

**Gloria Siracusa (Editora)**

# **Escrituras en medio de ninguna parte**

**Abordajes críticos**

**educo**  
Editorial Universitaria  
Universidad Nacional del Comahue

**Escrituras en medio  
de ninguna parte**

*Abordajes críticos*





Universidad Nacional del Comahue

# **Escrituras en medio de ninguna parte**

*Abordajes críticos*

Gloria Siracusa (Editora)

**Educo**

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue  
Neuquén- 2019

**Siracusa, Gloria**

Escrituras en medio de ninguna parte: abordajes críticos / Gloria Siracusa; editado por Gloria Siracusa. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue. EDUCO - Editorial Universitaria del Comahue, 2019.  
225 p.; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-528-5

1. Literatura Contemporánea. 2. Estudios Literarios. I. Siracusa, Gloria, ed. II. Título.  
CDD A860

Imagen de tapa:

Título de la Obra: "Small Craft Warning"

(Óleo sobre tela)

Jeanie Tomanek

@everywomanart

[www.jeanitomanek.com](http://www.jeanitomanek.com)

**Universidad Nacional del Comahue**

Secretario de Extensión: Gustavo Ferreyra

**Editorial EDUCO**

Director: Enzo Dante Canale

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©2019 – EDUCO- Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de educo.

## Índice

### PRÓLOGO

*Gloria Siracusa* 7

### 1. NÓMADES EN EL DEVENIR DE LA ESPIRAL: POÉTICA MIGRANTE EN CLARA OBLIGADO

*Luis Alfredo Exequiel Cortez* 11

### 2. PETRARCA PARA VIAJEROS DE CLARA OBLIGADO: UNA ESCRITURA MIGRANTE

*Violeta Araceli Jiménez* 29

### 3. SAMANTA SCHWEBLIN: EL LUGAR DE ENUNCIACIÓN DE UNA ESCRITORA MIGRANTE

*Ma. Fernanda Delaloye* 43

### 4. LO QUE NO SE ESCRIBE NO ES QUE NO ESTÉ DICHO: LA NARRATIVA DE SAMANTA SCHWEBLIN

*Leyla Natalia Orellana* 63

### 5. MIGRACIÓN Y ENFERMEDAD EN *SISTEMA NERVIOSO* (2018) DE LINA MERUANE

*Verónica Chertcoff* 81

### 6. *MATATE, AMOR*: LA RESISTENCIA DEL CUERPO MIGRANTE

*Ornella Nerea Denicolai* 97

### 7. ESCRITU(O)RA EN FUGA: *MADRE MÍA* DE FLORENCIA DEL CAMPO

*Lorena Edith Pacheco* 111

**8. MIGRACIÓN, ANIMALIDAD Y BIOPOLÍTICA EN LA  
CONDICIÓN ANIMAL DE VALERIA CORREA FIZ**

*Liliana Haydée Maldonado* 121

**9. MUJERES POSMODERNAS: EL DESEO Y LA ERRANCIA  
COMO FORMAS DE RESISTENCIA**

*Florencia Agnello* 137

**10. FILICIDAS Y NULÍPARAS: NARRATIVAS A  
CONTRAPELO**

*Ma. Fernanda Delaloye  
y Silvina Vanesa Salmén* 155

**11. LA LÍRICA MIGRANTE DE NATALIA LITVINOVA**

*Karen G. Madsen Béjares* 177

**12. LAS ANTOLOGÍAS COMO GENERADORAS  
DE UN CORPUS MIGRANTE**

*Mauricio Carlos Bertuzzi* 197

**AUTOPOÉTICAS** 211

## Prólogo

El texto que ponemos en sus manos, imaginado lector, es continuación de *La Tercera Orilla, Estudios sobre poéticas migrantes* que publicáramos en 2017, en cuyo Prefacio invitábamos a reflexionar sobre un objeto de estudio en construcción. Durante estos dos años, hemos proseguido con nuestras hipótesis sobre líneas teóricas y críticas de las poéticas migrantes de escritores hispanohablantes, en el marco de un proyecto de investigación, iniciado en el año 2016. En este caso, abordamos un grupo de escritoras, integrantes de una “nueva diáspora”, que, en el contexto de una literatura transnacional, traducen en sus escrituras en tránsito la experiencia del desplazamiento, la extranjería, la hibridación lingüística, las identidades múltiples y una gama de temas en común, que nos permite leerlas y estudiarlas como una promoción relativamente homogénea.

