcando las relaciones que establecen. (Faúndez, Cornejo y *Brackelaire* 2014, s/p)

La realidad se infiltró en el arte, incluso antes de que el hecho específico ocurriese. En ningún caso, eso significa que la imaginación no tenga un papel preponderante en los montajes

a los cuales hacemos referencia. De hecho, si existe un terreno en el cual la memoria y la imaginación entran en acción es en el arte. Ricoeur afirma:

Es bajo el signo de la asociación de ideas que se sitúa esta especie de cortocircuito entre memoria e imaginación: si estos dos afectos están unidos por una continuidad, evocar uno – de tanto imaginar – es evocar otro, por tanto, recordarlo. Así, la memoria, reducida a recuerdo, opera siguiendo la estela de la imaginación.² (Ricoeur 2007, p. 25)

En la novela de Benedetti y en las obras teatrales de Ictus se funden imaginación y memoria relatando vivencias posibles del exilio con juegos de palabras que incentivan nuestras reflexiones, nuestros sueños. La fórmula estética utilizada tiene como recurso preponderante el género epistolar cruzado por diálogos que lo dinamizan y en el remontaje por canciones que contextualizan al país y a la época, pero que también impiden que el relato sea amargo. La memoria tiene momentos de felicidad como los que otorga el personaje de la nieta, las imágenes retomadas de los jóvenes militantes y las canciones interpretadas por los propios actores. Los personajes se envían largas cartas y hay en ese acto una búsqueda de veracidad en la ficcionalización que hoy, en la época de mensajes casi cifrados y figuritas, casi no conseguimos dimensionar:

Decía Derrida que el final de una época postal habría de representar el fin de la literatura, o el advenimiento de una “literatura sin literatura”. Pero el siglo XXI, el del *email* que ha reemplazado al correo, es la época de la potencialidad

-
2. É sob o signo da associação de ideias que está situada esta espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por continuidade, evocar uma – por tanto imaginar – é evocar outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação.

de la carta como forma artística, como modelo de “otra” literatura que reproduce los mecanismos principales del género epistolar: el relato contingente del “yo”, la fragmentación, el desfase en los manejos del tiempo y del espacio, el uso de la oralidad y la repetición, el vacío, y las alusiones cifradas. En rigor la narrativa actual se vale de las mencionadas técnicas epistolares llevándolas al extremo, aunque éstas ya tuvieron en el siglo pasado algunos destacados precursores, entre ellos uno de los grandes maestros de la epistolaridad contemporánea: Juan Carlos Onetti. La narrativa de este uruguayo reproduce la estructura de la carta y se articula en ella, amén de predicar una “literatura sin literatura” que practica en su ficción y sobre la que teoriza en su correspondencia. (Gallego Cuiñas 2016, s/p)

En el remontaje ambos estados (la ficción y la realidad) se colocan en cortocircuito porque se trae, por medio de la lectura, al plano de la ficción un hecho “real” extraído de una autobiografía, que sucedió en ese mismo teatro, en esas mismas paredes, en ese mismo palco. El impacto separa la ficción de “lo real” provocando en el público una reacción de “repaginación” de la memoria vivida como experiencia personal y/o construcción lingüística. En ambas se confundirán imaginación, memoria y olvido.

La oposición entre memoria y olvido es falsa también porque el olvido es una parte necesaria de la memoria. Hay una frase de Mario Benedetti esculpida en un lugar de memoria tan trágico como Villa Grimaldi en Santiago de Chile: “el olvido está lleno de memoria”. O como escribió Borges: “el olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano, la otra cara secreta de la moneda”. Por esto, recordarlo todo como en la metáfora de los cartógrafos del emperador de Borges significa no recordar nada: más que un almacén de datos, la memoria es un constante trabajo de

búsqueda de sentido, que filtra los rastros de la experiencia entregando al olvido lo que no tiene más un significado en la actualidad – pero también lo que tiene demasiado significado –. En este sentido la imagen borgesiana del “sótano” se conecta con la de Benedetti del olvido como “gran simulacro repleto de fantasmas”: memorias no olvidadas sino suprimidas, que reaparecen en formas perturbadoras cuando se suelta el control. (Portelli 2013, s/p)

De cualquier forma, el remontaje trae al presente dos pasados, nos hace recordar, por medio de sensaciones, lo vivido; por lo menos eso es lo que sucedió conmigo y con las plateas en las presentaciones que asistí en el 2023 y el 2024. La imagen de Don Roberto Parada actuando en 1984 y los impactos de la muerte de su hijo en la atmósfera de la escena actual, crearon una dinámica en que la realidad imaginada, a partir de múltiples experiencias representadas, fue interrumpida por la verbalización de un hecho concreto que inundó el escenario. De forma extensiva, repito esa información:

Durante la mañana del jueves 28 de marzo de 1985, el publicista, pintor, diseñador gráfico y miembro de Asociación Gremial de Educadores de Chile (AGECH), Santiago Nattino Allende, fue secuestrado cerca de su domicilio (...)

Al día siguiente, pasadas las 8:30 horas y mientras recibía a los estudiantes del Colegio Latinoamericano de Integración (ubicado en avenida Los Leones 1401, Providencia) fue secuestrado el profesor, inspector escolar y dirigente de la AGECH, Manuel Guerrero Ceballos, junto al sociólogo y jefe de Análisis de la Vicaría de la Solidaridad, José Manuel Parada Maluenda, quien era también apoderado de ese establecimiento educacional y a esa hora llevaba a sus hijos a clases. (...)

De acuerdo a investigaciones posteriores, desde un *stationwagon* Chevrolet Opala se bajaron tres sujetos y con violencia agarraron al sociólogo y al profesor, conduciéndolos al cuartel de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOCAR), ubicado en la calle Dieciocho, donde antes del golpe militar estaban las oficinas del diario El Clarín y donde luego, bajo el nombre de “La Firma”, había operado el “Comando Conjunto”, una organización clandestina de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), que durante los años 70 compitió con la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) en el exterminio de las cúpulas de los partidos que habían pertenecido a la Unidad Popular. En ese lugar, Nattino, Guerrero y Parada fueron torturados, “quemándoles cigarrillos en el cuerpo, sacándoles las uñas, aplicándoles electricidad y quebrándoles los huesos de la frente a culatazos”, según detalló el hijo de Manuel Guerrero, el sociólogo Manuel Guerrero Antequera (...) Posteriormente, en la madrugada del sábado 30 de marzo, fueron llevados en vehículo hasta Quilicura, siendo degollados con un corvo atacameño que había pertenecido al militar y agente de la DINA, Marcelo Moren Brito, muriendo los tres desangrados. (*Fuentes Rivera 2023, s/p*)

A más de treinta años del secuestro y muerte de esos resistentes y del lejano día en que Don Roberto Parada continuó la función, Ictus realiza un homenaje remontando la pieza dramática y atravesándola por el siniestro hecho. Intentan romper con la máxima de que el olvido se ha hecho costumbre en Chile. Lo realizan casi como en un deber informativo, ya que la mayoría de los medios de comunicación no cumplen esta función, por el contrario, hacen lo posible para que esa información sea apagada. La forma escogida es el relato, se realiza una lectura de lo sucedido, pero si bien esto distancia para que reflexionemos, acerca afectivamente a lo sucedido. Es lo mismo que hace Eid Ribeiro en Belo Horizonte-Brasil con el personaje de Ham de “Fin de partida”. El actor lee sus

parlamentos, sin mucho énfasis, y ese acto en sí es informativo; pero nos acerca al hecho mismo y, de esa forma, se produce un tipo de distanciamiento que nos aproxima afectivamente.

Volviendo a la trama de la obra de Benedetti, observamos que los personajes centrales del conflicto dramático (cárcel, exilio, quiebre amoroso) no son los mismos que los que dan continuidad al relato de la fábula. Estos últimos se ubican en los extremos de edad: una niña con un padre preso en un país extranjero que hace preguntas insospechadas; un viejo que, a sus años, tiene que adaptarse a un mundo diferente. Los del conflicto central (cotidiano, pero no por ello menos doloroso) son el preso político, su esposa en el exilio y su mejor amigo y actual pareja de su esposa. Las dictaduras destruyeron todo, hasta el amor.

El relato de la niña está lleno de futuros y de búsquedas de comprensión de un mundo nuevo. El lugar de enunciación de su comunicación lo establece desde el principio: “Yo soy Beatriz Herrera... Yo vivo aquí en México, pero soy uruguaya; tengo nueve años y soy la profesora de ustedes; así es que todos me tienen que hacer caso (...)” (Benedetti y Ictus 2002, p. 121). La tan mentada pieza-conferencia o por lo menos sus primores ya existía sin ese nombre. Por el contrario, su abuelo está lleno de pasados, de cicatrices en su cuerpo, desde la más expuesta: su dificultad para ver, que nos lleva al entendimiento de que el arte se anticipa a lo vivido, hasta las que no podemos ver, pero que sabemos que existen.

De nuevo, en la imagen de perder la visión, el arte se anticipa a realidad. En Chile, durante el estallido social de 2019, más 460 personas perdieron total o parcialmente la visión producto de la represión policial:

Las protestas que asolaron a Chile desde el 18 de octubre de 2019, catalogadas como un “estallido social”, dejaron una treintena de fallecidos y 460 personas con lesiones

oculares, en tanto 25 estaciones del Metro fueron incendiadas y se presentaron más de 2.000 denuncias contra Carabineros.

La olla a presión comenzó a bullir el 6 de octubre cuando la tarifa del tren subterráneo subió 30 pesos (0,03 centavos de dólar), desatando la ira de estudiantes que saltaron sobre los torniquetes, llamando a evadir el pago del pasaje. “No son 30 pesos, son 30 años”, decían decenas de pancartas durante las protestas, haciendo alusión al nuevo precio del transporte y las desigualdades sociales acumuladas desde el regreso de la democracia tras la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). (France24 2020, s/p)

Don Rafael, como si escuchase a los cientos de personas que perdieron la vista en el 2019, se expresaba así:

Me siento un poco perdido... he tenido que ponerme la maldita venda otra vez, creo que ya te lo había contado. Después del accidente de 1973 en la universidad – pon accidente entre comillas –, me vuelve el antiguo riesgo y debo recurrir por algunos días al vendaje. Quiero ser realista, flexible, quiero ser amplio, contemporáneo, pero no puedo negarte que esta ceguera temporal me desajusta y me irrita más de la cuenta. (Benedetti y Ictus 2002, p. 149)

El contraste entre estos dos personajes se da en la forma en que la imagen revota en sus retinas: “Lo que vemos sólo vale – sólo vive – en nuestros ojos por lo que nos mira”³ (Didi-Huberman 1998, p 29). Si para la primera todo es excitante para el segundo todo es temible. Imagen y memoria entran en choque, pues tenemos la oposición entre imagen descubrimiento e imagen recuerdo. La imagen recuerdo nos sumerge en la nostalgia y la del descubrimiento nos humaniza

3. O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.

frente a una nueva vida que surge, incluso frente a los choques que le trae la realidad a una niña que comienza a vivir. Lo que vemos nos constituye:

Las personas que llegan a los aeropuertos son muy abrazadoras...siempre les traen regalos a sus hijitas... pero ahora que va a llegar mi papá yo sé que no me va a traer ningún regalo porque estuvo preso político durante cinco años... pero nos va a dar un abrazo tan grande... que se va a sentir ¡hasta el Uruguay! (Benedetti e Ictus, 2002, p. 176)

El conflicto central está definido por el triángulo amoroso, si así puede llamarse, que se establece a partir de la ausencia de Santiago, preso en Uruguay, y su mujer con su mejor amigo. Graciela y Ronaldo comienzan a amarse porque la cárcel no detiene el tiempo y la vida continúa en México. Su esposa, Graciela, primero siente que los sentimientos hacia su esposo desaparecen y luego que se desplazan hacia el mejor amigo de su marido, Ronaldo, que ha llegado también al exilio. Esa trama posibilita discutir cuestiones filosóficas y vitales como amor, distancia, libertad, muerte, soledad, sexo, traición. Santiago intuye un posible quiebre y duda, pero niega la posibilidad reafirmandose en la imagen paterna como ancla de seguridad:

¡No importa cuán calamitoso esté...pero después de estos cinco años de invierno, nadie me va a robar mi primavera, aunque tenga una esquina rota! A lo mejor la rompió la nueva Graciela distante... la de las últimas cartas... pero eso es una locura, ¿no es cierto viejo? Ella va a estar conmigo en el aeropuerto esperándome con la Beatricita... y todo va a comenzar de nuevo... ¡Va a ser una fiesta! ¿No es así viejo? (Benedetti y Ictus 2002, p. 172)

También sabe que sus decisiones políticas afectaron su vida, pero no las descarta, aún existe el sueño de primavera en

sus palabras, aunque el público sabe, como nosotros sabemos hoy en día, que la primavera tal como era se quedó en el pasado y que nunca volverá:

Y habrá que volver al Uruguay algún día ¿no es cierto? aunque el Uruguay también tenga una esquina rota. Viejo, yo no me arrepiento de nada de lo que hice, pero si para recuperar mi primavera tengo que comenzar de cero, estoy dispuesto a comenzar de cero aquí como allá... ¿Tú estás de acuerdo, viejo? /Estás de acuerdo en lo que digo? (Benedetti y Ictus 2002, p.172)

Esa contradicción nos sumerge en la angustia y la impotencia, sentimientos que se arrastran una y otra vez en esta comedia de desterritorialización repetida que vivimos. Don Rafael lo expresa de una forma nítida:

reorganizarse en el exilio no es, como algunas veces se dice volver a empezar de cero, sino desde – ¡qué sé yo! – menos cuatro, menos veinte o menos cien los implacables abrieron en aquella sociedad un enorme paréntesis... que seguramente se cerrará algún día... cuando ya nadie será capaz de retomar el hilo de la antigua oración... habrá que empezar a tejer otra, pero nada será igual a la prehistoria del 73...! Para mejor o para peor... no estoy seguro... como tampoco estoy seguro si podré habituarme, si algún día regreso a ese país distinto que se está gestando en la trastienda de lo prohibido ¡Es probable que el desexilio sea tan duro como el exilio! (Benedetti y Ictus 2002, p. 173)

Hoy vivimos otros exilios: guerras, hambre, segregaciones... y seguimos sin ser capaces como humanidad de dar una respuesta a esos miles de personas que sufren y mueren cada día. El arte nos permite acercarnos a esas imágenes. En 2023 se cumplieron 50 años del golpe en Chile, en

2024 se cumplen sesenta años del golpe en Brasil no dejemos esas fechas en blanco.

Citamos a Grínor Rojo cuando postulaba que no había teatro fascista en Chile y, estamos felices de poder afirmar, que aún no lo hay; pero el aire se vuelve a llenar de miedo cuando vemos a la extrema derecha ganar posiciones en Europa, Estados Unidos, Argentina o las conserva en otros, como Brasil, Chile y está lista para dar el zarpazo. El teatro político, a pesar de las distopías que vivimos, tiene que ser capaz de seguir ocupando el palco histórico del arte reflexivo. ¡VIVA EL TEATRO!

Referencias

BENEDETTI, Mario. Discurso. Disponible en: <https://web.ua.es/fr/centrobenedetti/benedetti-en-la-ua.html#discurso>. Acceso en: 01/03/2024.

BENEDETTI, Mario. Zapping de siglos. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/zapping-de-siglos--0/html/fe2a404-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html. Acceso en: 01/03/2024.

BENEDETTI, Mario. *Primavera con una esquina rota*. Argentina: Espasa Calpe, 1994.

CNN. Caso Degollados: El día que el papá de José Manuel Parada se enteró de su asesinato y siguió en escena. CNN. Disponible en: https://www.cnnchile.com/pais/caso-degollados-dia-que-papa-jose-manuel-parada-asesinato-siguio-en-escena_20181228/. Acceso en: 10/02/2024.

FAÚNDEZ, Ximena; CORNEJO, Marcela y BRACKELAIRE, Jean Luc. "Terapia psicológica." *Ter Psicol.*, vol. 32 n° 3, Santiago, dic. 2014. Disponible en: <https://>

- www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-48082014000300003. Acceso en: 04 /12/2023.
- FIGUEROA, Sebastián. “Derechos y Humanos sobre la exclusión a través del derecho.” *Civilizar* 9 (17): pp. 15-44, julio-diciembre de 2009. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1657-89532009000200003&script=sci_abstract&tlng=es. Acceso en: 12/02/2024.
- FUENTES RIVERA, Úrsula. “Caso degollados: Una herida abierta en la memoria de Chile.” *El Siglo*. 29/3/2023. Disponible en: <https://elsiglo.cl/caso-degollados-una-herida-abierta-en-la-memoria-de-chile/>. Acceso en: 02/03/2024.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. “Hacia una teoría de la escritura epistolar.” *Bulletin Hispanique*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4568>. Acceso en: 14/02/2023.
- ICTUS. *Sobre el teatro*. Disponible en: <https://teatroictus.cl/sobre-el-teatro/#historia>. Acceso en: 19/02/2024.
- ICTUS e BENEDETTI, Mario. “Primavera con una esquina rota”, in: La palabra compartida. *Antología. Tomo II*. Santiago: Edebé, 2002, pp. 116-178.
- MEMORIA CHILENA. *La Vicaría de la Solidaridad (1973-1992)* José Manuel Parada. Disponible en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98137.html>. Acceso en: 15/01/2024.
- MORENA COSTA, Júlia. “O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez.” *Aletria*, Revista de estudos de literatura, vol. 29, nº 1, Belo Horizonte, pp. 37-51, 2019. Disponible en: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18832/15798>. Acceso en: 07/03/2024.
- NAVARRO ALBALADEJO, Natalia. “Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio.” *Ciberletras*. Disponible

en: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/navarroalbaladejo.html>. Acceso en: 17/02/2024.

PORTELLI, Alessandro. "Intervenciones." *Sociohistórica*. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062013000200005. Acceso en: 12/01/2024.

RIBEIRO, Eid. *Fin de Partida*. Belo Horizonte: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2024.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ROJO, Grínor. "Cárcel en Valdivia." *Caligrama*, vol. 28, nº 3, Belo Horizonte, pp. 10-15, 2023.

ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Madrid: Meridion, 1985.

12 - APOCALIPSIS Y COSMOPOLÍTICA DE LOS PUEBLOS: IMÁGENES PARA INTELIGIR LA CONTEMPORANEIDAD¹

Alejandra Bottinelli Wolleter

Pensar el apocalipsis de los pueblos hoy

En medio de la crisis contemporánea, se moderniza la conflictividad interimperial; el *factor* perpetuo resurge de las mazmorras de los aparatos de seguridad a la primera escena del teatro de operaciones -bélico, económico, comunicacional- en esta segunda década del siglo XXI; un *factor* que probablemente va a recrudecer en los próximos años desatada como está la guerra por los territorios del mundo, sobre todo, por las “tierras raras” para nuevas fuentes de energía,² y que, puede colegirse, se propagará en racimo en renovadas tecnopolíticas de concreción del fin de los mundos para los pueblos. Cómo iniciar estas líneas, que intentan abrir algunas reflexiones sobre la actualidad del

1. Este texto es una versión ampliada de un artículo que originalmente fue publicado en inglés con el título “Subaltern Apocalypses and Cosmopolitics of the Peoples in the Southern Cone of America.” *Apocalyptic*, nº 2, 2023, pp. 196-207.
2. “¿Qué son las tierras raras? Se denominan tierras raras a los 17 elementos de la tabla periódica del grupo de los lantánidos, actínidos, el escandio y el itrio. La concentración de estos elementos en la corteza terrestre es poco común y se requiere un proceso más complejo de extracción para conseguir una cantidad pequeña. [...] Los yacimientos de tierras raras se encuentran distribuidos en diferentes regiones del mundo.” Disponible en: <https://magnuscmd.com/es/usos-y-desafios-de-las-tierras-raras-en-el-sector-energetico/>.

apocalipsis para los pueblos, sin ponerlas a contraluz de las presentes formas en que está actualizándose la destrucción de los pueblos. Afirmaba recientemente Ramón Grosfoguel,³ que estamos asistiendo en Gaza a la exposición de la banalización del genocidio, como un paso “civilizatorio” más hacia el pozo oscuro de la relativización de los derechos humanos y el valor de la vida que ha reabierto este siglo. Toda reflexión sobre el fin de los pueblos-mundos quedará, en adelante, marcada como un después del genocidio que estamos presenciando sobre la población de Palestina. Es una constatación tremenda y dolorosa. Y que nos exige volver a pensar. Hoy, interrumpe Giorgio Agamben,

El terror no es futuro, es aquí y ahora. Y ese juez somos nosotros, llamados a pronunciar la sentencia, la crisis sobre nuestro tiempo. A la palabra «crisis», de la que no hacemos más que hablar para justificar el estado de excepción, le devolvemos su significado original de juicio. En el vocabulario de la medicina hipocrática, la crisis designaba el momento en que el médico debe juzgar si el paciente morirá o sobrevivirá. Del mismo modo discernimos lo que morirá y lo que aún está vivo. Y el juicio será severo, no dejará pasar nada.

[...] No podemos resucitar a los muertos, pero al menos podemos preparar con todo cuidado el instrumento maravilloso de nuestro pensamiento y de nuestro juicio, y, haciéndolo resonar entonces sin temor, liberar a la naturaleza y a la muerte de las manos del poder que nos gobierna con ellas. Sentir que la naturaleza y la muerte nos asombran, prever aquí y ahora otra vida posible y otra muerte, es la única resurrección que nos interesa. (Párr. 8, 11)

-
3. Ramón Grosfoguel. “La cristiandad, la conquista de la *Al Andalus* y el racismo/sexismo epistémico de la estructura del conocimiento de la modernidad”. Conferencia. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. 4 de diciembre, 2023.

Una pregunta que rodea este trabajo es ¿qué haremos en/con un mundo radicalmente postilustrado, donde se ha banalizado eliminar a poblaciones en la completa impunidad, donde la propia retórica ha sido descalificada porque el arte de la persuasión ha quedado sometido a la violencia pura, al puro ejercicio de la masacre?

Entonces, ¿cómo imaginar el fin de los tiempos hoy, cuando no hay que imaginar, porque el fin está completamente *expuesto*, dado a la luz?, ¿cómo hacer-imagen cuando la imagen misma ha quedado desnuda, desrealizada como imitación, como *imago*? Debemos pensar seriamente en los efectos civilizatorios de esa hiperexposición, parafraseando, pero intentando otra comprensión de la idea de Gunther Anders sobre el “apocalipsis desnudo”, esa noción de apocalipsis “que consiste en un simple fin del mundo que no implica la apertura de una nueva situación positiva (la situación de un ‘reino’)” (*Más allá de los límites* 83); un apocalipsis que no ofrece un reequilibrio, y que concluye con todo lenguaje, un fin de mundo que es despojado ex ante de su representación, puesto que lo es de todo fundamento y de todo reino a la vez, un apocalipsis que prescinde de toda justificación. ¿Qué efecto tiene en esta generación, en los pueblos contemporáneos, ampliamente, esta forma del fin que ‘acaece’ sobre ellos al acaecer sobre Gaza, en Palestina? Probablemente, el primero y más evidente es el miedo, un miedo nuevo, fundamental, que no encuentra tampoco una lengua.

Pues a este apocalipsis desnudo debemos agregar la reflexión del propio Gunther Anders, ese gran pensador judío, cuando en los años ‘50 alertaba a sus contemporáneos – ¿nosotros, sus contemporáneos? – sobre los límites de nuestra conciencia: sobre la inhabilidad que la civilización occidental había cultivado respecto de la comprensión de los alcances de los actos humanos. A esa inhabilidad la nombró la “brecha

prometeica”, que definió como la “a-sincronía del hombre con su mundo de productos”: los seres humanos, explicó, “Podemos crear la bomba de hidrógeno, pero no alcanzamos a imaginar las consecuencias; entre actuar y sentir [...] Nuestro sentir va rezagado respecto a nuestro actuar: podemos matar bombardeando a cientos de miles, pero no llorarlos, no sentir pesar por ellos” (*La obsolescencia* 31-32).

Dejo esta presentación aquí para proponer pensar, en lo que sigue, sobre los pueblos latinoamericanos, que son contemporáneos a esta debacle de la lengua y de la conciencia;⁴ y pensar en cómo van construyendo, a contrapelo, otra imaginación apocalíptica de y sobre ellos. En qué medida son contemporáneos los pueblos en su búsqueda hoy, de nombrar el apocalipsis del presente.

-
4. Siguiendo a Raymond Williams, somos conscientes de la complejidad de los usos que la palabra “pueblo” ha tenido a lo largo de la historia y en diferentes coyunturas, especialmente en el ámbito europeo -pero no sólo allí-, a través del tratamiento despectivo, por ejemplo, en el modelo físico, como sinónimo de “lo bajo”. Tal y como él lo explica: “Este modelo físico determinó gran parte del vocabulario de la descripción social; compárese posición, estatus, eminencia, prominencia y la descripción de niveles, escalones, órdenes y grados sociales. Al mismo tiempo, se extendieron términos más específicos de descripción de ciertos grupos ‘bajos’: plebeyo, del latín plebs; siervo y rústico, de la sociedad feudal. COMÚN (v.c.) agregó el sentido de ‘bajo nivel’ al de reciprocidad, especialmente en la expresión ‘gente común’”. (210). Conscientes de esta ambigüedad, pero siguiendo la noción “positiva” propuesta por Alain Badiou, llamaremos «pueblo» tanto a aquel sujeto movimental que, en la medida en que destruye su propia inercia, se convierte en el cuerpo de la novedad política, como a todos aquellos que, sin “*desprenderse*” totalmente de esta inercia, no están sin embargo realmente incluidos en el dispositivo del “pueblo soberano” tal como lo constituye el Estado (Badiou 14-15).

