

Facultad de Humanidades y Artes
Entre Ríos 758 – Rosario

Decano: Alejandro Vila
Vicedecana: María Cristina Pérez
Secretario Académico: Federico Donner
Director de la Escuela de Letras: Javier Gasparri

Coordinación General Docente:
Rosana Guardalá y Ma. Cecilia Milan

COMISIÓN DE RECEPCIÓN
Y EVALUACIÓN

Lucía Desuque
(coord. docente)
Mariela Herrero
(coord. docente)
Guadalupe Alsina
Candela Cheres Buigues
Matie Belén Echevarría
Juan Martín Gómez
Julieta Latorre
Candela Mansilla
Ariadna Palos
Camila Spanevello
Catalina Zappia

COMISIÓN
DE GESTIÓN TÉCNICA

Marina Maggi
(coord. docente)
Camila Spanevello

COMISIÓN DE
CORRECCIÓN Y EDICIÓN

Delfina Trivisonno
(coord. estudiantil)
Juan Ciesco
(coord. estudiantil)
Gastón Daix
(asesor docente)
Glòria Bassols
(asesora docente)
Victoria Agosti
Aranza Belén Astorquia
Candela Benítez
Nara Bitti
Andreina Di Clerico
Juana Ayelén Frías
Lucinda Gómez Sand
Francisco Igarzabal
Agustina Monserrat
Magdalena Ottaviani
Abril Neukirchen
Felipe Novoa
Julia Saloj
Maite Sargatal
Gema Silvestre
Ludmila Romero
Ma. Victoria Wyse

COMITÉ ACADÉMICO

Marcia Arbusti, Nora Avaro, Analía Capdevila, Mariana Catalín, Regina Cellino, Vanesa Conditto, Marcela Coria, Analía Costa, Federico Ferroggiaro, Javier Gasparri, Irina Garbatzky, Luciana Martínez, Cristian Molina, Julia Musitano, Paula Navarro, Liliana Pérez, Judith Podlubne, Germán Prósperi, Patricia Rogieri, Susana Rosano, Lucía Romanini, Carolina Sager, Julieta Viú

COMISIÓN DE DISEÑO
Y COMUNICACIÓN

Joaquín Lanza
(coord. docente)
Franco Araujo
Chiara D´Ottavio
Paula Elwart
Leandro Kintal
Antonella Persello
Delfina Saravia

COMISIÓN
DE TRADUCCIÓN

Lysia Bengoechea
(coord. docente)
Lara Spezzapria
(coord. docente)
Martina Echevarría

PRESENTACIÓN

Para quienes habitamos la Universidad Pública de uno u otro modo, este año ha sido particularmente complejo por circunstancias que nos exceden pero que a su vez nos involucran y nos afectan.

Hemos visto pasar por todos lados la leyenda Universidad Pública Abierta Gratuita e Inclusiva y de Calidad (nos permitimos aquí la licencia de la mayúscula). Hemos visto que ha sido leída como lema de compromiso social y cultural, como acción de transformación no sólo en tanto respecto a la movilidad social sino y sobre todo subjetivo y afectivo. Porque si algo sabemos con certeza quienes pasamos y seguimos transitando la Universidad Pública es que el paso por ella lo único que no puede ser es indiferente. Por eso, defendemos la Educación Pública Universitaria no como destino sino como derecho, como posibilidad al alcance de todxs.

Durante este año hemos visto cómo la Universidad es defendida incluso por aquellas personas que ni siquiera han asistido. Porque como recuerda y revisa en las voces de sus colegas, Silvia Federici en *Reencantar el mundo* (2020) la Universidad es un espacio común en potencia en tanto lxs estudiantes llegan allí dejando atrás el entorno familiar y su individualidad para unirse a una comunidad y dar paso a las actividades colectivas. Pero también, como dice otro de sus colegas, Georges Cafenttezis, es un común del conocimiento que se agrupa en espacios como las bibliotecas hasta los principios filosóficos.

Sin embargo, no es posible pensar lo común si dejamos de lado las circunstancias y las condiciones concretas que hacen tanto a la producción de conocimiento como al proceso de enseñanza-aprendizaje. Así, Federici agrega que construir conocimiento en la Universidad también implica revisar las condiciones materiales de producción, su origen y su relación con la comunidad.

Por ello, en este contexto social turbulento y un tanto hostil, celebramos el lugar común que se intenta construir desde *Discursividades*, desde el trabajo de lxs estudiantes y docentes egresadxs de la UNR que coordinan o acompañan las diferentes Comisiones de Discursividades. Celebramos que la aparición de este número sea un intento pequeño pero no por ello menor de seguir apostando a la construcción de una Universidad Pública Gratuita Inclusiva y de Calidad.

Por eso, celebramos el compromiso de cada estudiante que integra cada una de las comisiones de la revista y de lxs coordinadorxs y asesorxs que con cuidado y en la confianza acompañan. Por eso, hoy celebramos la salida del número 4 de *Discursividades*.

COORDINACIÓN GENERAL DE LA REVISTA



LA COMPOSICIÓN DE LA PATAGONIA A PARTIR DE LAS ESCENAS DIALÓGICAS EN *LA AUSTRALIA ARGENTINA* DE ROBERTO PAYRÓ

Candela Cheres Buigues^{*}

Universidad Nacional de Rosario
candelavcb@gmail.com

Paula Nüesch^{**}

Universidad Nacional de Rosario
paulanuesch9@gmail.com

En este trabajo abordaremos la construcción de la Patagonia argentina en *La Australia Argentina* (1898) de Roberto Payró a partir de cómo se da cuerpo en las crónicas al diálogo con otros viajeros y habitantes de la región. Las conversaciones y entrevistas en estas crónicas –publicadas en el diario *La Nación*– nos permitirán, en primer lugar, observar la fuerte crítica al gobierno, según Payró, responsable de la falta de progreso de la región; en segundo lugar, identificar los esbozos de una posible propuesta socioeconómica alternativa para el futuro del Estado; en último lugar, advertir la composición del territorio como paisaje. Estas observaciones fundan un nuevo imaginario del espacio patagónico a la vez que reafirman la soberanía argentina de la región.

PALABRAS CLAVES: diálogo - paisaje - territorio - Roberto Payró - Patagonia

* Candela Cheres Buigues es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente, es ayudante alumna de Literatura Española (desde 2023) y de Análisis y Crítica I (desde 2024). Participó como expositora en las XI Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación de la Facultad de Humanidades y Artes con el trabajo “Juego, infancia e identidad en *El niño que robó el caballo de Atila* de Iván Repila”.

** Paula Nüesch es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Fue ayudante alumna de Lingüística General I durante 2021 y 2022. Participó como expositora en las XI Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación de la Facultad de Humanidades y Artes con el trabajo “La aventura del yo en la poesía de Mirta Rosenberg”.

In this article we aim to explore how Argentinian Patagonia is portrayed in *La Australia Argentina* (1898) by Roberto Payró, focusing on its representation through dialogues with other travelers and residents of the region. The conversations and interviews featured in these chronicles—originally published in *La Nación*—offer valuable insights. First, they highlight a sharp critique of the government, which, according to Payró, is responsible for the region’s stagnation. Second, they reveal the outlines of a potential alternative socioeconomic vision for the future of the State. Finally, these dialogues contribute to shaping the region’s identity as a landscape. Together, these observations forge a new vision of Patagonian space while reinforcing Argentinian sovereignty over the region.

KEY WORDS: dialogue - landscape - territory - Roberto Payró - Patagonia

Neste trabalho abordaremos a construção da Patagônia argentina em *La Australia Argentina* (1898) de Roberto Payró a partir de como ganha forma nas crônicas o diálogo com outros viajantes e moradores da região. As conversas e entrevistas presentes nestas crônicas —publicadas no jornal *La Nación*— nos permitem, em primeiro lugar, observar a forte crítica ao governo que, segundo Payró, é o responsável pela falta de progresso da região; em segundo lugar, identificar os esboços de uma possível proposta socioeconômica alternativa para o futuro do Estado; e, por último, perceber a composição do território como paisagem. Estas observações criam um novo imaginário do espaço patagônico ao mesmo tempo que reafirmam a soberania argentina na região.

PALAVRAS-CHAVE: diálogo - paisagem - território - Roberto Payró - Patagônia

“la Patagonia, ese ogro devorador para los que no la conocen, esa atrayente amiga para los hombres de empresa que la han visto una vez.”

(*La Australia argentina*, IV, p. 43)

1. INTRODUCCIÓN

La Australia argentina. Excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados de Roberto Payró (1898) es una obra programática por la forma en la que introduce en la prensa cotidiana la temática económica y demográfica de la región austral. En estas crónicas, Payró construye un “archivo multifocal” que, tal como explicita Jens Andermann (2000), está compuesto por revisiones de los escritos previos sobre la zona, entrevistas a pobladores y pioneros y datos estadísticos sobre cuestiones agronómicas, geológicas, entre otros. En este archivo se observa la constante presencia de escenas dialógicas y entrevistas que, debido a su predominancia, parecen cobrar tanta importancia como la propia narración del cronista en primera persona. Por este motivo, en el presente trabajo nos proponemos abordar cómo se le da cuerpo al diálogo con distintos actores sociales, tales como habitantes, comerciantes, propios compañeros de viaje, entre otros. Nos interesa, en primera instancia, observar la forma en la que Payró, a través del tejido de voces consideradas autorizadas por habitar la región y estimular su progreso, realiza una fuerte crítica al Estado y, a su vez, proyecta en la región un posible plan de desarrollo socioeconómico. En segunda instancia, repararemos en la incidencia de los diálogos a la hora de configurar estéticamente el territorio patagónico y cómo la composición del paisaje aporta a la proyección utópica realizada por Payró. Ambos ejes, además, se relacionan estrechamente con la reafirmación de la soberanía argentina sobre la zona en relación con el conflicto territorial con Chile, por un lado, y con la predominante caracterización del espacio patagónico como estéril e inhóspito instaurada por viajeros ingleses, tales como Charles Darwin y Robert Fitz Roy, por otro.

2. AUNQUE ATRASE EL RELOJ, CORRE EL FIN DEL SIGLO XIX

Hacia fines del siglo XIX, como resultado de la inserción del país al mercado mundial capitalista, se producen importantes avances tecnológicos y de los medios de comunicación que generan un crecimiento acelerado de los diarios (mayormente porteños). Debido a ello, las incipientes empresas periodísticas —en busca de un mercado de lectores— comienzan a desprenderse del financiamiento faccioso y de los contenidos explícitamente políticos y locales para empezar a responder a las demandas del nuevo público lector en vías de formación y expansión. Así, modifican el formato periodístico para producir una

circulación de información más veloz y accesible y, de esta manera, poder satisfacer el “deseo de novedad” de los nuevos consumidores.

Con este objetivo de informar al público sobre los acontecimientos actuales, Martín Servelli (2014) afirma que los diarios envían corresponsales a distintas zonas del país para recoger información *in situ* y, de esta forma, incorporar los extremos del país al dominio de la noticia. Estos enviados especiales del periódico dan lugar a la nueva figura del *reporter* viajero, es decir, periodistas que —despojados de los vínculos orgánicos con el Estado— introducen en su práctica profesional el viaje por la nación con el fin de aportar otra mirada que contribuya a expandir la visión del país sobre zonas aún muy poco exploradas. Como testigo de tales hechos, el *reporter* recurre a la primera persona en la escritura que implica “el advenimiento de un sujeto de enunciación, un ‘yo’ ordenador, una voz autoral que se hiciera cargo de la organización de las noticias dispersas” (Servelli, 2014, p. 65). Así, la primera persona relata lo que observa y escucha de primera mano y, además, hace uso de otros discursos como constancia empírica. Sin embargo, como dijimos anteriormente, se trata de un nuevo público en formación al que el cronista debe atraer y entretener. Para esto, se vale del relato de aventuras, anécdotas y descripciones que se intercalan con la información concreta de la región. Esta combinación equilibrada entre informar y entretener encuentra su mejor expresión en la crónica periodística que se delinea como una escritura ágil y acorde a las exigencias del medio.

Es en este contexto que *La Nación* envía a Roberto Payró, como bien lo enuncia el subtítulo de *La Australia argentina, a Una excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Islas de los Estados*. El diálogo que da inicio a la obra entre el director del diario, Bartolomé Mitre, y Payró anuncia el comienzo del viaje:

—¿Estará usted listo para el 5? Hoy es 2, y no hay tiempo que perder.

—Sí, señor. Lo estaré. (Payró, 1898/1985, p. 15)

Desde ese momento, comienzan los preparativos del viaje rumbo al extremo austral del continente en el buque nacional “El Villarino”. Durante la travesía, a partir de la observación del espacio y del diálogo tanto con sus compañeros como con los habitantes de la región, Payró recopila, progresivamente, información de las condiciones actuales patagónicas que luego publicará en serie en el diario. Respecto a esto, Servelli (2014) sostiene que sus crónicas —al igual que toda su obra—

produjeron, en conjunto, un mapeo integral del país: de los canales fueguinos a la Puna y de las riberas del litoral a las estribaciones andinas. Y lo hicieron

apelando a un formato discursivo original que combinaba en sus versiones más atractivos modelos periodísticos y literarios, el reportaje y el relato de viaje, la entrevista y el cuadro de costumbres. (p. 10)

Por medio de la mezcla de distintos géneros discursivos, Payró logra componer un paisaje patagónico con extensas narraciones. De esta forma, como sostiene Mitre en el Prólogo a la obra en 1898, “le dan a veces el interés de la novela, aunque a veces, también, pequen de minuciosas y demasiado largas” (Payró, 1898/1985, p. 14) a la vez que visibiliza ciertos problemas de la región y revela las necesidades de su población. Es decir, estas representaciones y registros del espacio construyen un imaginario de la Patagonia que, en el marco del conflicto limítrofe con Chile, posibilitan la apropiación y transformación simbólica del territorio nacional. En relación con esto, Mitre plantea en dicho prólogo:

por esto su libro, como comentario de un mapa geográfico hasta hoy casi mudo importará la toma de posesión, en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado, que forma parte integrante de la soberanía argentina, pero que todavía no se ha incorporado a ella para dilatar y vivificarla. (p. 13)

En estas palabras, se evidencia el rol fundamental que tuvieron estas crónicas periodísticas a la hora de difundir a un amplio público porteño una imagen patagónica dotada de nuevos sentidos y anexada al territorio nacional.

3. YO ESTOY HECHO MÁS A MANEJAR LA PLUMA QUE LA PICANA

De acuerdo con los postulados de Servelli (2014), en la década de los 90, *La Nación* comienza a ser el portavoz de la nueva fuerza política, la Unión Cívica, que se opone a la política criolla vigente: la élite conservadora y detentadora del poder por tradición social y peso económico. Como militante del nuevo partido y corresponsal del diario, Payró se encarga de construir en *La Australia argentina* una imagen de la Patagonia que, en la elaboración estratégica de las escenas dialógicas, condensa la denuncia al Estado. Este método le permite ingresar a la crónica un conjunto de datos sobre la condición austral desde las voces de los personajes que, a través de la mediación de la primera persona en la escritura, traducen y construyen una realidad distinta. En el capítulo “La capital de Santa Cruz” encontramos un acercamiento concreto a esta imagen patagónica que se condensa paradójicamente no solo en la voz, sino también en el prolongado silencio de un compañero de viaje:

—¿Y qué piensa usted de Patagonia?
Mi interlocutor se quedó perplejo, y no contestó.

Gallegos, silencioso, se extendía a lo lejos, envuelto en la noche. Algún perro celoso ladraba a los marineros que cruzaban las calles. La paz tranquila del extremo sur de América envolvía seres y objetos –y mi pregunta se ensanchaba, tomaba proporciones de problema, agitaba sus enormes alas sobre el pueblo casi dormido. Y se repetía:

–¿Qué piensa usted de Patagonia?

(...)

Entretanto, después de la pausa larga y sugestiva, mi interlocutor contestó:

–Patagonia es hijastra. Tiene toda la voluntad de las hijastras, descuidadas y sin embargo dignas de atención, de respeto, de ayuda. Si sus cualidades naturales responden á su ambición, puede que triunfe sobre sus hermanas.