El relato migrante habilita pensar en una literatura sin lealtades localistas, que no se deja constreñir por fronteras geográficas, y es en esta época de temporalidades alternativas cuando se cristalizan relaciones de ida y vuelta, en nuevos canales de circulación, determinados por la globalización, la realidad de exilios y migraciones aceleradas y cruces lingüísticos y culturales. Analizamos en este libro a un colectivo de escritoras que migran para reinventarse, son mujeres nómades que canalizan su insatisfacción en un ansia de fuga, siempre propensas a la transgresión y a la desnaturalización de mandatos sociales, impuestos como verdades indiscutibles. Sus textos constituyen un corpus vivo en permanente expansión, en diálogo con otros textos que abordan, y ficcionalizan problemáticas contemporáneas, que cuestionan el orden de lo político, como común denominador.

El “Índice” está organizado de acuerdo a una cronología, que tiene que ver con cierto magisterio que se desprende de Clara Obligado, narradora migrante, que también integra el corpus de la “primera diáspora” y formadora de escritores desde su taller madrileño, que sostiene hace una treintena de años. Continúa con Samanta



Schweblin, Lina Meruane, Ariana Harwicz, Valeria Correa Fiz, Florencia del Campo, todas ellas nacidas en la década de 1970, formadas en disciplinas cercanas a la literatura como la edición, el cine, la ilustración, la traducción, pero también asistentes a talleres literarios, en los que se foguearon en un aprendizaje escritural; practicantes de un nomadismo cultural, que las llevó a dejar sus espacios de origen en Argentina y Chile e instalarse en países de acogida, donde escriben en un lenguaje panhispánico. Dos de las ponencias tratan de jóvenes poetas que eligieron la orilla rioplatense: Natalia Litvinova, de Bielorrusia y Violeta Serrano García de su leonesa Astorga, que recalaron en Buenos Aires. También, integra esta experiencia migrante la novelista Margarita García Robayo, quien dejó Colombia y se instaló en la capital argentina. Las tres constituyen un novedoso ejemplo de poesía y narrativa migrantes, dentro de la literatura que se escribe y publica en el sur de América Latina. Cierra el “Índice”, una ponencia que habla de uno de los tópicos de esta literatura migrante: las relaciones con el campo editorial, se trata de las antologías. Espacio en el que muchas de ellas son incluidas en vecindad con otros-as escritores-as, quienes, sin ser estrictamente migrantes, comparten figuraciones de autor-a semejantes, ya que los relaciona la zozobra permanente del lenguaje (Chiappe:2017).

En estas ponencias, todas ellas, escritoras perturbadoras de lectores poco precavidos, son abordadas como militantes de problemáticas constituyentes de la literatura en lengua amerispánica, que se escribe en estos años del siglo XXI: nomadismos y extranjerías, identidades rearmadas, entornos familiares siniestros, maternidades en crisis, cuerpos femeninos violentados, enfermedad y biopolítica. Como así también, se ponen en evidencia las experimentaciones discursivas propias de una retórica migrante: autorreferencialidad, brevedad (cuento y nouvelle), reescritura, borramiento de géneros, interpolación de otros discursos: como el discurso médico, ironía y parodia, la fábula biologicista.

Ponemos esta nueva publicación, aporte crítico del espacio académico, a disposición de estudiantes, graduados, investigadores, docentes y lectores interesados en esta literatura en tránsito, compuesta por exiliadas voluntarias, que eligen cada día escribir desde una diáspora que las ubica *en medio de ninguna parte*.

Lic. Gloria Siracusa



## 1. Nómades en el devenir de la espiral: Poética migrante en Clara Obligado

*Luis Alfredo Exequie Cortez*

Clara Obligado Marcó del Pont nació en Buenos Aires en 1950. Es licenciada en Literatura y vive en Madrid (España) desde su exilio en 1976. Allí inició en 1978 sus talleres de escritura creativa, los primeros talleres de este tipo realizados en el país. Su producción como escritora es variada y de gran calidad, saltando entre el género novela y libro de relatos. Además, ha participado en diversas antologías como *Por favor sea breve 1 y 2* (2001 y 2009), pioneras del género de la microficción en España.

En este trabajo analizaré dos de sus libros: *El libro de los viajes equivocados* (2011) y *Petrarca para viajeros* (2015). Ambos constituyen casos problemáticos en cuanto a su clasificación genérica, admitiendo una lectura individual pero también en conjunto, a partir de una red cuidadosamente planeada de interconexiones tanto entre los relatos como entre ambos libros. Recordemos además que *Petrarca para viajeros* resulta de la expansión de dos relatos de *El libro de los viajes equivocados*: “El silencio” y “Albania”.