Como señala Adolfo Mantilla, el apocalipsis, en tanto “Dispositivo visión-imagen-realidad” ordena un sistema temporal orientado por un principio escatológico, que construye un tiempo lineal; su mayor potencia estaría, agrega, en la articulación de la crisis con la catarsis a través de la revelación (79). *Crisis*: momento de definición, interregno; *Catarsis*, desde los griegos: purificación ritual, purga -en la tragedia: efecto purificador y liberador en el límite-. Por una parte, entonces, el dispositivo apocalíptico funcionaría sobre la certeza (sedante, consoladora) que otorga el tiempo así orientado. Por otra parte, y al mismo tiempo, aludiría a la emergencia de un espacio/tiempo crítico, donde las certezas se inestabilizan y es necesaria la definición, que, en el cristianismo, desde Juan de Patmos, se hará a través de una catarsis, que es una purga también del cuerpo social.

El apocalipsis, como dispositivo representacional, contiene, proponemos aquí, una potencia heteróclita, es decir, extraña, y también paradójal y desgarrada, sincopática:⁵ condensa la justicia a través de la expectativa del castigo a los injustos, esto es, la transformación y el vuelco del mundo como definición después del dolor; a la vez que la espectacularización del juicio en el castigo (su sobreexposición cruel) y el establecimiento de un nuevo orden como prescripción de *un* mundo, reverbera en el establecimiento de un espacio/tiempo restrictivo, igual a sí mismo, sancionatorio, marcado de origen por la catarsis vengativa.

5. “La representación es portadora de efectos estructurales antagónicos o paradójicos, que podrían denominarse “síncopas” en el plano de su funcionamiento semiótico, o bien “desgarraduras” sintomáticas en un plano más metafísico o antropológico” (Didi-Huberman 74).

Los pueblos, como explica Fabian Scheidler, han imaginado el apocalipsis como recurso para terminar con el sufrimiento social, pero, como desarrolló por su parte Gilles Deleuze, su imaginación apocalíptica está a la vez colapsada, también desde Juan, de prescripciones sobre lo que debe imaginarse como *un* mundo destinado y permanente, el reino de la justicia universal. En un comentario de Deleuze al libro *Apocalipsis* del iconoclasta D.H. Lawrence, el filósofo francés sigue a este último en su crítica al dispositivo cristiano inaugurado por Juan de Patmos, apuntando la obra como una compleja venganza de los débiles, a través de la figura de la Oveja que, habiendo sido primero sacrificada, se torna sacrificadora:

Lo que el Apocalipsis [de D.H. Lawrence] esgrime es la reivindicación de los “pobres” o los “débiles”, pues no son lo que se piensa, no son los humildes o los desdichados, sino esos hombres más que temibles que no tienen más alma que la colectiva. Entre las páginas más hermosas de Lawrence están las de la Oveja: Juan de Patmos anuncia el León de Judea, pero es una oveja lo que llega, una oveja cornuda que ruge como un león, que se ha vuelto singularmente astuta, tanto más cruel y terrorífica cuanto que se presenta como víctima sacrificada, y no ya como sacrificador o verdugo. (Deleuze 61-62)

Aquí, las fuerzas populares han sido conquistadas por esta “oveja carnívora, la oveja que muerde, y que grita «socorro, ¿qué os he hecho?, si era por vuestro bien y por nuestra causa común» [...]” (Deleuze 62). Interesa a Deleuze relevar el sistema del Juicio en el texto de Juan como la invención de una imagen nueva del poder basada en una “Voluntad de destruir, voluntad de introducirse en cada rincón, voluntad de ser la última palabra para siempre jamás” (Deleuze 63). Un sistema circular, que usa como su brazo a las propias mayorías sojuzgadas, que se vuelven instrumentos de la producción de nuevas víctimas. Para

el autor, “El Apocalipsis ha ganado, nunca hemos conseguido salir del sistema del juicio” (Deleuze 65). En esa dirección, con Deleuze deberíamos preguntarnos cómo salir del sistema del juicio que está implicado en el dispositivo apocalíptico. A la vez que cómo será posible reponer una imaginación apocalíptica utópica y heteróclita, es decir, una lengua que dé forma y se atreva a imaginar un reino lo suficientemente abierto como para autopromover sus nuevas potencias utópicas, sin cesar.

El postapocalipsis extendido de los pueblos latinoamericanos

Los pueblos, aquí, los latinoamericanos, que han sido sometidos corporal, cultural y materialmente al castigo apocalíptico; víctimas de violencias radicales que han destruido sus mundos integralmente, se encuentran, a la vez, permanentemente expuestos a desaparecer, amenazados incluso en su representación, como ha desarrollado Georges Didi-Huberman. Los pueblos del Abya Yala se encuentran, así, en el trance de la (re)construcción de sus mundos en una extendida situación postapocalíptica, de después del desastre que, sin embargo, funciona a la vez como interregno escatológico, en la amenaza del nuevo desastre.⁶ Un interregno en el cual, como advirtió Antonio Gramsci, emergen todo tipo de fenómenos morbosos;⁷ pues todo está abierto, iluminado

6. *Desastre* recuerdo, viene de Dis /Astro (estrella): es decir, refiere a un cataclismo estelar; en las culturas antiguas siempre vinculado al anuncio de calamidades. Es, por tanto, siempre augurio/o profecía; en algún punto siempre amenaza ser un cierre del tiempo).

7. “§ (34). Passato e presente. [...] Se la classe dominante ha perduto il consenso, cioè non è più “dirigente”, ma unicamente “dominante”, detentrica della pura forza coercitiva, ciò appunto significa che le grandi masse si sono staccate dalle ideologie tradizionali, non credono più a

(dispuesto a la *visión*, a la imaginación visionaria), en la crisis, y está crispado, es decir, en irritación lacerante con las premisas que lo han sustentado.

Los pueblos del Abya Yala⁸ elaboran su presente y su futuro, propongo aquí, traspasados por las potencias de este dispositivo de imagen-visión-realidad apocalíptico, que son heteróclitas y paradójales: con la memoria de haber sido víctimas de la destrucción de sus mundos y, a la vez, sometidos a la reproducción material del miedo, en la vivencia cotidiana de la amenaza en su existencia y representación; al tiempo que ese mismo sufrimiento social lo producen como fuente de nuevas figuraciones del fin de los tiempos en ficciones también de transformación, que abonan sus imágenes en el paradójal dispositivo-apocalipsis.

Por ello, comprender las relaciones que los pueblos latinoamericanos tienen con el apocalipsis exige asumir dos premisas metodológicas: en primer lugar, intentar entender en profundidad qué implica que los pueblos que se emplazan en este territorio del Abya Yala habiten, en su mayoría, en el postapocalipsis, es decir, que el apocalipsis para ellos ya ocurrió. Sus ancestros son aquellos que o fueron sobrevivientes del secuestro masivo que trasladó a millones de personas desde África y que luego les esclavizó a todo lo largo de las Américas, de Canadá al Bio-Bío, o son sobrevivientes de la Conquista hispano-lusitana que ya sabemos (¿sabemos realmente bien?),

ciò in cui prima credevano ecc. La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati." Antonio Gramsci. Quaderni del carcere. Volume primo. Turin: Giulio Einaudi, editore, 1977, p. 311.

8. Cuando digo los pueblos del Abya Yala, me refiero a los/las/les sujetos postergados, económica, social, cultural, sexualmente, aquellos que habitan normalmente en las periferias de nuestras ciudades o en los campos, y cuya genealogía fue sometida a la violencia radical de diversos genocidios.

la afección que produjo; o lo son de la “Segunda conquista” que en el siglo XIX en todo el Cono Sur -pero no solo-, exterminó a otras cuantas miles de personas y a pueblos enteros. Algunas de ellas también son hijas o nietas de sobrevivientes de las mil formas de extractivismo criminal que esclavizaron y mutilaron a poblaciones completas: en las caucheras, en Amazonía; o de las masacres que desarrollaron los estados y empresarios en el Sertão bahiano, en Patagonia y Tierra del Fuego, entre muchas otras (que nos han dejado una iconografía apocalíptica que es difícil no emparentar con las más tradicionales escenas escatológicas del fin del mundo)⁹. Sobrevivientes de las dictaduras cívico-militares del Cono Sur que desaparecieron, asesinaron, torturaron y sometieron al miedo sistemático al subcontinente entero en una organización transnacional para la muerte que se llamó como una imponente ave andina: Cóndor, y se quiso total, cuyos regímenes de terrorismo de Estado proyectaron en el tiempo y en el espacio el sistema de la injusticia, del desprecio y la violencia estructural que había sido resultado también de los anteriores genocidios, y al que hoy siguen sometidos esos mismos pueblos. Por una parte, entonces, el apocalipsis ya ocurrió para estos pueblos. Y no

9. “Los trabajadores del caucho, los indígenas que hicieron y hacen aún la extracción en la zona del piedemonte andino, fueron los grupos étnicos del área regada por el Río Negro, el Solimoes, el Putumayo, el Caquetá, el Madre de Dios, el Juruá, el Muru, entre otros afluentes del amplio tejido fluvial que da forma en esa zona a la cuenca inicial del Amazonas. Las peores historias conocidas con respecto al trabajo esclavo de los indígenas surgen de esa área geográfica. Ellas se refieren al período de fines del siglo XIX e inicios del XX, que es el de los mayores “barones del caucho”: Julio César Arana, Carlos Fermín Fitzcarraldo, Nicolás Suárez, en la parte hispana, y algunos otros “*coronéis do barranco*” de la parte lusoamericana que dejaron triste recuerdo, marcando la memoria indígena de la región con un antes y un después de los hechos. Esta memoria histórica a veces incluso bloquea la memoria mítica [...]” Ana Pizarro, p. 316.

concluyó. Pues ocurrió nuevamente, y nuevamente, como una reverberación monstruosa.

Este trabajo surge principalmente de la pregunta por cómo *dar a ver* una imaginación en trance de transformación de y por estos pueblos que, viviendo este interregno monstruoso, emergen una y otra vez deseantes, crispados y en revuelta contra las bases aceptadas por el *status quo* de la cultura neo-colonial, la democracia liberal y el hipercapitalismo en el Cono Sur; cómo no dejar de *ver*, de mostrar, de asumir, que hablamos de experiencias de un posapocalipsis extendido, que se ha convertido en un espacio/tiempo del ansia sin resolución, donde priman la inseguridad, la amenaza, el miedo, la violencia. Pero en el marco del cual los pueblos, sin embargo, siguen buscando, indagando posibilidades de sobrevivencia, construyendo ficciones, imágenes para resistir esa destrucción. ¿Cómo hacer justicia a las revelaciones de esos pueblos?

¿Y por qué es tan importante hacer justicia a esas revelaciones de los pueblos amenazados?, ¿por qué hacer pasar al primer plano las ficciones de los márgenes postapocalípticos, de los confines de los territorios?, ¿qué nos revelan, que no sea la repetición, como decía Derrida, del sistema del juicio?

En su indagación sobre las formas de la desaparición imaginal de los pueblos, ha enfatizado Georges Didi-Huberman que un pensamiento emancipador debe dedicarse sostenida e incansablemente a *volver sensible* el paso de los pueblos *volviendo visibles* “las fallas, los lugares [...] a través de los cuales declarándose como ‘impotencia’, los pueblos afirman a la vez lo que les falta y lo que desean” (90). Mostrando, entonces, no solo las certezas de estos pueblos, sus juicios en tanto ficciones de castigo, sino también sus contradicciones, carencias, aperturas y fallas, en ficciones metaapocalípticas que les permiten observar desde fuera el lugar que les ha sido destinado en el sistema del juicio, y desestabilizarlo.

Ficciones del apocalipsis de los pueblos: recomponer la relación cosmopolítica desde el margen

Los pueblos marginalizados, excluidos, están rodeados de fantasmas, fantasmas que llevan el signo de aquel desastre que “detuvo cualquier venida”, del que hablaba Blanchot, o, como lo figuró Mark Fisher, que vienen de un futuro que no hemos realizado nunca, fantasmas de la navidad pasada, transmutados en promesas destruidas. Los pueblos se encuentran hoy rodeados de la fantasmagoría de un futuro que ha dejado de ser promesa, para convertirse, como se desprendía de los dichos de un señor electo en Argentina, en un juego de ruleta rusa que juegan solo los que poseen la temeridad de quienes no tienen ya nada que perder.... ¿Cómo se experimenta el tiempo cuando se vive en esta realidad doblemente amenazada? Los pueblos hacen-vida, hacen-mundo *en y desde* esa realidad. Lo hacen postapocalípticamente, y construyen cosmopolíticamente formas de mundo y de relación que les han permitido seguir existiendo y creando. Así lo muestran algunas ficciones argentinas y chilenas contemporáneas que, puedo apostar, serán revisitadas hoy por los politólogos mistagógicos para intentar *descifrar* el misterio de esos pueblos cuya lengua están lejos de lograr comprender.

Los pueblos construyen cosmos,¹⁰ hacen de aquellos espacios sociales considerados ghettos por las sociedades metropolitanas (también del Sur), mundos alternos. Así lo ficcionaliza la novela de Juan Diego Incardona, *El campito* (2009), que disloca esta tradicional unidad territorial suburbana del gran Buenos Aires que ya Borges de alguna manera había

10. Como explican Israel Rodríguez-Giralt, David Rojas e Ignacio Farías, para Isabelle Stengers y Bruno Latour, “La partícula ‘cosmo’ hace referencia a la necesidad específica de incluir una inquietud que remite a lo distinto, a mundos múltiples y divergentes, poblados de tensiones y articulaciones” (Rodríguez-Giralt *et al.* 2014, p. 7).

desarrollado en la noción de “orillas”. Encontramos en esta novela de los dosmil una serie de mundos fantasmáticos, casi planetas, barrios peronistas, cuyos habitantes, militantes que habrían escapado del golpe de estado de 1955 y luchadores peronistas de las décadas siguientes (Pariente 332), se han ido adaptando para sostenerse como comunidades en resistencia postapocalíptica ante la constante amenaza a sus existencias. La adaptación ha sido corporal, ambiental, moral, estética. Así, con sus propias normas y especies diversas de seres, humanos y semihumanos, de naturalezas singulares, mutantes, los habitantes de los “barrios” peronistas de tras los límites de la ciudad, han resistido a la amenaza que desenvuelve contra ellos la “oligarquía” de allende el Campito, corporeizada en la forma de monstruosos agentes agresores, de intervenciones militares, biológicas, del acoso de satélites espías y de la organización panóptica con férreos sistemas de control de la circulación y acceso.

La novela no se concentra en la violencia multimodal ejercida por parte de este poder elusivo de la Oligarquía, que representa, para todos, una amenaza omnipresente, sino especialmente en los mundos que los seres así amenazados construyen en estas orillas, entre los caminos del Campito. Como ha destacado Eliana Pariente, este espacio “no se plantea en términos de la dicotomía real-imaginario, sino más bien en tanto catastral –secreto/escondido” (332). En efecto, los pueblos-mundos que componen el espacio/tiempo del Campito funcionan como un secreto, como formas de vida veladas, cosmos clandestinos. La obra propone, así, “una geografía intuitiva, consensual y comunitaria” (Pariente 334) que invierte las nociones de heroicidad: “Si las clases altas o medias –decían los enanos— se metieran en este barro infectado, no sobrevivirían más de media hora [...] Sólo nosotros, que estábamos hechos de su barro, de su agua, de su mugre, podíamos amar esta tierra” (Incardona 125). Pero no sólo eso. Esta dinámica no

sólo reposiciona a los actores del «Juicio», sino que les unifica en torno a una narrativa y experiencia comunitaria: el acto mismo de la narración oral de un sujeto que ha atravesado las épocas sosteniendo su deambular por entre las orillas del Campito como principio de libertad. Un sujeto cuya humanidad misma de alguna manera ha sido *donada* por la interacción con aquellos seres fantásticos, monstruosos, radicalmente “otros”. Pues son estos seres quienes, al acogerlo amistosamente en cada uno de los barrios peronistas, activan el inexpugnable poder cosmopolítico que sostiene a estos pueblos marginados que, aun sometidos a la necropolítica que Isabelle Stengers ha llamado «el estado de guerra perpetua que hace reinar al capitalismo» (2017, 18), asumen en la obra de Incardona que su única posibilidad de existencia está cifrada en una ética de la compasión. Así, el Campito emerge como un espacio entre-caminos, entre-pueblos, como borramiento estratégico producido gracias a la solidaridad de los excluidos. Pues el propio Campito y sus caminos intermedios —que constituyen sus encrucijadas, sus posibilidades de tránsito entre-mundos— existen solo en tanto espacio/tiempo sensible ante el dolor de los demás, cosmos habilitado por y para el cobijo de los cuerpos de los acosados (peronistas) y su heterogénea existencia; una existencia que se ve, entonces, transformada en poder cosmopolítico postapocalíptico capaz de rechazar la repetición del castigo y del Juicio a través de formas de solidaridad entre diferentes.¹¹ Donde, como apuntó Bruno Latour, la “política” se transforma en la composición del mundo común, en palabras de Mario Blaser, en una “política de mundificación”:

11. “Bajo una denominación inespecífica y subjetiva, diluyendo sus fronteras y disimulando su propia extensión geográfica, el campito no deja de querer demarcar un afuera y un adentro de peso tanto espacial como temporal” (Pariente).

En este sentido, la cosmopolítica conecta con la idea del pluriverso - un océano de multiplicidad indiscernible, un “caos-mos” que opera como sustrato inmanente de la política. Así, en su aspecto más básico, y sobre este trasfondo “caósmico” - la política puede entenderse como [...] procesos por los que, a través de sus intra-acciones, los existentes se forman, se hacen discernibles y se dan lugar a sí mismos [...]. Ahora bien, la propia diversidad de prácticas a través de las cuales surgen los existentes implica la posibilidad de que también se agrupen en racimos, formando colectivos diversos [...] donde Cada colectivo enactúa una forma diferente del arte de formar y mantenerse juntos en tanto colectivos, es decir, cada cual enactúa una política que expresará sus propios y singulares modos de existencia (33).

En “Desaparición de la población Santo Tomás, La Pintana”, poema perteneciente al volumen *Compro fierro* (2007),¹² de Juan Carreño, el hablante comparte la vivencia apocalíptica del barrio marginal:

Conocí a la Chica días antes
del fin del mundo.
Cristo había llegado hace tiempo
y vivía en la Santo Tomás.
Por esos días la gente andaba en la magia
aplaudiéndose la cabeza.
Éramos pura bulla.
Vimos los supermercados transformarse en perreras
y los carros de sopaipillas
en palomares.
Sólo alcanzaba para quedarnos escuchando árboles.
Por esos días ya estábamos todos tan

12. El título hace alusión a la compraventa de metales por kilo, que también realiza el padre del poeta.

solos
que ni nos dimos cuenta
cuando de un sablazo
el cielo
se nos rajó. (8)

El hablante del suburbio chileno nos advierte: el apocalipsis ya ha ocurrido, la profecía está cumplida, y el cielo se ha caído. El apocalipsis había venido, pero vino luego otro, que rajó el cielo sobre los habitantes del barrio. No sabemos qué ocurrió con ellos, pero podría ser, como ocurre en la primera novela de Carreño, *Budnik* (2018), que la condición postapocalíptica sea apropiada de maneras impredecibles por los habitantes del margen. Así, en la novela, el personaje principal, siendo un niño, decide escapar del ambiente violento de su casa para vivir en un sitio erizado dentro de un tubo de cemento, de aquellos que se usan regularmente para el alcantarillado: “Me fui a vivir a un tubo de cemento marca Budnik que hay atrás o delante de las plantaciones del Antumapu. Vivía solo y dibujaba lo que quería. Era totalmente libre. Y vivía de la basura” (17), de aquello que la gente desechaba.

Asimismo, expone su existencia posapocalíptica la voz poética que, en el poemario *Metales pesados* (1998), del chileno Yanko González Cangas, opone una anestética (Neira 2000) de la marginalidad a la lisura bienpensante. Con el irónico título de “DESTINO DE EMPERAIRE”, la voz inscribe una subjetividad sobreviviente que, sin embargo, no se entrega al *dictum* que la sociedad, incluida la sociedad de etnógrafos de la pobreza y el mercado, planea para estos sujetos violentados, a los que llenaron de pegamento los pulmones y para quienes la única opción es el orgullo, la dignidad en la soledad (una forma de *empeaire*):

Ya que en los canales hiervo con el tarrerío de jureles/ quién
piensa volver a remasticar La Conserva de la Esquina?/ no
espero para nada/ que me salven los que una vez llenaron
de neo los pulmones/ pensaron que llegaría pidiendo agua/
ardiente de vereda en vereda/ como si fuera yo/ el único
cabrológico de la Tormi/ no sapa dana con el arrastrerío/
Me quedo solo al final de la panamericana/ Otros serán
el busco mi destino/ los sujetos de mi observación
participante/ la reconocida equivocación de mi ojo ciego.

25) ESTE PÁRPADO QUE DICE ADIÓS / es el que llora /
mordiendo el ojo.

(González Cangas, p. 25 y 26)

Son estas las vitalidades experienciales de los pueblos que, como ha expuesto el escritor y cineasta argentino César González, la sociedad ilustrada no se ha asomado siquiera a intentar comprender en su carácter trágico de pueblos postapocalípticos,¹³ sobrevivientes; como explica Didi-Huberman: “La supervivencia, pues, abre la historia [...] la supervivencia hace más compleja la historia: libera una especie de «margen de indeterminación» en la correlación histórica de los fenómenos” (Didi-Huberman 2009, 76), en el sentido que propone Aby Warburg, donde el *pathos* superviviente (*Pathosformeln*) consiste en esas “Mociones, emociones «fijadas como por un encantamiento»” (Didi-Huberman 2009,

13. Entre sus ensayos: Crónica de una libertad condicional (2011); El Feticchismo de la marginalidad (2021); su filmografía: Diagnóstico esperanza (2013), ¿Qué puede un cuerpo? (2014), Exomologesis (2016), Lluvia de jaulas (2019), Al borde (2023). Y su autobiografía ficcionalizada: El niño resentido (2023).

183). Formas que son siempre escenificadas desde cuerpos que, ante la amenaza, “se vuelven entonces *indóciles*, tendidos entre cancelación y presencia, estado de asedio y resistencia, postración y rechazo” (Festa 2023, párr. 35).

Pues los pueblos que retratan filmes como *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), *Lluvia de jaulas* (2019), *Ulysses plebeyo* (2024) y la mayor parte de la filmografía de César González evidencian una vocación comunicativa que usa del *pathos* para superar las barreras estigmatizadoras que han recaído sobre los pueblos del margen asolados por el impulso de muerte. Por el contrario, a pesar de que hace tiempo que el cielo se les rajó, como decía el poema de Carreño, los pueblos, dicen los actores/autores villeros de las películas de González, no dejan de buscar y siguen animados por las pulsiones de vida, en dirección de la búsqueda del placer, de la felicidad, aun en medio de la más cruda violencia, construyendo mundos alternos que, si bien están constantemente amenazados por el sistema del Juicio (que se corporiza aquí en la forma del castigo permanente sobre el cuerpo social e individual a través del sistema carcelario y policial), están permanentemente fugándose también de él en la forma de la solidaridad y el encuentro en el goce amistoso.