–¿Cree usted próximo ese triunfo?

–Próximo o lejano, ¡quién sabe!

Cambiamos de conversación, pero creo que no nos apartamos ni un momento del asunto principal.

Patagonia no debe al Gobierno sino vejámenes unas veces, desdenes otras. (pp. 153-154)

El diálogo tiene lugar en Gallegos –casi al límite de la Patagonia argentina– mientras Payró observa el paisaje nacional que pronto dejará atrás, camino a Punta Arenas, Chile. Tras una larga pausa, su compañero da una respuesta que, consideramos, concentra la imagen patagónica: un espacio productivo y rico en recursos naturales que, sin embargo, es descuidado por el Estado argentino, principal responsable de su falta de progreso. Este abandono pone en peligro la pertenencia fundamentalmente simbólica de la Patagonia al territorio argentino en el marco de las disputas limítrofes con Chile. Esta problemática se evidencia también desde la voz de otro personaje argentino al desembarcar en la capital de la provincia –de gran importancia para el territorio por la calidad de sus tierras, de sus productos y su cercanía al mar–:

–Fíjese usted –me dijo, apenas desembarcado, el señor M., joven argentino, a quien preocupa el hecho que iba a señalarme–. Fíjese usted; aquí todo el mundo es semichileno.

–No lo extraño –le contesté–. Si examinamos bien, hemos de ver que más servicios le han hecho los chilenos que los argentinos... Nosotros... apenas si ahora comenzamos, extraoficialmente, a ocuparnos de esto, y a darnos por apercebidos de que vive gente aquí... (p. 154)

Podemos conjeturar que ese “nosotros” que enuncia Payró refiere a *La Nación* que, extraoficialmente, lo envía para informar al público porteño sobre la cuestión austral. La presencia del diario –y su exaltación– y el constante énfasis en el rol del *reporter* se observa también a partir del uso que hace el cronista de la voz y la opinión del personaje, Pedro Derbes, al comienzo del capítulo “En plena germinación”:

—¿Volverá usted al Chubut?

—¡Quién sabe!

—*La Nación* ha hecho un noble esfuerzo, enviándonos quien nos oiga y nos vea de cerca. Pero es necesaria la reiteración. Estamos abandonados. El gobierno se desinteresa de nosotros, la prensa no se ocupa, el país casi ignora que existimos... Y sin embargo, aquí hay ya un gran plantel, un almácigo en plena germinación. Diga usted que lo envíen de nuevo, más tarde, para detenerse aquí y vivir algunas semanas con nuestra vida.

—Eso se hará. Vendré, vendrá otro, es lo mismo —pero tenga usted la seguridad de que el diario mira con verdadero interés estos territorios, que — como usted dice— son grandes semilleros que sin duda nos guardan muchas sorpresas. Pero entretanto, usted mismo, don Pedro, puede colaborar con la tarea... Déme usted informes, todos los informes que tenga sobre esta tierra. (p. 51)

Derbes no es un compañero de viaje, sino un habitante progresista de Chubut que ha construido el único edificio de material de la zona. Además, proyecta avanzar con un hotel para los pasajeros para el cual tuvo que fabricar, con mucho esfuerzo, sus propios ladrillos y procurarse la llegada de agua dulce que el gobierno no provee. Es por ello que la voz autorizada de este personaje le permite, por un lado, explicitar el desinterés del gobierno y, no obstante esto, el progreso de la región gracias al esfuerzo y perseverancia de sus habitantes. Por otro lado, refuerza la legitimidad de su misión como cronista al relevar el territorio y la problemática patagónica.

En el capítulo “Carnaval en Santa Cruz”, Payró también introduce la denuncia al gobierno a través del diálogo con el señor Williams, asentado en la provincia hace diecisiete años y ejecutor de diversas tareas como las de agrimensor, juez de paz, subprefecto marino, consejero, gran jinete y cazador. La conversación entre ambos posibilita que este habitante exponga uno de los problemas fundamentales que detiene el desarrollo de la zona: la falta de un sistema de cargas adecuado que lleve la mercadería de la Patagonia a Buenos Aires para su comercio: “los transportes no bastan, las mercancías que vienen se quedan en Buenos Aires, y las que deberían ir... Esos fardos de lana que ve usted en la playa, están allí hace más de dos meses, y tendrán todavía que aguardar” (p. 90). El problema se acentúa debido a que los pocos transportes encargados carecen de las medidas necesarias para que los productos lleguen en buen estado; a causa de esto, la lana llega sucia al trasladarse junto con la madera húmeda y los cereales. Lo mismo le sucede en Ushuaia a Luis Luque, antiguo poblador de Tierra de Fuego, con su fábrica de conserva, cuyo funcionamiento fue suspendido por la pérdida completa de las latas al transportarse en un sitio demasiado caliente:

—¿Y pondrá usted nuevamente en movimiento su fábrica? —pregunté al señor Fique.

—En eso pienso, pero no lo haré tan pronto. Es necesario, antes, contar con un buen servicio de cargas, que no nos exponga a eternizar la mercadería en los depósitos... (p. 375)

Las voces de todos estos habitantes de la Patagonia —Williams, Derbes, Fique, entre otros— que abundan en las crónicas resultan de gran valor porque representan, para Payró, la figura del *pioneer*. Este nuevo actor social lucha y se esfuerza por desarrollar las tierras de la región, a pesar de la desidia estatal.

De esta manera, a través de sus diálogos, el cronista logra destacar, a partir de una serie de voces singularizadas, la productividad del territorio patagónico y la variedad de recursos pasibles de ser explotados económicamente. Acerca del uso de esta nueva figura, Andermann (2000) considera que Payró

proyecta una nueva hegemonía protagonizada por los nuevos y dinámicos sectores medios, que desde los confines de los espacios físicos y sociales se van haciendo cargo de la nación. La nación, entonces, es reinventada desde las columnas del diario homónimo y desde los espacios que acaba de anexar a su territorio. (p. 136)

Entonces, el diálogo con ellos no solo introduce —y valida— la denuncia al Estado argentino y expone el reverso de la expansión nacional, sino que también, construye un nuevo imaginario de Nación cuyos potenciales protagonistas son los nuevos pioneros y la Patagonia.

Ahora bien, Payró, además de crear este imaginario uso estratégico de los diálogos, también lo hace desde el armado de los escenarios en los que se insertan. En la primera escena mencionada, cuando el *reporter* le pregunta a su compañero qué piensa de la Patagonia, su pregunta lo deja perplejo y, por un momento, la mirada hacia la capital de Santa Cruz llena —y acentúa— el silencio del interlocutor ante el cual el cronista debe repetir la pregunta. La lenta respuesta obtenida expresa la potencialidad del triunfo patagónico —“Próximo o lejano, ¡quién sabe!” (p. 154)— y mientras la formula, el paisaje de la noche se proyecta silencioso y en soledad; el pueblo, dormido. Se trata de un momento de pura contemplación de la noche tranquila que los envuelve; además del ladrido de algún perro, solo se escuchan sus voces. De esta manera, la descripción del espacio parece realzar una cierta quietud de la región. Sin embargo, más avanzado el viaje, nos encontramos con una escena opuesta donde el silencio es interrumpido. En “La noche de Ushuaia”, Payró dialoga con el gobernador Godoy —también un ejemplo de *pioneer*—, quien le explica sus proyectos concretos que favorecen el crecimiento de la región. Este crecimiento es postulado ya no como

potencial, sino como un desarrollo presente que efectivamente tiene lugar en la Patagonia:

—¿Adónde quiere que se extienda Ushuaia mañana? ¿No le parece urgente desmontar ese bosque? ¿No hay visible necesidad de preparar el terreno para los que han de venir, para los que vienen ya?... Pues el Gobierno ha prohibido el corte de madera en capital, sin y con reglamento... El primer beneficio que se obtiene con esto, es que la gente no tenga en qué trabajar... (p. 370)

Ya hay nuevos sujetos que llegan para poblar la región y seguirán viniendo. Por esto, es urgente preparar el terreno para ellos. Una vez que Godoy le termina de contar sus proyectos —la formación de un programa de vigilancia, el libre lavado de oro para los colonos ya establecidos, la venta fácil de tierra en pequeños lotes—, ambos contemplan la ciudad. Nuevamente, se trata de una noche espléndida y fría, con un cielo cargado de nubes:

Ushuaia parecía dormir ya profundamente (...) Pero apenas salimos llegaron a nosotros notas ruidosas y confusas de instrumentos de cobre, que tomaban extrañas sonoridades en aquel silencio y en aquella soledad. (p. 374)

El silencio ya no predomina como en Gallegos, es suspendido por la música que se escucha a lo lejos y que proviene de la comparsa del pueblo: Ushuaia está poblada y en movimiento.

A partir de esta comparación de escenas dialógicas podemos deducir algunos indicios del nuevo proyecto de Nación que responde a las necesidades del partido político al que adhiere Payró. Para lograrlo, refunda el imaginario de la Patagonia ya no como una tierra inhóspita y estéril como proponían los viajeros ingleses, sino como un territorio poblado y productivo. Con respecto a esto, Álvaro Fernández Bravo (1999) sostiene que Payró se propone “escribir *otra* versión que contribuya a corregir la de Darwin, componiendo una representación más verosímil del paisaje (...) y especialmente una representación más próxima a los intereses nacionales por (...) [él] representados” (p. 150). Payró compone esta nueva imagen desde la voz de los *pioneers*, que representan los nuevos actores sociales encargados de renovar la escena política en un territorio no contaminado aún por la política criolla. Debido a esto, se configura como el espacio ideal para el nuevo proyecto utópico de Nación, donde el poder ya no es propiedad privada de las élites conservadoras, sino que se obtiene gracias al saber y al mérito.

4. COMIENZA A ANIMARSE EL PAISAJE

La mirada es un elemento indispensable al momento de construir el paisaje ya que, tal como plantean Fernando Aliata y Graciela Silvestri (1994), la noción de

paisaje implica una serie de técnicas que el espectador pone en juego para construir un escenario a partir de su propia perspectiva. De esta forma, pensar el entramado de voces en relación con la configuración estética del territorio supone detenernos en la forma en la que el diálogo interactúa con la mirada del cronista. El contexto en el que se desarrollan los diálogos es fundamental porque esta configuración solo es alcanzada aquellas veces en las que Payró se detiene a contemplar y permite fascinarse ante lo que observa y, en consecuencia, la mirada se desborda. Detenernos en las escenas dialógicas nos permite advertir la incidencia de las voces de los personajes de dos maneras diferentes: fomentando el estado de contemplación e invitando al cronista a detenerse o interrumpiéndolo para focalizar en aspectos económicos y políticos.

En la obra predominan aquellos momentos en los que las escenas dialógicas interrumpen el flujo narrativo a través de tópicos gubernamentales, tales como en el capítulo “La joya de Magallanes”, en el que uno de sus propios compañeros de viaje expresa:

Del puerto pasamos a las colinas que limitan la villa formándose como un telón de foro, y desde allí pudimos abarcar el panorama de la ciudad, sentados al pie de una cruz conmemorativa de una misión.

—¡Quisiera que alguno de nuestros gobernantes viera esto! —exclamó uno de nuestros compañeros— ¡Le daría vergüenza el abandono de los pueblos que nos pertenecen en el extremo sur! (p. 194)

En el capítulo “La noche de Ushuaia”, por ejemplo, la escena dialógica tiene lugar en el despacho del comandante Godoy, que, al percatarse de que Payró —encargado de hacerle la entrevista— se distrajo observando el bosque iluminado por la luz de la luna desde la ventana, interrumpe preguntando si considera urgente poner en marcha el desmonte del bosque para generar nuevos puestos de trabajos. En el capítulo “La visión de la isla” también advertimos algo similar cuando, observando desde el barco quieto la coloración del agua de los riachuelos que recorren las montañas, Murúa se acerca a la popa e irrumpe en la contemplación de Payró para consultar cuestiones del cronograma del viaje. En estos casos, el territorio no alcanza a configurarse de manera estética porque, tal como plantean Alliata y Silvestri, la mirada estética del territorio construye sus aspectos figurativos y no económicos y, en este sentido, las diferentes voces tienden a introducir aspectos relacionados con el abandono que sufre la región, las necesidades de sus habitantes o cuestiones sobre el viaje en sí.

Las constantes interrupciones sugieren que el estado de abandono por parte del Estado es tan grande que la mirada de Payró —y también la de los sujetos que lo rodean— solo logra focalizar en el completo desamparo de la zona y, en consecuencia, se dificulta y obstaculiza una configuración estética del paisaje.

Si bien, como mencionamos anteriormente, las escenas dialógicas informan de manera explícita sobre la realidad austral por parte del cronista, en el capítulo “El triunfo del paisaje” observamos una desaceleración del flujo informativo o, antes bien, un despliegue retórico diferente al momento de informar sobre la región. En este capítulo, el más abundante en descripciones pictóricas e ilustraciones que acompañan al cuerpo del texto, Payró, sus compañeros y otros pasajeros se trasladan en barco desde el canal de la Magdalena hasta la bahía de Ushuaia, pasando por el canal de Beagle —lugar en el que estuvieron Darwin y Fitz Roy—. Una de las voces que más interactúa con la mirada de Payró es la del segundo Méndez, que ya conoce el territorio y, al notar que Payró comienza a fascinarse por los escenarios, advierte:

—¡Ahora sí que va usted a ver panoramas espléndidos!

(...)

—Pero —añadió— para verlo todo es necesario no distraerse... no quedarse en la cámara. (p. 220)

El entramado de voces interactúa de manera diferente con la mirada de Payró en comparación con los otros capítulos. Aquí, los diálogos ya no interrumpen el estado de contemplación, también acompañan y orientan la mirada del cronista hacia lo que los personajes que ya han hecho el mismo trayecto consideran que amerita más atención debido a su belleza. En otros momentos, advertimos que el segundo Méndez intenta no solo guiar la mirada sino también, en cierto punto, contenerla para que su desborde se ocasione al observar espectáculos aún más majestuosos:

—Sin embargo, ya verá usted más lejos otros glaciares mayores —replicó Méndez—. Este es uno de los más insignificantes. Y si el monte Sarmiento tuviera la bondad de sacarse el capote, lo sorprenderá también, sin duda. Pero rara vez se deja ver, pues siempre está cubierto de nubes. (p. 231)

Además, la mirada se desborda y alcanza los diálogos que ya no buscan dar cuenta de información sobre la región solo desde una perspectiva meramente utilitaria, también lo hace a través de un lenguaje pictórico. En uno de los diálogos del capítulo, la fascinación es tanta que Payró describe las algas como “manchas” —destaca la palabra en cursiva— y no les asigna un único color, sino una tonalidad completa:

—¿Ve el cachiyuyo? —preguntó Méndez.

—¿Aquellas *manchas* verdosas?

—Sí.

—Parece brotar de la superficie del agua, tendiéndose sobre ella. (p. 222 [el resaltado es nuestro])

A través de la intrusión de voces de personajes que ya recorrieron estos escenarios, observamos que estas —específicamente la del segundo Méndez— además de tener incidencia a la hora de configurar estéticamente el territorio, también le permiten a Payró crear un suspenso que entretiene y atrapa al público lector. Este suspenso también colabora a la sensación de futuro incierto que envuelve —para el cronista— a la zona austral: continuar en el desamparo o construir un mundo del mañana. Por este motivo, si bien en este capítulo no predominan las estadísticas y las críticas al gobierno de manera directa, podemos observar que el cronista se inclina hacia la segunda opción ya que “el paisaje es triunfal doquiera se tienda la vista” (p. 233). Esta configuración del paisaje sugiere que la zona puede volverse un gran atractivo turístico y, en consecuencia, una fuente de ingresos para el gobierno. Es decir, está informando la belleza del paisaje austral, así como imaginando y proyectando, implícitamente, una posible retribución de la zona si el gobierno decide hacerse cargo. Por este motivo, a través de las palabras de un pasajero común y corriente, Payró expresa lo que piensa de la región e incita al lector a verlo con sus propios ojos: “—¡Qué admirable! —exclamó a nuestro lado uno de los pasajeros, que, como yo, veía aquello por primera vez” (p. 231).

En relación con esto, Payró también intenta atraer la atención tanto del público como del gobierno destacando que los escenarios patagónicos son “sorprendentes, grandiosos, inesperados” (p. 217) o que en ellos predomina “un lujo de colores que nadie esperaría encontrar en aquellas regiones” (p. 225). Lo inesperado, destacado por Payró, atrae aún más si tenemos en cuenta que, hasta el momento, prevalecían los imaginarios contruidos por los viajeros ingleses que configuraron a la Patagonia como una zona estéril y desierta. Mientras que para Darwin y Fitz Roy —entre otros viajeros— la zona austral es inhabitable debido a su inaccesibilidad y sus extremas condiciones climáticas, para Payró es una tierra fértil, llena de recursos y poblada de voces que esperan que sea aprovechada como corresponde. En este capítulo, Payró muestra, a través de la construcción de las escenas dialógicas, que su mirada se deja acompañar, guiar y persuadir por las voces y la mirada de aquellos sujetos que habitan la zona austral. A la vez, tal como mencionamos anteriormente, los tiene en cuenta e incluye dentro del futuro de la Nación.

5. CONCLUSIÓN

En este trabajo, a partir del análisis de la construcción de un entramado polifónico, observamos que la articulación estratégica de voces de los personajes es una operación escritural que no solo favorece la anexión simbólica de la región austral, sino que también construye un nuevo imaginario que no se corresponde con aquel que consideraba la región austral como estéril y *res nullius*. La mirada de Payró, entonces, configura al territorio, por un lado, como una zona habitada por un nuevo actor social que, si el estado decide acompañarlo, puede continuar el desarrollo de la zona y, por otro, como territorio pasible de ser explotado tanto por sus recursos como por su inmensa belleza. La construcción de las escenas dialógicas y las operaciones escriturales explicitadas a lo largo del trabajo —la irrupción de los diálogos, las críticas en voces de los personajes, la construcción de la figura del *pioneer*, el lenguaje pictórico, la revisión del imaginario patagónico— permiten concluir que, a través de ellas, Payró logra no solo apropiarse literaria y simbólicamente del territorio y reafirmar la soberanía argentina de la zona sino también proyectar un futuro augurado de progresos protagonizado por la figura del *pioneer*.

Referencias bibliográficas

- Aliata, F. & Silvestri, G. (1994). Introducción. En *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. CEAL.
- Andermann, J. (2000). Payró: “El triunfo del paisaje”. En *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo Editora.
- Fernández Bravo, Á. (1999). Desplazamientos finiseculares. En *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentinas y chilenas del s. XIX*. Editorial Sudamericana, Universidad de San Andrés.
- Payró, R. (1898/1985). *La Australia argentina. Excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados*. Hyspamérica Ediciones.
- Servelli, M. (2014). *A través de la República. La emergencia del reportero viajero en la prensa porteña de entre-siglos (XIX-XX)*. [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.



SOBRE TONOS ORIGINARIOS:
JOAQUÍN V. GONZÁLEZ Y LA CONSTRUCCIÓN AUDITIVA DEL
PAISAJE ANDINO EN *MIS MONTAÑAS*

Agustina Loza^{*}

Universidad Nacional de Rosario
agusloza8@hotmail.com

Candela Unzaga^{**}

Universidad Nacional de Rosario
candelaunzaga1@gmail.com

En el marco de los nacionalismos próximos al año 1900, González busca construir una nueva versión de la identidad nacional que se aleje de los discursos previamente consolidados. Para ello, desplaza el núcleo de la argentinidad desde La Pampa –la llanura– hacia Los Andes –las montañas–, en un intento de resguardar aquellos valores nacionales que, según la elite dirigente, se encontraban en decadencia. Impulsado por este pensamiento, González se propone reflejar en *Mis Montañas* la naturaleza y las costumbres de la tierra donde nació: La Rioja.

Este proceso de apropiación estética del territorio riojano no solo se lleva a cabo a partir de la contemplación –tal como venía sucediendo en la tradición poética anterior– sino también desde la escucha: la imagen se le presenta a González como insuficiente para la puesta en escena del espectáculo que propone en *Mis Montañas*, por lo que tiene que recurrir al sentido de la audición. En el presente

* Agustina Loza es estudiante avanzada del Profesorado y de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario). Formó parte de la organización del VI Coloquio Internacional Literatura y Vida (2023). Actualmente, es ayudante alumna de la materia Análisis y Crítica II, y participa en la revista *Badebec* como miembro del equipo de corrección.

** Candela Unzaga es estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario). En 2023 participó de las XI Jornadas de Escritura, Enseñanza e Investigación con “Coronas de las frutas: una lectura de Lezama Lima y Severo Sarduy a sesenta y cinco años de la Revolución Cubana”. En 2024 se desempeñó como tallerista en la Unidad de Mujeres y Desidencias del Complejo Penitenciario Rosario en el taller de Literatura y Escritura.

trabajo nos proponemos indagar sobre la composición del paisaje en *Mis montañas* (1892) de Joaquín V. González. Nos interesa particularmente relevar el modo en que el sonido y el acto de la escucha inciden en la construcción del paisaje andino como paisaje patrio, bajo el supuesto de que el lenguaje de las montañas permite escuchar el alma de la nación.

PALABRAS CLAVE: Joaquín V. González - Mis montañas - nación - audición - sonido

In this article we aim to explore the composition of the landscape in Joaquín V. González' *Mis montañas* (1892). Within the context of late 19th-century nationalist movements, González looks to build a new version of national identity that distances itself from previously established, older discourses. To achieve this, he shifts the core of Argentinian identity from La Pampa—the plains—to the Andes—the mountains—seeking to preserve national values that, according to the ruling elite, were in decline. Compelled by this idea, González means to reflect in *Mis Montañas* the nature and customs of his native land: La Rioja.

This process of aesthetical appropriation is fulfilled not only through contemplation—just like in the previous poetic tradition—but also through auditory perception. To González, visual image proves to be insufficient for depicting the spectacle that he wants to put forward in *Mis Montañas*, which is why he turns to the sense of hearing. Specifically, we are interested in describing how the sound and the act of listening come into play in the construction of the Andean landscape as a national landscape, under the assumption that the language of the mountains allows us to listen to the soul of the nation.

KEYWORDS: Joaquín V. González - My mountains - nation - hearing - sound

Neste trabalho, propomo-nos indagar sobre a composição da paisagem em *Mis montañas* (1892) de Joaquín V. González. No contexto das ideologias nacionalistas prévias ao século XIX, González tenta construir uma nova versão da identidade nacional que se distancie dos discursos previamente consolidados. Para isso, desloca o núcleo da argentinidade de La Pampa —a planície— para Los Andes —as montañas—, em uma tentativa de resguardar aqueles valores nacionais que, segundo a elite dirigente, se encontravam em decadência. Impulsionado por este pensamento, González se propõe a refletir em *Mis montañas* a natureza e os costumes da terra onde nasceu: La Rioja.

Este processo de apropriação estética do território riojano não se dá apenas pela contemplação —como vinha acontecendo na tradição poética anterior—, mas também pela escuta: a imagem se mostra para González como insuficiente para encenar o espetáculo que apresenta em *Mis montañas* e, por isso, precisa recorrer

ao sentido da audição. Interessa-nos, particularmente, descrever o modo como o som e o ato da escuta incidem na construção da paisagem andina como paisagem pátria, sob a suposição de que a linguagem das montanhas permite ouvir a alma da nação.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquín V. González - Minhas montanhas - nação - audição - som

1. INTRODUCCIÓN

Según sostiene Fernando Degiovanni (2007), a fines del siglo XIX, la élite dirigente comienza a plantearse el debilitamiento de la identidad nacional como resultado de las oleadas inmigratorias que, en ese entonces, llegaban masivamente al país. Joaquín V. González, miembro de esa élite en tanto proviene de una familia vinculada a la dirigencia política de La Rioja, también diagnostica en ese momento el problema de la creciente disolución de la sociedad y cultura argentinas. Pero, a diferencia de la mayoría de las posturas dominantes, él no pone el foco en el fenómeno de la inmigración como responsable de las consecuencias desalentadoras de la modernización; antes bien, centra su atención en el proceso de expansión capitalista, cuyos efectos negativos se traducen para él en la decadencia que estaba atravesando el país.

Joaquín V. González escribe y publica *Mis Montañas* (1892), obra en la que intenta construir una nueva versión de lo argentino que sea capaz de regenerar aquellos sentimientos patriotas en declive. Esto implica una toma de distancia respecto al referente a partir del cual se configura el paisaje en textos pasados consagrados a la constitución de lo nacional, tales como *La Cautiva* (1837) y *Facundo* (1845). Particularmente, en *Mis Montañas* opera un corrimiento espacial desde La Pampa hacia Los Andes: en contraposición a la llanura, tan explorada en la tradición poética, González erige las montañas como aquel espacio que condensa los valores necesarios para refundar lo nacional. Con este fin, el autor se apropia estéticamente del territorio riojano transformando, a partir de la observación, la naturaleza en paisaje. Pero lo cierto es que no alcanza la mirada para dar cuenta del paisaje andino, por lo que el autor debe recurrir a otros sentidos, fundamentalmente a la audición. Por esto, en *Mis montañas* se componen espacios no solo para ser observados, sino también para ser escuchados, en un sentido literal y metafórico, precisamente porque la escucha de los sonidos de la montaña implica al mismo tiempo la escucha de los sonidos de la nación. Estos, lejos de ser amenazantes, son armoniosos, henchidos de poesía y grandeza que, junto con la contemplación, excitan la imaginación del viajero.

2. DEL RUIDO AL SONIDO

En “Cuadros de montaña”, primer capítulo de *Mis Montañas*, Joaquín V. González relata el viaje que realiza al interior de la sierra de Velazco para buscar consuelo frente a las injusticias de los hombres y a lo sufrido a causa del patriotismo inexperto; y, al mismo tiempo, para rendir tributo a su tierra natal. Se propone reflejar su naturaleza y sus costumbres a lo largo de las páginas del texto, lo que efectivamente logrará a partir de la composición de espectáculos que llevan al

goce y a la admiración sensorial. El autor convierte a la naturaleza andina en paisaje a partir de la contemplación de aquellas montañas gigantescas que se le presentan como inagotables a la observación, como imposibles de ser conocidas en su totalidad. Sin embargo, para González, la contemplación del paisaje resulta insuficiente para dar cuenta de la variedad de las montañas. Los portentosos detalles de las regiones andinas no pueden ser abarcados en su totalidad por la mirada, de modo que otros sentidos cobran importancia en su labor compositiva como el olfato y, fundamentalmente, la audición.

González pone en marcha una operación que habilita la escucha del lenguaje de la montaña en la lectura del texto. Esta operación consiste precisamente en la conversión del ruido en sonido. Si bien ambos se asocian al mismo fenómeno, la especificidad de su diferencia es lo que organiza el paisaje en *Mis Montañas*. Alice Elizabeth González (2022) se sirve de las definiciones que recoge la Real Academia Española para comenzar a discriminar estos conceptos. Es así que, según esta institución, se entiende por *sonido* a la “sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire” (RAE, 2021 citado en González, 2022, p. 93); mientras que el *ruido* se concibe en términos de “sonido inarticulado, por lo general desagradable” (RAE, 2021 citado en González, 2022, p. 94). La autora también toma la definición de ruido que brinda la RAE desde un punto de vista lingüístico: “en semiología, interferencia que afecta a un proceso de comunicación” (p. 95). Es decir, “se habla de ruido cuando se está ante un sonido que no aporta información relevante y que interfiere con otra señal sonora, que sería el sonido que sí se desea escuchar”. González destaca el papel del receptor en ambos conceptos; asegura que es fundamental, ya que es quien va a decidir si aquellas ondas que percibe van a ser denominadas como ruido o sonido.

La determinación de Joaquín V. González para convertir el ruido en sonido puede leerse teniendo en cuenta estas nociones. Los ruidos de la montaña son efectos sonoros desarticulados, carentes de armonía, que el receptor –González– transforma en sonidos a través del acto de escucha, ligándolos a la belleza y al placer, para poder oír en ellos el alma nacional. En *Mis Montañas* opera la conversión de estos ruidos molestos, desagradables o, simplemente, no valorables, en sonidos armónicos que causan deleite. Aún más, convertir el ruido en sonido no responde exclusivamente a una regulación en pos de la armonía, también tiene que ver con una transformación de la naturaleza sublime que ofrece la montaña en un paisaje que sea deseable de oír. Dotar de armonía los ruidos para que devengan en sonidos significa otorgar valor a un paisaje que previamente no había sido representado sino superficialmente. En este sentido,

González desea captar los sonidos de la nación para configurar, mediante la escritura, un paisaje que el lector pueda observar y oír al mismo tiempo. Esta disposición a la escucha por parte de González es la que le posibilita oír el lenguaje de la montaña y, en él, el alma de la nación; es decir, que le permite transformar los Andes en el espacio nacional por excelencia.

3. EL LENGUAJE DEL DÍA

En *Mis Montañas*, el cambio de luz que supone el pasaje de la noche al día no implica solamente transformaciones en la forma en que se visualiza el paisaje, sino también en la forma en la que este se oye. El paisaje diurno es un paisaje musical: de la tierra misma emanan notas sonoras alegres, tonos suaves y blandos que son placenteros al oído del receptor. Para González (1893), “la música es un accidente de la tierra misma, es la expresión de su vida, es una vibración de su espíritu” (p. 49). La combinación armónica de los sonidos es la manifestación del alma de la montaña; es decir, la música es intrínseca a la naturaleza, no es producto de la creación del hombre, por eso puede escucharse en los diferentes fenómenos de la región, a su flora y a su fauna.

González (1893) se interesa por la musicalidad que predomina en la variedad de sonidos que emiten los animales autóctonos de la tierra riojana; particularmente, centra su atención en los cantos afinados de diferentes tipos de pájaros, así como en la voz grave de las aves de la montaña:

En el valle los melodiosos y acordes cantos de zorzales inquietos que se llaman entre sí con notas convenidas, de jilgueros trinadores que se asientan en grupos a tocar sus variaciones de dudosa limpieza; de canarios pequeñitos de negra y luciente pluma que les cubre como una capa de terciopelo su camiseta amarilla, y vuelan juntos riéndose con sus voces triples (...) Pero allá, en la alta región de las nieves y de los rayos, no se oye otra música que los roncros graznidos de las grandes aves. (pp. 72-73)

Este cuadro colorido solo puede escucharse en los días cálidos de primavera o verano ya que, llegado el primer tercio del año, el valle andino recibe el invierno, estación en la que predominan las tardes silenciosas. En esta época glacial dejan de pasar las alegres bandadas de aves que sonorizaban el paisaje con sus cantos, pues “buscan el calor del nido fabricado en la estación benigna, cuando todos los obreros trabajaban al són de sus músicas” (p. 242). En “Escenas de invierno”, González da cuenta de un paisaje que es purísimo por lo blanco; la nieve invade cada rincón de la montaña y las nubes grises se instalan en el cielo para no dejar pasar los rayos del sol. En los días invernales, fríos y cortos, la fauna se refugia en lugares templados que aseguran su supervivencia, y con ella, las notas musicales de su canto dejan de revolotear por los valles andinos. Asimismo, se

ausenta el sonido de la corriente del agua, puesto que esta se congela a causa de las bajas temperaturas.

Sin embargo, la escena cambia repentinamente cuando se trata de un día soleado:

Era como himno de júbilo el que se levantaba de todas partes, y aquel calorcillo suave del mediodía, difundiéndose por las selvas desnudas, por los nidos silenciosos y por encima de los arroyos congelados, iba despertando rumores de todas las intensidades, desde los cantos de las aves que se creían en primavera, hasta el casi imperceptible crugido de las capas de hielo, que empezaban á romperse en radiaciones caprichosas como cristales expuestos al fuego. (p. 262)

La luz solar habilita el sonido de la naturaleza, de modo que, cuando se ilumina, el cuadro invernal comienza a desprender los tonos más variados, tal como sucede en primavera o verano. En este sentido, las estaciones determinan la presencia o ausencia del sonido en el paisaje pero, a su vez, la presencia o ausencia de los rayos del sol también parece ser un factor determinante.