Para una cosmopolítica de los pueblos

Los pueblos del Abya Yala, sometidos a la experiencia apocalíptica en sus cuerpos, han construido una relación, como decíamos, heteróclita, diversa, con el dispositivo-imagen apocalíptico, usándolo para comprenderse en este postapocalipsis extendido que es un después del fin de los mundos, en un contexto en el que su propia integración al “mundo” (único) es una pregunta, es un dolor y es también una búsqueda, mística... como narra César González en su ficción testimonial *El niño resentido* (2023), estos “rochos [borrachos]

místicos” se desplegaban por las calles de la ciudad en una performance catártica, eran

Dueños de todo en medio de la nada. Autores y espectadores de la misma tragedia. Socios en la caída, pero en una caída entre perla, zafiros y dorados trofeos de guerra. Queríamos saborear los límites más dulces del abismo, aunque eso implicara morir pronto. [...] Los ojos de nuestros amigos muertos nos miraban a toda hora. [...] Todo era efímero y perpetuo. (154-155)

Recomponer el futuro implicaría discutir las nociones mismas del apocalipsis tal como se ha leído teleológicamente; como desarrolló el antropólogo italiano Ernesto De Martino, para quien - ha destacado Natalia Castro Picón- los pueblos han construido otro tipo de experiencias culturales apocalípticas, que permiten hacer de la anticipación un aliciente para la acción actual, una llamada que “manda ‘empezar’, dar testimonio, estar ahí, esperar preparando y participar trabajando” (De Martino en Castro Picón 2022, 57). Por ello, desde De Martino y en la órbita de Walter Benjamin, el mayor problema sería hoy

la interrupción de los vínculos intersubjetivos que permiten ordenar el mundo en común. Esta imposibilidad para experimentar culturalmente el mundo es la que obstruye la dialéctica crisis-reintegración que condena a Occidente a un apocalipsis sin escatón, incapaz de trascender más allá de su crisis, impedida frente a su propio agotamiento. (Castro Picón 2022, p. 57)

Superar el realismo capitalista, esto es, “el impasse catastrófico de una sociedad de la cual se drenó todo futuro, y de cuyas posibilidades la mayor parte fue excluida” (Viveiros de Castro y Danowski 2019, p. 81), pasaría entonces por reconocer el futuro que los pueblos han venido construyendo también como alternidad de un tiempo propio, conjugado en el espacio

cosmológico de todas las posibilidades, como *conjura tiempera* (temporo-ambiental), es decir, como trama y llamada material, sensual e imaginal.¹⁴

Ello implica recuperar la imaginación apocalíptica como pensamiento creativo que, en su radicalidad imaginal, pueda pensar nuevos futuros en un vínculo cosmopolítico que recoja la potencia que los pueblos han venido desarrollando en su resistencia en este postapocalipsis extendido. Tal como hacen los pueblos que, en *Tiemperos del Antropoceno* de Federico Cuatlacuatl (México 2017),¹⁵ se anuncian como los “Invasores antropológicos de nuestra propia historia invadida”, que nos revelan su carácter postapocalíptico a la vez que viajan por el tiempo y el espacio habitando una “dimensión entre existencia”, yendo al pasado en el futuro, a su Teopansingo, para recuperar sus historias, para volver y poder subsistir... No para intentar la conjura del desastre, sino para volver a vivir a pesar del desastre, que es un viaje largo, asumidos como seres de otra atmósfera, “alienígenas ilegales”, “nómadas culturales”, “contrabandistas, contrabandeados, contrabandeando”, “Peregrinos del tiempo y del espacio”, “navegadores de la incertidumbre”...

Los pueblos habitan ese interregno y ese gris, en la latencia de otra civilización.

14. En México los tiemperos (también llamados “graniceros” -Puebla- y “misioneros del temporal” -Morelos-), son aquellos integrantes de comunidades indígenas que, según se cree, garantizan la buena voluntad de la naturaleza a través de sus rituales. Considerados especialistas con amplios conocimientos del paisaje y la meteorología (Durán 2019), son mediadores de los ciclos agrícolas para regular los fenómenos atmosféricos: lluvias, rayos, tempestades, granizos, plagas, vientos y periodos de sequía, de manera de garantizar los alimentos (Carrizosa 2015).

15. “Imaginar el fin de los tiempos: historias de aniquilación, apocalipsis y extinción”. Exposición. CAPAS-Museo Nacional de Antropología (MNA) de México, 2023-2024.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. "Réquiem por Occidente". 11 de julio, 2024. Disponible en: <https://ficciondelarazon.org/2024/07/19/giorgio-agamben-requiem-por-occidente/>. [Originalmente en: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-requiem-per-l-u2019occidente>.]
- ANDERS, Günther. *Más allá de los límites de la conciencia. Correspondencia entre el piloto de Hiroshima Claude Eatherly y Günther Anders*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.
- Anders, Günther. *La obsolescencia del hombre, vol. I, Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Trad. Jüsep Monter Pérez. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2011.
- BADIOU, Alain. "Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra 'pueblo'." VV. AA. *¿Qué es un pueblo?*, 9-18. Trad. Cecilia González y Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014.
- BLASER, Mario. *Incomún: un ensayo de ontología política para el fin del mundo (único)*. Adrogué: La Cebra, 2024.
- CARREÑO, Juan. *Compro fierro*. Monte Patria: Lagartija ediciones, 2007.
- CARREÑO, Juan. Budnik. *Santiago: Los Perros Románticos*, 2018.
- CARRIZOSA, Paula. "Tiemperos, hombres que garantizan las bondades de la tierra a través de un ritual granicero." *La Jornada de Oriente*, Mayo 25, 2015. Disponible en: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/tiemperos-hombres-que-garantizan-las-bondades-de-la-tierra-a-traves-de-un-ritual-granicero/>.
- CASTRO PICÓN, Natalia. "Apocalipsis cultural y realismo capitalista, el debate en torno al fin del / un mundo." *Pensamiento al margen*, 15, pp. 51-61, 2022.

- DE MARTINO, Ernesto. *La fine del mondo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2019.
- DELEUZE, Gilles. "6. Nietzsche y San Pablo, Lawrence y Juan de Patmos." *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 58-84.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Volver sensible / hacer sensible". VV. AA. *¿Qué es un pueblo?* Trad. Cecilia González y Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Eterna cadencia, pp. 69-99, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2009.
- DURÁN, Cintia. "TIEMPEROS: Meteorological specialists from the pre-hispanic indigenous cosmogony of Mexico, and the use of technology to promote astronomy and atmospheric sciences." *Proceedings of the International Astronomical Union*, Volume 15, Symposium S367: Education and Heritage in the Era of Big Data in Astronomy, pp. 273-275, 2019. Disponible en: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/24B18CE3EE7F921C83C8FF4376565697/S1743921321000715a.pdf/tiemperos-meteorological-specialists-from-the-pre-hispanic-indigenous-cosmogony-of-mexico-and-the-use-of-technology-to-promote-astronomy-and-atmospheric-sciences.pdf>.
- FESTA, Giovanni. "Metáforas de la exclusión, vidas marginales y cuerpos indóciles en el cine. Sepúlveda, González, Carreño." *Reflexiones Marginales*, 73(73), 2023. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com/blog/2023/01/27/metaforas-de-la-exclusion-vidas-marginales-y-cuerpos-indociles-en-el-cine-sepulveda-gonzalez-carreno/>.
- FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zer0, 2014.

- FOUCAULT, Michel. "El juego de Michel Foucault." *Saber y verdad*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uriá. Madrid: Ediciones La Piqueta 1991, pp. 127-162.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Volume primo. Torino: Giulio Einaudi, Editore, 1977.
- GONZÁLEZ, César. *El niño resentido*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2023.
- GONZÁLEZ CANGAS, Yanko. *Metales pesados*. Chile: Ediciones El Kultrún, 1998.
- INCARDONA, Juan Diego. *El campito*. Buenos Aires: Interzona, 2018.
- LATOUR, Bruno. "Turning Around Politics: A Note on Gerard de Vries' Paper." *Social Studies of Science* 37, n° 5, 2007, pp. 811-820.
- MANTILLA OSORNIO, Adolfo Felipe. *Imaginando el fin de los tiempos. Poéticas y figuraciones sobre los mundos y sus extinciones*. Berlin: De Gruyter, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9783111081755>.
- NEIRA, Hernán. *Anestésica de Metales Pesados, de Yanko González Cargas*. Estudios filológicos 35, pp. 207-221, 2000. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132000003500014>.
- PARIENTE, Eliana. "Mapeo de las identidades postcrisis: el peronismo como orga-nizador teritorial desde la novela El campito, de Juan Diego Incardona." *deSignis* 31, pp. 329-337, 2019. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i31p329-337>.
- PIZARRO, Ana. "El trabajador del caucho y la representación narrativa." *Cuadernos de Literatura*, 37, pp. 313-327, 2015.
- RODRÍGUEZ-GIRALT, Israel; ROJAS, David y FARÍAS, Ignacio. "Cosmopolíticas." *Revista Pléyade* 14, pp. 115, 2014.

- SANTOS, Antonela dos y Florencia Tola. “¿Ontologías como modelo, método o política? Debates contemporáneos en antropología.” *AVÁ* nº 29, Diciembre 2016.
- SCHEIDLER, Fabian. *The End of the Megamachine: A Brief History of a Failing Civilization*. Zer0 Books, 2020.
- STENGERS, Isabelle. *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir la barbarie que viene*. Trad. Víctor Goldstein. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones, 2017.
- VEGA, Guillermo A. “El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la ‘microfísica’ y el tratamiento de la multiplicidad.” *Nuevo Itinerario*. Revista digital de Filosofía 12, pp. 136-158, 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.30972/nvt.0122038>.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo y DANOWSKI, Déborah. *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre Los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. “Masas.” *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983[2003], pp. 209-214. Filmografía
- CUATLACUATL, Federico. *Tiemperos del Antropoceno: Tolchikaualistli*. México, 2020.
- GONZÁLEZ, César. *Ulysses Plebeyo*. Buenos Aires, 2024.
- GONZÁLEZ, César. *Diagnóstico esperanza*. Buenos Aires, 2013. Todo Piola Producciones. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3XTlr34YtFQ>.
- GONZÁLEZ, César. *Lluvia de jaulas*. Buenos Aires, 2019. Todo Piola Producciones. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A2-L88flk7A&t=1195s>.
- GONZÁLEZ, César. *¿Qué puede un cuerpo?* Buenos Aires, 2014. Todo Piola Producciones. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FssHmff12II>.

13 - “DESTINO CHACO”: IMAGINARIOS CONTEMPORÁNEOS EN EL DISCURSO TURÍSTICO-CULTURAL SOBRE DOS ESPACIOS EN Tensión

Mariana Giordano

Introducción

El Chaco (Argentina) ha sido una región histórica/geográfica/cultural caracterizada por la dominación y control sobre poblaciones indígenas y criollas y por las avanzadas estatales y capitalistas sobre sus recursos naturales. En las últimas décadas, identificamos una nueva avanzada sobre la microrregión del Impenetrable chaqueño desde el agronegocio y las políticas turísticas (Quevedo y Giordano 2021): es desde la promoción turística de este espacio, en el siglo XXI, que advertimos cómo el discurso de diversos actores comienza a tensionar con la escasa oferta turística-cultural de existencia previa, en particular la de Resistencia, “Capital de las esculturas”. Ambas marcas turísticas – “Impenetrable” y “Resistencia, capital de las esculturas” –, se construyeron desde contextos e intereses diferenciales. Desde la década de 1960 y como un proyecto cultural de emplazamiento de esculturas en el espacio urbano iniciado por El Fogón de los Arrieros (Gutiérrez Viñuales y Giordano 1992; Giordano 2005), Resistencia fue construyendo un perfil identitario que, si bien apelaba a un reconocimiento nacional e internacional, no se promocionó como marca turística hasta iniciado el siglo XXI. A partir de 1988, esos emplazamientos se conjugaron con la realización

de Concursos de Esculturas, que en las últimas dos décadas se convirtieron en un evento de atracción y promoción turística. Por su parte, el Impenetrable, como territorio emergente en la promoción turística en el siglo XXI, se vincula con el imaginario de densidad histórica de un Chaco indómito, con una naturaleza exuberante. El discurso estatal y de ONG comienza a referir a los “secretos” y a una joya “oculta” que hay que (re)descubrir. En un escenario ahistórico y exento de conflictos, se planifican acciones artísticas, conservacionistas y patrimoniales que se enmarcan en imaginario basado en la díada naturaleza/cultura.

Este trabajo busca reflexionar sobre la construcción de un destino turístico desde las acciones y discursos de actores/instituciones del campo artístico-cultural, turístico, conservacionista y periodístico, en correspondencia con retóricas procedentes de la planificación estatal. Si bien nos interesan particularmente los discursos sobre el Impenetrable en tanto reproduce en el siglo XXI imaginarios sedimentados sobre el Chaco desde el siglo XIX, entendemos que en la configuración del “Destino Chaco” los dos espacios mencionados se relacionan y tensionan para posicionar a la Provincia del Chaco en la oferta turística argentina.

En estos dos espacios se produce otro desplazamiento relacionado al campo cultural: las dinámicas y tensiones que se dan entre lo escultórico y lo artesanal que, en cualquiera de los casos, proceden del campo hegemónico de la acción cultural y turística. Resistencia se constituye en un dispositivo para visitar los imaginarios contruidos a través del Encuentro de Escultores/ Bienal del Impenetrable. Este evento artístico-turístico busca enlazar dos espacios/lugares: la *Bienal Internacional de esculturas* que se realiza en la capital chaqueña, y el *Encuentro Internacional de escultores en el Impenetrable/Bienal del Impenetrable*, iniciado en 2013.

Desde 2007 el estado chaqueño asumió un rol activo en la agenda turística para insertarse con ofertas diversas,¹ y el Impenetrable comenzó a tener un lugar significativo en el marketing turístico. Si bien el acceso que la traza de rutas de la década del setenta supuso en la microrregión del Impenetrable implicó un acceso y mayor explotación de sus recursos,² fueron los proyectos turístico-patrimoniales del siglo XXI dentro de las lógicas de la globalización los que habilitaron desarrollos exógenos, donde la articulación de agentes estatales y privados están produciendo nuevas territorialidades con afectación a la vida de las comunidades. Esta apropiación turística del territorio fue posible porque contaba con las “potencialidades” para la promoción turística: una naturaleza propuesta como edénica y una cultura “ancestral” depositada en una imagen esencialista de la población indígena. Nuevamente estos conceptos están sustentados en distinción/oposición decimonónica que se reactualiza en la promoción turística como en las acciones conservacionistas de diversos actores que en las últimas dos décadas se desplegaron en el territorio. De tal modo, los recursos naturales constituían el escenario para una espectacularización de la naturaleza como también para la folklorización de la cultura.³ La entrada turística multiplicó

-
1. La reglamentación del régimen de promoción de la actividad turística tuvo como antesala las creaciones del Parque científico y educativo Parque del cielo y del Parque Nacional El Impenetrable. Desde el 2007 y 2015, se desarrolló la industria turística regional con distintas acciones de gobierno: creación del Instituto de turismo; inclusión de museos en circuitos turísticos; Resistencia City Tour, creación de Chaco Explora (Plan estratégico de turismo sustentable 2015); la marca Chaco. El secreto de la Argentina; distintos soportes 2.0 para difusión; presentaciones en ferias y congresos.
 2. Sobre las diversas “entradas” a la microrregión del Impenetrable véase Quevedo y Giordano (2021).
 3. Las estrategias para “subir el Impenetrable al mapa” turístico argentino

la acción privada a través de ONG que se acrecentaron en el espacio social, cultural y natural.

A fines del siglo XX, la escasa oferta turística estaba centrada principalmente en “Resistencia, ciudad de las esculturas”, que operaba desde las agencias estatales provincial y municipal, como también desde la Fundación Urunday, entidad que desde 1991 sostiene el emplazamiento de esculturas en el espacio urbano y organiza la realización de concursos de esculturas.⁴ En 2010 la Fundación Urunday publica “Chaco. La Resistencia escultórica de un Chaco Impenetrable” (Fabriciano 2010), libro que forma parte de una serie de publicaciones sobre esculturas realizadas por la Fundación, pero con la particularidad que en esta oportunidad no se limita a Resistencia como capital de las esculturas, sino que incorpora al Impenetrable.

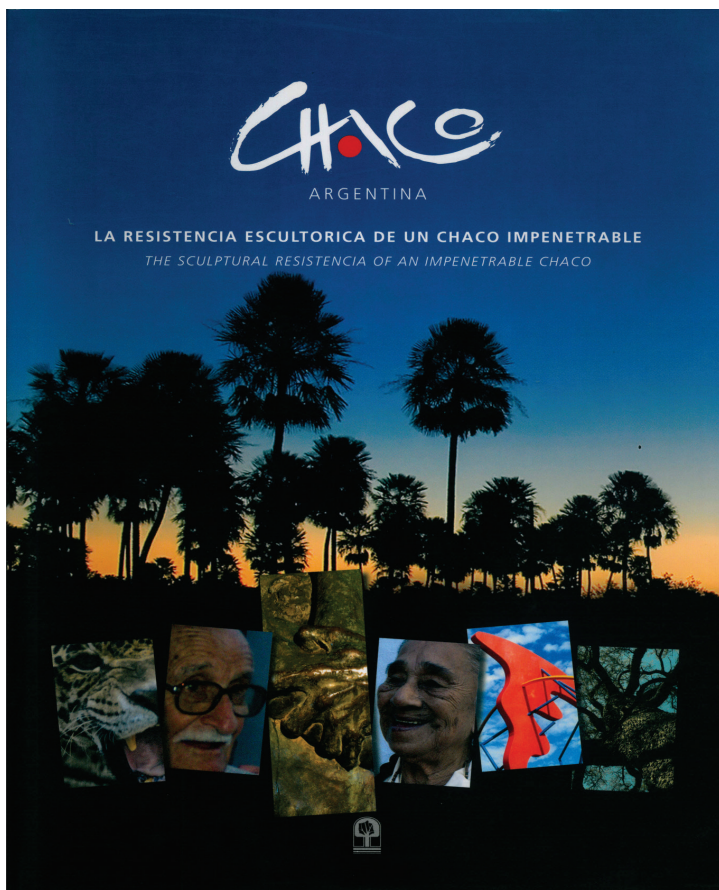
La publicación, con Prólogo del escritor Mempo Giardinelli, está dividida en dos grandes partes: una de ellas en continuidad con las publicaciones previas de la Fundación,⁵ aborda el tema de la escultura urbana de Resistencia, con textos históricos y críticos junto a catalogación de esculturas del espacio público. La segunda parte está dedicada al Impenetrable, con una imagen de portada de la instalación escultórica realizada por el artista y entonces presidente de la Fundación Urunday Fabriciano Gómez, que constituye el portal de acceso al Impenetrable. Completan esta parte dedicada al Impenetrable un texto crítico sobre la fotografía contemporánea sobre el indígena en el Chaco (Reyero, 2010), otro texto breve de la autoridad turística del momento (Saife, 2010) –al que referiremos luego–, intercalados ambos con imágenes varias procedentes de la difusión turística como de archivos varios. Esta segunda parte se complementa con un ensayo fotográfico en blanco y negro de Rubén Romano. La

fueron tratadas en Quevedo, Giordano y Soler (2024).

4. Sobre los Concursos de esculturas, el consumo cultural y los procesos de patrimonialización de Resistencia, véase Ypa (2021).
5. Véase trilogía de textos publicados en https://www.fundacionurunday.org/inst_libros.php.

misma tapa del libro intercala imágenes del paisaje chaqueño, de la flora y fauna del Impenetrable, con esculturas de Resistencia, retrato de una artesana y del escritor chaqueño Aledo Meloni, sintetizando u discurso de naturaleza y cultura que produce ese doble desplazamiento de espacios –Resistencia/Impenetrable– y de producciones culturales –arte/artesanía.

IMAGEN 1. Tapa del libro “La Resistencia escultórica de un Chaco Impenetrable”



Fuente: Fabriciano (2010)

La importancia que le atribuimos a esta publicación radica en que por primera vez se vincula a Resistencia con el Impenetrable, lo que claramente responde a delinear estos dos espacios – distantes aproximadamente 300 km – como destinos turístico-culturales, además del hecho que se incorporan espacios y sujetos de representación, tal es el caso de la artesana *qom* Tita Montes, que luego serán utilizadas en la difusión de los dispositivos turísticos que el estado provincial llevará adelante en los años siguientes. En su conjunto, podríamos plantear, siguiendo a Espoz Dalmasso (2017), que comienza a perfilarse una planificación del disfrute por la vía de la mercantilización cultural, que incluye a los pueblos indígenas como “objeto turístico” en el marco de un discurso afirmativo de las “relaciones interétnicas” (Gómez, 2013). Esto se advierte en la importancia que se da al indígena en la publicación, y en particular a las representaciones del indígena: si bien el texto de Reyero es crítico respecto de las representaciones contemporáneas, las imágenes que en el diseño se intercalan con ese texto contradicen en ocasiones ese mismo discurso crítico. Asimismo, el concepto general de la publicación en la segunda parte dirigida al Impenetrable focaliza la cuestión indígena desde una representación del “indio permitido”:⁶ sujeto pasivo en comunión con la naturaleza, representación de costumbres ancestrales, escenario hiperreal en el que se inserta, son algunos de los indicadores que operan en este sentido. Justamente el capítulo de Reyero (2010) inserto en el libro, al referirse a las representaciones fotográficas, entre ellas

6. Las tensiones entre las representaciones del indígena chaqueño – y en particular en el Impenetrable– como “aceptable/permitido” vs “negado”, han sido tratados en González (2019), González y Giordano (2023), retomando esa distinción propuesta por Albó (2009).

las del mismo Romano que se incorporan en el libro, plantea que esos proyectos “tejen una suerte de ‘anteojeras románticas’ que circunscribe nuestra vista llevándonos a buscar en las imágenes la ‘belleza’, ‘dignidad’, ‘humanidad’ y ‘delicadeza’” (p. 119). Lo que Reyero advierte en el texto, sobre la performatividad de la ancestralidad que retomaremos luego, es lo que reproduce en su conjunto los otros discursos textuales y visuales de la misma publicación.

Por otro lado, en 2007 se inició un programa de turismo local sobre el Impenetrable, y fue desde 2015 que se proyectó como destino nacional e internacional. En este proceso, la “marca” turística provincial se consolidó a través del eslogan “Chaco, el secreto de la Argentina”, el que se repetía en la difusión turística, como en los portales construidos en el acceso a la provincia ubicados en los límites interprovinciales y en la legislación provincial sobre turismo.⁷ En torno a ese eslogan se estructuró la oferta sobre el ecoturismo, el turismo aventura y el turismo cultural. En esta etapa, la Subsecretaría de Turismo – transformada en Instituto de Turismo en 2010 – enfatizó una representación de El Impenetrable como zona cósmica e hiperreal, como la marca mítica del secreto,⁸ que articulaba de un modo más claro naturaleza y cultura (indígena), que se fue consolidando desde entonces.

7. Esta marca se normativiza institucionalmente a través de la Ley provincial 6638/10 que delinea el Plan Estratégico de Turismo sustentable, en su artículo 15 expresa: “Establécese como mensaje que Adjete la marca turística del Chaco el siguiente: “Chaco el secreto de Argentina”. Disponible en: <http://www.saij.gob.ar/6638-local-chaco-plan-chaco-explora-2015-plan-estrategico-turismo-sustentable-2015-para-provincia-chaco-lph0006638-2010-09-22/123456789-0abc-defg-836-6000hvorpyel>.

8. Incluso en la normativa se utiliza este concepto (Ley 6638/2010).

*El “secreto” del Chaco: el Impenetrable y
la fascinación por lo exótico*

Impenetrable chaqueño, un océano verde y misterioso, donde la naturaleza se encuentra con las culturas originarias. Exuberante, enigmática y casi inaccesible. Un lugar apartado de la llanura occidental chaqueña, escenario desafiante. Monte subtropical refugio de grandes carnívoros. Flora presente en árboles leñosos y abundantes arbustos. Fauna integrada por varias especies protegidas. En las picadas del monte no será difícil encontrar al Tatú Mulita, al Guazuncho, al Pecarí, al Puma, al Yaguareté, al Tatú Carreta, al Oso Melero y Hormiguero. (Saife en Fabriciano 2010, p. 126)

De esta forma, el entonces subsecretario de Turismo de la Provincia del Chaco⁹ presentaba al Impenetrable en el libro sobre Esculturas que antes mencionamos (Fabriciano 2010), replicando en la primera oración un articulado de la ley antes mencionada. Sostenemos que este discurso responde a un imaginario histórico sobre una región lejana, que se actualiza en la construcción de una marca turística y su inserción en el mercado turístico-cultural nacional e internacional. Ese imaginario histórico sobre el Impenetrable que se desarrolló luego de la ocupación del Estado nacional del Chaco a fines del siglo XIX y principios del XX se basaba en la relación naturaleza-cultura: la primera vinculada a un espacio prístino y la segunda centrada en una mirada esencializada y folklorizada de la población indígena. Estos componentes nucleares del imaginario sobre el Impenetrable permearon a lo largo de todo el siglo XX y se reactualizaron en el contexto de la avanzada turístico-cultural del siglo XXI. De hecho, el texto de Saife antes

9. Convertida en Instituto de Turismo en octubre por Ley Provincial N°6637/2010, comenzó a funcionar como tal en 2012.

referido, ubicado en un libro sobre arte, remite a esos vínculos entre turismo y cultura previos a los dos dispositivos estatales, el Parque Nacional y el Master Plan (Quevedo y Giordano, 2021), que se consolidaron a partir de la expropiación de tierras, proceso que se inició desde la agencia estatal y privada luego del asesinato del dueño de dichas tierras, Manuel Roseo, en 2011. Es decir, la Fundación Urunday que organizaba los concursos de escultura en Resistencia, que editaba libros sobre escultura, fue una de las primeras instituciones que planteó en aquella publicación de 2010 el vínculo de dos espacios con potencialidad turística.