Entre los animales autóctonos que menciona González en el marco del paisaje diurno, adquiere especial importancia el cóndor. Este no es un animal más en la naturaleza andina, no forma parte de ella de la misma manera en que lo hace el resto de la fauna: el cóndor se desprende del paisaje volviéndose protagonista de este. Es así como su figura ocupa un lugar central en la obra de González, al punto que le dedica un apartado singular, denominado “El cóndor”, en el que da cuenta de lo que para él supone “el episodio más interesante de mis viajes, el que más hondas sensaciones de la naturaleza ha producido en mi vida” (p. 273). En este apartado, el escritor narra una ocasión en la que pudo apreciar de cerca el despertar de aquellas aves bajo las primeras claridades del día: se encontraba con la vista fija en una gruta cuando repentinamente salió de ella un enorme cóndor de plumaje gris oscuro, con pasos silenciosos pero solemnes a la vez. Este se detuvo en el ángulo saliente de una roca y se preparó para darle la bienvenida a la mañana:

Abrió las alas en toda su amplitud, desperezándose de la inacción de la noche, y sacudiendo con violencia la cabeza, lanzó un poderoso graznido, que voló á confundirse con los cantos que de todas partes surgían en honor de la mañana. Era el himno informe y rudo de su garganta de acero, entonando en pleno espacio; (...) era la voz del soberano, advirtiéndoles que iba á emprender el viaje cotidiano por encima de todas las alturas, hasta que el sol se ocultase de nuevo tras las cordilleras inaccesibles. (p. 288)

Este constituye uno de los mayores espectáculos que el viajero asegura haber presenciado en la naturaleza andina. No solo causa sensaciones sublimes

la contemplación de la majestuosa figura del ave, sino también la escucha de su imponente lenguaje:

¡Cómo resonó en mi oído aquel eco ronco y fúnebre! Yo pensaba en la atronadora canción que él habría entonado en ese instante á la naturaleza y á los cielos abiertos, si Dios no lo hubiese privado para siempre del supremo poder de la armonía, al dotarle de la fuerza y darle por dominio lo ilimitado, lo invisible, lo insuperable. (p. 288)

El cóndor, como representante de la fauna típica, posee una voz diferente a la del resto de las aves. Estas últimas pueden entonar notas suaves y melodiosas; en cambio, la mole de la montaña se halla privada de un lenguaje armonioso. Ahora bien, el oído no percibe esta voz grave y áspera como un ruido, como una disonancia que debe ser convertida en sonido para encontrar goce en ella; por el contrario, el viajero se deleita al escuchar el ronco graznido del cóndor, sonido que representa su fuerza y poder sobre la naturaleza andina.

Luego de aquella majestuosa inauguración del día, de esa escena solemne, cambia rápidamente el tono del cuadro, volviéndose más risueño y animado: “empiezan á salir uno á uno, con aire grave y pensativo, los habitantes de la sombría vivienda, hasta formar bien pronto un enjambre movedizo y bullicioso, con sus medias voces de tonos y modulaciones incalificables” (p. 290). González da cuenta de un espectáculo familiar feliz en el que los cóndores más pequeños o bien juegan entre sí o bien aprenden a volar bajo la supervisión de un adulto. Este cuadro de sonidos alegres se desarma ante la resonancia de ruidos lejanos: “luego cualquier ruido extraño, el relincho de un huanaco asustadizo, el derrumbe de una piedra desquiciada, el grito de un campesino que pastorea su ganado, traen súbita alarma al seno del pintoresco cuadro” (p. 292). Los ruidos de la naturaleza, ruidos de origen inexplicable, contrastan con los sonidos que se desprenden del gracioso cuadro; mediante esta contraposición, González busca destacar al cóndor frente a cualquier manifestación de la naturaleza andina, separándolo de ella y colocándolo en una posición superior.

Para González, el cóndor no solo es el ave soberana de la región andina, sino también el ave soberana de la patria; representa el alma de la montaña y, con ella, el alma de la nación:

¡Oh, si mi patria no olvidase que hacia el occidente se levantan las cumbres más elevadas de América, y que más arriba de ellas tiene su región soberana el cóndor de los Andes (...). Allí, sin apartarse nunca de sus montañas amadas, el cóndor espera sin cesar, inquieto, silencioso, ora perdiéndose en alturas infinitas para divisar más lejos, ora emprendiendo viajes á regiones remotas, la hora de entonar su primer y último canto, el canto de la gloria, levantando entre su corvo pico hasta los astros un girón de esa bandera que tiene el azul

de su cielo y la nieve de sus cumbres, para ungirlos con luz de sol á la vista de dos mares! (pp. 300-301)

En el canto poderoso del cóndor se escucha la gloria de la nación, su grandeza. El escritor convierte el ave en símbolo: su lenguaje condensa la historia patria y los actos honorables de sus héroes, así como también los ideales y valores nacionales. Oír el canto del ave de las cumbres andinas permite percibir de manera clara el porvenir de la nación, porvenir que, según González, suele buscarse en vano en otros horizontes que resultan nebulosos e inciertos.

4. EL LENGUAJE DE LA NOCHE

Si se aplica el oído al lenguaje de la montaña, se puede percibir un cambio de tonos en la transición de la tarde a la noche. El alboroto de la tarde se pacifica ante la ausencia de luz solar: “la caravana que al caer la tarde se internó bulliciosa en la garganta del monte quedó sumida en profundo silencio cuando la noche veló los accidentes del camino” (p. 8). Esa caravana en la que participan el flujo violento del agua, el silbido del viento, el zumbido de los insectos, el griterío de las aves cuyo aletear resuena en la montaña, llega a su fin entrada la noche.

Al comenzar el recorrido nocturno por la Selva Oscura, González escribe: “Y qué soledad tan llena de ruidos extraños!” (p. 4). Esos ruidos raros e inusuales que emergen en la soledad nocturna amenazan, en principio, a González; son ruidos que excitan el terror en la imaginación del viajero y lo llevan a figurarse caminando entre espectros gigantescos que intentan retenerlo con sus espinas espeluznantes. Pero, inmediatamente, esos ruidos se transforman en sonidos agradables: “qué armonía tan grandiosa la de aquel conjunto de sonidos aunados en la altura en la profunda noche!” (p. 4). Allí comienza una enumeración de los detalles sonoros que se perciben en la montaña:

El torrente que salta entre las piedras, los gajos que se chocan entre sí, las hojas que silban, los millares de insectos que en el aire y en las grietas hablan su lenguaje peculiar, el viento que cruza estrechándose entre las gargantas y las peñas, las pisadas que resuenan á lo lejos, el estrépito de los derrumbaderos, los relinchos que el eco repite de cumbre en cumbre (...) y ese indescriptible, indescifrable, solemne gemido del viento en las regiones superiores, semejante á la nota de un órgano que hubiera quedado resonando bajo la bóveda de un templo abandonado. (p. 5)

Luego de esta enumeración, González indica que estos sonidos cargados de poesía y grandeza constituyen el lenguaje de la montaña, la manifestación de su alma. Para resaltar los sonidos nocturnos frente a los diurnos, convierte los últimos en ruido: “esos músicos de la montaña, como artistas novicios, se ocultan para entonar sus cantos. La luz les oprime, les coarta” (p. 5). En este punto, el

paisaje andino canta cadenciosamente a escondidas de la luz del día; cuando abunda el silencio y la soledad de la noche, este deviene el momento oportuno para que se destaquen sus notas musicales.

Pero también parece haber un contraste entre las noches oscuras y las noches de luna. La presencia de la luz apacigua los ruidos tenebrosos que emergen de las tinieblas más profundas; la claridad del astro lunar, que se extiende hacia los lugares más recónditos, genera escenas dignas de ser admiradas no solo con la visión, sino también con la escucha:

Los acordes estruendosos, los crescendos colosales, los rugidos aterradores que surgen del fondo de las tinieblas, se convierten en la melodía dulcísima y suave, casi somnolienta, como si todos los seres que allí viven tuvieran miedo de turbar la serena marcha de esa sonámbula del espacio que, desplegando blancos tules, cruza sobre las montañas, las llanuras y los mares. (p. 6)

En “En el Famatina”, González compone una escena similar en relación al astro lunar:

Así el astro sereno de las noches se aparece sobre el valle, que enmudece de amor, y luego canta con todas las voces de sus músicos silvestres el himno adormecedor de su arrobamiento, mientras ella recorre el camino marcado por las estrellas que amortiguan su luz para mirarla pasar. (p. 191)

Los seres de la montaña cantan siguiendo el ritmo de la luna, afinan los tonos para que el astro pueda marchar sin perturbaciones por el firmamento azul. González crea así un espectáculo visual y auditivo marcado por la armonía y la serenidad que, según sostiene, es de incomparable poesía.

De igual manera, en “El cóndor”, el autor enfatiza la entrada de la noche transformando los sonidos del día en ruidos; en este apartado narra cómo los ruidos desacordes se apagan para que surjan melodías articuladas en el momento en el que las estrellas comienzan a encenderse: “empezaron á acallarse los ruidos y á venir ese susurrante silencio del crepúsculo, primero dulcemente, como zumbido de mariposa incorpórea, y después sonoro y límpido, como voces de flautas campestres, de notas interminables, escuchadas á lo lejos de diversas direcciones” (p. 279). Cuando el sol se esconde y se instala el punto sombrío, emergen ruidos que azotan la fantasía del viajero y le producen sensaciones aterradoras; pero estos empiezan a extinguirse paulatinamente con la iluminación creciente de las estrellas: primero nacen tímidos murmullos para que luego estalle la caravana sonora del paisaje andino.

En “Escenas de invierno”, el autor también configura una escena en la que ruido y oscuridad se asocian para sobreexcitar la imaginación del viajero. Este oye ruidos extraños mientras lo envuelve la neblina nocturna, sin dejarlo ver más

allá de sí mismo, lo que suscita un conjunto de visiones y audiciones catastróficas que le hacen sentir terror. Las chillonas ráfagas de viento, que rozan su cara cual espectros cuyas caricias son heladas, “se alejan y se desvanecen en los abismos los ecos de sus risas ásperas, como ruido de huesos que se chocan, como crugido de secos troncos que raja el rayo, como graznidos de aves nocturnas, huyendo despavoridas del vendabal inminente” (pp. 267-268). A cada paso que da siente las garras de la oscuridad rasgando sus vestiduras y su carne y percibe que la superficie lo encierra y a la vez lo expulsa. En esta marcha escalofriante, ruidos de todo tipo acosan al viajero:

Los cardones salvajes (...) silban con siniestros y agudos chirridos al cimbrarlos el viento, y nos amenazan desde sus pedestales; los pedruzcos que nuestras bestias remueven al costear los precipicios, lanzándose al fondo, arrastran otras mil á su paso, y por largo espacio se perciben, primero el rumor creciente, y luego el estruendo formidable de una avalancha que se derrumba hacia los abismos invisibles; de tiempo en tiempo levísimas claridades inundan los senos repletos de nubes, y se percibe, como viniendo de muy lejos, el eco difuso y grave de un trueno perezoso, semejante al gruñido de un monstruo que soñara en la selva. (pp. 268-269)

Este conjunto de imágenes y ruidos que desgarran la imaginación del viajero en la oscuridad de la selva se deshace lentamente ante el débil resplandor de la hoguera, resplandor que forzosamente empieza a abrir un camino a través de la neblina que envuelve a González. Gracias a la iluminación de las llamas, pueden reconocerse de inmediato las formas y sonidos reales de aquellos seres fantásticos como monstruos y bestias que amenazaban al viajero producto de las alucinaciones del miedo. La súbita transición de la oscuridad a la luminosidad implica la conversión de ese escenario espeluznante en un escenario sublime en el que reina la armonía, la visión y escucha clara y perfecta de los seres y fenómenos de la naturaleza:

Observados [los detalles] en el corto instante que la mirada emplea para abarcar el cuadro, producidos en el espacio que ilumina la roja lumbre, hieren la imaginación con mayor intensidad que las extravagantes creaciones del espanto, enriqueciendo nuestra memoria con imágenes y coloridos, formas y tonos originales, que más tarde hacen su aparición deslumbradora sobre la tela que el pincel anima, ó en el poema que la inspiración corona de luces y satura de armonías. (p. 272)

González finaliza el recorrido por su tierra natal dedicando unas páginas al adorno y orgullo de sus montañas: la flor del aire, una flor blanca de tamaño diminuto que embriaga de poesía cada rincón del espacio andino. Cuando llega la noche, estas flores abren sus cálices e irradian un manto de luz inagotable que

por su esplendor atrae inmediatamente a una gran variedad de insectos, los cuales acuden al espectáculo lumínico generando un leve rumor que se esparce por la comarca.

Entre estos insectos, González destaca las luciérnagas. Estas vuelan apresuradas hacia el paraje de aquellas flores, alumbrando su ruta entre las tinieblas nocturnas con sus focos radiantes de color verde. Primero llegan al sitio los jefes y se posan sobre uno de los pétalos de la flor del aire y la composición de la escena se llena luego de sonidos:

esperan la llegada de sus infinitos ejércitos, (...) que vienen, los unos con ese grave rum, rum, rum de la flecha que va cortando el aire, montados los otros sobre corceles alados, -las ráfagas veloces- y las últimas, bulliciosas y entonando en coros apenas perceptibles, cantos de alegría, reflejando á la incierta claridad de las estrellas el brillo de sus joyas, dones de la madre naturaleza, que las adorna con los encantos de esos mundos microscópicos despiertos sólo por la noche. (p. 357)

Los rumores de esta congregación diminuta, lejos de ser percibidos como zumbidos molestos que aturden al viajero, son captados como coros alegres que no alteran la cadencia de la música nocturna. Los ruidos de la oscuridad se transforman en notas agradables al oído bajo la luminosidad de las flores del aire y de los focos intermitentes de las luciérnagas. Es decir, la luz que emana la flor y el destello lumínico de las luciérnagas confluyen en la construcción auditiva de un paisaje armónico: el paisaje andino.

5. DEL SONIDO AL RUIDO Y DEL RUIDO AL SONIDO

Mis montañas supone una apropiación estética de la naturaleza andina, no solo desde la observación, sino también desde la escucha. Al aplicar el sentido auditivo, González convierte los ruidos de la montaña en sonidos melódicos, que hacen a la construcción de un paisaje armónico y digno de goce en el que el viajero encuentra la voz del alma nacional que tanto se ha buscado a lo largo de la tradición literaria argentina.

La operación que establece González comprende diversas estrategias de escucha de elementos naturales, estrategias que relevan la musicalidad de los sonidos armoniosos y tachan de tenebrosos los ruidos extraños. Para componer este universo audio-visual, el escritor establece una relación estrecha entre la luminosidad y la sonoridad: la luz habilita a lo largo de la obra la aparición de sonidos armónicos y, a su vez, espanta los ruidos que acechan y atemorizan al viajero.

Pero este entramado sonoro no se halla desprovisto de tensiones. Con el objetivo de resaltar ciertos aspectos particulares del paisaje, González va a andar

y desandar el proceso de conversión del ruido en sonido. Como se lee en el apartado dedicado al cóndor, el autor desarticula los sonidos de la naturaleza circundante y los convierte en ruidos nuevamente para dar relevancia a la figura simbólica del ave. De esta manera, logra conferir una centralidad exclusiva al cóndor en el cuadro pintoresco que compone. Lo mismo ocurre en cuanto al pasaje del paisaje diurno al nocturno; en este proceso, los sonidos –que se configuraron como tales previamente– se presentan como extraños al oído del viajero, se convierten en ruidos que alimentan la imaginación del receptor y suscitan terror en él. El escritor trabaja con los ruidos tenebrosos nocturnos para transformarlos en sonidos nuevamente, a partir de los factores lumínicos que intervienen en el paisaje de la noche, como es el caso de la luna, la hoguera o las luciérnagas, que parecieran asemejarse a la luz del día. Asimismo, la transición de la estación invernal a la primavera/veraniega implica el pasaje de la ausencia de sonidos a la presencia de los mismos pero, a su vez, la fuente de luz solar incide en la aparición de los sonidos en los pasajes que retratan las escenas de invierno.

Dicho todo esto, se puede establecer que, en la composición sonora del paisaje de *Mis montañas*, González pone en marcha ciertas operaciones a partir de las cuales manipula los ruidos y sonidos que percibe, con el propósito de configurar el lenguaje de las montañas andinas y, con él, el lenguaje nacional.

Referencias bibliográficas

Alliata, F. y Silvestri, G. (1994). Introducción. En *El paisaje en el arte y las ciencias humanas* (pp. 7-17). CEAL.

Degiovanni, F. (2007). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Beatriz Viterbo Editora.

González, J. V. (1893). *Mis montañas*. Félix LaJouane Editor.

González, A. E. (2022). Sobre ruido, sonido y contaminación sonora. *In-Geniu* (3), 92-105. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/38561>



EL ASOMBRO DE EXISTIR A TRAVÉS DEL ESPEJO. *UNA IDEA GENIAL*, DE I ACEVEDO

Abril Neukirchen*

Universidad Nacional de Rosario
abruneukirchen@yahoo.com

Este ensayo se propone realizar un análisis de la autobiografía de I Acevedo, *Una idea genial* (2010), a partir de las huellas que el sujeto que se constituye en ella, Inés, deja entrever en su peregrinación desde la hostil Napaleofú hacia la literatura. La búsqueda de sí misma se entrecruza con las ganas de huir de un lugar en el que siempre se sintió extranjera. En este desplazamiento, resultan centrales dos figuras: el espejo y la idea genial. Gracias al primero, Inés se descubre a sí misma, se encuentra con una imagen que la sorprende pero que no le es del todo ajena; la que está allí no aparece precedida por el *in* de lo negativo: es un sujeto in-creíble. Gracias a la segunda, completa su metamorfosis y se reafirma en el mundo de papel al que ha volado. De esta forma, espejo y literatura se transforman en los refractores de mundos, en la intersección donde parece posible para Inés hacer del “fuera de serie” de sus padres una idea genial.

PALABRAS CLAVES: I Acevedo - autobiografía - espejo - escritura

This essay aims to analyze I. Acevedo's autobiography, *Una idea genial* (2010), based on the traces left by the subject presented in it, Inés, as she journeys from the hostile Napaleofú toward literature. Her search for herself intertwines with the desire to escape a place where she has always felt like a foreigner. In this displacement, two figures are central: the mirror and the brilliant idea. Through

* Abril Neukirchen es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, habiendo ingresado en el año 2021. Desde 2023 es ayudante alumna de Análisis del Texto en la comisión 1 y de Literatura Europea II (parte general y parte específica de Literatura Inglesa). Participó como expositora en la XI Jornada de Escritura, Enseñanza e Investigación de la Facultad de Humanidades y Artes. Además, formó parte del equipo de asistentes del IV Coloquio Internacional Literatura y Vida y del 16th International NooJ Conference.

the former, Inés discovers herself; she encounters an image that surprises her, yet does not make her feel entirely alien; the one present is not preceded by the *in* of the negative: she is an in-credible subject. Thanks to the latter, she completes her metamorphosis and reaffirms herself in the world of paper to which she has fled. Thus, the mirror and literature transform into refractors of worlds, at the intersection where it seems possible for Inés to turn her parents “outstanding” status into a brilliant idea.

KEYWORDS: I Acevedo - autobiography - mirror - writing

Este ensaio propõe realizar uma análise da autobiografia de I Acevedo, *Una idea genial* (2010), a partir das marcas deixadas pelo sujeito que nela se constitui, Inês, na sua peregrinação da hostil Napaleofú até a literatura. A busca por si mesma se entrelaça com a vontade de fugir de um lugar onde sempre se sentiu estrangeira. Neste deslocamento, são centrais duas figuras: o espelho e a ideia genial. Graças ao primeiro, Inês se descobre a si mesma, encontra-se com uma imagem que a surpreende mas que não é totalmente alheia a ela; aquela que está ali não aparece precedida pelo *in* do negativo: é um sujeito in-crível. Graças à segunda, completa a sua metamorfose e se reafirma no mundo de papel para o qual voou. Desta forma, espelho e literatura se transformam em refratores de mundos, na interseção onde parece possível para Inês fazer do “fora de série” de seus pais uma ideia genial.

PALAVRAS-CHAVE: I Acevedo - autobiografia - espelho - literatura

1. ¿LA PRESENTACIÓN DE LA VIDA O UNA VIDA DE PRESENTACIONES?

Se vive haciendo presentaciones de uno mismo, podría afirmarse que vivir es presentarse o que presentarse es vivir. Muchas de las veces es necesario pensar con anticipación qué ropa usar y pasamos horas en el espejo, o elaborar qué vamos a decir y entonces pasamos horas hablándole a cuatro paredes para ensayar el futuro. Sin embargo, hay otras tantas veces en que nos presentamos sin darnos cuenta de que lo hacemos. Y es eso exactamente lo que pasa con la vida, por momentos somos conscientes de ser el agente del verbo *vivir* y otras nos volvemos más bien un experimentante. Por eso, cuando hablamos de una autobiografía, debemos tener en cuenta ese sentido problemático de *bio*. Es decir, no es mentira que una autobiografía es la escritura de la propia vida, pero esto no es una cuestión simple. En esta definición deberíamos escuchar al mismo tiempo que *vida*, *presentación*. De cierta forma, hacer una autobiografía es hacer por escrito lo que realizamos todos los días: vivir-presentarse; dar una “visión de sí” que solo el sujeto puede dar sobre sí mismo –independientemente, podríamos agregar, de su ‘verdad’ referencial–” (Arfuch, 2002, p. 96).

Ahora que ya planteamos el carácter complejo de la partícula *bio*, nos detendremos en *auto*. Es este prefijo el que diferencia la autobiografía de la biografía, y esta distinción no es menor si pensamos que en el primer caso presentador y presentado coinciden, es decir que “yo narrador y yo narrado se acercan, establecen un diálogo” (Amaro, 2009, p. 23), mientras que, en el caso de las biografías no. Finalmente, desarrollaremos *grafía*, que refiere a escritura, a una de las formas de vivir o presentarse. La idea de escribir la presentación de uno mismo puede plantearse, en palabras de Molloy (1996), como una “*retórica de la autofiguración*” (p. 15). Es decir, dar una imagen de sí en el papel, que siempre es única e irrepetible porque, en definitiva, el yo que escribe el texto no es más que “un yo de papel” (Barthes, 1971/1994, p. 79). Es por ello que una autobiografía implica pensar en cómo vivir la escritura, cómo presentarse en ella. Debe elegirse la forma en la que se quiere ser leído, la imagen que se quiere dar. Sobre este punto podríamos asumir que en la autobiografía el sujeto es un agente, capaz de organizar su propia construcción y de decidir qué contar y en qué momentos dejar espacio al silencio; no obstante, lo cierto es que, como el lenguaje no es un instrumento, le será imposible controlar la materia misma con la que se presenta y, en consecuencia, se le escaparán sentidos. De hecho, la selección que haga de los momentos de su vida es importante no solo por los recuerdos elegidos, sino también por aquellos dejados de lado, ya que nos indican una decisión del sujeto de la que se desprenden connotaciones. En otras palabras, se pone en juego en su constitución lo que dice, cómo lo dice, a través de quiénes se conforma, lo

que selecciona, lo que remarca y los sentidos que se desprenden de su autofiguración.

Además, es importante destacar que estos recuerdos seleccionados no solo no dan una imagen objetiva del sujeto, sino que también sobre esos mismos sucesos del pasado tiene lugar el trabajo de la memoria. En otras palabras, el hecho de que no sea posible esta imagen objetiva del pasado se debe a “la imposibilidad de la propia conciencia de sí, como también por la participación de la memoria en cuanto agente distorsionador” (Amaro, 2009, p. 30). Esta también hace una selección y una reconstrucción del pretérito o, mejor dicho, la hace el olvido sobre la memoria. Es decir que somos agentes y experimentantes a la vez porque el sujeto recorta sobre los trozos ya diseccionados y estos, en ocasiones, pasan por los cortes de un tercero, ya que muchas veces no recordamos o no conocemos determinados hechos si no es por medio del relato que otros nos ofrecen. Es por esto que

la autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros —entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables— es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. (Molloy, 1996, pp. 15-16)

También hay que tener en cuenta que el *yo* configura un *tú* y es el eje sobre el que se ordenan el tiempo y el espacio (Benveniste, 1958/1979). El pasado se cuenta desde el presente, desde el momento de enunciación, que influye también en la selección y la forma en la que se moldean los recuerdos. Por lo que se deduce que en las autobiografías “se construye un yo que tiene un determinado punto de vista y una manera de presentar el mundo, sus personajes, los sentimientos y pensamientos de los demás” (Amaro, 2009, p. 98). Así, cada autobiógrafo puede elegir los lugares en los que se configura, el orden de temporalidades en el que lo hace y la manera o el modo en el que se presenta.

Ahora bien, adentrándonos en la autobiografía *Una idea genial*, de I Acevedo, lo primero que notamos al abrir el libro fue que no era una autobiografía tradicional. A diferencia de este tipo de configuración más convencional, el sujeto se presenta de forma fragmentaria y caótica, como si quisiera que el yo-lector tuviera que rastrear sus partes cambiantes entre las hojas. Es que, de hecho, la autobiografía de I Acevedo no se ordena de manera cronológica ni divide sus partes en los típicos tópicos como: “Infancia”, “Familia”, “Madurez”, entre otros.

Algunos de sus capítulos son titulados con años, como 2005; otros son sintagmas nominales, como “El culo del mundo”; otros son oraciones interrogativas, como “¿Trabajaba mi papá?”. Es decir, no hay entre ellos una homogeneidad ni una línea que los agrupe. Además, el sujeto se constituye desde el momento de enunciación al que hace referencia “empiezo a escribir esta novela de nuevo” (Acevedo, 2010, p. 7). Amaro denomina a esta técnica escritural *anacronía narrativa*. Su configuración se produce en un ir y venir de recuerdos fragmentarios, irónicos y acompañados de interjecciones típicas de la oralidad.

Al iniciar la lectura de *Una idea genial*, me pregunté qué era eso que se presentaba a sí mismo en el papel. En este ensayo, intentamos reflexionar sobre dos ideas que se desprenden del enunciado anterior. La primera de ellas es que eso es un sujeto que se constituye en cada hoja para dar cuenta de sí, porque a partir de su encuentro en el espejo descubre su existencia. La segunda idea refiere al descubrirse como escritora a partir de una idea genial. Incluso, la escritura, al igual que el espejo, le permite enunciarse, dar cuenta de sí, corroborar su existencia, existir.

2. PEREGRINAR HACIA UNA IDEA GENIAL

En *Una idea genial* el sujeto que se configura lo hace, como se mencionó anteriormente, en un ir y venir de temporalidades desordenadas. La reedición¹ de la autobiografía en 2020, hecha por La flor azul + La libre, ofrece una pista en este sentido. En la nota que acompaña la publicación, Acevedo menciona que la novela narra desplazamientos, y esto es lo que él encuentra, precisamente, al releer su autobiografía: “es el relato de alguien que sale de su origen, vive un suceso y vuelve para contarlo” (p. 9). Incluso, podría pensarse que su autobiografía es en sí misma una peregrinación. Sale de un lugar sin saber que está saliendo y, por ende, tampoco hacia dónde va. Y como lectores nos pasa exactamente lo mismo, peregrinamos en las páginas de su presentación caótica sin saber adónde nos lleva.

Pero hay algo más: según la RAE, peregrinar es “andar por tierras extrañas”, por lo tanto, el personaje de Inés peregrina desde antes de salir de su origen. Desde que nace está en tierras extrañas donde no se encuentra, donde es consciente de estar perdida. El sujeto va al encuentro de su *yo* partiendo de un lugar inhóspito y solitario, no solo en cuanto a los recuerdos de infancia, sino también al espacio donde se sitúa. Napaleofú estaba en “el culo del mundo” y, por

¹ La autobiografía se reeditó en el 2020 con algunas modificaciones menores realizadas por I. Acevedo. Entre la primera publicación del 2010 y la del 2020 Inés transicionó al género masculino. Sin embargo, los cambios entre las ediciones no son demasiados ya que entendió que en la primera versión se presentaba un *yo* que ya no era, pero que había sido.

lo tanto, como señala el sujeto, “era natural que me sintiera aislada” (Acevedo, 2010, p. 28). Esta caracterización de la casa natal es relevante en una autobiografía ya que, según propone Amaro (2009), la descripción “apunta a los aspectos físicos, esto es, a los lugares en los que se desarrolla la acción. También puede revelar, desde un punto de vista semántico, relaciones de identidad o simbólicas entre la espacialidad y los personajes” (p. 114). El personaje de Inés se constituye en un espacio y en una familia de la que quiere alejarse y escapar, “desde chica quise escaparme de mi familia” (Acevedo, 2010, p. 23). De hecho, cuando piensa hacia dónde huir, se remite a Moscú, un lugar tan inhóspito como su propio hogar, pero al que elige por ser el punto geográfico que imagina como el más alejado de su casa.

En las autobiografías, la configuración de la familia también tiene un efecto sobre el sujeto que le da vida a su existir en el papel. Es decir que todos los detalles con los que se va constituyendo forman parte del collage de su *yo*. A sus padres los describe como “fuera de serie”, inoperantes, descarriados, con gran dejadez y cuyos proyectos terminan en fracasos. Menciona la falta de dinero y mano de obra, pero también los culpa de sus desastres como si los hubieran ocasionado a propósito: “yo interpreto ahora que la energía de mi papá era tan negativa que rompió la máquina con su mente. Mi papá era un renegado (...) por esa personalidad descarriada muchas cosas le salían mal. O mejor dicho ‘así nomás’, o ‘atado con alambre’” (p. 48). Estas dos últimas expresiones contienen cierta ambigüedad, ya que en un primer momento “así nomás” y “atado con alambres” parecen describir cómo le salían las cosas. Sin embargo, no dice *atadas*; si con estos dos segmentos se refiriera a cosas, no habría concordancia. De esta forma, podríamos pensar que el *así nomás* o *atado con alambres* es su propio padre. Pero esta descripción de sus padres repercute sobre el personaje de Inés, ya que es también una *fuera de serie*. Incluso se subjetiviza como inesperada “fui lo *in*, lo negativo ¡durante breves instantes fui Innombrable!” (p. 50). Sin embargo, unos renglones después añade que “el accidente me inclinaba a un destino literario”. Este *accidente* hace referencia a que lo esperado era que naciera un varón y no una nena. La inclinación hacia un *destino literario* se produce a partir de este hecho, ya que, ante el desconcierto, su padre decide llamarla con el nombre de una de las novelas de su abuelo, quien por ser escritor era “el orgullo de la familia”. Ella establece, además, una relación con los libros que la vincula a la literatura y la diferencia de sus padres, convirtiendo el *fuera de serie* en algo creativo. Transforma el desastre de los padres una idea genial.

Se produce, entonces, un desplazamiento desde un origen hostil a la literatura; pasa “de la nada a todo”, como señala Acevedo en la entrevista para el Malba con Malena Rey (23 de junio del 2020). La lectura “era puro escapismo...”

–dice– y “leyendo yo estaba en armonía con la naturaleza” (Acevedo, 2010, p. 61). Sus primeros contactos con la literatura son los libros de cuentos rusos y los que le cuenta su padre antes de dormirse. Sin embargo, el momento determinante es cuando se le ocurre una idea genial, con la que se introduce en su vida la escritura: “me sigue sorprendiendo el momento en el que agarré la mesita, la puse en mi cuarto y armé mi escritorio. Un espacio para escribir. En esa mudanza hay mucha energía (...) Me parece una idea genial” (p. 68). El sujeto elige la palabra *mudanza* para este cambio de lugar de la mesita en el que no solo su nuevo escritorio ocupa otro lugar, sino que también ella se traslada. Escribir era la forma de huir, pero también su lugar alejado de su casa y familia; con la literatura halla su propio Moscú.