De tal modo, la política comunicacional “Chaco, el Secreto de Argentina” en el contexto de “Destino Chaco” se organizó a partir del uso de lo autóctono ligado al turismo étnico (Torres Fernández, 2012; Gómez, 2013), en el contexto de una naturaleza salvaje que se iría consolidando en el marketing turístico en la segunda década del siglo XXI. Diversos actores confluyeron en enfatizar este discurso del “secretismo”, entre ellos el discurso turístico/cultural/patrimonial emergente del Estado nacional, provincial y de localidades asentadas en la microrregión, como también desde el ámbito científico (Bertonatti 2021, Caminada Rossetti, 2022) y artístico, en ocasiones relacionados institucionalmente entre ellos.¹⁰

Con la creación del Parque Nacional El Impenetrable (2014),¹¹ el Master Plan Impenetrable (2017) y la acción

10. Algunos análisis de estos discursos y prácticas véanse en Reyer (2024) y Giordano (2024).

11. Cuando se inicia el proceso de obtención de fondos para lograr la expropiación, se planteaba la creación del Parque Nacional *La Fidelidad*, tomando el nombre de la estancia objeto de expropiación. Luego, en concordancia con la planificación turística que desde el Estado nacional y provincial se llevó adelante sobre la microrregión, el parque asumió el nombre de *El Impenetrable*. Cabe señalar asimismo que la expropiación de la estancia La Fidelidad y su institucionalización bajo la figura de

de numerosas ONG – en particular CLT, luego Fundación Rewilding – se enfatizó la “moda impenetrable” con una política comunicacional asentada en el imaginario relacional naturaleza/cultura y en la fascinación de un mundo secreto que había que “descubrir”. Por consiguiente, se consolida una campaña del “descubrimiento” del “secreto”: la folletería estatal, pero también la promovida por Fundación Rewilding se orientan en ese sentido. Aún con cambios de gestiones provinciales y nacionales, este discurso se ha acentuado en el posicionamiento de la marca Impenetrable en el mercado turístico. De tal forma, “La política turística opera desde dos dimensiones: por un lado, desterritorializa y ofrece al paisaje del Impenetrable como un lugar esencializado y proyectado como positivo; por otro lado, localiza lo turístico como nueva actividad extractiva y reveladora de “secretos”” (Quevedo y Giordano 2021, p. 210). Los dispositivos Master Plan (Gobierno del Chaco 2017) – que ubicaba al Impenetrable en un “océano verde y misterioso” – como la institucionalización de una porción territorial como Parque Nacional El Impenetrable construyeron declaraciones informativas y performativas que coadyuvaron a posicionar al Impenetrable en la moda exotista. Lo que resulta significativo es la persistencia de estas definiciones en la política turística, como en los operadores, e incluso en algunos casos en apropiaciones

parque nacional implicó, no sólo el esfuerzo económico del Estado nacional, sino también el involucramiento de distintas ONG, instituciones de la sociedad civil, organizaciones conservacionistas y personalidades del espectáculo. En efecto, los funcionarios de la Administración de Parques Nacionales consideraron que se trató del primer parque nacional creado por “suscripción pública”. De hecho, la Fundación CLT – Conservation Land Trust, del filántropo Douglas Tompkins – fue central en el proceso final de expropiación de la tierra, habiendo aportado los fondos faltantes para tal fin. Desde entonces, esa ONG reconvertida en Fundación Rewilding es la que más presencia tiene en el territorio, en acciones que van desde la conservación de especies a canalizar circuitos de comercialización de artesanías.

de las mismas comunidades. Y el modo en que la prensa se articula con estos discursos para posicionar una marca.¹² Tal como mencionamos en otros trabajos:

La promoción del ver al que remitía la política comunicacional turística incluía no sólo la naturaleza, sino también una referencia decimonónica del espesor de lo exótico, y los sujetos de un espacio primigenio, que son presentados/mostrados como “lo primitivo”: los indígenas *wichí* y *qom* que pueblan la región. Los cuerpos expuestos en piezas publicitarias se articulan con los artefactos por ellos producidos, que son reeditados en un discurso de primitivismo: las postas turísticas proyectadas para la llegada y el desplazamiento en el territorio incluían la presencia de artesanos indígenas con sus obras, cual vidrieras de los zoos humanos de fines del siglo XIX (Báez y Mason, 1997). Esta mostración de lo exótico que la prensa reproduce ávidamente desde la información provista por las agencias estatales y la importante difusión a través de diferentes dispositivos –prensa, redes sociales–, de todas las actividades vinculadas a la preservación de la naturaleza y luego al trabajo con artesanas desde la Fundación Rewilding, se articula entonces en esa diada naturaleza/cultura, que no es otra cosa que una mirada de lo arcaizante y lo tribal como etiquetas definitorias decimonónicas que son reapropiadas en el siglo XXI. (Giordano 2024, s/f)

Lo “oculto” y “secreto” del Impenetrable comienza entonces a “salir a la luz”, a mostrarse: la prensa nacional y provincial replica artículos, entrevistas, documentales donde se enfatizan estos conceptos. Se invitan *influencers* y periodistas que recorren el Parque Nacional junto a agentes de Fundación

12. Disponible en: https://www.diarionorte.com/237364-redescubri-chaco-el-secreto-de-argentina?utm_source=WhatsApp&utm_medium=WhatsApp&utm_campaign=WhatsApp&utm_term=WhatsApp.

Rewilding y que también operan como multiplicadores de este imaginario, donde “experiencia”, “fascinación”, “oasis”, “expresión jurásica” y hasta “lujo” constituyen conceptos nodales del “descubrimiento”.¹³ Como contracara, se ocultan los conflictos del territorio: el hecho de presentar un “descubrimiento” del turismo –que trataremos más adelante– oblitera la densidad histórica de los procesos de ocupación del territorio, el sometimiento histórico de los pueblos indígenas, su pobreza estructural, las disputas sobre la tierra, entre otros aspectos. En tal sentido coincidimos con Lacarrieu (2008), quien sostiene que referir al vínculo entre el turismo y la política plantea siempre una relación ambigua, aportando la noción de *territorialidades de conflicto* para alumbrar aquellos escenarios sociales donde las planificaciones turísticas, vistas como escenarios de armonía, dejan afuera a gran parte de la ciudadanía. El actual crecimiento del turismo en la provincia de Chaco converge con procesos de transnacionalización

-
13. Algunos ejemplos de algunos de los materiales de prensa pueden verse en la prensa escrita, el diario chaqueño Norte, bajo el título “Redescubrí Chaco el secreto de la Argentina. Disponible en: https://www.diarionorte.com/237364-redescubri-chaco-el-secreto-de-argentina?utm_source=WhatsApp&utm_medium=WhatsApp&utm_campaign=WhatsApp&utm_term=WhatsApp; textos de la periodista Carola Birgin en la revista de modas OHLALÁ en https://www.somosohlala.com/lifestyle/durmio-5-dias-en-una-carpa-en-el-impenetrable-y-la-experiencia-la-transformo-para-siempre-nid07102023?fbclid=PA-ZXh0bgNhZW0CMTEAAaYjIvP47APvizgR76UxqUNdIHd2bS_qydNIPyMY8jiP7-z-lG2QSkE0EM_aem_ueHXcC_08o_2exQ0yokuNQ y de la misma en la Revista “Lugares” del diario La Nación: <https://www.lanacion.com.ar/revista-lugares/lujo-natural-la-historia-de-amor-asesinatos-y-codicia-detras-del-monte-hostil-que-se-transformo-en-nid02102024/#/>; o el diario Página 12 titulando un artículo “A descubrir el Chaco profundo” <https://www.pagina12.com.ar/58988-a-descubrir-el-chaco-profundo> en la prensa nacional, el documental de TN perteneciente al programa “En el Camino” y titulado “El Secreto del Impenetrable”: https://www.youtube.com/watch?v=Ot_YS6FoGAc

(Lacarrieu 2009) que están asociados a dos situaciones: por una parte, la conformación de cierto espacio de flujos turísticos vinculados a la globalización donde la idea de *circuito turístico* es su expresión más cabal; por otra parte, la producción de imaginarios y representaciones sociales basadas en las nociones como las de *cultura, diferencia cultural, autenticidad, desarrollo local/regional y diversidad cultural*.

En este contexto, la mostración de la naturaleza edénica y la cultura ancestral será un elemento central en las estrategias comunicacionales del Estado y de ONG, pero también de otras instituciones como la Fundación Urunday, que articula un evento de gran visibilidad, el Concurso-Bienal de esculturas, con el nuevo espacio que se (re)descubre, el Impenetrable, tal como abordaremos más adelante.

Lo ancestral/artesanal y la autenticidad del Impenetrable

Ese Impenetrable “oculto” que el turismo visibiliza presenta ciertos artefactos insertos en el discurso de lo primitivo. Es que otro tópico del “secreto” del Chaco, directamente vinculado a lo que se espera del indígena, es la artesanía ya que se vincula con las prácticas ancestrales y se encuentra dentro de las competencias del “indio permitido” que mencionábamos previamente.

En un folleto digital institucional de 38 páginas titulado “Chaco, el secreto de la Argentina” (Instituto de Turismo del Chaco 2017), que marcaba los hitos de la gestión estatal anual, se incorpora un *flyer* con imágenes en el que se actualizan los “hitos de la gestión turística provincial” durante el gobierno de Domingo Peppo (2015-2019). Se destacan los lugares promocionados y

“nuevos secretos del Chaco”. Entre ellos, podemos mencionar las propuestas del “programa de experiencias turísticas”, que se corresponden con los fundamentos explicitados en el estudio técnico del Master Plan Impenetrable (Consejo Federal de Inversiones-Estudio Singerman & Makon 2017)¹⁴ como una forma de lograr que el turista viva “experiencias en los territorios naturales y culturales de la región” (p. 56). En este documento pudimos advertir cuáles eran las distinciones que también percibimos en la Imagen 2: 1. Impenetrable Desafiante; 2. Impenetrable Ancestral; 3. Impenetrable Rural; y 4. Sabores de El Impenetrable. Es justamente en esta imagen donde el Chaco ancestral está representado por Tita Montes, la misma artesana *qom* que aparecía en el libro promovido por la Fundación Urunday (Fabriciano 2010): de tal modo, el Impenetrable se “ilustra” desde esa ancestralidad que remite a una idea primitivista del espacio y su gente. Este mismo *flyer* se difundió en diversos espacios para la promoción de los “secretos” chaqueños, donde “Resistencia, ciudad de las esculturas” estaba ausente y, sin embargo, se apelaba a un turismo de naturaleza donde las “experiencias” en el Impenetrable condensaban la imagen de la “joya” a descubrir en el marco de una fascinación por lo exótico.

Estas experiencias se dividen en cuatro grupos, donde cada uno posee lugares, localidades para desarrollarlos y

14. Existen varias versiones del Master Plan, en este caso aludimos al documento de dos tomos en el que se plantean estudios de mercado y planificaciones técnicas realizadas con el aval del Consejo Federal de Inversiones (CFI): uno de estos tomos es de diagnóstico y otro de gestión estratégica. Gran parte de las campañas publicitarias y los productos turísticos estatales surgen de ese trabajo, a partir del cual el gobierno de la provincia concretó su construcción visual de la renovada marca sobre el Impenetrable entre el 2016 y 2017.

productos turísticos. Mientras lo desafiante se asocia, por ejemplo, a travesías 4x4 y safari fotográfico donde se combina el turismo aventura y el turismo naturaleza; lo ancestral “reúne las cosmovisiones de las comunidades originarias de la región, los *qom* y los *wichí*, para vivenciar junto a ellos, sus costumbres, saberes y sabores” (p. 99) desarrollando argumentaciones exotizantes de una alteridad radical; lo rural, por su parte refiere actividades vinculadas a lo criollo como un otro cercano, es decir, “el sentido más específico del turismo rural-cultural sería exponerse a interacciones efectivas, con los “otros”, que ya no son tan lejanos ni exóticos sino diferentes en sus cotidianos y en sus creencias” (p. 103); y finalmente los sabores del Impenetrable se ofrecen actualizando las identidades provinciales: “sabores indígenas”, “sabores criollos” y “sabores de los inmigrantes” (reducido a platos alemanes).

IMAGEN 2: Programa experiencias ecoturísticas



Fuente: Folleto digital “Chaco, el secreto de la Argentina” (Provincia del Chaco 2017, p. 22).

Una de las dimensiones más relevantes de estos modelos productivos asociados al turismo traen aparejadas lógicas de hipervisibilización de los sujetos y de sus prácticas culturales que encajan en el discurso de “lo auténtico”, “lo típico” (Perret 2023) como dimensiones cristalizadas y performativas de identidad en el marco de los procesos globales de mercantilización de la cultura (Comaroff y Comaroff 2011), como estéticas de lo auténtico que el turismo ha potenciado vinculado al exotismo (Gérard 2002; Lacarrieu 2004). En tal sentido, en el caso del Impenetrable, la artesanía producida por artesanas criollas e indígenas pasó a ser un artefacto cultural de relevancia en la promoción turística, ya que se sustenta en el discurso de la autenticidad vinculado a la ancestralidad y al uso adecuado de los recursos naturales: el monte nativo, a través de los aromas de las comidas típicas locales, y de instruirse en otras cosmovisiones, mitos y leyendas de los pueblos aborígenes, contemplando también aquellos conocimientos ancestrales que se traducen en artesanías locales (Gobierno del Chaco-Ministerio de Turismo de la Nación 2017, p. 122).

Las imágenes de las artesanas anónimas en el proceso de producción circularon en diversos medios y soportes, como testimonios visuales de tales discursos, en el marco de estrategias de mercantilización de la cultura que en ocasiones opera en las políticas turísticas. Se obtura en tales discursos una lectura sobre las “asimetrías de poder” (Perret, 2020) que históricamente han operado en el circuito artesanal y que se han acentuado en las últimas décadas:

Los intercambios mercantiles de las artesanías expresan de modo más o menos claro la asimetría de poder entre quienes participan en la transacción. Dicha asimetría tiene que ver con el proceso de colonización del Chaco y con la repetición de una tasa de cambio naturalizada. A su vez, la repetición mecánica de una tasa de cambio sobre la que las

artesanas tienen poca capacidad de influir se expresa en términos de desgaste y empobrecimiento de la mujer y su familia. (Perret 2020, p. 88)

Diversas ONG que operan en el territorio como Rewilding y Fundación Gran Chaco han trabajado sobre los procesos de comercialización, la primera con artesanas criollas¹⁵ y la segunda con indígenas, no sólo del Impenetrable sino de todo el Gran Chaco.¹⁶ En ambos casos, operan de modo similar en cuanto a la capacitación de las artesanas, la adquisición de los productos y la comercialización. Perret (2017) ha analizado el modo en que la “autenticación” de las artesanías indígenas se convierte en estrategias de comercialización, y cómo ello impacta en la demanda y circulación; asimismo, advierte cómo son las operaciones de selección que se ponen en juego al construir productos turísticos (Perret 2023). En el caso de las artesanías del Impenetrable, ambas ONG mencionadas asocian la artesanía con las tradiciones, la ancestralidad y el monte, incorporando nuevos consumidores a partir de diversos canales de circulación.

-
15. En el marco del programa “Emprendedores por naturaleza” (<https://emprendedorespornaturaleza.org/>), se enmarca dentro del Proyecto integral de la Fundación basado en el concepto de “Producción de naturaleza”, trabajado por Soler, Quevedo y Giordano, 2023. La misma página web explicita que se trata de “micro emprendimientos vinculados a productos y servicios para el turismo de naturaleza promueven una nueva economía regenerativa en las comunidades vecinas a las áreas protegidas”. La comercialización la realizan a través de una tienda online de la Fundación: <https://emprendedorespornaturaleza.mercadoshops.com.ar/>.
 16. La difusión del proyecto “Emprendedoras por naturaleza” en el que se articulan los procesos de capacitación, creación de redes, adquisición y comercialización de artesanías se explicita en <https://gran-chaco.org/proyecto/womek-emprendedoras-del-gran-chaco/>

De la artesanía al arte: la escultura como articuladora de los destinos turísticos Resistencia e Impenetrable

Del vínculo retórico que aquella publicación pionera realizada por la Fundación Urunday – organizadora de los Encuentros y posteriormente Bienales de Escultura en Resistencia, la capital chaqueña – a la réplica de tales eventos en el Impenetrable, dispositivo turístico-cultural, pasaron apenas pocos años: en 2013 la Municipalidad de Castelli, la Fundación Urunday y “Amigos del Arte” realizaron el 1º Encuentro de Escultura de El Impenetrable;¹⁷ la segunda de estas instituciones articulaba con su accionar dos de los focos de la política turística: Resistencia y el Impenetrable. A la vez que este primer encuentro, al que fueron convocados 15 escultores de la Argentina bajo el lema “Especies en Extinción”, mantenía el vínculo histórico del imaginario del Impenetrable desde la diáda naturaleza/cultura. Aunque los componentes de “la cultura” no se centraban solamente en los pueblos indígenas folklorizados y en sus artesanías como producción “típica”, la difusión del evento distinguía “escultores originarios”, “escultores del Chaco” y “escultores de otras provincias”.¹⁸ En cierto modo se pretendía amplificar la concepción de la cultura, o más bien de “lo cultural”, a partir de la producción escultórica,¹⁹ aunque eran sujetos/agentes externos que eran llevados al lugar para dicha producción, junto a los “escultores originarios”, con escasa agencia de los sujetos locales. El

17. Sobre las bases de dicha convocatoria véase, disponible en: https://eschaco.com/vernota.asp?id_noticia=6761.

18. https://eschaco.com/vernota.asp?id_noticia=6761.

19. La(s) “cultura(s)” como sustantivo o su consideración adjetivada a partir de “lo cultural” forma parte de discusiones teóricas que se han dado en diversas disciplinas sociales. Véase Williams (2003 [1976]); Geertz (1987); Appadurai (2001), entre otros.

evento, con diferentes denominaciones, se mantiene hasta la actualidad, proporcionando desde el campo cultural chaqueño un potenciamiento del turismo.

Este proceso de pasar de la artesanía indígena como diacrítico a incorporar el arte como componente puede discutirse en varios sentidos. Uno de ellos, en torno a las distinciones y jerarquías que la teoría del arte ha establecido entre arte/artesanía/artefacto que opera en los discursos,²⁰ pero también a los condicionantes institucionales y mercantiles sobre tales procesos y sus producciones, aspecto que nos interesa particularmente por lo antes expuesto respecto de la autenticidad y comercialización de la artesanía. Mientras las artesanías son expuestas como símbolo de lo auténtico –junto a sus productores anónimos indígenas–, y entran en un circuito comercial signado por asimetrías de poder –o en ocasiones intercambiadas por ropa usada a comerciantes que luego las venden en diversas ciudades de la Argentina–, las obras escultóricas producidas por artistas de otras latitudes entran en el sistema del arte (Fleck, 2014), en este caso a través del dispositivo “Concurso”. Esta distinción tiene casos singulares, en el que algunas artesanas indígenas chaqueñas están posicionando sus producciones en ferias artísticas, casos excepcionales que no abordaremos en este texto. La inclusión del Impenetrable en el circuito turístico contribuye, por lo tanto, a un debate que no sólo refiere al rol de los artefactos culturales en el entramado turístico-cultural, sino también a la circulación de éstos en diversos circuitos mercantiles.

20. Es un tema de discusión el uso de las categorías “arte”, “artesanía”, “artefacto” vinculado a la producción material de los pueblos indígenas. Véase Gell (1998); Morphy y Morgan (2006); Escobar (2012); Montani (2016), entre otros.

Volviendo a los Concursos de esculturas, éstos se enmarcan dentro del sistema de globalización turística en el que la mercantilización de la cultura ocupa un rol.²¹ Al realizarse el Encuentro Internacional de Escultores del Impenetrable en 2022, organizado por la Fundación Amigos del Arte y Turismo, articulaba la Bienal Internacional de Esculturas que se realizaba en Resistencia previamente, para llevar los escultores concursantes a Juan José Castelli, localidad considerada el “portal del Impenetrable”, y donde se realizaba el evento. La vicegobernadora de la Provincia del Chaco destacó la importancia del mismo para la región: “Nos esperan días muy fructíferos, porque este tipo de eventos generan un movimiento positivo desde la reserva y la ocupación de la capacidad hotelera, hasta el consumo y el ingreso que genera esto en la localidad”.²² Claramente, la institución organizadora en su mismo nombre articula el vínculo entre arte y turismo, mientras el discurso

-
21. Comaroff y Comaroff (2011) postulan algunas características para analizar los procesos transnacionales enmarcados en nuevos contextos de mercantilización de la cultura, a saber: 1. Las dinámicas de inclusión/exclusión y redefinición de fronteras de pertenencia; 2. Los procesos de etnogénesis producidas por el comercio y el mercado (que no siempre son apropiadas por agentes de la propia comunidad indígena); 3. Las inversiones de capital siempre por parte de actores externos; 4. Si bien importa la diferencia cultural, en los procesos de mercantilización no importa el contenido en lo más mínimo (en el Chaco son requeridos o referenciados por las variantes de turismo aventura, turismo ecológico y turismo cultural promovidas por el Estado provincial); 5. Cuando las poblaciones adquieren soberanía en ciertos campos, la protegen del Estado través de luchas legales; 6. La tierra juega un papel central en la mercantilización de la cultura (el reclamo de la tierra adquiere efervescencia); 7. Dialéctica entre la incorporación de la identidad por parte de los individuos y la mercantilización de la cultura por parte de ciertos sectores (y no como práctica abstracta sino cotidiana y localizada).
 22. Dichas expresiones se pueden consultar en <https://www.bienaldelchaco.org/2024/se-inauguro-el-encuentro-internacional-de-escultores-de-el-impenetrable>

de la vicegobernadora enfatiza ese vínculo. El arte aparece como una excusa para la promoción turística, pero también como un vínculo entre dos espacios que se presentan dentro de un circuito turístico, que permite posicionar al Chaco en el mapa turístico nacional, hasta entonces con escasa presencia. Asimismo, el concurso de esculturas de Castelli no es el único que se activa en el Impenetrable como recurso de atracción turística, ya que Villa Río Bermejito también se incorpora a la moda escultórica en 2016 con el Primer Encuentro Nacional de Escultores, aunque no se produce el vínculo con la Bienal de Resistencia y es desde la Municipalidad local que se gestiona el evento.

De ambos espacios vinculados y promocionados, el Impenetrable, al cumplir con ciertas dimensiones turistificables que se enmarcan en la moda exotista antes mencionada y que se presenta además como ruta escénica en procesos intra-regionales argentinos más amplios, logra traccionar de modo más directo con el discurso del “secreto” y lo “oculto” que busca develarse.

Lo patrimonial como trasfondo de la relación naturaleza/cultura

El proceso de construcción de la marca turística Impenetrable como modo de descubrir el Chaco y sus secretos ocultos, y sedimentado en el imaginario de un espacio prístino, se basó también en acciones de conservación de flora y fauna regional, a los que la ciencia y el turismo respondieron conjuntamente. El primer concurso de esculturas al que hicimos mención en el apartado anterior, aludía a las “especies en extinción”, apuntando al discurso ambiental y conservacionista que a través de ONG adquiere más fuerza en el debate público

chaqueño y que, en este caso, dio lugar a la producción artística como recurso político-patrimonial. De hecho, más allá de los discursos conservacionistas, actualmente es la Fundación Rewilding Argentina quien opera con mayor presencia en torno a acciones de conservación natural y animal en el Parque Nacional El Impenetrable.²³ De esta manera, el Impenetrable se vincula en los discursos y la planificación turística en relación con espacios inter e extra regionales enmarcados en los procesos de patrimonialización natural desde la categoría de “ruta escénica”. En particular, este circuito formula dos rutas escénicas en su recorrido, una denominada del Impenetrable y otra del Río Bermejo, que articulan el Parque Nacional El Impenetrable con dos parques provinciales y con diversas poblaciones locales. Resulta significativo el discurso que fundamenta esta categoría, nutrida de referencias sobre las “rutas pintorescas” europeas, caminos de la historia colonial regional (“valor histórico”), los fundamentos naturales (“valor natural”) y religiosidad y costumbres (“valor cultural y religioso”). La delineación de la ruta escénica se relaciona con la esencialización de las otredades, la hipervisibilización de algunas de ellas (indígenas/originarios) e invisibilización o escasa visibilización de otros (criollos).

De igual modo, la conservación de flora y fauna y el discurso patrimonialista/esencialista sobre los indígenas del Impenetrable permean en el marketing turístico, que se sustenta en objetos/sujetos patrimonializables, discursos que generalmente eluden las prácticas y la agencia comunitaria que podrían enmarcarse en propuestas de una museología comunitaria, ética y memorial (Andermann y Simine 2012). En ocasiones, a partir de acciones consensuadas entre Estado/comunidad/ONG y en otras desde el Estado, se (des)encuentran

23. Véanse los proyectos de esta Fundación en <https://rewildingargentina.org/proyecto-impenetrable/>, visitado el 2 de junio de 2021. Sobre la “producción de naturaleza” véase Soler, Quevedo y Giordano (2023).

con las acciones comunitarias en la construcción de escenarios. En tal sentido, se entiende que lo patrimonializable no se agota en lo construido o en los bienes materiales, sino también en los bienes intangibles que aluden a prácticas y saberes comunitarios que están operando escasamente en el territorio aun cuando en ocasiones aparecen en las planificaciones porque integran el discurso del “secreto”.

Por otro lado, “lo patrimonial” enlaza los dos casos que venimos refiriendo en apartados previos que potencian el slogan “Chaco, el secreto de la Argentina”: el inicio de los emplazamientos de esculturas en Resistencia en la década de 1960, que continúan hasta la actualidad, buscaban la creación de un “museo” al aire libre (Gutiérrez Viñuales y Giordano, 1992; Giordano, 2007); asimismo, la Fundación Urunday creó un Museo de Esculturas en el espacio donde se realizan los Concursos-bienales en la ciudad de Resistencia. El ingreso de la escultura al Impenetrable supuso crear un circuito turístico-cultural que articulara ambas experiencias, aunque el espesor histórico-territorial y la moda exotista traccionó tales procesos hacia el Impenetrable en el discurso turístico, donde la patrimonialización de sus recursos se asienta entonces en la construcción de naturaleza y la autenticidad de sus poblaciones.