Llega a un territorio en el que ya no se concibe como peregrina, no es extraña porque, si bien la mesita ya existía, es ella quien la mueve y la vuelve una idea genial. El gesto de mover la mesita no debe pasarse por alto porque es mucho más que eso. Inés encuentra un objeto al que se acerca en su peregrinación por la extrañeza y se anima a moverlo transformándolo en propio. Incluso, podríamos trazar un doble movimiento: uno de ellos es el que realiza Inés al mover la mesa, el otro es el que lleva a cabo la mesa que mueve a Inés a la escritura. No podríamos establecer cuál fue el primero porque parecen producirse al mismo tiempo. Son dos fuerzas que comienzan a agitarse hasta ocasionar un terremoto, una sacudida que afecta al terreno y a sus habitantes. Desde ese accidente geográfico, Inés deja de peregrinar y pasa a transitar las ruinas estalladas por su sismo. Inicia así una idea genial que transforma el *fuera de serie* en algo productivo, que diferencia al sujeto del resto de su familia.

Mi hermana estaba sentada en su cama haciendo la tarea, mi papá en una silla tomando mate, mi mamá planchando, mi hermano en el cuartito de al lado con la puerta abierta, dormía la siesta, y yo rodeada de mi familia, sin hablarles, escribía (...) era como si darles la espalda me impulsara a seguir escribiendo, como un motor. (p. 97)

De esta forma, describe a cada uno de los miembros de su familia realizando una actividad que los mantiene separados de ella y de la escritura que le permite distanciarse.

El episodio de la mesita marca cómo se convirtió en escritora y manifiesta su *autodeterminación*. Es a ella a quien se le ocurre convertirla en escritorio. Podríamos afirmar que de ser un sujeto paciente, afectado por las relaciones que entablaba con el núcleo familiar, alza su voz y pasa de pasiva a activa. No solamente en este momento en particular el sujeto se constituye desde la idea de la autosuficiencia. En otro episodio, la protagonista narra que se le rompe su

bicicleta y debe encargarse de arreglarla sin la ayuda de nadie. Esta es la primera vez que gana dinero gracias a la escritura, ya que trabaja en un diario, y fortalece la idea de que sus logros los ha alcanzado sola. Incluso, es ella misma la que se propone trabajar como cadete en una agencia de mandados para poder pagarse un taller de teatro: “Igual que cuando moví la mesa, este impulso me asombra, porque nadie me sugirió la idea ni cómo hacerlo” (p. 92). También, cuenta que gana un viaje a Madrid en el concurso de Torneos Juveniles Bonaerenses y su cuento *La celda* le permite conocer a otras personas que también escribían. Estos distintos momentos en los que se reafirma como *yo* son también un pasaje para distanciarse de sus padres: “me hacía feliz ahorrar dinero, porque con esto planeaba mudarme sola a Buenos Aires” (p. 96). Podría no haber aclarado que quien la acompañaría a Buenos Aires sería ella misma, y, sin embargo, escribe *sola*. El cordón umbilical del sujeto con sus padres no puede esperar a ser cortado, se ha querido distanciar de ellos todo el tiempo.

3. EL ASOMBRO DE EXISTIR A TRAVÉS DEL ESPEJO

Otro de los momentos en que el sujeto se constituye entre dos realidades en las cuales se desplaza, una hostil y otra donde logra encontrarse a sí misma, es cuando se observa en el espejo: “Con un poco de espíritu me miré en el espejo aquella primera vez, y pensé: ¡tengo una Hermosa Personalidad” (p. 22). Es allí donde logra comprobar su existencia, no se miraba, como la retaba su madre, por ser *coqueta*.

Hay cierta cualidad hipnótica en los espejos que atrae, inquieta y tienta a acercarse con temor un poquito más: cuando las personas se lavan los dientes, cuando se asoman por la ventanilla del auto y se miran por el espejito retrovisor, cuando pasan frente a una vidriera y no se detienen a mirar lo que se vende, sino lo que se mueve con ellos. Sorprende el encontrarse a uno mismo, el verse corrobora la existencia que solo parece verdadera por la esencia de ese reflejo. Por eso, Inés explica: “me miraba por el simple asombro de existir” (p. 21). Para ella tenía otro significado distinto, era corroborar su existencia, el estar presente. No siempre, en la literatura, los espejos tienen el don de corroborar la vida, como en esta autobiografía; hay ocasiones en las que sirven, precisamente, para manifestar su pérdida. Es el caso del final de *El Rey Lear*, en el que la muerte de Cordelia es rectificada a través de un espejo. Hay que destacar esta doble posibilidad, porque permite tener en cuenta la importancia de que el espejo, al refractar a Inés, al gritarle que está viva, le permite percibir su existir, sabiendo que podría haber tenido el efecto contrario. En él, Inés puede asegurarse de que está respirando, que sus pulmones suben y bajan, que tiene un cuerpo que se mueve con ella, que está viva y se está presentando a sí misma.

Ahora bien, las personas se miran al espejo al maquillarse, al producirse, y nunca dudan de la imagen que reciben. Nadie dice: “es este espejo que me deforma o que me da vuelta la cara”; como sí pasa con la cámara del celular. Es alocadamente cierto que creemos en esa superficie plana que nos cuenta una realidad de más de dos dimensiones y no la ponemos nunca en cuestión. Esa imagen decide la ropa con la que salir de casa, el peinado que va mejor, el abrigo que no combina, los zapatos que dan demasiada altura, el maquillaje perfecto o el quedarse en casa.

La literatura de Silvina Ocampo, autora que Acevedo destaca como una de las figuras centrales de la tradición narrativa argentina, está plagada de relaciones peligrosas con los espejos. Un ejemplo de esto se encuentra en el cuento “Diálogos de Narcisa”, una versión alternativa de “Cornelia frente al espejo”:

me dice o creí que me decía: *Soy vos, ¿no te subyuga?* a veces, *soy vos, ¿no te da vergüenza?* otras veces (...) Apoyo la frente contra el espejo. Quiere que me desnude. ¡Siempre tiene que reprocharme algo! Tengo un vestido nuevo. Me saco la blusa bruscamente. No quiero mirarla. (Ocampo, 1988/2014, p. 244 y 249; el subrayado es del texto original)

Podemos pensar que este caso es lo contrario a lo que sucede en *Una idea genial*. El espejo de Inés no choca con ella, no la degrada ni intenta empequeñecerla. Es al revés, su espejo la resignifica, le da las posibilidades de pensarse, de latir, de asombrarse y existir. Sin embargo, es cierto que a Inés también la acompaña esa vocecita chillona y malvada que intenta hacerla desaparecer como a Cornelia. Ese espejo malvado es su madre, la que, justamente, quiere alejarla del que le demostró que existe y le dice que observarse es mera coquetería: “Mi mamá me criticaba por mirarme en el espejo, me decía ‘coqueta’, para ella era negativo querer ser linda, porque había sido educada en un convento; cuando yo quería correr para el baño a mirarme en el espejo me retaba” (Acevedo, 2010, p. 21). Su madre era el recordatorio de la lista de cosas a las que no aplicaba y a las que tenía que aspirar: “A los ocho ya estaba harta de vivir, y harta de que mi mamá me retara continuamente por mi personalidad” (p. 17). Podría pensarse que si el espejo, para poder devolvernos una imagen, refracta la luz, en la relación que tenía el personaje con su madre, Inés no era la imagen reflejada, sino la luz refractada, lo rechazado, lo rebotado. Inés, justamente marcando el choque con su madre, expresa: “mi pobre mamá y yo siempre estuvimos desencontradas” (p. 69). A pesar de esto buscaba reconciliarse con ese reflejo maternal torcido que recibía,

esperaba la aprobación de mis padres relatando escenas que demostraban mi superioridad, “mamá, Tati no sabe contar hasta diez y yo sí”. Y me acuerdo de mi sorpresa al ver en la cara de mi madre una interrogación cruel, como diciendo “¿y con eso qué?”. (pp. 17-18)

Regresemos entonces al espejo asombroso. Lacan (1949/2009) plantea *le stade du miroir*, la fase del espejo, que se produciría a los seis meses de edad. Inés no era tan pequeña cuando se asombra de existir, pero sí lo era ese nuevo *yo* que nace en ese momento. La fase del espejo se produce cuando, por primera vez, nos percibimos a nosotros mismos, cuando nos entendemos como un *yo* distinto a todo lo que nos rodea. Es el momento en el que, en un dibujo de colores, un lápiz negro traza una figura delimitando un adentro y un afuera. Así, el sujeto de esta autobiografía se configura a partir de la ruptura entre ella y su entorno al percibirse como una peregrina que está en tierras extrañas. Inés existe porque es diferente a Napoleofú y a sus padres. De esta forma, a partir del asombro de existir nos encontramos ante un nuevo yo autobiográfico que es consciente de ser. Y, a la vez, es alguien nuevo justamente por esto, porque ya no es un yo indistinto, indefinido, incierto, indeterminado: abandona lo *in* que cifra la anécdota de su nacimiento. Se transforma, ahora es consciente de existir y eso hará que no sea la misma. En este sentido, como desarrolla Lacan (1949/2009): “basta para ello comprender que el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume su imagen” (p. 100). Entonces, a partir de esta cita, es posible interpretar que, en el caso de la protagonista de *Una idea genial*, se produce una transformación al enfrentarse con una imagen de ella que vuelve su existir consciente y le permite asumir un nuevo *yo*. Como en el final de “El patito feo”, donde el estanque le devuelve la imagen del cisne en el que se ha convertido, se puede entender que Inés se asombra de existir, de ser un cisne que creyó ser pato.

De la cita anterior de Lacan es interesante detenerse también en la idea de *identificación*. Si el sujeto se asombra de existir es porque se ve, porque se identifica con lo que le devuelve el espejo. Hay una Inés que se asombra delante de sí y a la vez su reflejo la muestra asombrada. Lo verdaderamente capcioso de los espejos es que si bien parecen demostrar la presencia de uno mismo, también dan la idea de un otro que baila la misma canción que esa primera persona. ¿Le sonrían o se sonrían? ¿Lo halagan o se halagan? ¿Lo critican o se critican? ¿Le hacen burla o se hacen burla? ¿Le sacan la lengua o se sacan la lengua? De esta forma, es gracias a su propio reflejo en el espejo que el sujeto sabe de su existencia en otra línea perpendicular, ese espacio al que podríamos llamar, siguiendo la tradición carrolliana, la *Casa del Espejo*. Justamente, esta idea que

se plantea en *Una idea genial* del espejo como una apertura a otra realidad puede remontarse a Carroll (1871/1983) y su Alicia que señala: “y ahora, Michi, si me dejas hablar voy a contarte todas mis ideas sobre la Casa del Espejo, tal como yo la veo: En primer lugar, está la habitación que se ve por el espejo, que es idéntica a esta, solo que todas las cosas resultan al revés” (p. 16). Así como Alicia busca un mundo paralelo al suyo a través del espejo, Inés logra comprobar su existencia al verse reflejada en él, o a través de él.

El espejo de Lewis Carroll no es el primero que refleja en la literatura. Este objeto tan absorbente se remonta a los mitos griegos cuando, incluso antes de existir como tal, ya los ojos y los estanques cumplían su función de refractar o, mejor dicho, de hechizar. De hecho, el mito de Narciso narra cómo se enamoró de su propia figura por intervención de Némesis y se arrojó al estanque. Más tarde, con los romanos, se configura el mito que condena la ruptura de los espejos con siete años de mala suerte. De allí proviene la creencia según la cual, cuando uno de estos se fragmenta, el alma queda atrapada en los pedazos rotos. Así, se explica que los vampiros eviten los espejos para no ser descubiertos, puesto que carecen de alma.

Hay, entonces, una relación intrínseca entre el espejo y el alma, entre encontrarse, perderse y escapar. Y quizá son estas contradicciones las que lo vuelven tan atrayente para el sujeto que se constituye en *Una idea genial*. Inés se encuentra, se asume como yo, pero también el espejo le da la posibilidad de seguir al conejo en otra aventura más. El episodio del espejo es el momento del reconocimiento y resulta esencial. Si Inés no creyera existir nunca hubiera movido la mesita, nunca hubiera atravesado el espejo y escapado de Napaleofú hacia su Moscú.

Podría establecerse todavía una resonancia más con otra obra literaria contemporánea. Al inicio de la novela *Intermitente Rafaela* (2016) de Mariana Furiasse, la protagonista también se encuentra y rectifica su existencia en un espejo. Además, aquello que expresa parece salido de la boca de Inés:

A veces imagino que aparece alguien que puede verme. A mí. A través de todo y entre todas. Lo imaginé tanto que ayer delante del espejo me vi. Y me dibujé con la mirada. Con un acto mínimo y masivo recuperé las palabras para escribir. Me volví presente otra vez. Y acá estoy, mi corazón crudo, latiendo. (pp. 7-8)

La diferencia en este caso es que el sujeto de *Una idea genial* no recupera las palabras para escribir, sino que las encuentra.

4. EL ESPEJO Y LA LITERATURA COMO INTERSECCIÓN EN EL DESPLAZAMIENTO

En *Una idea genial*, el sujeto que se constituye no solo comprueba su existencia, al sentirse viva gracias a este espejo que marca una rendija de conexión entre una realidad y otra, sino que también la existencia de otro lugar, su lugar en el mundo, que es la intersección de este con la literatura. De esta forma, como plantea Molloy (1996), “el lenguaje es la única forma de que dispongo para ‘ver’ mi existencia” (p. 16). Es decir que la escritura y el espejo, reflejan su existencia, puede encontrarla en ellos: “Todas las fotografías son espejos de lo que fuimos, pero no de lo que somos ni de lo que seremos” (Ocampo, 1988/2014, p. 55).

En cambio, el existir, el enunciarse y el verse reflejado comparten el tiempo presente. Así como el *yo* solo existe en la instancia de discurso, el reflejo solo existe cuando algo o alguien se encuentra frente al espejo. El sujeto que se configura en el lenguaje y el que lo hace en el espejo solo pueden existir en el presente. De hecho, las palabras de Benveniste (1958/1979) valen tanto para uno como para el otro: “no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo” (p. 183). Es por ello que, así como la mesita se encuentra en un lugar hostil y ella la transforma en escritorio o la muda a una encrucijada, el espejo también simboliza ese lugar al que puede huir y por ello insiste: “ese espejo es Mío. Mío. Mío” (Acevedo, 2010, p. 29). El sujeto nunca explica cómo se ve en ese espejo, qué le revela que allí está ella, cómo se ve el existir. No se detiene en esta descripción porque sabe justamente que cada *yo*, cada reflejo, es irrepetible y por lo tanto no tendría sentido intentar capturar algo que indefectiblemente se transformará.

Sin embargo, en este *me encuentro, luego existo* puede intuirse que subyace la misma verdad reflejada que cuando el sujeto se asombra de haber movido la mesita: el deseo de ser escritora. Algo parecido se lee en el cuento de Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo”: “-Soy espejo, soy tuyo. Desde que cumpliste seis años, por mi culpa quisiste ser actriz” (p. 7). De esta forma, tanto el espejo como la mesita son los oráculos más claros en el futuro del sujeto como escritora. Ambos son una forma de escape del lugar hostil en el que se encuentra Inés para llegar a constituirse como *yo*, para instalarse como tal en diferentes realidades. Liliana Bodoc (2008) menciona que los espejos son objetos que “guardan siempre un revés, una raíz que se extiende hacia otras realidades, un bolsillo secreto. Son objetos con rincones que no podemos limpiar ni entender” (p. 9). Y si bien menciona que se ha escrito mucho sobre ellos “siempre habrá nuevas cosas que contar, porque en los espejos cabe el mundo entero” (p. 10). Y con ese sintagma nominal, *el mundo entero*, no se refiere solo a esta realidad sino también aquellas otras que le permiten a uno asombrarse de existir en el papel. Giordano (2010)

afirma que “en el presente de absoluta orfandad desde el que comienza a novelarse, el ‘asombro de existir’ remite a los temores y la vergüenza que todavía saturan de incomodidad y rabia la adolescencia de Acevedo” (p. 6). Es así que tanto espejo como literatura se vuelven la intersección perfecta para encontrarse y alejarse al mismo tiempo.