Reflexiones finales

El Chaco Impenetrable del siglo XIX y XX, como construcción histórica, social y natural que articulaba naturaleza/cultura se reconfigura en el siglo XXI presentándolo como un secreto a descubrir por un turismo que busca en la espectacularización de la naturaleza y la idealización de lo indígena objetos mercantilizables. La “colonización del paisaje”

(Kaltmeier 2022) se articula con la imagen de otredades indígenas pensadas/representadas históricamente desde las metrópolis que ahora se ofrecen a la globalización (Hall 2010). El doble desplazamiento de sentidos entre dos territorios/espacios conceptuales y entre el arte/artesanía para la promoción turística chaqueña siguen operando desde lógicas y prácticas de hegemonía cultural y de mercantilización de la cultura con acciones, procesos y discursos activados desde múltiples actores mayoritariamente ajenos a las comunidades locales. Ello genera discursos en lo que “lo auténtico”, “lo artesanal” y “lo artístico” fluyen como recursos de un turismo cultural.

En este entramado turístico-patrimonial, la escultura, que identificaba al Chaco en la oferta turística a partir de la marca “Resistencia, ciudad de las esculturas”, se insertó en el Impenetrable para vincular ambos territorios como espacios co-constitutivos de la hegemonía político-cultural de la provincia del Chaco. Si bien la Bienal de esculturas congrega en Resistencia a un turismo masivo, se trata de un evento, al igual que su réplica en Castelli, que opera como intento de trasladar una experiencia a otro ámbito que fue asumiendo en los últimos 20 años una posición cada vez más sólida en el mapa turístico. Ese interés de enlazar Resistencia con el Impenetrable se entiende desde la potencia que opera en este último en el marco de una moda exotista del turismo cultural. Pero también porque el Impenetrable como microrregión sigue respondiendo al imaginario histórico que alguna vez tuvo toda la región chaqueña: un espacio exotizado, donde se funden naturaleza y cultura.

Referencias

- ALBÓ, Xavier. "Del indio negado al permitido y protagónico en América Latina", in: SICHRA, Inge (ed.) *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*. Tomo II. Cochabamba, UNICEF/FUNPROEIB Andes, 2009. Disponible en: <http://www.unicef.org/lac/library.html>. Acceso en: 20/06/2022.
- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce-FCE, 2001.
- ANDERMANN, Jens y ARNOLD DE SIMINE, Silke. "Introduction: Memory, Community and the New Museum." *Theory, Culture & Society*, vol. 19, nº 1, London, 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0263276411423041>. Acceso en: 30/09/2024.
- BERTONATTI, Claudio. *El Impenetrable del Chaco y sus secretos: un panorama natural y cultural*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara, 2021.
- CAMINADA ROSSETTI, Lucía (dir.) *Literatura Impenetrable. Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco*. Corrientes: EUDENE, 2022.
- COMAROFF, Jean y COMAROFF, John. *Etnicidad S.A.* Buenos Aires: Katz, 2011.
- ESPOZ DALMASSO, María Belén. "Apuntes sobre el turismo. La regulación del disfrute vía mercantilización cultural." *Chasqui*, vol. 133, Córdoba, pp. 317-334, 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i133.2874>. Acceso en: 28/06/2023.
- FABRICIANO (dir.). *La Resistencia escultórica de un Chaco Impenetrable*. Adrogué: Polo Rossi Casa Editorial, 2010.

- GELL, Aldred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press, 1998.
- GÉRAUD, Marie- Odile. “Esthétiques de l’authenticité. Tourisme et touristes chez les Hmög de Guyane française.” *Ethnologie française*, vol. XXXII, n° 3, Paris, pp. 447-459, 2002.
- GEERTZ, Clifford. “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”, in: *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa, 1987, pp. 43-59.
- GIORDANO, Mariana. “Exhibir bajo las estrellas. Un Museo al aire libre”, in: BELLIDO GANT, María Luisa (coord.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El Museo como protagonista*. Madrid: Ed. Trea, 2007, pp. 127-143.
- GÓMEZ, Silvia. “Pueblos originarios y turismo en la provincia del Chaco: construcción de “lo indígena” y mercantilización de la cultura.” *Cuadernos de Antropología*, vol. 9, Buenos Aires, pp. 105-125, 2013.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo. “(De)construcción del lenguaje sobre la alteridad indígena en dos leyes pertenecientes a la política cultural de la provincia de Chaco (Argentina).” *De Prácticas y Discursos, Cuadernos de Ciencias Sociales*, Resistencia, vol. 12, pp. 33-61, 2019.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo y GIORDANO, Mariana. “Representaciones en torno a la Guardia comunitaria wichí “Whasek” en el discurso periodístico”, in: del VALLE ROJAS, Carlos y CEBRELLI, Alejandra (eds.). *Crítica de la razón indígena. Culturas, exclusiones, resistencias*. La Plata: EDULP-CLACSO, 2023, pp. 112-131.
- ESCOBAR, Ticio. *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción: Servilibro, 2012.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y GIORDANO, Mariana. “El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta.” *XII Encuentro*

- de *Geohistoria Regional*. Resistencia: IIGHI-Conicet, Fundanord, 1992, pp. 161-175.
- HALL, Stuart. "El espectáculo del 'Otro'", in: Cruces Villalobos, Francisco y Pérez Galán, Beatriz (comps.) *Textos de Antropología Contemporánea*. Madrid: UNED, 2010, pp. 75-94.
- KALTMEIER, Olaf. *Parques nacionales argentinos. Una historia de conservación y colonización de la naturaleza*. San Martín: UNSAM Edita, 2022.
- LACARRIEU, Mónica. "El turismo y la producción de 'estéticas del exotismo' y de 'estéticas del conflicto': sus vínculos, ajustes y desajustes en el contexto crítico de Buenos Aires." *TRACE*, nº 45, México, pp. 63-80, 2004.
- LACARRIEU, Mónica. "La alteridad y el exotismo en clave patrimonial turística. Aportaciones de la antropología." *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, vol. 32, Barcelona, pp. 123-143, 2016.
- LACARRIEU, Mónica. "De turistas y viajeros en el mundo transnacional: retos, desafíos y problemas del turismo cultural-patrimonial." *Études caribéennes*, vol. 13-14, Antillas y Guyana, 2009.
- LACARRIEU, Mónica. "Habitar culturas/patrimonios: entre perspectivas naturalizadas y pensamientos descentrados." *De prácticas y discursos*, Resistencia, vol. 12, nº 19, pp. 3-12, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.30972/dpd.12196657>.
- LACARRIEU, Mónica. "Turismo y política: la visibilidad/invisibilidad de una relación ambigua. Exotismo y conflicto en los nuevos escenarios de la ciudad de Buenos Aires." *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, vol. 2 nº 4, São Paulo, pp. 54-87, dic. 2008.

- MONTANI, Rodrigo. "Arte y cultura. Hacia una teoría antropológica del arte(facto)." *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, vol. 2, Paraná, pp. 13-45, 2016.
- MORPHY, Howard y PERKINS, Morgan (eds.) *Anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell's, 2006.
- PERRET, Myriam Fernanda. "El reflejo de 'lo típico'. La construcción de productos turísticos en Chaco (Argentina)." *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 21, n° 3, La Laguna, pp. 625635, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2023.21.043>. Acceso el 20 jul. 2023.
- PERRET, Myriam Fernanda. "Asimetrías de poder en el intercambio mercantil. El caso de la artesanía indígena chaqueña, Argentina." *Revista de Antropología Social*, vol. 29, n° 1, Madrid, pp. 77-90, 2020.
- QUEVEDO, Cecilia y GIORDANO, Mariana. "La producción turística del Impenetrable chaqueño: avanzadas capitalistas, naturaleza y territorio." *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 44, n° 2, Bogotá, pp. 189-215, jul./dic. 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.15446/rcs.v44n2.85666>. Acceso en: 20/08/2022.
- QUEVEDO, Cecilia; GIORDANO, Mariana y SOLER, Carolina. "'Que el Impenetrable se suba al mapa': construcción de naturaleza y actualización de imaginarios para la promoción turística", in: GIORDANO, Mariana; CARPIO, María Belén y QUEVEDO, Cecilia (eds.) *El Impenetrable chaqueño como construcción etnocartográfica*. Buenos Aires: Rumbo Sur-IIGHI, 2024, en prensa.
- SOLER, Carolina; QUEVEDO, Cecilia y GIORDANO, Mariana. "'Producción de naturaleza' y heterotopías en la turistificación del Impenetrable chaqueño (Argentina)." *Revista de Sociología da UFScar*, vol. 13, n° 3, 2023, en prensa.

- REYERO, Alejandra. "Entre el registro documental y el artificio estético. Miradas fotográficas contemporáneas sobre el indígena chaqueño", in: FABRICIANO (ed.) *La Resistencia escultórica de un Chaco Impenetrable*. Buenos Aires: Casa Rossi Editorial, 2010, pp. 113-123.
- SAIFE, José Ignacio. "El Impenetrable", in: FABRICIANO (ed.) *La Resistencia escultórica de un Chaco Impenetrable*. Buenos Aires: Casa Rossi Editorial, 2010, p. 126.
- TORRES FERNÁNDEZ, Patricia. "La transformación de "Lo étnico" en producto turístico en la provincia de Chaco, Argentina." *Runa*, vol. XXXI, nº 1, Buenos Aires, pp. 89-107, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Fuentes

- INSTITUTO DE TURISMO DEL CHACO. Chaco. El Secreto de Argentina, 2017. Disponible en: <https://www.yvera.tur.ar/publicaciones/documentos/8524f853-1c86-4f1e-885c-090c06253138.pdf>. Acceso en: 20/10/2023.
- GOBIERNO DEL CHACO. Ministerio de Turismo de la nación. Master Plan El Impenetrable, Plan Integral de Desarrollo Turístico y Gestión Sostenible en El Impenetrable. Resistencia, Gobierno de la Provincia del Chaco, 2017.
- CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES-ESTUDIO SINGERMAN & Makon. Master Plan El Impenetrable, Plan Integral de Desarrollo Turístico y Gestión Sostenible en El Impenetrable. Informe Final, Tomo II, junio de 2017. Disponible en: <http://biblioteca.cfi.org.ar/documento/master-plan-el-impenetrable-plan-integral-de-desarrollo-turistico-y-gestion-sostenible-en-el-impenetrable/>.

14 - INTERSECCIONES ENTRE ARTE Y PATRIMONIO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE LA INDUSTRIA EN FONTANA (CHACO)

María Patricia Mariño

Introducción

Inspirado en una visión de progreso, en el último decenio se produjo un interés en el rescate del patrimonio industrial de Fontana (Chaco), a partir de la acción desplegada por historiadores locales, regionales y nacionales, como también de arquitectos vinculados a la conservación del patrimonio arquitectónico-urbano y urbanistas. Estos últimos, principalmente, interesados en la reconversión del territorio en respuesta a la expansión urbana.

Fontana, municipio chaqueño situado en la región nordeste de la República Argentina e integrante del Área Metropolitana del Gran Resistencia (AMGR), fue un territorio dominado por la etnia Qom, y refundado en 1878 con la llegada de colonos italianos de la región de Friuli, en torno a la fundación de la Colonia Resistencia. Este espacio geográfico fue largamente codiciado por la riqueza de sus montes, sin poder dominarlo hasta la finalización de la Guerra de la Triple Alianza y la posterior creación del Territorio Nacional del Chaco, en 1872.

Se desarrolla en Fontana una peculiar actividad de construcción de memoria obrera, donde los vestigios del pasado industrial remiten a un momento histórico específico. En sus orígenes respondió al despliegue de diversas actividades

e infraestructuras necesarias para la explotación del tanino, y al control de un territorio fuertemente marcado por la actividad agro-industrial que dependía de la Colonia Resistencia (sitio que dio origen a la ciudad de Resistencia, capital de la provincia del Chaco).

El sentido de apropiación del territorio fontanense es reciente, no sólo por su joven definición territorial, cuya referencia formal fue la Colonia Resistencia (Salinas y Beck, 2017), sino debido a los desplazamientos de la población Qom y a los movimientos migratorios. Hasta la década de 1960, los diversos establecimientos industriales generaron una inmigración de trabajadores provenientes de Corrientes, Italia, España, (De Pompert de Valenzuela, 2010) o de establecimientos tanineros de Villa Guillermina, donde obreros correntinos conformaron un bloque cultural influyente.

Al hablar de los procesos de patrimonialización de la memoria de la industria de Fontana surgen distintas voces que desde múltiples dimensiones confluyen en la construcción de una memoria histórica común, en la que predomina una visión de la historia que reifica el protagonismo de la industria en su tercera etapa, acorde a la visión de Guido Miranda (1955). Este autor, cuya obra histórica se inicia en la década de 1950 (Leoni, 2008) y acorde a una visión tripartita de la historia, dividió la historia chaqueña en tres ciclos que culminan con la etapa de industrialización, protagonizada entonces por el cultivo del algodón.

Estimulados por el conocimiento de los alcances del concepto de patrimonio tangible e intangible, actores civiles lideraron distintas gestiones en pos de la conservación del patrimonio industrial y de la memoria obrera de Fontana, en torno a la que se urden distintas acciones relacionadas con la memoria en la producción de artefactos culturales que evidencian la reproducción de valores y de una memoria

acordada, subyacente en el imaginario de quienes poseen un mayor valor cultural y social.

Desde este trabajo, enmarcado en el PI “Análisis, caracterización e interacción reflexiva de procesos recientes de regionalización y metropolización”, Cód. 19C002, SGCYT UNNE, se pretende develar la intersección entre el arte y el patrimonio industrial en la construcción de la memoria histórica de Fontana, el cual privilegió ciertas voces y silenció otras. Para ello se analizaron dimensiones simbólicas, territoriales, históricas, políticas, que gravitan en el proceso de construcción de la memoria y donde confluyen el arte y el patrimonio de la industria en Fontana, como elementos significantes de la narrativa creada. Se analizaron los artefactos culturales situados en torno al sector taninero, las declaratorias patrimoniales vinculadas a la memoria industrial y las publicaciones que surgen de las investigaciones y gestiones vinculadas al proceso de patrimonialización de la industria.

Marco teórico

Patrimonio, noción que señala un movimiento de transmisión en el tiempo, que etimológicamente deviene del latín *patrimonium*, “lo que viene del padre”, y precisa en la acepción inglesa de *heritage*, heredad, lo que visibiliza de manera más elocuente la temporalidad de la acción (Fernández 2001). El patrimonio está definido entre la voluntad de transmitir una herencia sociocultural específica y la de reinterpretarlo en función de un contexto y de una intención precisa.

Si bien la noción de patrimonio cultural se asocia a la existencia de objetos que generan un sentido de pertenencia por parte de la sociedad y han sido nominados por el valor histórico-social-cultural en un determinado momento, es construido y

transmitido a las generaciones futuras con una determinada intencionalidad. Por su carácter polisémico pueden adquirir múltiples significados a lo largo del tiempo, y actuar como factores de activación de la memoria histórica o a la inversa, la memoria histórica ser fuente de la patrimonialización de determinados objetos.

Quienes participan en la definición del patrimonio son inducidos a reflexionar sobre el rol jugado por la transmisión de la memoria en esta construcción. La transmisión de la memoria deviene así en un enclave de construcción individual y colectivo, un elemento compartido que permite constituirse individual y colectivamente a través de ella (Brubaker 2014).

En el proceso de transmisión de la memoria, las mentalidades juegan un papel fundamental y depende de la situación existencial de los sujetos ante el mundo y la cultura en la que está inmerso. Su lenguaje, identidad, mandatos culturales y tradiciones (Argumeda, 2023, p.237, lo que incide en la construcción como en la comprensión del objeto evocado, dando voz o silenciando determinados aspectos. La producción de la memoria atañe a las prácticas culturales que se relacionan mediante un hilo genealógico de conservación de tradiciones e influencias sociales.

En el fenómeno de patrimonialización de los bienes culturales se observa que en algunos casos, el patrimonio coincide con la memoria histórica por su carácter selectivo, maleable, actualizable; la memoria reactualiza el presente y acerca la distancia con el pasado (Guiguère 2006), sin embargo, el patrimonio permite escribir historias en plural. En numerosos casos es utilizado como soporte de historias particulares y formador de identidades, encarna la expresión de la diversidad y complejidad histórica, no la memoria ni la historia.

Cuando el patrimonio representa un interés para el grupo de pertenencia, se impone como un capital histórico perecedero e inalienable, simultáneamente simbólico y real,

como expresión de un fuerte particularismo. El aura del objeto patrimonializado reside en esa dualidad. Objeto de cotidiano, recupera el orden de las cosas que aparecen bajo la forma de un interés público, lo que hace acrecentar el interés simbólico (Ambroise-Rendu y Olivesi 2017).

Existe entonces una íntima relación entre el patrimonio y la historia, que interviene para develar la comprensión de los testimonios, cuestionar los documentos de los eventos del pasado y reinterpretarlos, atento al *re gestae* (Collingwood, 1951, p.20). Es así que estos vestigios del pasado se erigen en testimonios históricos, a partir de la actitud del investigador, del gestor, de la comunidad que lo define como tal; sin embargo, no es historia mítica, se refiere a eventos sucedidos en un momento fechado, en el principio de las cosas; es decir, hace un cierto número de años (Collingwood 1951, pp. 26, 29).

En la explicitación de la forma en que se relacionan memoria y arte, y patrimonio industrial, la observación de los relatos y tradiciones que encierran objetos, imágenes y prácticas culturales, toman un rol fundamental para aportar a su conocimiento (Guinzburg 1989). Esto explica cómo a través de la memoria, el arte, o los mitos que ésta encierra, se comprenden los aspectos silenciados de la historia.

Génesis de un territorio industrial

Originado en una política de afianzamiento de las fronteras, al finalizar la guerra de la Triple Alianza, el Territorio Nacional del Chaco se consolidó en tanto estrategia geopolítica y de explotación económica, principalmente del tanino en manos de compañías inglesas, así nació la Colonia Resistencia. Desde este sitio se expandió el territorio chaqueño y lo que hoy se denomina AMGR, donde, según cronistas, en 1875 se

conocían numerosos aserraderos pertenecientes a militares o a inmigrantes italianos en el Paraje San Fernando (De Pompert de Valenzuela 1998).

De especial interés, las tierras chaqueñas fueron foco de proyectos industriales principalmente por la riqueza del quebracho, y junto a la disponibilidad de fuerza de trabajo posibilitada por la cercanía a la provincia de Corrientes, y a los contingentes inmigratorios, cada vez más cuantiosos, se ofreció una oportunidad en el mercado internacional. La convergencia de la gran extensión de tierras chaqueñas, consideradas “vacías”, la riqueza del monte chaqueño, en diversas especies útiles para la construcción de bienes muebles e inmuebles, y la mano de obra existente, como la promovida por la Ley Avellaneda, confluyeron en la valorización de las tierras chaqueñas para los inversionistas extranjeros, principalmente ingleses y franceses, en la construcción de las líneas férreas que articularon el sistema ferropuertoario y comunicaron este territorio con el litoral fluvial, a la vez de consolidar el territorio nacional (Borrini 1987, p. 45).

Antes de la llegada de los colonos friulanos al Puerto de San Fernando, el territorio de Fontana, dependiente de la Colonia Resistencia, estuvo poblado por tribus de las etnias Guaycurú, Vilelas, Wichí que, sistemáticamente, fueron desplazados hacia el Noroeste para la explotación de las tierras. De este modo, las tierras que hoy constituyen el municipio de Fontana, se originaron con la distribución de solares y lotes rurales para la formación de colonias de inmigrantes italianos provenientes del Friuli, que tuvieron como centro a la ciudad de Resistencia, conforme a la Colonización del Territorio Nacional del Chaco (Maeder y Gutiérrez 2003).

Con la colonización del Territorio Chaqueño se inició el reparto de solares, para lo que el estado relocizó los asentamientos aborígenes hacia el norte, priorizando el espacio destinado a las familias de inmigrantes italianos. Entre ellas la

de Dn. Ángel Vicentini, de quien derivó la denominación de la población situada en la zona denominada Puerto Vicentini, hoy territorio integrante del municipio de Fontana.

Diversas funciones se sucedieron en el actual territorio fontanense, que variaron de lo rural a lo industrial, y moldearon las denominaciones de las poblaciones asentadas, actualmente integradas en el municipio de Fontana: Puerto Vicentini, Estación Arazá y Fontana. Un Ingenio Azucarero se instaló en la zona de Puerto Vicentini en 1901, años más tarde, en 1916 una fábrica de tanino, de los hermanos españoles Pedro y Fernando Fontana, o en 1919, la instalación de la desmotadora de algodón de la Cooperativa presidente Le Breton.

Existió una especial valoración de las empresas de accionistas chaqueños, de origen europeo en los años 1950, tendencia ya señalada en el Censo industrial de 1935 a 1943, que resaltó la importancia de la industria chaqueña como segunda fuente económica (Miranda, 1955: 292) o en Estampas Chaqueñas (1935). Exitosamente instaladas, las fábricas chaqueñas constituyeron un indicador del modelo de industria deseado, el del pionero, el de las cooperativas, el de las corporaciones transnacionales, o el de las nacionales (Mariño 2017).

Dicho modelo económico basado en la industria también se continuó durante el período de gobierno del Gral. Perón, cuando se produjo un apogeo tal que, en la década de 1950, formó parte del discurso del General Perón:

Ante la indiscutida verdad de que los pueblos sin industrias son pueblos sin libertad, era lógico que la Argentina, al sentir el estremecimiento provocado por la hora de la emancipación integral de las naciones y de los individuos, encarara, resueltamente y con indeclinable propósito, su industrialización. ([Perón] 1953, p. 39)

Testigo de un florecimiento industrial en la provincia del Chaco – denominada desde 1951 hasta 1955, “Provincia General Perón” - la década de 1950 fue un momento de gran producción y crecimiento económico, protagonizado por la industria, aunque también de disputas entre facciones del peronismo y antiperonismo. La actividad industrial tuvo real ímpetu en y con ella la actividad obrera y su movimiento sindical. Pese al auge industrial, los obreros fueron objeto de opresión económica y social, situación advertida por el movimiento sindical, y por la Iglesia Católica, que reaccionó en su defensa, cuestión observada en la encíclica del Papa León XII ([El Territorio 1953] Mariño 2017).

Entre las tres principales industrias radicadas en Fontana, fue la algodonera de la Cooperativa presidente Le Breton, la que gozó del monopolio en la industrialización del algodón, y fue segunda productora en la exportación desde Buenos Aires durante el gobierno de Perón (Brennan y Rougier 2009, p. 96). La Cooperativa Le Breton, al igual que La Forestal, fueron objeto de capitales transnacionales, presentes en la historia de Fontana desde principios de siglo hasta fines de los años 1960, atravesando fronteras para la integración de nuevos territorios funcionales al sistema económico (Trouillot 2001).

Con la promulgación de la Ley Nacional n° 14037/51, el Territorio Nacional del Chaco obtuvo su provincialización, y con esto la reorganización institucional (Beck 1998), dejó sin efecto las constituciones provinciales. Así la nueva constitución chaqueña de 1958, estableció la existencia de tres categorías de municipios, que dio origen a nuevos municipios, y por el que Fontana inició el camino para su autonomía respecto a Resistencia.

Un largo proceso de gestión por la independencia del municipio se dio en Fontana, que reinició este camino en el año 1959, con avances y retrocesos en la gestión concretada recién en 1974 (Sosa y Monzon 2015; Salinas y Beck 2017). En esta

tarea se involucraron sus pobladores con mayor capital social y político, vinculados a asociaciones gremiales industriales.

La sindicalización se dio con mayor grado coincidente con la actividad gremial de los obreros de la industria del tanino y ferroviaria desde la década de 1920 hasta la década de 1960; posteriormente se sumaron los trabajadores del área agroindustrial, conforme a la declinación de la producción del tanino y la caída del sistema ferroportuario en la década de 1960. Se consolidó con la activa lucha de trabajadores de origen italiano, arribados a la provincia del Chaco después de la primera Guerra Mundial.

De manera inversa al avance del sindicalismo en territorio fontanense, también se dio el paulatino cierre de las fábricas que dejó grandes superficies de tierra vacantes, conforme a la extensión de las naves fabriles, desde la década de 1980, tendencia que intentó revertirse a través de diversas gestiones para la radicación de fábricas. Con el cese de la actividad industrial, numerosos empleados o sus descendientes debieron buscar nuevas fuentes laborales en Resistencia u otros municipios integrantes del Área Metropolitana del Gran Resistencia.

Patrimonialización de los edificios industriales

Si el territorio chaqueño se originó en una política de afianzamiento de las fronteras, como estrategia geopolítica y de explotación económica principalmente del tanino en manos de compañías inglesas, la fundación de las ciudades componentes del AMGR se relacionó con objetivos específicos: administración, explotación, transporte (Borrini, H., 1987). Desde sus orígenes, las funciones asignadas a cada una de las ciudades componentes del AMGR, se relacionaban con estos objetivos específicos. En

particular el ferrocarril como hilo conductor: Resistencia, sede administrativa, Barranqueras y Vilelas, puertos y explotaciones tánicas; Fontana, Puerto Tirol explotaciones tánicas y Margarita Belén y Colonia Benítez, colonias agrícolas de abastecimiento.

Los poblados tanineros instalados en Fontana – como en Puerto Tirol, Barranqueras, o Vilelas – constituyeron un claro ejemplo de una política económica liberal que implicó la inserción de nuevos programas urbanos y tipologías poco usuales, hasta ese momento, en territorio chaqueño. Dicha infraestructura ha transformado los paisajes, definiendo su fisonomía a partir de las prácticas desarrolladas, resultado de las características naturales y culturales de cada sitio. Un ejemplo fundamental es el patrimonio de la agro-industria azucarera para la Región del Noroeste de Argentina, elemento impulsor de extensas regiones, que actualmente pueden identificarse, por sus características como paisajes culturales producto de la actividad (Paterlini 1987).

Si bien los tipos arquitectónicos industriales tuvieron sus antecedentes en Inglaterra, en el siglo XVIII, fue hacia mediados de siglo XIX (Edelblutte 2012), cuando se definieron elementos emblemáticos de esta tipología, que hoy constituyen los signos identitarios de Fontana como también de otros pueblos industriales del AMGR, cuyos equipamientos hoy forman parte del patrimonio cultural chaqueño. En los conjuntos industriales de Fontana se encuentran elementos característicos de los poblados industriales: la fábrica ubicada en forma central constituye el eje y elemento ordenador de la trama urbana que se estructura a su alrededor y en paralelo al tendido del ferrocarril.

La valoración de estos vestigios de la industria se inició en la Argentina a fines de la década de 1980, aunque en Inglaterra, principal impulsor de la Revolución Industrial, se inició a mediados del siglo XX, consolidado a través de la Carta de Nizny Tagil (UNESCO 2003) y complementado con la

Declaración de París (ICOMOS 2014), trató aspectos vinculados a la gravitación del patrimonio industrial en el desarrollo integral de las comunidades. Ésta adoptó dos nuevos textos doctrinarios: “Principios conjuntos ICOMOS-TICCIH para la conservación de patrimonio, sitios, estructuras, áreas y paisajes industriales” y “Principios de La Valeta para la salvaguardia y manejo de ciudades, poblaciones y áreas urbanas históricas” (Mariño 2017).

Al abordar el estudio del patrimonio industrial es necesario considerar que el trazado de las ciudades conforma un elemento de larga duración (Nicolini 1998), en el caso de los poblados industriales chaqueños, aún se distingue su gravitación como factor de organización y condicionamiento del posterior crecimiento de los conglomerados urbanos del AMGR. Un elocuente ejemplo es el de Puerto Vilelas, donde aún subsiste su trazado de manzanas a 45°, planificado por Gaspar de Nicola para el lote 21 (Pompert de Valenzuela, Pastori de Fetter 2010).

Fontana también hace gala de un trazado, condicionado por la presencia industrial, donde su instalación tensionó la comunicación de la Colonia Resistencia, con los centros de producción del tanino (Alcalá 2010, Mariño 2021). La infraestructura ferroportuaria definió la organización del poblado, en torno a la extensión de las líneas férreas que lo dividían en dos sectores: hacia el noroeste está la mayor parte de las construcciones y el centro del pueblo actual. Las manzanas rectangulares rodeaban la plaza frente a la cual se ubica actualmente la Municipalidad, coincidente con el edificio de la antigua “Soltería”.

En todos los establecimientos forestales, se contó con un espacio de dormir de los obreros solteros; como estrategia de organización y control social. Otros establecimientos que se sumaron en el período de gobierno de Perón: la comisaría, el centro de salud y en terrenos del Obispado, la capilla.

Hacia el sureste, entre la fábrica y la laguna Fortini se ubicaban, de norte a sur, la administración y el almacén de ramos generales, la escuela y dos canchas de tenis, para el uso del gerente y personal jerarquizado. Debe señalarse que en Fontana, como en otros pueblos forestales, existía provisión de agua corriente, luz eléctrica y cloacas, bazar, zapatería, tienda y almacén, todos dependientes en mayor o menor medida de los propietarios de la industria (Gori 2006; Jasinsky 2023).

La valorización del equipamiento industrial fontanense se observa en el año 1998, cuando concejales del municipio, promovieron la declaración de patrimonio cultural municipal a la chimenea de la ex taninera Arazá “La Forestal”, fundada originalmente por los hermanos de origen español, Fontana. Desde 2002, se sumaron las declaratorias de patrimonio cultural provincial, tanto de la taninera, por su valor histórico arquitectónico de conjunto, y posteriormente las estaciones ferroviarias Arazá, Cacuí y la terraza de la Compañía Le Breton.

A partir del año 2002, el Conjunto de la Fábrica de tanino de La Forestal fue elevado al rango de Patrimonio Cultural de la Provincia del Chaco, por iniciativa del bloque del Partido Radical, en razón de su interés histórico, arquitectónico y urbano, así el patrimonio industrial cobró un carácter relevante. Reviste distintas características acordes a las funciones y circunstancias con las que se dio su proceso de conformación territorial iniciado a fines del siglo XIX, con la fundación de la Colonia Resistencia. A la patrimonialización sucedieron diversas gestiones para la declaratoria de nuevas áreas históricas en Fontana y otros municipios del AMGR, lideradas por actores institucionalizados estatales y no estatales.

En ese dominio, las gestiones de preservación posteriores tuvieron el protagonismo del bloque Justicialista. Gestiones para el salvataje de la chimenea del antiguo conjunto taninero se desarrollaron en 2006 debido al peligro de demolición en pos de un nuevo proyecto de construcción.

En este sentido, una de las primeras y principales gestiones culturales fue la emprendida en el año 2006 por la ONG Memorias de nuestro pueblo, quien se abocó a la puesta en valor de la chimenea de la ex fábrica de tanino, declarada patrimonio cultural de la ciudad en 2001, patrimonio cultural provincial por decreto 113/02. A la chimenea se asignó un valor simbólico como referente del “inicio de una comunidad organizada en torno al trabajo”.

Ante el proyecto de demolición de la antigua chimenea de la taninera Arazá, la nueva agrupación se hizo presente abogando por su defensa. Estaba integrada por empleados municipales y vecinos pertenecientes a familias vinculadas con el proceso de municipalización de Fontana, la militancia política en los años 1970 o la sindicalización.

En el último decenio, se produjo un interés en el rescate del patrimonio industrial a partir de la acción desplegada por historiadores locales, regionales y nacionales, como así también de arquitectos vinculados a la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano y urbanistas. Estos últimos, principalmente interesados en la reconversión del territorio en respuesta a la expansión urbana.

Frente a lo que se percibe como una amenaza, la reivindicación patrimonial funciona como un medio de preservar lo existente y como un medio de resistencia. La historia urbana testimonia una voluntad de defensa y de preservación de lo existente frente a lo que se percibió en un momento o en otro, como una amenaza o peligro, lo que creó tanto una tensión durable entre modernización y preservación, en el origen del código de urbanismo (Ambroise Rendu y Olivesi 2017, p. 265).

Una primera forma de movilización patrimonial nació en reacción a la modernización hausmaniana de París con la creación de la Sociedad de los amigos de monumentos de París, en 1885, que asociaba actividades culturales (publicaciones,

organización de visitas y actividades militantes de protesta para salvaguardar los lugares y monumentos (Ambroise Rendu y Olivesi 2017, p. 268), situación análoga a la de la ONG Memorias de nuestro pueblo que, a través de sus integrantes, impuso una agenda cultural alrededor de los edificios componentes del patrimonio industrial fontanense.

Con el conocimiento de los alcances del concepto de patrimonio tangible e intangible, Memorias de nuestro pueblo inició distintas gestiones en pos de la conservación del patrimonio industrial y de la memoria obrera, en torno a la que se urden distintas acciones relacionadas con el objetivo principal, y a otros de tipo político, que consolidan una historia legitimada por historiadores locales. Así trascienden aspectos de valor simbólico, social y cultural, de las construcciones y de los obreros, asociados históricamente a la explotación agroindustrial y a la conformación del sindicalismo, que posicionan social y políticamente a los gestores.

Origen y mito de una historia tripartita en Fontana

Emulando a Platt (2018 b) en su estudio del escudo de armas, se podría observar la imagen del mural representativo de la historia de Fontana, que ostenta la contrafachada del municipio, antigua soltería del conjunto industrial de la taninera. El Prof. Juan Pablo Arias creó un tríptico esgrafiado, que representa tres etapas de la historia de Fontana: la etapa de los pueblos originarios, de diálogo sociedad-naturaleza, la etapa agrícola en Puerto Vicentini, la etapa industrial en Fontana, Puerto Vicentini y Estación Arazá.

A partir del encargo de la ONG, que trabajó articuladamente con el municipio, Arias imaginó un tríptico en

el que se observa: de izquierda a derecha, en el primer panel la presencia de los aborígenes en contacto con la naturaleza, en el segundo la llegada de los colonos italianos, su encuentro con los habitantes originarios y su labor agrícola, y en el tercero, la presencia de las tres principales industrias. El final de la imagen de Fontana industrial, revela una escena que parece continuar de manera indefinida, como si fuera parte del presente: una ciudad plena de fábricas y chimeneas activas, cuya perspectiva infinita da la sensación de una continuidad indefinida, sin embargo, dichas industrias iniciaron su cese en los años 1980.

A través de la imagen lograda por Arias se reprodujo la visión de la obra de Guido Miranda, del año 1955, *“Los tres ciclos chaqueños”*, donde a través de una trilogía compone una narrativa de la historia chaqueña. La reimaginación histórica presentada por Platt (2018) con el análisis del escudo de armas, advirtió la utilidad de la imagen como documento que refleja su compleja temporalidad, sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas anacronismo y umbrales críticos (Didi Huberman 2015).

Abordar la lectura del mural creado en Fontana y su relación como documento para verificar valores asignados por la sociedad, requiere conocer el contexto de creación, sus gestores, su autor, y las acciones que se suscitaron consecuentemente a su origen. La supervivencia de la imagen, señalada por Benjamin como temporalidad de doble faz, a la que llamó imagen dialéctica, presentaba el pasado como hecho de memoria. La actualidad del presente es la que prevalece y el historiador, ante la memoria como instancia dinámica, debe actuar como el receptor e intérprete, debe acceder a la mirada minuciosa del antropólogo (Didi Huberman 2015).

El grupo de muralistas, dirigido por el Prof. Juan Pablo Arias, fue convocado en el año 2007 por el Intendente, Ing. Antonio Rodas, y el Téc. Ricardo Sosa, presidente de la ONG Memorias de nuestro pueblo. En la entrevista realizada al artista

en mayo de 2019, éste recordó que el presidente de la ONG Memorias de nuestro pueblo lo reunió junto a otras personas de la comunidad fontanense e historiadores, que vivieron la etapa de florecimiento de las industrias, quienes le relataron historias y anécdotas de la “etapa de oro” de Fontana, narrativa construida a través de sus imágenes.

Es necesario preguntarse quiénes participaron de la formación del relato de la historia fontanense, ¿fueron historiadores de la Junta de Estudios Históricos del Chaco, de la universidad o la comunidad? Como en el caso andino, se construye una historia donde la comunidad descendiente de los primeros obreros negocia el uso de las fuentes escritas y orales con los investigadores. El trabajo de la memoria de Fontana surgió de las entrevistas lideradas por Sosa, donde se reforzaron las memorias acordadas a los antepasados correspondientes, se tomaron “huellas de memoria” codificadas y asociadas con figuras genealógicas específicas, cuyos nombres sirven para despertar el recuerdo (Platt 2018, p. 17).

En la publicación del presidente de la ONG, antiguos trabajadores de clase obrera: la empleada despachante de correo, estibadores (Sosa y Monzón 2015) confluyen en un relato común con énfasis en la función obrera en la producción de un territorio industrial. En las distintas entrevistas desarrolladas entre 2017 y 2019, sumadas al relato de Arias y al de otras fuentes, se observaba un énfasis en la etapa industrial. Este aspecto examinado en el primer apartado explicaba las circunstancias que favorecieron el desarrollo industrial, aspecto reiterativo en la construcción de la memoria.

Una memoria que reifica el período de apogeo industrial, como elemento asociado al progreso de su sociedad, también se verificó en otras obras murales, anteriores y posteriores a la del tríptico de Fontana, que no hace mención a otros hechos históricos anteriores a la creación del Territorio Nacional del Chaco o posteriores a la desindustrialización. En estas obras

existe un silencio respecto a las relaciones interétnicas dadas en este territorio durante el período colonial y republicano anteriores a la Guerra de la Triple Alianza o las transformaciones dadas en el período de descolonización y crisis de la industria.

En el centro de la ciudad de Resistencia, la plaza 25 de mayo exhibe una obra del artista plástico Raúl de Monsecur, el mural “Génesis”, tríptico concluido en 1962, a partir del impulso del grupo del Fogón de los Arrieros, en su plan de embellecimiento de la ciudad de Resistencia (Gutiérrez Viñuales y Giordano 1992, pp. 165,169). Para su realización tomó en cuenta las perspectivas de los planos que conformarían el conjunto de tres paneles portantes de seis imágenes.

En la obra mural “Génesis”, el artista plástico Monsecur refleja la cultura e identidad chaqueña, visibilizando su existencia en la relación entre naturaleza y cultura, el paisaje y las prácticas culturales. Centró su composición con una imagen que representa la cosecha del algodón, que remite al tercer ciclo chaqueño de Miranda, donde se erige como motor de la industria algodonera. Esta fue especialmente promovida por Le Breton durante su mandato como ministro de Agricultura de la Nación, entre 1922 y 1925 (Serres 1959), quien intentó impulsar la región chaqueña en el comercio exterior.

Característica de la imagen chaqueña, la producción industrial y el espíritu de progreso que la asocia se expresan en las crónicas de los viajeros, como en la desplegada por Arlt en su aporte como periodista:

Prosperidad. Prosperidad.

Sobrepanan los techos las palmeras de varas rectas, con un solitario plumero verde en la altura; pasa un cartero montado en un asno de larga cola, chillan las bocinas de los automóviles y camiones; la luz cruda, solar, vibrante inunda las veredas de una claridad tropical; pasan paisanos a caballo y damiselas conduciendo su voiturette; indígenas

con zapato de cabritilla marrón, chalets rosas, con grandes flores verdes y celestes; gigantescos chacareros con botas de montar y sombrero cowboy; multitudes de chicos descalzos en veredas cuyo techo soporta postes de quebracho, reflejando sombras en paredes de antiguo revoque abombado y pasamanos de bronce lustroso como barras de oro; minaretes de casas cuyo revoque aún huele a húmedo; viejas ciegas con los dedos fuera de las alpargatas y una bolsa de yerbas colgada a la espalda por una vincha que les coge la frente; chalets recientemente pintados donde suena el teclado de un piano; casas de dos pisos al fondo donde avanza ávidamente la prosperidad (...) (...) Mas allá chimeneas de fábricas, moles cúbicas de talleres, bóvedas de verdura (...) (Roberto Arlt 1933, p. 69)

Reiterativa como recurso en el arte chaqueño, la industria reaparece en el mural de Fontana, como parte del tercer ciclo, al igual que en otros ejemplos del interior chaqueño, tal como el de Villa Angela, elaborado en 2016, en torno al centenario de dicho municipio. De exitoso efecto, la narrativa de una historia tripartita se difunde en diversos municipios a través de la obra mural, logrando adhesión y pertenencia, donde la misión educativa de la imagen, inspirada en el texto de Miranda (1955), enlaza la industria algodonera en las representaciones visuales de la historia de Villa Angela, plasmada por estudiantes escolares en el centenario de su ciudad. Dirigidos por artistas de Resistencia, en 2016, cinco grupos de alumnos de cuatro escuelas secundarias crearon un gran mural que recrea una narrativa coincidente con la de Fontana.

Cabe destacar que, en todas las representaciones visuales, la industria es simbolizada por la imagen de una chimenea o por la explotación del algodón, remite a una idea de progreso que en el arte y la literatura es superadora de posicionamientos políticos, de antagonismos de peronismos y antiperonismos, a pesar de las filiaciones políticas de los

integrantes del Fogón de los Arrieros (Giordano y Reyero 2024). En torno al segundo gobierno de Perón que culminó con la revolución libertadora, surgieron voces antagónicas, sin embargo, la producción cultural en literatura o artes plásticas, aún continuó con el mismo sentido educativo, en la búsqueda de un soporte y sentido de pertenencia destinado a la sociedad argentina, en pro de la conservación de sus valores sociales, aún frente a la vulneración de las instituciones democráticas y los principios republicanos que fueron cuestionados desde el poder ([Puiggrós 1996] Girbal Blacha 2021 , p. 13).

Considerada liminal en la historia chaqueña, la noción de progreso asociada a la industria, atraviesa temporalidades y estratos sociales, constituyendo una continuidad inalterable, tal como los símbolos patrios, los hechos constitutivos de la Nación Argentina y las acciones de sus “próceres”, las tradiciones y costumbres del país, los roles según el género, la familia y la escuela como instituciones formativas básicas, así como los valores encarnados en la educación y el trabajo como mecanismos para el ascenso social (Girbal Blacha 2021,p. 14). Estos continúan vigentes y se evidencian tanto en la producción de artefactos culturales como en los procesos de patrimonialización de los vestigios de la industria, cuya imagen ostenta un potencial capaz de resignificarse a través del tiempo.

Reflexiones finales

La construcción de las ciudades industriales fueron símbolo de modernización y paternalismo, hoy su equipamiento, antes signo de sumisión a un poder laboral en Fontana, se torna imprescindible para mostrar la pertenencia a una comunidad que intenta reproducirse y acrecentar su capital simbólico. Asocian la memoria del trabajo y la formación sindical en el

poblado como argumento para el empoderamiento territorial de una clase que replica el juego.

Se observó la permanencia de estructuras culturales evidenciadas a través de la reactivación de la memoria de la industria, despertada a través del recuerdo reactivado por el patrimonio industrial, y las expresiones artísticas promovidas por agentes culturales. Dichas gestiones culturales son protagonizadas por los obreros asociados a la lucha sindical, lo que posibilita posicionarlos y consolidarlos en el campo social, cultural y político, apreciable en acciones tendientes a la difusión, la conservación y patrimonialización del equipamiento industrial, que incluye el sector de las casillas de madera de obreros de la fábrica de tanino de La Forestal. Así se fortalecerían posiciones y valores heredados, relacionados sistemáticamente con una visión de sindical dada desde mediados del siglo XX en el Chaco.

Un faro para el entramado social se construye a través de la narrativa de la industria, que se erige como red de contención y sentido de pertenencia para la sociedad de Fontana; sin embargo, en las representaciones restan aspectos vinculados a las relaciones interétnicas durante el ciclo de la industria, como también del efecto de la desindustrialización del territorio chaqueño que, desde la memoria y la patrimonialización de los vestigios industriales, se intenta recuperar.

Existen silencios en la construcción de la memoria histórica de Fontana, donde la narrativa de los tiempos de la industria se construye principalmente a través de la voz de los antiguos obreros que, a través de la memoria de sus prácticas, transmiten una imagen del ambiente fabril, no obstante, dichos relatos carecen de la participación de la comunidad Qom o de las asimetrías en las relaciones de poder al interior de las organizaciones industriales o instituciones estatales. En la

patrimonialización de los espacios se visibiliza la ausencia de significantes de la comunidad Qom, o la participación de descendientes de los directivos, o los núcleos industriales, abandonando su papel en la reivindicación de sus valores en el proceso de expansión industrial.

Con el advenimiento de la conformación del Estado Nación instrumentado, en principio, por la Generación del 80, y continuado por sucesivos gobiernos de tinte nacionalista como el del Gral. Perón, Fontana se adscribió al grupo hegemónico al asumir una identidad industrial. Con todo, también surgieron otras identidades vinculadas a las luchas y reivindicaciones de los grupos sindicalistas en las organizaciones obreras, que continúan latentes y permanecen en pugna.

Aunque de distintos orígenes partidarios, y en distintos momentos históricos, los agentes culturales y actores políticos convergieron en una misma intención, la de monumentalizar el patrimonio industrial, acción especialmente capitalizada por las gestiones municipales y provinciales, como símbolo y elemento discursivo de una política cultural y económica prometedora, en torno a la industria. Ésta no sólo convergió con el proyecto de la generación del 80, la política de Perón del Plan Quinquenal, y el espíritu de la Revolución Libertadora.

Patrimonializar el municipio, con el acervo industrial representado por las viviendas obreras y especialmente de extracción sindical, permitió la recreación de un tiempo industrial, que significa un símbolo y elemento discursivo de una política cultural y económica estimulante en torno a la acción sindical en la industria, haciendo de ésta una historia objetivada, cuando apelan a la política del Plan Quinquenal de Perón. Las consideraciones en torno a la puesta en valor con la factibilidad, conveniencia y efectividad para la construcción

de la memoria histórica producen un sentido de representación para la clase obrera, una oportunidad para mostrar la trayectoria de clase en el campo social y político de la comunidad, aunque no se destacara la situación de dominación durante el período industrial.

Se evidenció la continuidad de estructuras sociales y políticas que monumentalizan un aspecto de la historia con la preservación de la antigua chimenea de La Forestal de Fontana, asociada al inicio de la actividad industrial, la explotación del quebracho y del algodón, parte del segundo y tercer ciclo chaqueño de Miranda, con el que se identificó el grupo de descendientes de obreros – hoy constituido en grupo hegemónico – aunque otros aspectos del patrimonio e historia de Fontana vinculados a los grupos originarios, tales como su presencia en la industria o los vestigios arqueológicos, están ausentes de la producción intelectual y científica que podrían contribuir a su producción o a la reivindicación de sus valores.

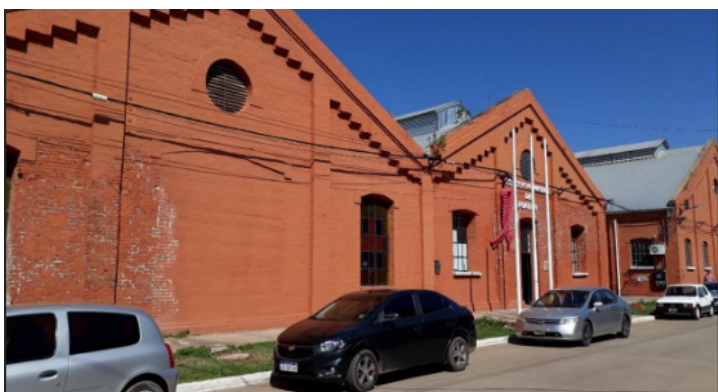
Con el surgimiento de las organizaciones sindicales se evidenciaron los límites identitarios consecuentes del sistema de estructuración del trabajo y de la sociedad, bajo esquemas de dominación y explotación económica propios de la economía capitalista. Éstos encuentran en la memoria un medio para construir una idea de comunidad que, a través de la conservación de sus edificios, fija y define la pertenencia al territorio.

A partir del salvataje de la chimenea fontanense se logró la conformación de un grupo de descendientes de los primeros obreros sindicalistas, con fuertes intenciones políticas, que se insertó en un espacio de poder, aún vigente, que va más allá de antiguos antagonismos entre peronistas y antiperonistas, el cual encontró en el arte una nueva forma de comunicación de los valores defendidos. Así se recreó la presencia obrera en

un espacio simbólico, nexo y objeto de disputa territorial entre diversas comunidades, que además visibiliza la fragmentación social. En el caso de la ONG, la conservación monumental significó el ingreso al campo cultural, político y social, que la posicionó de manera ventajosa con su poder de pensar el pasado, visibilizado en las gestiones que continuaron realizando de manera articulada con el Municipio.

Recrear la memoria del pasado industrial de Fontana, no sólo despertó significados y sentidos en la nominación oficial de Fontana, sino también en la construcción de una narrativa inspirada en la formación identitaria, de una estructura social que intenta reproducirse, y que se difunde a través del arte y la memoria en distintos sitios del territorio chaqueño. Arte, memoria y patrimonio, esbozan el camino del posicionamiento de agentes culturales, de elites políticas, el surgimiento de otras nuevas, de base sindical, haciendo del pasado industrial un objeto para despertar el presente.

IMAGEN 1: Vista actual de los antiguos galpones de la taninera Arazá LTDA La Foresta



Fuente: Mariño, María Patricia. Julio, 2022.

IMAGEN 2: La historia de Fontana. Izquierda: Tríptico.
Murales de Juan Pablo Arias. Municipio de Fontana (Chaco)



Fuente: Desmons, Gerald Olivier. Agosto, 2024.

IMAGEN 3: Murales de Raúl Monsegur.
Plaza 25 de Mayo, Resistencia (Chaco)



Fuente: Desmons, Gerald Olivier. Agosto, 2024.

Referencias

- AMBROISE RENDU, Anne-Claude y OLIVESI, Stéphane. « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques.” *Diogene*, nº 258-259-260, 2017. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-diogene-2017-2-page-265.html>.
- ARGUMEDA, Alcira. *Los silencios y las voces en América Latina*. 2ª ed. Buenos Aires: Colihue, 2023.
- ARLT, Roberto y WALSH, Rodolfo. *El país del río. Aguafuertes y crónicas*. 2ª ed. UNL-UNER, 2019.
- BARBUGLI DELLA CASA. “El Chaco.” *Revista Administrativa*, Buenos Aires, 1947.
- BECK, Humberto. “Barranqueras, Puerto Vilelas y Fontana. Controversias sobre su autonomía municipal.” *X Encuentro de Geohistoria Regional*. Formosa: Universidad Nacional de Formosa, 1998.
- BORRINI, Héctor. “La colonización como fundamento de la organización territorial del Chaco (1930-1953).” *Cuadernos de Geohistoria Regional*, nº 19, IIGHI, Resistencia, 1987.
- BRENNAN, J. y ROUGIER, M. *The Politics of National Capitalism: Peronism and the Argentine Bourgeoisie, 1946-1976*. Pennsylvania: The Pennsylvania States University, 2009.
- COLLINGWOOD, R. G. *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- DE POMPERT DE VALENZUELA, M. “La evolución de la sociedad resistenciana 1878-1920.” *XVIII Encuentro de Geohistoria Regional*. IIGHI. Resistencia, 1998.
- DE POMPERT DE VALENZUELA, María y PASTORI DE FETTER, Marta. *Memorias del Chaco Forestal*. Corrientes: Moglia, 2010.

- GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra. "Arte, cultura y vanguardias en el Chaco", in: *Aventuras de la cultura argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2024.
- GIRBAL BLACHA, Noemí. "Los libros de lectura y ¿"una"? Argentina para los niños de mediados del siglo XX. Entre El Alma Tutelar y la Ruta Gloriosa." *Prohistoria*, año XXIV, 36, 2021.
- GORI, Gastón. La Forestal. *La tragedia del quebracho colorado*. Edit. Ameghino. 2006.
- GUIGUÈRE, Helene. "Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel immatériel." *Revue Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006.
- GUINZBURG, C. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo y GIORDANO, Mariana. "El Fogón de los arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta." *Decimosegundo Encuentro de Geohistoria Regional*. IIGHI. Resistencia, 1992.
- JASINSKI, Alejandro. *El encanto del tanino. La Forestal, la violencia empresarial y las luchas sociales en la Argentina antes del peronismo*. Buenos Aires: Prometeo, 2023.
- LEONI, María. "La construcción de la región en la historiografía chaqueña del siglo XX. La perspectiva de Guido Miranda." *Folia Histórica el Nordeste*, n° 17. IIGHI. CONICET. Resistencia, 2008.
- MAEDER, Ernesto y GUTIÉRREZ, Ramón. *Atlas del desarrollo urbano del Nordeste Argentino*. IIGHI. CONICET. Resistencia, 2003.
- MARIÑO, M. "Ciudades obreras y desarrollo. El caso de los poblados de La Forestal." *Revista Adnea*, vol. 5. FAU-UNNE. Resistencia, 2016.
- MARIÑO, M. "Configuraciones identitarias de Puerto Vilelas: aportes para la comprensión de su patrimonio cultural".

EGHR. IIGHI. FHCYS UNAM, 2017. Disponible en: <https://repositorio.unne.edu.ar/handle/123456789/27582?show=full>.

MARIÑO, M. "Consideraciones para la definición de áreas de protección patrimonial en las políticas de planificación urbana del Área Metropolitana del Gran Resistencia." 7º Seminario sobre políticas urbanas, Gestión Territorial y Ambiental para el Desarrollo Local, 2017. Disponible en: https://repositorio.unne.edu.ar/bitstream/handle/123456789/27709/RIUNNE_FAU_AC_Mari%C3%B1o_MP.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

MIRANDA, Guido. *Tres ciclos de la historia chaqueña*. Edit. Norte Argentino. Resistencia, 1955.

PLATT, Tristan. "Entre la rutina y la ruptura: el archivo como acontecimiento de terreno." *Diálogo Andino*, nº 46, La Paz, 2015.

PLATT, Tristan. "Refounding the House. Time, Politics, and Metallogenesis in a Colonial Aymara Coat of Arms", in: AVENI, A. (ed.) *The measure and meaning of time in Mesoamerica and the Andes*. Washington: Dumbarton Oaks, 2015.

PLATT, Tristan. "Un ceque de la muerte. Milagros, memoria y ruptura en san Bartolomé de Carata, Macha. Siglos XVI-XXI", in: *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas*. Cochabamba: María de los Ángeles Muñoz Editora, 2018.

SALINAS, María y BECK, Humberto (Comp.) *Entre la historia y la memoria. Fontana desde los orígenes a la autonomía municipal*. UNNE. Municipalidad de Fontana. Corrientes: Eudene, 2017.

SOSA, Ricardo. y MONZON, Giselle. *Los inicios de la municipalización de Fontana*. Contexto. Resistencia, 2015.

TROUILLOT, M. "La antropología del estado en la era de la globalización." *Anthropology*, vol. 42, nº 1, Current, 2001.

Fuentes

Archivo Histórico de la Provincia del Chaco.

Diario *El Territorio*. 16 de mayo de 1953, pág. 7.

UNESCO. Carta de Nizny Tagil. Asamblea Nacional del TICCIIH.
Moscú, 2003

15 - A PARCERIA ENTRE UFRJ E A SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA EM DEFESA DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA

Renata Bastos da Silva

Cultura e arte são processos de criação e recriação de modos de vida. Em especial a cultura é, nessa perspectiva, a reunião de comportamentos, cenários de mundo, elaboração de tradições, anseios, símbolos, hábitos e crenças que representam os diversos grupos sociais. Nesse sentido, elaboramos nossa ação de extensão, resultado de nossa pesquisa de mesmo tema, intitulada *Encontros internacionais 'O brasileiro entre os outros hispanos': afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*. Assim sendo, todos os anos definimos temas e/ou autores que unem os brasileiros com outros hispanos, e selecionamos a produção literária desses e/ou outras expressões artísticas, como a música e o cinema. Assim, desde 2019, a cada dois meses preparamos um tema e/ou uma obra literária de um autor para apresentar ao público em geral, gratuitamente, no auditório do Instituto Cervantes do Rio de Janeiro (ICRJ). No entanto, no ano de 2022, submetemos nossa ação de extensão e pesquisa ao projeto “UFRJ na Cultura”, uma parceria entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC-RJ) cujo objetivo foi promover intercâmbio de saberes para a inovação do dia a dia da programação cultural.

No âmbito do referido projeto também foi ofertado, e nós realizamos, o curso de formação em Gestão Cultural, no período de 19 de abril a 16 de maio de 2022, oferecido pela parceria entre UFRJ e a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC-RJ). Como desdobramentos desse curso, em julho de 2022

iniciamos uma parceria cultural com um dos equipamentos da SMC-RJ, trata-se do Memorial Getúlio Vargas, localizado no bairro da Glória na cidade do Rio de Janeiro.

Portanto, na área de nossas atividades de pesquisa e extensão, ao longo do ano de 2022, com desdobramentos para os anos de 2023 e 2024, foram realizados trabalhos empíricos em espaços culturais. Esse projeto é derivado do curso de extensão, que apresenta o mesmo título. Um dos estudos a que o pensamento social brasileiro se dedica é a relação entre o brasileiro e os hispanos. Entre esses pensadores está Darcy Ribeiro que registra suas ideias sobre o tema em seu livro *América Latina, a pátria grande*, que reúne textos originalmente publicados entre 1970 e 1980, quando a imensa maioria dos países latino-americanos estavam sob contexto de governos ditatoriais. Também Gilberto Freire e seu livro *O Brasileiro entre os outros hispanos*, publicado em 1975. Além, é claro, dos registros, sempre que possíveis, nos diários de Caio Prado Júnior sobre suas viagens à Montevideu, no Uruguai, entre outros lugares. Temas comuns nos aproximam dos hispanos, sendo a cultura de nossos colonizadores um desses, além da história que registra nosso encontro durante o período da União Ibérica. Nos referimos aqui aos sessenta anos (1580-1640) em que Portugal e suas colônias permaneceram sob o domínio da dinastia espanhola, denominado por alguns autores como União Ibérica, que na prática colocava sob o governo espanhol o maior império colonial da história. Nosso objetivo é discutir, do ponto de vista cultural e da arte, a aproximação dos brasileiros com os hispanos, de maneira gratuita e aberta ao público; e posteriormente, preparar nossos discentes para atuarem nos espaços culturais e de ensino, para democratizarmos o acesso à cultura literária, a música, ao cinema e a arte, em geral hispânica e brasileira. Neste sentido, como mencionamos anteriormente, os desdobramentos de nossas atividades, ao longo de 2022, no equipamento cultural Memorial Municipal Getúlio Vargas, nos possibilitou inscrever-nos em 2024 para participar da organização de atividades culturais nos equipamentos das Naves do Conhecimento da Secretaria Municipal de Ciência e

Tecnologia do Rio de Janeiro (SMCT-RJ)), numa parceria entre a UFRJ e a SMCT-RJ. A ação “UFRJ na Ciência e Tecnologia” teve como objetivo articular teoria e prática; ensino, pesquisa e extensão; experiência, vivências práticas e inserção da comunidade acadêmica em ambientes que antecipem o futuro profissional de modo concreto. Nosso público-alvo principal são as alunas, alunos, professoras e professores da rede básica de ensino, em especial a rede pública, que frequentam os equipamentos culturais administrados pela prefeitura do Rio de Janeiro, em particular os que já apontamos anteriormente. E também o público dos eventos culturais que fazem parte da agenda do Instituto Cervantes do Rio de Janeiro, já que é o auditório do IC-RJ, equipamento cultural do governo da Espanha, um dos locais que oferecemos gratuitamente, os debates sobre *O Brasileiro entre os outros hispanos*. Nossa intenção é sempre alcançar um público maior e pretendemos realizar pesquisa para dar suporte aos fundamentos de uma cultura avaliativa dos equipamentos culturais ao longo prazo

O objetivo deste artigo é relatar o que fizemos no ano de 2022 no equipamento cultural Memorial Municipal Getúlio Vargas. Escolhemos esse local para criar e realizar atividades culturais relacionadas ao Bicentenário da Independência, administrativa e política do Brasil, completada em 7 de setembro de 2022. Ao longo daquele ano, nosso grupo organizou atividades culturais que foram apresentadas na sala Zaíra de Oliveira, do Memorial. Relataremos nossa experiência nesse equipamento cultural que preserva a memória de um dos mais importantes gestores públicos e políticos do Brasil.

As atividades

Passamos a destacar algumas das atividades que realizamos no já referido Memorial Municipal Getúlio Vargas, localizado na Praça Luiz de Camões, S/N, subsolo na praça – Glória, Rio de Janeiro – RJ. Iniciamos os trabalhos em 13 de abril de 2022 ao realizarmos um debate em comemoração ao

centenário de nascimento de Dona Ivone Lara, uma das maiores sambistas do Brasil. Assim, foi nosso primeiro encontro, no qual conversamos um pouco sobre ela. Formada em Enfermagem e Serviço Social, desempenhou importante papel na reforma psiquiátrica no Brasil, ao lado da médica Nise da Silveira, dedicando-se a essa atividade durante mais de trinta anos, na cidade do Rio de Janeiro. Ao se aposentar dedicou-se exclusivamente à carreira artística. Foi a primeira mulher a assinar um samba-enredo e a primeira a integrar a ala de compositores de uma escola de samba, a Império Serrano. A música intitulada *Sonho Meu*, cuja autoria é de Dona Ivone Lara e Dêlcio Carvalho, foi seu maior sucesso. Faleceu no dia 16 de abril de 2018, aos 96 anos, no Rio de Janeiro.

Nossa homenagem à Dona Ivone Lara fez parte de nossa ação de extensão, que já mencionamos acima: Encontros internacionais '*O brasileiro entre os outros hispanos*': *afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*, um de cujos objetivos é revelar o pensamento social brasileiro. Dona Ivone Lara cantou os feitos de Getúlio Vargas através do samba *Dr. Getúlio*, escrito por Chico Buarque; cuja letra é a seguinte:

Foi o chefe mais amado da nação
Desde o sucesso da revolução
Liderando os liberais
Foi o pai dos mais humildes brasileiros
Lutando contra grupos financeiros
E altos interesses internacionais
Deu início a um tempo de transformações
Guiado pelo anseio de justiça
E de liberdade social
E depois de compelido a se afastar
Voltou pelos braços do povo
Em campanha triunfal
Abram alas que Gegê vai passar
Olha a evolução da história
Abram alas pra Gegê desfilar

Na memória popular
Foi o chefe mais amado da nação
A nós ele entregou seu coração
Que não largaremos mais
Não, pois nossos corações hão de ser nossos
A terra, o nosso sangue, os nossos poços
O petróleo é nosso, os nossos carnavais
Sim, puniu os traidores com o perdão
E encheu de brios todo o nosso povo
Povo que a ninguém será servil
E partindo nos deixou uma lição
A Pátria, afinal, ficar livre
Ou morrer pelo Brasil
Abram alas que Gegê vai passar
Olha a evolução da história
Abram alas pra Gegê desfilar
Na memória popular
(Autoria: Chico Buarque de Holanda. ano: 1983)

A atividade seguinte ocorreu em 6 de agosto de 2022, e foi uma Visita Guiada ao salão com a exposição sobre Getúlio Vargas, cuja curadoria é de nosso professor da UFRJ, já falecido, o historiador José Murilo de Carvalho. Foi uma atividade aberta ao público e que concluiu nosso curso sobre a “História da Administração Pública no Brasil”, disciplina que ministramos para o curso de Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social da UFRJ. Em 2022, além do marco do Bicentenário da Independência do Brasil, também é o marco dos 68 anos da Carta-testamento de Vargas. Inspirados nesses marcos realizamos a referida visita. Getúlio é parte da história brasileira e do Rio de Janeiro e marcou as cinco primeiras décadas do século XX no Brasil, portanto o memorial busca mostrar toda a trajetória do ex-Presidente da República e sua influência no início de nosso século, através de fotos com legendas explicativas, que cobrem todo o salão principal

do Memorial. A Carta-testamento de Getúlio Vargas é um documento endereçado ao povo brasileiro escrito por Getúlio Vargas horas antes de seu suicídio, na data de 24 de agosto de 1954.

Em 24 de agosto de 2022 realizamos um encontro para visitar a exposição em comemoração dos 68 anos da Carta-testamento de Getúlio Vargas, na qual escreveuna qual escreveu:

“Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História” (Autoria: Getúlio Vargas. ano: 1954).

Neste sentido, oferecemos um momento de reflexão a respeito do legado de Vargas para a cultura brasileira, em especial para a cidade do Rio de Janeiro. Entendemos que o Memorial Getúlio Vargas é o espaço ideal para recordarmos e debatermos o impacto histórico de seus governos.

A discussão sobre o legado cultural dos governos de Getúlio Vargas faz parte de nossa ação de extensão. Salientamos que é hora do Brasil e do mundo conhecerem mais a respeito da herança nacional deixada pelo ex-presidente. Na peça de Dias Gomes e Ferreira Gullar intitulada *Dr. Getúlio: sua vida e sua glória* (1968), os imortais da Academia Brasileira de Letras abordam o tema de uma forma singular através de um enredo de escola de samba que dá o título a peça.

Ao lado de Ferreira Gullar, ex-cepecista e membro do PCB, Dias Gomes escreveu *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que conta com duas histórias paralelas. No plano da representação do que acontece, a escola de samba – com

Simpatia, Tucão, Marlene, assistas e músicos – ensaia o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, com maior destaque aos momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida do Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se à frente da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística (Paranhos 2016, p. 70).

Outra atividade marcante foi realizada em 18 de setembro de 2022, e intitulada “As Independências da América Ibérica e o sentido dos 200 anos de Independência do Brasil: 7 de setembro de 1822” A história da administração do Brasil se inicia com a participação, não só de José Bonifácio e do próprio D. Pedro II, mas também da Imperatriz Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda da casa de Habsburgo – Lorena. Ao longo desses 200 anos o Brasil passou ao menos por sete constituições. A última foi o pacto republicano e democrático de 1988, nossa constituição cidadã. Conversamos sobre os temas que marcaram o sentido dos 200 anos que se seguiram em nosso país até o Bicentenário da Independência.

No continente americano do final do século XVIII ao longo do século XIX, como sabemos, ocorreram vários movimentos em prol da independência administrativa das colônias. Um dos primeiros foi a Revolução Americana, de 1776, seguida da Revolução Haitiana (1791-1804). Imediatamente, as colônias da América do Norte e países europeus impuseram ao Haiti bloqueio que durou mais de sessenta anos, e cujas consequências estão presentes até hoje (Schwarcz e Starling 2018). Em especial o desdobramento desta segunda mudança iria abrir à colônia portuguesa, no território que iria se tornar o Brasil, um grande e intenso mercado produtor e exportador de açúcar. No entanto, a busca pelo ouro em Minas Gerais, e consequentemente a disseminação das ideias republicanas e de emancipação que marcariam o auge e o declínio da administração portuguesa. Mas,

nosso autogoverno só iria surgir em 1822, e como agora já nos foi revelado, com a participação intensa, não só de José Bonifácio e do próprio D. Pedro II, mas também da Imperatriz Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda da casa de Habsburgo – Lorena. No contexto desses 200 anos de administração pública no Brasil, tivemos a primeira Carta Magna do país em 1824, e a primeira república, em 1891, sendo que a de 1946 e a de 1988 marcam a retomada da democracia. Nossa proposta foi aglutinar, através dos debates, as investigações sobre os temas que marcaram os 200 anos de nossa administração pública, ou melhor, o sentido que seguiu nosso país até o bicentenário da independência.

Um dos temas importantes foi revelar a participação das mulheres nos processos de independência da América Latina. E sobre isso refletimos quando a administração do Estado brasileiro completou 200 anos em setembro de 2022. Nossa efeméride mais significativa para a reflexão sobre o processo de construção do Estado e da nação nos aponta para o desafio político-institucional de reafirmar o caminho virtuoso para a consolidação de nossa república democrática, especialmente sob as bases do pacto político e social que redundou na Carta Constitucional de 1988.

A formação de Estados nacionais significava promover a pacificação, a demarcação dos limites geográficos, a administração e o sistema jurídico. A ideia da nação como pátria foi construída através da tentativa de consolidação de projetos de civilização e sociabilidade. Também palco de guerras, de disputas territoriais e de consolidação de uma pátria crioula sobre as antigas culturas indígenas. Neste sentido, o Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), dirigido e fundado por Sara Beatriz Guardia, vem promovendo encontros, desde 2009, que resultaram em publicações para estimular a pesquisa sobre o papel das mulheres nos processos de independência do nosso continente americano, em especial na

região ibero-americana, de países colonizados por Espanha, e o nosso Brasil, por Portugal. Promover um campo interdisciplinar de estudo da história das mulheres na América Latina, com o propósito de reconstruir sua presença silenciada, foi o objetivo dos Simpósios, dos quais participamos e que foram organizados pelo CEMHAL.

Na página do CEMHAL propõe-se a discussão do Bicentenário da Independência da América Latina com o objetivo de contribuir para a reconstrução da presença ativa das mulheres no processo da nossa independência e de transcender o imaginário coletivo que as apresenta apenas bordando bandeiras, doando suas joias e curando. Nesta perspectiva, o CEMHAL convocou o IV Simpósio Internacional Mulheres na Independência da América Latina, realizado em Lima nos dias 19, 20 e 21 de agosto de 2009, sob os auspícios da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de San Martín de Porres, da Representação da UNESCO no Peru e do Acordo Andrés Bello.

De 1808 a 1826, quase todos os territórios da América Latina se dedicaram a conquistar sua independência do domínio espanhol, e no caso do Brasil, do português. Alguns marcos importantes do século XVIII foram a rebelião de José Gabriel Tupac Amaru, no vice-reinado do Peru (1780-1781), a insurreição dos irmãos Catari em Potosí, na Bolívia (1781), a revolta dos membros da comunidade do Paraguai (1717-1735), o Vice-Reino de Nova Granada, na Colômbia, (1781), entre outros. Em 25 de maio de 1809, foi constituída a primeira Junta que rompeu com a Espanha, e significou o Primeiro Grito Libertário da América, após a revolta popular que depôs as autoridades da Audiência de Charcas na cidade de Chuquisaca (atual Sucre, Bolívia). Em 16 de julho, a Junta de La Paz nomeou como presidente o patriota Pedro Domingo Murillo, executado em 10 de janeiro de 1810. Em 9 de agosto de 1809, na cidade de Quito, a Junta proclamou a soberania do povo e, em 11 de

outubro de 1810, anunciou a independência do Equador. Em 16 de setembro de 1810, Miguel Hidalgo iniciou a luta pela independência no Vice-Reino da Nova Espanha, no México. A partir de 1817, a guerra tornou-se geral em toda a região.

Finalizada a independência da América Latina, no século XIX, os estados nascentes criaram seus “heróis nacionais”. Nesse processo, surgiram e se delinearam os rostos dos homens que forjaram a emancipação de Portugal (caso do Brasil) e Espanha, mas nenhuma mulher recebeu tal reconhecimento. Somente no final do século XX, a presença das mulheres no processo emancipatório e, portanto, na construção das nações, passou a ter registro em nossa história.

Destacamos que no caso do Brasil, já na década de 1980, há pesquisas sobre a participação da mulher no cotidiano da nossa história, quando a historiadora Maria Odila da Silva Leite Dias, como resultado de suas investigações, publica o artigo intitulado “Mulheres sem história” (1983), no qual afirma que:

“A urbanização incipiente da cidade de São Paulo, a partir do último quartel do século XVIII até as vésperas da Abolição, envolvia uma população majoritariamente feminina e, no entanto, poucas mulheres aparecem nas histórias da cidade” (Dias 1983, p. 31).

A historiadora Maria Lígia Coelho Prado, da Universidade de São Paulo (USP), esteve presente no IV Simpósio Internacional Mulheres na Independência da América Latina. Na mesa “Gênero e Independencia en la historiografía de América Latina”, Maria Lígia discutiu o tema “Gênero e Política na Independência do Brasil”. No mesmo evento, foi apresentada a comunicação “Duas Gerações de Damas na Independência Brasileira”, de minha autoria, depois publicada em forma de artigo no seguinte livro: *Las mujeres en la independencia de América Latina* (2010). Assim, dávamos início a uma investigação tão instigante que, nesse ano

de 2022, tivemos a grata surpresa de sermos brindados com o Mulheres na Independência (2022), um podcast com seis episódios, um por semana, dedicados a heroínas nacionais. O roteiro e a apresentação, ficou a cargo de Antonia Pellegrino, e a pesquisa foi feita pela historiadora Heloisa Starling e seu grupo “República”, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O primeiro episódio foi dedicado à Hipólita Jacinta Teixeira de Melo, líder desconhecida da Conjuração Mineira (1789-1792). Até 7 de setembro, a cada quarta-feira, foram postados os demais episódios: Bárbara de Alencar (Revolução Pernambucana, 1817); o trio Maria Felipa de Oliveira, Urania Vanério e Maria Quitéria (referências na Independência da Bahia, 1822-1823); a Imperatriz Leopoldina (Proclamação da Independência, 1822).

No caso da história da administração pública de nosso país, em nosso Bicentenário da Independência salientamos o papel da Imperatriz Leopoldina na Independência do Brasil. Casada com D. Pedro I, a arquiduquesa austríaca, sobrinha de Maria Antonieta – que perdeu a cabeça nas guilhotinas francesas –, em 2 de setembro de 1822 presidiu o conselho de Estado, no Rio de Janeiro, assinando uma recomendação para que Pedro I declarasse a Independência. Portanto, a independência do Brasil em relação a Portugal foi firmada e, como momento histórico, ocorreu durante a regência da Imperatriz, que se tornou a primeira mulher a governar o Brasil, ocupando o cargo interinamente por alguns dias. Tive a grata oportunidade de tratar do tema da participação da Imperatriz Leopoldina no dia 7 de setembro de 2022, na Casa de José Bonifácio que foi residência de exílio do Patrono da Independência do Brasil, José Bonifácio de Andrada e Silva, entre 1830 e 1838, ano de sua morte. A casa localiza-se na Ilha de Paquetá, na cidade do Rio de Janeiro. É um patrimônio tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), na data de 13 de abril de 1938.

As pesquisas sobre a participação da Imperatriz Leopoldina ainda são recentes e torna-se um desafio a revelar. O livro de Paulo Rezzutti, *D. Leopoldina – a história não contada: a mulher que arquitetou a Independência do Brasil*, nos aponta o que temos pela frente para investigarmos:

D. Leopoldina era uma estrategista, mais preparada e educada que D. Pedro. Teve a sua história diminuída e elevada à categoria de santa, mártir de paciência por tudo o que sofreu no Brasil. Aliás, coisa comum em nossa história são as mulheres entrarem nela ou como santas ou como devassas. Esse é o ponto que une D. Leopoldina à marquesa de Santos: o papel político de ambas foi apagado, afinal, a política é o campo dos homens há milênios, e geralmente são eles que escrevem a história, com raras exceções (Rezzutti 2019, p. 15).

Rezzutti usou como uma das fontes para escrever o livro o diário da época da juventude de D. Leopoldina, que de acordo com o autor, encontra-se no Museu Imperial. Além do diário, no qual segundo Rezzutti “vemos uma adolescente impetuosa, cheia de vida” (Rezzutti 2019, 15), outra fonte foi o arquivo da condessa Maria Ana von Kuhnburg, nobre austríaca que acompanhou D. Leopoldina em sua viagem de Viena até o Rio de Janeiro, em 1817 (Rezzutti 2019, p. 16). Esse conjunto arquivístico, salienta o autor, chegou ao Brasil em meados de 1970 e, entre diários e cartas relativos à viagem ao Rio, havia também um álbum de desenhos feitos por Joseph Fruhbeck, desenhista amador que seguiu na comitiva da princesa Leopoldina como auxiliar de bibliotecário.