Por otro lado, es interesante reconocer que así como la hostilidad e incomodidad, por un lado, y la existencia en la literatura, por otro, son dos extremos, el morir y el vivir también se conjugan en su constitución. El sujeto, como se señaló anteriormente, se traslada entre dos puntos. Incluso, en una misma página hay oraciones contrarias como: “qué densa puede ser la vida” y “pensaba que me estaba muriendo, y no quería...” (Acevedo, 2010, p. 11), pero ambas forman parte del sujeto. Estos dos puntos opuestos también se marcan en el apartado “2005”. El mismo día del aniversario de la muerte de su padre debe asistir a un casamiento (un acontecimiento triste y otro alegre) y lo hace con un vestido negro, pero con flores. Va a comprar el ramo de la novia, pero cuando llega ya había encontrado otro al que el sujeto le atribuye la forma de un gusano, es decir, compara las flores con un insecto relacionado con los cadáveres. De hecho, el casamiento se realiza en una Iglesia que está al lado del Cementerio de Recoleta. Este uso de un lenguaje contradictorio pero capaz de coexistir también se ve reflejado en *Alicia tras el espejo*, la otra habitación es idéntica, pero todo está al revés. Y esta improbabilidad de la coexistencia de los contrarios que se vuelve posible es precisamente la que encontramos en el espejo. Su magia, su literatura puede leerse según la clave del debate de la existencia de un *yo* en un mundo y la coexistencia de dos al mismo tiempo.

5. CONCLUSIONES

Se puede concluir, entonces, que el sujeto de *Una idea genial* se configura a partir de la salida de un espacio hostil hacia el descubrimiento de la literatura. Su lugar está en la intersección de estas dos bisectrices, en el entrecruzamiento de caminos, de mundos, de realidades. Y, al mismo tiempo, en ella misma coexisten sentimientos opuestos como el hastío de la vida y la temerosa cercanía de la muerte. Es un sujeto con tensiones internas que se posiciona en el punto de choque de dos mundos. El papel y el espejo son dos láminas que parecen ser demasiado delgadas para contener en ellos una idea genial.

No es menos importante que en esa intercepción de realidades sea donde se produce el asombro, tópico decisivo en esta autobiografía. El “asombro de existir” lo llama Inés, y es increíble porque a primera vista *asombro* y *existir* parecerían dos palabras aparentemente contrarias. La primera es fugaz y la segunda parece por momentos permanente. Ya Oscar Wilde (1891/2022) había

señalado que “vivir es lo más raro de este mundo, pues la mayoría de las personas no hacemos otra cosa que existir” (p. 26). Es que existimos, pero ¿cuándo nos preguntamos por nuestra existencia? Quizá en ningún momento lo ponemos en duda porque lo hacemos mecánicamente. Por lo tanto, el *existir* del que se asombra Inés es diferente porque es un existir consciente, un existir sabiendo que se existe, es un existir de forma distinta a partir de descubrirse a ella misma en el espejo y en la literatura, es un existir *fuera de serie*. El espacio donde esto se rectifica es en un *entre* donde los mundos se tamizan: el personaje de Inés se encuentra apoyado en la mesita, pero atravesando el espejo.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, I. (2010). *Una idea genial*. Mansalva.
- Amaro, L. (2009). La autobiografía como texto referencial. Genealogías y fantasmas. Ficciones biográficas. Dónde y cuándo yo. En *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (pp. 25-48, 73-88 y 89-130). Ediciones Universidad.
- Barthes, R. (1971/1994). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 73-82). Ediciones Paidós.
- Benveniste, É. (1958/1979). De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general 1* (pp. 179-187). Siglo veintiuno.
- Bodoc, L. (2008). *El espejo africano*. El Barco de Vapor.
- Carroll, L. (1871/1983). *Alicia tras el espejo*. Editorial Atlanta.
- Furiasse, M. (2016). *Intermitente Rafaela*. El Barco de Vapor.
- Acevedo, I. (2020). Nota a la edición de *Una idea genial*. En *Paquete de fe* (pp. 7-18). Mansalva.
- Giordano, A. (2010). Digresiones sobre la voz narrativa. De Hebe Uhart a Inés Acevedo. En *Actas al II Coloquio Internacional Escrituras del yo*. http://www.celarg.org/trabajos/giordano_acta.pdf
- Lacan, J. (1949/2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos 1* (pp. 99-105) Siglo XXI.
- Molloy, S. (1996). Introducción. En *Acto de presencia* (pp. 11-22). Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, S. (1988/2014). *Cornelia frente al espejo*. Lumen.
- Oscar, W. (1891/2022). El alma del hombre bajo el socialismo. En *El alma del hombre bajo el socialismo* (pp. 17-58). Arpa.
- Shakespeare, W. (1606/1982). *El Rey Lear*. Ediciones Orbis.



NOS HABÍAMOS AMADO TANTO

SOBRE: REVIGLIO, C. (2021). *LA CASA FRENTE AL MAR*. UNR EDITORA. 114 PÁGINAS.

Luna Corvalán*

Universidad Nacional de Rosario
lunacorvalan96@gmail.com

En “La lengua de la traducción”, Juan Ritvo afirma que, a veces, en el pasaje de un mensaje de una lengua a otra es posible que queden lagunas. Muchas veces, en su propia traducción, un mensaje que parte de una lengua se encuentra en la de destino con aquello que él llama “elipsis de la lengua”: ese punto indecible e indiscernible que obtura la interpretación pero que por eso mismo es plausible de interpretar. Ritvo dice que, en la elipsis, la lengua se exilia de la lengua porque nada ni nadie podrían reponer lo que allí falta desde siempre. Podríamos pensar que algo de eso sucede cuando se escribe una historia de amor. Ninguna de las palabras dice el amor, ni siquiera la totalidad de ellas.

En *La casa frente al mar*, la elipsis de amor son veinte años. Veinte años y una casa frente al mar. Aunque el tango bien dice que *veinte años no es nada*, en *La casa frente al mar* ha sido tiempo suficiente para rehacer una vida, interrumpida ahora por los restos irremediables después del amor. *La casa frente al mar*, de Cecilia Reviglio, publicada por UNR Editora, cuenta el reencuentro de una pareja, Rafael y Carola, y los embates a los que se expone un amor ¿olvidado? cuando el tiempo se estira, pero igual pasa.

La novela empieza con dos citas, una de Silvia Molloy y otra de Roland Barthes. La de Barthes, junto con el título de la novela, ya es una guía para la lectura. El comienzo de *La casa frente al mar* no está en la página 13, en el primer párrafo, sino ni bien se abre el libro y se lee el acápite: “No se consigue nunca

* Luna Corvalán, nacida en Rosario el 17 de octubre del año 1996, estudió la Licenciatura en Letras y el Traductorado de Inglés. Actualmente, se encuentra escribiendo su tesina de Licenciatura y se desempeña como correctora, traductora y docente de español e inglés como segunda lengua.

hablar de lo que se ama”, que puede entenderse como una aclaración, o más bien como una advertencia.

¿Cómo se narra el amor después del amor? Sobre todo, como dice Pablo Colacrai, el prologuista, cuando se trata de una pareja que se terminó antes que el amor que la supo unir. Reviglio emplea la tercera persona, que será la que sostenga la trama a lo largo de toda la novela. Sin embargo, esta voz está desdoblada. Es cierto que el tiempo de la enunciación es siempre el presente, pero en la novela hay dos presentes. O, en todo caso, un presente que evoca a otro: uno en el que Rafael aún está vivo.

Dijimos que la elipsis en la lengua de esta historia son veinte años. Tiempo en el que Carola ha formado una familia con Juan, su pareja actual, con quien vive en una casa con jardín y lleva una vida tranquila, agradable. Esos veinte años que separan el presente de la historia de Rafael y Carola son los mismos que Rafael y Carola se llevan entre sí.

Rafael la contacta, entendemos, porque tiene ochenta años y una enfermedad que posiblemente no superará. Esto se siente en el momento que ingresa esa voz que habla desde el futuro y que se mueve con el viento que lleva las olas. Su candor y templanza nos invitan a conocer los momentos de amor más nítidos que ha tenido esta pareja, pero no en su porvenir, sino en la suspensión, en la desesperanza. Sabemos que este es un amor que ya no tiene futuro.

Carola nos habla desde el mar y solo sabremos qué quiere decir eso una vez que la entereza y serenidad de su voz nos hayan captado de tal forma que hayamos atravesado, sin darnos cuenta, el punto en el que las dos historias se unen. Sin embargo, las marcas de la lectura, aunque invisibles, también son marcas y por eso sabemos que, muy silenciosamente, casi espiando, hemos asistido al momento en el que nuestra protagonista nunca volverá a ser la misma: ahora Carola escribe.

Con una prosa tan calma como firme, Carola escribe desde el mar y ahora es ella quien debe traducir su historia, llevar su lengua del amor a la lengua del cuento. Ahora es ella quien debe elegir las elipsis, las lagunas, la lengua. Acaso lo que leamos en *La casa frente al mar* sean las elipsis de la lengua del amor que Carola ha sabido construir.



LA ESCRITURA DE MUJERES EN EUROPA (SIGLO XIII-XX)

SOBRE: PLEBANI, T. (2022). *EL CANON IGNORADO*.
AMPERSAND. 480 PÁGINAS.

Magdalena Ottaviani*

Universidad Nacional de Rosario
maguiottaviani@gmail.com

“¿Cuál es el relato tradicional que se nos ha transmitido acerca del vínculo entre la escritura y el género femenino?” pregunta Tiziana Plebani, autora del libro *El canon ignorado*. Plebani es doctora en Historia Social Europea y profesora de Historia Moderna especializada en la historia del libro, de los géneros y de las relaciones sociales. La iniciativa de escribir sobre las prácticas de la escritura de las mujeres del siglo XVII surgió de la editorial italiana *Carocci editore*. Frente a esta propuesta, Plebani presentó un objetivo ambicioso: casi quinientas páginas en las que desanda la relación entre la escritura asociada al género femenino en distintos períodos históricos de Europa, partiendo desde la Edad Media hasta el siglo XX.

La autora advierte que no se propone trazar una historia de la escritura ni ocuparse de su “calidad”, sino que busca entablar un diálogo entre las escrituras corrientes y las literarias, denominando este encuentro como “teoría de los vasos comunicantes” (p. 15). Ahora bien, ¿cuáles son las escrituras “corrientes”? Las de aquellas mujeres que escriben motivadas por el deseo de aprender o por la simple

* Magdalena Ottaviani es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Fue ayudante alumna de Lengua Latina II durante los años 2020-2022. Actualmente, es ayudante alumna de Literatura Argentina I y de Literatura Europea II desde el 2022 y 2023 respectivamente. Participó como expositora en las Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación de la Facultad de Humanidades y Artes y como coordinadora de la “Lectura Colectiva” de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández a 150 años de su primera publicación, en el marco del 30° *Festival Internacional de Poesía de Rosario*. También, participa como colaboradora en redacción de contenido del “Proyecto Colección Lucio V. Mansilla” del CONICET-IECH.

e imperiosa necesidad de comunicarse, a diferencia de las segundas que procuraban ser partícipes de la escena literaria.

La introducción de su libro opera como un marco teórico en el que Plebani deja expuestos y esbozados los conceptos teóricos centrales que utilizará a lo largo de su recorrido. En primer lugar, la autora retoma una tesis de Ángel Rama al recordar que la escritura tiene una función social que varía en cada sociedad. Esto provoca una lectura de la historia que desmiente aquel relato tradicional según el cual las mujeres han hecho poco uso de la pluma.

Por otro lado, la autora sintetiza, en una ecuación conocida, el lugar que se les ha otorgado a las mujeres en esta práctica social: por haber sido el componente mayoritario del grupo de los analfabetos —exceptuando, por supuesto, a las pertenecientes a la aristocracia y a la burguesía de la urbe—, ellas han sido excluidas de un tramo formativo canónico. Si se les ofrecía instrucción, solo era a fines de que fuesen buenas esposas y madres para que permanecieran de forma obediente dentro de los moldes de los roles familiares. Porque si adquirían más saberes, obtenían mayor autonomía y deseos de conocer, lo que era considerado una transgresión peligrosa. Así, se les permitía leer pero siempre y cuando fuera lo justo y necesario “para poder seguir la misa, las liturgias, orar, imitar las virtudes descritas en los libros de las santas; por lo demás, mejor ceñirse a coser, bordar y realizar todo el conjunto de las *labores de las mujeres*” (p. 15). De esta manera, la escritura del género femenino nos aparece signada por la lucha entre el disciplinamiento y la transgresión. Según Tiziana Plebani, si bien esta historia es verdadera no por eso es menos superficial, en tanto sólo considera el punto de vista desde el cual las personas son manipuladas por las instituciones y por las ideas predominantes que las dejan sin recursos y posibilidades de agenciamiento.

La autora critica esta forma de historizar y propone observar más de cerca. De esta manera, encuentra una tierra de conflictos en la que aparecen divisiones y alianzas entre hombres y mujeres. Es decir, Tiziana Plebani no estudia a aquellas escritoras que han logrado *asomar la cabeza* en un mundo dominado por varones alfabetizados, sino que la historia que cuenta este libro toma otro rumbo: es la historia que “habla de deseos y de ambiciones no siempre contenibles y que valora más la voluntad de escribir que la calidad de la grafía” (p. 16). Se ocupa del por qué escribían, qué escribían y por cuales caminos. No sigue la historia de la escritura profesional —que pareciera ser más fácil de seguir, porque ha dejado registros— sino que amplía la mirada hacia las mujeres *comunes* europeas que tenían la *capacidad de escribir*, esto es, mujeres que estaban en condiciones de emplear los signos del alfabeto y trazarlos con una pluma logrando una *pluralidad*

de prácticas y tipologías de escrituras desde canales expresivos usuales hasta la creación propiamente literaria.

Mención especial merecen los apartados introductorios en los que la autora se ocupa de la relación entre las mujeres, el alfabetismo y la escolaridad. En cuanto al primero, señala que el alfabeto se impuso en el siglo XVI en Occidente como el medio de comunicación por excelencia. Sin embargo, realiza una observación muy interesante que no deberíamos perder de vista: en cada sociedad, la escritura asume una función social diferente. Esto la conduce a revisar desde la Edad Media, período hasta el cual las personas podían desenvolverse en la vida cotidiana sin tener el conocimiento de la escritura, cuyo valor social era escaso, ya que los circuitos de la comunicación estaban cubiertos por la oralidad. La autora deja ver que no poder escribir no siempre fue equivalente a sufrir una privación. Entonces, teniendo presente que las mujeres no fueron excluidas de estos circuitos orales, ¿por qué encerrar a las mujeres en la categoría de analfabetas? Según Plebani, ésta resulta ser una operación reductora.

En cuanto a la escolarización, la autora nos propone dejar de lado otra fórmula: aquella que concibe a la alfabetización como producto de la escolarización. Pocos —esta palabra incluye tanto varones como mujeres— iban a la escuela, la cual podía asumir la forma de un preceptor doméstico, un maestro ambulante, un taller artesanal, el monasterio, etc. En la Edad Media, los alfabetizados y los no alfabetizados no constituían grupos aislados, sino que intercambiaban conocimientos. Otra alternativa para la alfabetización era el autoaprendizaje, aprender escuchando y observando a algún pariente e imitando el trazado de letras a partir de un puñado de textos. En este sentido, Plebani nos plantea que particularmente las mujeres han sido grandes autodidactas, motivadas por el deseo de aprender: “Las mujeres —esta es una constante en la historia— siempre han deseado aprender y *robar con los ojos* aquello que podían” (p. 19).