Independência

D. Pedro I, em agosto de 1822, viaja a São Paulo para apaziguar os conflitos políticos, visto que parte do governo local

decidiu voltar para Portugal (Rezzutti 2019, p. 226). Assim, em 13 de agosto de 1822, D. Pedro I nomeou D. Leopoldina para ocupar, em sua ausência, a regência, portanto, presidindo o Conselho de Estado – como já mencionamos acima – composto pelos ministros e secretário de Estado (Rezzutti 2019, p. 227). No entanto, de acordo com Rezzutti (2019, p. 227):

O poder da princesa era limitado, e o que ela decidisse teria que passar pela aprovação do marido “Tudo me dará imediatamente parte para receber a minha aprovação e ratificação, pois espero que nada obrará que não seja conforme às leis existentes e aos sólidos interesses d’Estado”. Isso explica a quantidade de despachos e cartas que ele receberia futuramente, a 7 de setembro, próximo ao riacho do Ipiranga, em São Paulo (Rezzutti 2019, p. 227).

Por outro lado, a província da Bahia se juntaria ao governo do Rio de Janeiro em início de março de 1822, e combateria em seu território desde então os portugueses. Segundo Rezzutti (2019, p. 229), “a Bahia foi a primeira província a declarar a sua independência de Portugal e seria a última a se ver livre das tropas portuguesas”. Nessa perspectiva, foi entregue à regente uma mensagem assinada por 186 damas daquela província, apoiando a autonomia do governo, que de acordo com Rezzutti (2019, p. 229), “foi uma das primeiras demonstrações públicas de que o povo brasileiro passava a reconhecer D. Leopoldina como uma aliada e uma das responsáveis por se evitar que o Brasil voltasse a ser colonizado novamente por Portugal”. O autor também ressalta o papel da jovem Maria Quitéria, heroína baiana, natural de Feira de Santana, que se passou por homem para lutar pela independência da Bahia e do Brasil – personalidade pouco lembrada.

Mas foi na sessão do dia 2 de setembro do Conselho de Estado, convocada e presidida por D. Leopoldina no Palácio

de São Cristóvão, que se alinhavaram os caminhos para a Independência do Brasil, como resposta às cortes portuguesas que solicitavam a volta imediata do príncipe regente e de sua esposa à Portugal (Rezzutti 2019, p. 231). Rezzutti (2019, p. 232) distingue o artigo de Carlos H. Oberacker Jr. intitulado “O grito do Ipiranga – o problema que desafia os historiadores: certezas e dúvidas acerca de um acontecimento histórico ” (1972), o qual destaca a carta da princesa Leopoldina, além das de José Bonifácio, em seguida à reunião do Conselho, ambas encorajando D. Pedro a ir de acordo com a vontade do povo brasileiro e proclamar a Independência do Brasil das cortes de Portugal. Assim, no dia 7 de setembro, conforme ressalta Rezzutti, antes de seguir a São Paulo, D. Pedro dá o conhecido grito do Ipiranga em resposta às informações e missivas que recebeu:

As informações vindas de Portugal, provavelmente por meio da mala diplomática destinada a Hery Chamberlain, mais os despachos do Conselho e as cartas de José Bonifácio e de D. Leopoldina, teriam levado o príncipe a um acesso de fúria [...] Eram quatro e meia da tarde. Tomando as rédeas de sua besta, D. Pedro esporeou-a e, seguido da guarda e da comitiva, partiu a galope para São Paulo, a primeira cidade a comemorar o Brasil oficialmente independente (Rezzutti 2019, p. 234).

Destacamos, ainda que brevemente, o papel de D. Leopoldina no processo de independência política e administrativa do Brasil perante Portugal. Contudo, as pesquisas devem prosseguir para que seja revelado o papel de outras mulheres ao longo da história da administração pública brasileira, ao longo desses 200 anos de nosso país.

Não obstante, para contribuir e incentivar tais pesquisas e reflexões, em fevereiro de 2022 a professora Sara Beatriz

Guardia editou e lançou o livro *Las Mujeres en la Formación de los Estados Nacionales en América Latina y el Caribe* (2022), resultado da contribuição que o CEMHAL fez sobre o envolvimento das mulheres latino-americanas nos processos de independência. Portanto, temos um vasto e árduo caminho pela frente para recuperar e registrar o papel das mulheres nos processos formativos de nossos Estados-nações, desafio para o qual congregamos a todos a fazerem parte dessa história, para que os próximos 200 anos sejam vividos e escritos com mais inclusão republicana e democrática.

Conclusão

A sala Zaíra de Oliveira recebe esse nome em homenagem à cantora e soprano brasileira, considerada como uma das maiores cantoras negras do mundo pelo embaixador Pascoal Carlos Magno, que viveu no Rio de Janeiro, entre 1 de fevereiro e 15 de agosto de 1951. Zaíra nasceu na capital fluminense, em 1891. Em 1921, venceu um concurso de canto no Instituto Nacional de Música, principal órgão oficial no ensino de música na região da capital. A vitória também lhe deu uma viagem para a Europa, para se aprofundar nos estudos de canto lírico. Porém não pode receber o prêmio por ser negra. Foi integrante do Coral Brasileiro, idealizado por Eduardo Souto, onde também cantavam Bidu Sayão e Nascimento Silva. Em 1822, se apresentou na Exposição do Centenário da Independência do Brasil em uma barraca montada pela Rádio Sociedade que tinha um estúdio na Exposição. Como a maioria das atividades que realizamos no Memorial Municipal Getúlio Vargas foi na sala Zaira de Oliveira, destacamos a importância também dessa

cantora para nas comemorações dos 200 anos do Brasil, em 2022.

Nossa atividade de extensão e pesquisa, em parceria com o Instituto Cervantes do Rio de Janeiro (IC-RJ), pauta suas ações com o objetivo de democratizar a cultura e aproximar a arte literária das culturas brasileiras e hispânicas evidenciando como os textos e suas histórias podem ser associadas aos temas da gestão pública e da sociedade, como saúde, educação, cultura, literatura, os intelectuais, a questão da ocupação do território, a economia, as mulheres e os homens públicos e as políticas públicas, a defesa das áreas de preservação ambiental e da cultura indígena. Assim como também na introdução de novas perspectivas da historicidade dessas inter-relações dos países latino-americanos e suas intersecções como apresenta o Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL). Enfim, são muitas as parcerias possíveis para contribuir a cimentar um caminho mais virtuoso ao chegarmos aos 200 anos de nossa nação republicana e democrática.

Referências

CRISTOFOLETTI, Evandro Coggo e SERAFIM, Milena Pavan.

“Dimensões metodológicas e analíticas da extensão universitária.” *Educação & Realidade*, vol. 45, nº 1, Porto Alegre, e90670, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-623690670>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/jY9GgBb45W8YhHLQYCggLNt/?lang=pt>. Acesso em: nov./2024.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Mulheres sem História.” *Revista de História*, nº 114, São Paulo, pp. 31-45, 1983. DOI: [10.11606/issn.2316-9141.v0i114p31-45](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i114p31-45). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/62058>. Acesso em: nov./2024.

- FREYRE, Gilberto. O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações. São Paulo: Editora José Olympio, 1975.
- GUARDIA, Sara. Beatriz (ed.). Las mujeres en la formación de los estados nacionales en América Latina y El Caribe. Lima: CEMHAL, 2022
- GUARDIA, Sara Beatriz (ed.). Las mujeres en la Independencia de America Latina. Lima: USMP, UNESCO, CEMHAL, 2010.
- MULHERES na Independência. Produção: Pipoca Sound Roteiro e Criação: Antonia Pellegrino Pesquisa: Heloísa Starling e Projeto República. [S. l.]: Globoplay, 2022. Podcast. Disponível em: <https://www.globo.com/podcasts/mulheres-na-independencia/2257b9a3-b56b-4583-9fe0-f98168156da4/>. Acesso em: nov./2024.
- OBERACKER JÚNIOR, Carlos H. “O grito do Ipiranga – o problema que desafia os historiadores: certezas e dúvidas acerca de um acontecimento histórico.” Revista de História, vol. 45, nº 92, São Paulo, 1972. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1972.131868>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/131868>. Acesso em: nov./2024.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Dias Gomes, “Dr. Getúlio” e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no brasil sob a ditadura militar.” Pitágoras 500, vol. 6, nº 1, Campinas, pp. 68-78, 2016. DOI: 10.20396/pita.v6i1.8647183. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647183>. Acesso em: nov./2024.
- REZZUTTI, Paulo. D. Leopoldina – a história não contada: a mulher que arquitetou a Independência do Brasil. São Paulo: LeYa Brasil, 2019.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOBRE OS AUTORES

Alejandra Bottinelli Wolleter Es profesora Asociada del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Coordinadora de su Área de literatura latinoamericana y chilena. Comparte su trabajo académico entre dos intereses fundamentales: el análisis de la cultura intelectual, indígena y la literatura del fin de siglo XIX latinoamericano, y las ficciones y poéticas del cuerpo, los afectos y la crisis contemporánea entre las últimas generaciones artísticas latinoamericanas. Es autora de *Nación y cultura en el Brasil finisecular. La Troya de barro contra la república: Os Sertões, de Euclides da Cunha*, Santiago, Editorial Cuarto Propio (2022); editora, junto a Cora Requena, de *Dislocaciones de la modernidad iberoamericana: Escrituras de los márgenes en el primer tercio del siglo XX*, Editorial Peter Lang, Berlín, Alemania (2021), y de *Cuerpo y Violencia. Literatura y Arte Contemporáneos en Latinoamérica* (co-editora), Santiago, Editorial Universitaria (2022). Durante los años 2021 y 2022 fue senior fellow en el Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Postapocalyptic Studies de la Universidad de Heidelberg, Alemania, donde desarrolló su investigación sobre “The Body at the Boundaries of the End of Time”.

Alejandra Cecilia Carril (Cecilia Carril) Es Profesora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (UNL- Argentina). Diplomada en Ciencias Sociales con especialización en Educación, imágenes y medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Argentina) y Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Se desempeña actualmente como docente universitaria y en institutos de educación superior en las cátedras de Sociología de la Cultura y Metodología de Investigación Social. Es miembro del Centro de Investigación en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Es miembro del Núcleo Disciplinario “Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura”, de AUGM, como representante alterna por la Universidad Nacional del Litoral.

Amanda da Silva Oliveira Tiene grado en Letras-Portugués/Español por la Universidade Feevale (2008); especialización en Literatura Brasileña por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011). Tiene una maestría (2015) y un doctorado (2018) en Teoría de la Literatura por la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, con estancia docente en la Universidad de Córdoba (2017), en Córdoba/España, por medio de Movilidad de profesores Brasil-España, de la Fundación Carolina. Actualmente es profesora Adjunta del Departamento de Letras Extranjeras Modernas de la Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) y coordina el Curso de Licenciatura em Letras Espanhol-Literaturas EaD de la Universidade Aberta do Brasil y la Universidade Federal de Santa Maria. Es miembro del Núcleo Disciplinario “Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura”, de AUGM, como representante alterna por la Universidade Federal de Santa María.

Diana Junkes Es poeta, crítica literaria y profesora de literatura brasileña en la Universidade Federal de São Carlos, donde coordina el Centro de Estudios e Investigaciones sobre Poesía y Cultura - NEPPOC-CNPq. Es becaria de productividad del CNPq y tiene varias publicaciones de impacto en el área. Como poeta publicó *clowns cronópios silêncios* (2017); (2017); *sol quando agora* (2018); *asas plumas macramé* (2019), *asfalto* (2021, en prensa), además, publica poemas en blogs, sitios web y vidas. Su poesía ha sido traducida al español y antologizada en Francia y Estados Unidos. Es la representante titular de la Universidade Federal de São Carlos/Brasil en el Centro Disciplinario de Literatura, Imaginario, Estética y Cultura de la Asociación de Universidades Grupo de Montevideo (AUGM)

Fides Ysabel Gauto Marecos (Fides Gauto) Es una destacada educadora y académica paraguaya. Se graduó en la Licenciatura en Letras con honores en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Asunción (UNA). Continuó su formación en España, donde cursó el XLIII Curso para Profesores de Español, especializado en lengua y literatura. Más adelante, obtuvo el título de Magíster en Filología Hispánica, con distinción cum laude, en el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid. Cuenta con 26 años de experiencia como docente de Lengua y Literatura en el ámbito universitario, escalafonada en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Asunción. También ha

participado en cursos de postgrado en carácter de docente y tutora de tesis, acompañando a numerosos estudiantes en sus trabajos de investigación. Ha colaborado en la publicación de libros de Lengua y Literatura para editoriales nacionales y el Ministerio de Educación y Ciencia, además de contribuir con artículos y reseñas en medios nacionales. En su trabajo en crítica literaria y su participación como ponente en congresos nacionales e internacionales, destacan su enfoque en literatura paraguaya e hispanoamericana, así como en didáctica de la lengua y la literatura. Desde hace 10 años, es Coordinadora General de los cursos de Postgrado de la Facultad de Filosofía de la UNA. Del 2021 al 2024 se desempeñó, además, como consultora especialista en Lengua y Literatura para la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) en el proyecto *Impulsando la Educación*. Es miembro del Núcleo Disciplinario “Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura”, de AUGM, como representante alterna por la Universidad Nacional de Asunción (UNA)-Paraguay.

Jorge H. Wolff Es Doctor en Literatura por la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-Brasil). Profesor e investigador en literatura brasileña y latino-americana y teoría literaria en la UFSC. Autor de *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998) e *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos* (Buenos Aires, Grumo, 2009 – versión brasileña: Rio de Janeiro, Papeis Selvagens, 2017). Es traductor de literatura hispanoamericana, especialmente de la obra de César Aira, y miembro del “Núcleo Disciplinario ‘Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura’ de AUGM”, como representante suplente pela UFSC.

Luciana Rassier Posee doctorado en Letras-Literatura por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2002). Posdoctorado en Literatura y Memoria en Contextos Multi y Transculturales (UFRGS, 2015) y en Estudios de Literatura (Universidade Federal Fluminense, 2024-2025). Efectuó una práctica senior en Literatura Comparada y Traducción (Universidad de Rennes 2, Francia; 2015-2016). Durante más de quince años, fue profesora de lengua y literatura brasileña en universidades en Francia, donde participó de equipos de investigación multidisciplinarios especializados en el continente americano. Desde 2010, es docente-investigadora en el Departamento de Lengua y

Literatura Extranjeras de la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), supervisando trabajos de Magíster y Doctorado connotadamente en el área de Estudios da Traducción. En la UFSC, coordinó el curso de graduación em Letras-Francés (2020-2022). Es representante titular da UFSC em el Núcleo Disciplinario Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura de la Asociación de Universidades del Grupo de Montevideo (AUGM) desde 2019. Es miembro de la Red Idiomas sin Fronteras desde 2019. Es traductora literaria. Co-organizó, entre otras, las obras colectivas *Letras pós-humanas: literatura e tradução em questão*. Campinas: Pontes Editores, 2024; *Transfigurações do real na literatura*. Porto Alegre: Ed. Class- Bestiário, 2023; *O insólito na literatura*. Porto Alegre: Ed. Class- Bestiário, 2023; *Territórios culturais: fronteiras e tradução*. Porto Alegre: Ed. Class, 2021; *Questões de identidade, tradução, línguas e culturas em contato*. Pelotas: Educat, 2016; *João Guimarães Rosa: Mémoire du sertão-monde*. Rennes (França): Presses Universitaires de Rennes, 2012.

María Patricia Mariño Es Doctoranda en Antropología Social (FHYCS UNAM), 2020, Magíster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, orientación Gestión FAUD (UNMdP), 2007, Magíster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, orientación Intervención (FAUD UNMdP) (2011), Arquitecta, egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste (1999). Docente e investigadora de la (FAU UNNE), Profesora Titular de la cátedra Historia del arte (2019) y Prof. Adjunta a cargo de la Cátedra Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, (2023), Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (2013), Coordinadora del Área de las Ciencias Sociales de la Carrera de Arquitectura y directora del Proyecto de Museo Virtual de la FAU UNNE (2022). Autora de numerosas publicaciones referidas al patrimonio histórico, arquitectónico, cultural, artístico del NEA, e industrial chaqueño, entre los años 2000 y 2024, como así también participante activa de encuentros, seminarios, congresos y gestiones vinculadas con estas temáticas. Gestora y autora de proyectos de intervención del Convento San Francisco de Asís de Corrientes, y otros edificios religiosos desde el año 2004 a 2012, como también de diversos proyectos de conservación del patrimonio cultural y memoria histórica en la provincia de Corrientes, en relación con asociaciones civiles no

gubernamentales. Es miembro del Núcleo Disciplinario “Literatura, Imaginario, Estética y Cultura”, de AUGM, como representante alterna por la Universidad Nacional del Nordeste.

Mariana Giordano Es Investigadora Principal de CONICET y Profesora Titular de la Cátedra Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la UNNE. Académica Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Dirige el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) con sede en el IIGHI (CONICET/UNNE). Sus investigaciones abordan la historia del arte y la cultura visual del Nordeste Argentino y regiones adyacentes. Como consecuencia de sus investigaciones sobre indígenas chaqueños fue testigo de conocimiento en la causa judicial federal de la Masacre de Napalpí (2022). Es miembro del Núcleo Disciplinario “Literatura, Imaginario, Estética y Cultura”, de AUGM, como representante titular por la Universidad Nacional del Nordeste.

Mariné Nicola Es Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Docencia Universitaria y Especialista en Docencia Universitaria por la FHUC, UNL. Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Se desempeña como docente universitaria en cátedras como “Sociología de la Cultura”, FHUC; “Antropología Cultural y Social”, Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo» y “Sociología del Trabajo”, Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas pertenecientes a la UNL. Desde el año 2002 participa como investigadora en distintos proyectos CAI + D relacionados con el cine, la historia, los derechos humanos y la memoria. Actualmente dirige el Proyecto CAI + D 2024 *“La cultura en perspectiva histórica. Aportes de los estudios culturales a la investigación”* aprobado y financiado por UNL. Ha participado como coordinadora, comentarista y expositora de trabajos en múltiples congresos, jornadas y eventos científicos. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas en temas vinculados al cine. Es Directora del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC) de la FHUC-UNL. Miembro de la Junta Departamental del Departamento de Historia de la FHUC. Directora y coordinadora de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Miembro de la Asociación de Estudios sobre Cine

y Audiovisuales- AsAECA, donde se desempeñó como Vicepresidenta durante el período 2022-2024, cargo en el que ha sido reelecta por un nuevo período hasta el 2026. Actualmente es coordinadora del Núcleo Disciplinario *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura* de AUGM y representante titular por la Universidad Nacional del Litoral en dicho Núcleo Disciplinario.

Miriam V. Gárate Profesora del Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas (Brasil). Ha investigado las relaciones entre prácticas letradas y cine en América Latina durante el período silente. Algunas publicaciones sobre el tema son: Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte (La Plata, 2014), Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo (Montevideo, 2015), Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción (Santiago, 2016), Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina: 1896-1932 (Rio de Janeiro, 2017), *Figuraciones de Charlot en algunos textos de la vanguardia peruana* (Montevideo, 2022). En los últimos años ha publicado artículos y capítulos dedicados a la crónica modernista y contemporánea: Lecturas/escrituras “fuera de lugar” (pero no de cualquier sitio). A propósito de dos textos de Juan Villoro (Brasil, 2018); A crônica hispano-americana entre dois séculos (Brasil, 2022); Mientras haya mundo. Sismos y réplicas en la escritura de Villoro (Santa Fe, 2022), Entre bot(el)la y bot(ella). Acercamientos ebrios a Black Out (Brasil, 2023), Intervenções críticas na/da escrita de Moreno (Brasil, 2024), entre otros. Coordina junto a Alfredo Cordiviola, Ana Cecilia Olmos y Elena Palmero González la colección de *Temas para una História da Literatura Hispano-Americana*, de la cual se han publicado cuatro volúmenes entre 2022 y 2024. Es miembro titular del Núcleo Disciplinario “Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura” desde su fundación.

Mónica Marinone Es Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Magister Artis en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Es profesora e investigadora del CELEHIS en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como experta en el área de Cultura Latinoamericana para el grado y el posgrado. Actualmente es Directora de la Revista del CELEHIS, representante titular por la UNMDP en el ND Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura AUGM- Grupo Montevideo, gestado y coordinado

por ella, y miembro fundador de la RED KATATAY. Invitada por universidades argentinas y del exterior, ha dictado seminarios de posgrado para Carreras de Ciencias Sociales y Humanas, participado de tribunales de tesis de posgrado y de Comisiones Evaluadoras de Carreras y Proyectos, siendo miembro, además, de Consejos Editoriales de algunas de sus Revistas. Ha desarrollado sus investigaciones de largo aliento sobre literatura venezolana, que derivaron en los ensayos *Escribir novelas*. *Fundar naciones* y *Rómulo Gallegos*. *Imaginario de Nación*, siendo una de los cuatro extranjeros convocados para la actualización del *Diccionario General de Literatura Venezolana* con cuatro entradas. Ha publicado artículos y ensayos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales y coordinado antologías para editoriales argentinas y del exterior. Es co-autora de *La reinvenición de la memoria*, *Senderos en el bosque de palabras*, *Escrituras y exilios en América Latina*. y, en colaboración, ha coordinado cuatro volúmenes internacionales que constituyen una serie destinada a Latinoamérica: *Grabar lo que se desvanece*. *Narrativas de la memoria en América Latina*, *Viaje y relato en Latinoamérica*, *Noticias de diluvio*. *Textos latinoamericanos de las últimas décadas* y *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*.

Pedro Brum Es Doctor en Letras. Profesor Titular de la Universidade Federal de Santa María (UFSM-Brasil). Becario de Productividad del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq-Brasil). Líder del Grupo de Investigación de Literatura e Historia. Entre las publicaciones: SANTOS, P. B.; COSTA, L. M. (Org.) ; MOREIRA, M. E. (Org.) . *Felippe D'Oliveira*. Obra completa. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2024. v. 1. 270p; SANTOS, P. B.; ZAMBERLAN, L. C. *Felippe D'Oliveira, o poeta da Lanterna Verde*. 1. ed. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2024. v. 1. 215p.; SANTOS, P. B.; ZAMBERLAN, L. C. *Artes e Letras: crônica dos começos*. 1. ed. Santa Maria, RS: PPG ARTES Editora, 2024. v. 1. 221p. Es miembro del Núcleo Disciplinario "Literatura, Imaginario, Estética y Cultura", de la AUGM, como representante titular por la Universidade Federal de Santa María.

Renata Bastos da Silva Profesora adjunta de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), del Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR), de la área de Administración Pública - Evolución

Histórica y Realidad Actual de la Administración Pública en Brasil. Posdoctorado en el Programa de posgraduación Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) con el proyecto “El pensamiento educacional brasileño y la Gestión democrática en la escuela: una breve experiencia”. Doctorado en Historia Social en la Universidade de São Paulo (USP), con una investigación sobre Caio Prado Júnior na política 1947-1948. Magíster en historia en la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), donde examinó los antecedentes de la crisis de 1929 a través de los textos de los pensadores José Carlos Mariátegui y John Maynard Keynes. Bachillerato en Ciencias Económicas en la Universidade Federal Fluminense (UFF), posee Licenciatura en Historia en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Colabora con el Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina. Forma parte del consejo consultivo da Cátedra Mariátegui. Autora de los libros: *Lord Keynes pelo Amauta Mariátegui: A crítica da Economia de Keynes na Política de Mariátegui*. Jundiaí (SP): PACO Editorial, 2019. *Lincoln e Princesa Isabel: o ensino de duas experiências de abolição da escravidão nas Américas através da Literatura*. Jundiaí (SP): PACO Editorial, 2023. Editora executiva da revista Versus, periódico do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas (CCJE) da UFRJ.

Sara del Carmen Rojo de la Rosa (Sara Rojo) Profesora Titular de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil). Investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e tecnológico (CNPq-Brasil). Graduación en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1979), magister (*Master of Arts*) por la *State University of New York* (1989), Magister en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1985) y doctorado en Literaturas Hispánicas por la *State University of New York* (1991). Post doctorados en la *Università degli Studi di Bologna* (2001), en la Universidad de Chile (2007) y en la Cineteca nacional de Chile (2019). Su último libro fue publicado en 2023, *Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño. Da teoria a performance*. Directora teatral del Grupo Mulheres Míticas, último montaje dirigido *Balada para sofrer con gosto*. Es miembro del Núcleo Disciplinario (ND) “Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura”, de Asociación de Universidades del Grupo Montevideo (AUGM), como representante de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

La iniciativa de concreción de este libro surge por la motivación de celebrar y celebrarnos por diez años consecutivos de trabajo conjunto en el marco del Núcleo Disciplinario (ND) *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura*, creado en 2014 en el contexto de la AUGM- *Asociación Universidades Grupo Montevideo*.

Con la intención de organizar las contribuciones que constituyen este volumen, hemos dividido los trabajos en cuatro grandes bloques que se constituyen en aglutinadores temáticos de nuestras investigaciones en red. El primero de los bloques lo hemos denominado, *Autores y literatura*; al segundo, *Mujeres y memorias*; al tercero *Lenguajes y textualidades* y, al cuarto y último, *Patrimonio y ciudadanía*. (Mariné Nicola y Sara Rojo)



Asociación de Universidades
GRUPO MONTEVIDEO



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL LITORAL

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

ISBN 978-85-7591-941-5



9 788575 191415