Antes de continuar, y como paso previo para el análisis y descripción del libro, considero necesario realizar una lectura sobre su título. Resulta inevitable revisar la discusión posible entre este título, *El canon ignorado*, con otro título similar de una obra publicada en 1994 que generó una revolución en el pensamiento crítico académico: *El canon occidental* de Harold Bloom. Ya sabemos en qué consiste: el prestigioso crítico estadounidense retomó la idea de *canon* y propuso una lista de veintiséis autores blancos que consideraba capitales y en cuyo centro estaba Shakespeare. Otros nombres que allí figuran son: James Joyce, Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Walt Whitman, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. “A los codazos”, las mujeres han logrado encontrar tres lugares con Jane

Austen, Virginia Woolf y Emily Dickinson. En este sentido, la intención de titular así a su libro se vuelve un gesto estratégico en tanto persigue el objetivo de nombrar con nombre y apellido a las que fueron olvidadas, a las que, si bien fueron conocidas en su época, contaban con un público y hasta ganaron dinero, en la posteridad no fueron citadas, traducidas, ni recordadas en biografías. La investigación de Tiziana, “semejante a una caza”, como la misma autora confiesa, custodia el recuerdo de esas mujeres corrientes que en algún momento de sus vidas usaron una pluma, “es una historia que tiene que ver con la transmisión de la memoria y con quienes la han manejado” (p. 27). Es una investigación que se propone —y, en mi opinión, lo logra— desmentir la idea de que las mujeres hemos vivido en los márgenes de la historia.

Con respecto a cómo se organiza el libro, cabe destacar que Plebani lo divide en capítulos. Cada uno corresponde a un período histórico del viejo continente y con una serie de mujeres protagonistas, de las que conocemos su producción/ escritura gracias al trabajo de archivo que ha realizado la autora. El primer capítulo corresponde a la Edad Media, el siguiente al Renacimiento; luego, la Guerra de los Treinta años, a continuación el Siglo de las Luces y, finalmente, el quinto abarca el siglo XIX y comienzos del XX. En esos capítulos en los que se recorre la historia de mujeres escritoras en Europa, la autora define algunas *fases decisivas* en la historia de la alfabetización y sus consecuencias en los medios de comunicación. La primera que menciona es el desarrollo de lenguas vulgares en la Baja Edad Media, lo que ha permitido que tanto mujeres como varones *comunes* hayan podido expresarse en su lengua materna. El adjetivo “comunes” aquí no es inofensivo. Atinadamente, intenta señalar que en los tiempos medievales la escritura se hallaba en manos de pocas *personas*, es decir, no podríamos afirmar que haya sido un asunto de varones sino más bien de un círculo restringido de estos: amanuenses, notarios, funcionarios y clérigos, entre otros que manejaban el latín.

Una segunda fase decisiva la constituye la invención y expansión de la imprenta, una verdadera revolución en la transmisión del saber en Europa en tanto produjo una “democratización” alfabética, lingüística y literaria. En esta fase nos encontramos con una mayor difusión y variedad de textos, aquí aparecen géneros literarios escritos por mujeres y dirigidos a un público femenino. Con el tiempo, esto implicó que se abriera una “ventana” a través de la cual pudieran colarse las mujeres cada vez que la educación les cerraba las puertas: “la imprenta venía en socorro de los analfabetos o de los escasamente alfabetizados, al publicar instrumentos útiles para el autoaprendizaje de ayuda para una enseñanza de base” (p. 82). En este momento, las mujeres representan un público lector que orienta la producción de las editoriales.

Entonces, junto a la capacidad de leer que aumenta por la difusión de textos impresos, aumenta la capacidad de escribir. Plebani comprueba esta hipótesis en la cantidad creciente de documentos redactados por mujeres: testamentos, cartas, libros de memoria o de contabilidad. La punta del iceberg de este fenómeno es la floreciente literatura femenina, si bien con resultados y ambiciones dispares.

Concatenado a este hecho se encuentra la tercera fase: el nacimiento de los periódicos, lo que propició la entrada de autoras mujeres en los catálogos de las editoriales. Por ejemplo, en el año 1832 se publicó el primer título del primer periódico feminista francés *La femme libre*, que fue completamente dirigido por mujeres e incitaba a comprender sus propios derechos, apropiárselos y salir del estado de tiranía: “¿nos quedaremos pasivas ante este gran movimiento de emancipación social que se produce bajo nuestras miradas? ¿Nuestra suerte es tan feliz que nada tenemos que reclamar?” (p. 309).

La cuarta y crucial etapa es la masificación de la escolarización en la segunda mitad del siglo XIX, lo que resultó en que la adquisición de habilidades de escritura se volviera sinónimo de expresión del pensamiento propio. En palabras de la autora: "Si aumentaba el número de mujeres con capacidad para escribir, también crecía el grupo de aquellas que aspiraban a emplear la escritura como medio de expresión" (p. 298). ¿Cómo se puede entender la noción de creación literaria? La autora recurre ni más ni menos que a las palabras de Virginia Woolf, porque, según la novelista, las mujeres comenzaron a escribir con la pluma en lugar de la piqueta. Esto significa que estaban lentamente superando la urgencia de protestar y reivindicarse, y estaban encontrando formas de expresarse más allá de las limitaciones impuestas por el género.

Por otro lado, en el contexto de la intensa emigración característica de este siglo, las mujeres asumieron la responsabilidad de la escritura doméstica, como la correspondencia dirigida a parientes e hijos que estaban lejos. Este patrón se remonta al siglo XVII, que la autora describe como la era por excelencia de la epistolografía. Para explicar este fenómeno, nuevamente sigue a Woolf: escribir cartas "era un arte que una mujer podía practicar sin negar su feminidad" (p. 160). Sin embargo, no se limitaban solo a la escritura doméstica; en este siglo ya encontramos escritoras que colaboraban en revistas y proyectos editoriales, así como autoras de novelas, traductoras, periodistas, entre otras.

Al llegar finalmente al siglo XX, después de haber trazado la historia de la escritura femenina a través de una serie de logros —como la escolarización masiva, el acceso a la educación superior y a estudios universitarios, y la obtención del Premio Nobel de Literatura por parte de la escritora sueca Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf—, Tiziana Plebani marca el cierre de su investigación. Lo

explícita con la palabra "fin" para señalar un evento que reunió tanto a hombres como a mujeres en una relación simbiótica e inaplazable con la escritura: la Primera Guerra Mundial. Fue en este contexto de devastación, que no se limitó a Occidente, donde las mujeres lucharon por formar parte de “la construcción de esa autorrepresentación colectiva que fue activada por la inmensidad de las experiencias vividas, trascendiendo las barreras de los géneros literarios y, sobre todo, escapando de los roles asignados a ellas como enfermeras, viudas y madres" (p.388). No se limitaron a la escritura de cartas —que se volvió una necesidad primaria— sino que también llevaron sus experiencias a diarios y memorias, como síntoma de la necesidad manifiesta de dejar un testimonio, de escribirse, de insertarse en la historia y dejar una imagen y pensamiento propio con la esperanza de que perduren en el contexto de destrucción de la guerra. Escribían sobre el hogar pero también sobre el escenario crudo del campo de batalla. La autora retoma y cita narraciones de mujeres que acudían a socorrer a los heridos, como la inglesa Vera Brittain, quien escribió un diario mientras trabajaba como enfermera en el frente francés, en el que murieron su novio y su hermano. Luego de la guerra, esas páginas se convirtieron en un *best-seller*.

En el mundo Occidental de hoy, dice Plebani, la escritura de las mujeres está tan desplegada como la de los varones. Es más: dentro del público lector, las mujeres son mayoría; y dentro del mundo universitario, representan el mayor número de inscriptas y de graduadas. Ahora bien, el poder no deja de operar y de generar inconvenientes. Lo vemos materializado en el olvido al que fue sometida la enorme cantidad de mujeres citadas en esta investigación. Y también en nuestra propia experiencia como docentes o estudiantes: ¿cuántas mujeres encontramos en los manuales escolares o en los programas universitarios? Probablemente, muy pocas.

A modo de reflexión final, Plebani ha logrado con esta investigación desestabilizar mi concepción —y quizás también la de otros— de la crítica literaria sobre la escritura del género femenino al negarse a encajar dentro de una misma categoría. Nos tienta a continuar su tarea de rescatar del olvido a esos miles de nombres de escritoras tragadas por la niebla del tiempo y que nunca más se volvieron a mencionar.

Una pregunta que, considero, presenta este libro es la de considerar si existe una escritura típicamente *femenina* con temas *femeninos*. En primer lugar, el singular ya representa un problema: sin lugar a duda, este libro deja en claro que ha existido desde siempre una pluralidad en la tipología de textos y prácticas escriturarias que abarcan desde canales más “usuales” —como los diarios, las cartas, los libros de cuentas— hasta la escritura propiamente literaria o profesionalizada como traducciones, notas periodísticas, poesía, novelas, entre

otras. Ahora bien, ¿qué podríamos establecer acerca de la temática de esas escrituras? ¿las mujeres escriben sobre tópicos relacionados al ámbito doméstico, al amor, al intimismo y al sentimentalismo? Si alguna incertidumbre cabía al respecto, Tiziana se encarga de eliminarla: “las mujeres han escrito de todo y sobre todo” (p. 394), de modo que pensar en la escritura del género femenino como un corpus en sí mismo carece de sentido. Entonces, ¿cuál es el idioma de las mujeres? Sin duda, las mujeres escriben sobre el mundo y su interpretación. En su libro *El canon ignorado*, Plebani nos invita e insiste en que podamos poner en valor las diferencias de las escrituras del género femenino, a explorarlas en su variedad, en sus contrastes y excepciones.



CUIDADO CON LO QUE ESCRIBEN

SOBRE: FERROGGIARO, F. (2022). *EL MIEDO VINO DESPUÉS*.
UNR EDITORA. 226 PÁGINAS.

Leonela Sagasti*

Universidad Nacional de Rosario
leonela.sagasti@gmail.com

¿Qué es lo que esperamos del periodismo? ¿Preferimos leer las publicaciones sensacionalistas que apelan a nuestros instintos más básicos o queremos consumir pura violencia y muerte sin filtros? ¿Realmente se puede saber “la verdad” de los hechos? ¿Con qué libertad puede escribir un periodista cuando teme por su vida? ¿Hay respuestas para estas preguntas? Parecen problemáticas de hoy, pero no, son cuestiones inmanentes al lenguaje que nos acompañarán mientras la humanidad exista. No hay inocencia a la hora de elegir las palabras que usamos. Con el nuevo libro de Ferroggiaro revisaremos estas preguntas y otras.

El autor nació en Rosario en 1976, año en el que “empezó” el miedo. Es egresado de Letras y profesor adjunto de Literatura Italiana en la cátedra de Literatura Contemporánea por la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), docente en escuelas secundarias y guionista. Publicó *Punto de fuga* (2019), *Par de seis* (2017), *La niña de mis ojos* (2013), *Cuentos que soñaron tapas* (2011) y *El pintor de delirios* (2009), y la novela *Tetris* (2016). Pero ahora nos trae su flamante obra: *El miedo vino después* (UNR Editora, 2022). Sí, en Rosario también se escribe.

* Leonela Sagasti nació en 1992 y es estudiante de la Licenciatura en Letras (UNR). Empezó sus estudios en 2021, después de diez años en Ingeniería Química (UTN). Su primera lectura fue *Babe, el cerdito valiente* de D.K Smith y su primer marcador de libros tenía una frase de Jorge Guinzburg que decía “leer no es como volar, pero es lo que más se le parece”.

Partiendo de un suceso real, ocurrido en enero de 1974, *El miedo vino después* recrea los hechos en una ficción policial que logra mantener viva la incertidumbre hasta el punto final. Cinco cooperativistas son asesinados “por error” en la Ruta Nacional 9, kilómetro 674, en la provincia de Córdoba. Será tarea de dos periodistas reconstruir los hechos para publicar la crónica en la revista *Así*. Ellos son Raúl, ya con algunos años de experiencia en el oficio, y Ángel, un reportero novato. La realización de su trabajo los dejará en medio de una interna entre policías y políticos. La novela rompe con el triángulo clásico: delincuente, víctima y detective. Aquí, los detectives también son víctimas de la mafia institucional.

Otro de los protagonistas es Lautaro, un joven que lee para evadirse del mundo. Él está por inscribirse en la carrera de periodismo, tal vez cree que así podrá seguir refugiándose en la lectura y, gracias al contacto de una tía, conoce a Ángel. A Lautaro no se le ocurre preguntarle ni cómo es el trabajo ni si se paga bien o si el periodismo es realmente el cuarto poder como dicen. El joven trae consigo los recortes de la nota titulada “¡Masacrados!” de la vieja revista y revuelve los recuerdos más oscuros de Ángel, “en el rincón infecto que conserva a disgusto los desechos más sórdidos de la historia” (p. 111). El lugar pactado para la entrevista es el antro ubicado en la esquina de Montevideo y San Martín, en Rosario. Cueva de hombres solos, hombres de antes, de salvajes. ¿Quién no pasó por ahí y sintió que se había detenido el tiempo? Era el lugar ideal para que se diera este encuentro.

La novela está dividida en cinco partes y está conformada por un total de cuarenta capítulos. A la historia la va construyendo el lector con los recortes y fragmentos, recopilando diferentes voces y perspectivas. La escena de la balacera se nos presentará en más de una oportunidad, pero relatada de distintas maneras. En ningún momento deja de ser dramática y desesperante. Se le suman a este montaje, imágenes y recortes de revistas que nos irán ayudando a armar el rompecabezas retorcido de los sucesos. La tensión se mantiene de principio a fin. La lectura se torna ansiosa, fluida y apasionante gracias al correcto desarrollo de los personajes y la habilidad del autor para conservar la incertidumbre.

Quizás el tema más polémico, el que nos hará dudar, es el uso y los artificios del lenguaje. La novela nos muestra cómo algunas narraciones no están para describirnos la realidad sino para generar confusión y caos e impedir que la Justicia y el pueblo puedan comprender lo ocurrido. Las distintas posibilidades de enunciación, las múltiples “verdades”, la verdad conveniente, la censura, la libertad de prensa, la ética profesional y titulares escritos a punta de pistola son los verdaderos protagonistas de esta novela. Otros cuestionamientos que surgen en la lectura son la traición al lenguaje y sus limitaciones, porque no se pueden

decir las cosas como se quiere. ¿Cómo contar la “verdad” si de ello depende la propia vida y la de los demás? ¿Quién quiere cargar con una muerte? Los periodistas deben tomar partido y pensar muy bien qué palabras elegir. El lenguaje es un vínculo artificial, un puente con los hechos: “Los hechos son hechos y las palabras, palabras. Una peculiaridad del ser humano traza un puente que une ambos mundos y permite suponer que existe una correspondencia entre esos dos universos paralelos. Irreconciliables” (p. 125).

Ya no hay héroes, son solo palabras e ideas. El objetivo es “desterrar de nuestro suelo estas expresiones inadmisibles de la violencia y del sometimiento a ideologías foráneas” (p. 85). Ya no había nada de foráneo, principalmente el miedo. Estaba tan instalado como el mate o el dulce de leche en el ADN argentino de aquellos años. *El miedo vino después* toca una de las hebras sensibles que unen nuestra historia con su relato actual, la violencia en democracia, los crímenes, las desapariciones, el terrorismo y los “errores”. ¿El silencio anterior a la tormenta? ¿Se estaba gestando la justificación para las atrocidades que vendrían después? ¿Cómo narrar una historia para que no haya ni malos ni buenos en una época tan revuelta y polarizada? Es imposible separarlos unos de otros. El juego ya había arrancado y las fichas habían empezado a moverse en el tablero nacional. Entonces, ¿cuándo comenzó el miedo? El período fatal de nuestra historia reciente tiene fecha de inicio y la fecha del final, tal vez no está muy clara. Al igual que el miedo, nadie sabe decir con exactitud cuándo nació. Hijo bastardo de la década del setenta: “Y otros piensan, te cuentan, te dicen, te quieren convencer de que el miedo vino después” (p. 40). Tal vez, el miedo comenzó antes.