Mi análisis intenta comprender qué implicaciones tiene la condición del migrante, extranjero o desterrado en estas obras. Sobre todo, en lo que atañe a las tramas y técnicas narrativas utilizadas por Clara para narrar este tipo de experiencia. Considero que la propia disposición de la trama comporta en estas obras una reflexión sobre el modo de comunicar una experiencia particular. Esta se relaciona con la existencia en movimiento, en un mundo efímero, fragmentado por el desplazamiento. Donde las fronteras son permanentemente rebasadas y las identidades problematizadas.

Para el análisis de las técnicas aplicadas en ambos libros utilizaré distintas perspectivas. Primero, se hará una lectura a través de la dinámica entre la estética de la totalidad y del fragmento; después

mediante la imagen del rizoma como una anti-estructura que rompe binarismos y jerarquías para acceder a una pluralidad sustantiva; y finalmente desde la figura de la espiral logarítmica, la cual es un leitmotiv en *El libro de los viajes equivocados* permitiendo un análisis temático/estructural.

A su vez, en el último apartado se incorporarán ciertas nociones de Michel Maffesoli, enunciadas en su libro *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos* (2005), respecto al origen y el desplazamiento. En particular, a través de su concepto de "nomadismo fundante" veremos cómo se pone en discusión la matriz sedentaria del relato de nación. Proponiéndose como origen ya no la quietud o lo estático sino el cambio y el movimiento.

El presente texto es una versión resumida de un trabajo desarrollado en el marco del seminario de Literatura Española (2016), cuyo tema se refirió a las poéticas migrantes de un grupo contemporáneo de autores radicados en España. El concepto de poética migrante trabajado a lo largo del seminario se presenta aún en construcción, nutriéndose de los múltiples análisis de las obras de aquel grupo de autores, buscándose rasgos que estos tengan en común.

## **1. Técnicas de una escritura excéntrica**

### **1.1 La experiencia**

Si la disposición de la trama de estos libros comporta una reflexión sobre el modo de comunicar una experiencia, cabe preguntarse primero qué tipo de experiencia se pretende plasmar. En esta primera parte de mi análisis retomaré algunas observaciones que la propia autora hace respecto de sus obras en una conferencia pronunciada en León, en el año 2015, titulada *Apuntes, ideas y reflexiones sobre la escritura excéntrica (en perfecto estado de desorden)*. Como explica Clara, el resultado de su experimentación genera obras situadas en la

incomodidad de los límites, no asimilables a los regímenes del canon.

La literatura que produce Clara Obligado intenta, antes que trabajar de forma directa el tema de la desterritorialidad y la extranjería, dar con técnicas o formas que la expresen. Como objeto artístico, no sólo se trata de hablar del tema, sino de producir un objeto estético que lo exprese poniendo en juego las múltiples potencialidades de la materia lingüística. En palabras de su autora, estos relatos "son textos que buscan plasmar otras historias y formas que den cuenta del movimiento de nuestra sociedad, de su resquebrajamiento" (Obligado, 2015:3). Más adelante en su conferencia explica que: "Se trata de una propuesta rota para un mundo que requiere ser rearmado ya que la escritura fragmentada de alguna manera obliga a perder de vista los grandes marcos de referencia generalizados para buscar otros nuevos que abarquen, también, nuevas problemáticas." (Obligado, 2015:8).

Es este movimiento constante de la época y las tensiones que pone en evidencia una de las fuerzas que operan en estos libros. Así, la experiencia que se busca plasmar tiene algo de la fugacidad y el movimiento que percibe un pasajero de tren como Andrés o Kristina en *Petrarca para viajeros* o incluso la experiencia del guardagujas que, quieto en su sitio, cumpliendo siempre con su rutina, permanece estoico ante el movimiento constante que lo rodea. Desfilando ante sus ojos cientos de personas e historias que se pierden cuando la locomotora sigue su rumbo.

Un término que Clara introduce al hablar de sus obras es el de literatura "excéntrica" o "desterrada". Esto es, una literatura que busca su lugar en la frontera, en el límite, despegada de los centros de poder del canon literario (el cual está articulado por una matriz nacionalista). Sostiene que la palabra así radicada está casi siempre signada por un movimiento explorativo.

Otra referencia importante al hablar sobre la territorialidad configurada en estos libros es la idea del tercer espacio que Clara recupe-

ra de Homi Bhabha. Un espacio signado por un sentimiento *unhomely*. Es decir, se busca una escritura desde la incomodidad. No simplemente una nostalgia de la tierra natal, sino la intemperie absoluta, el devenir constante, sin asentarse. No solo sin hogar, sino en lo inhóspito, hostil o no acogedor.

## **1.2 La técnica**

### **1.2.1 Fragmentación y reintegración**

Desde estas premisas la autora expone someramente los resultados de su búsqueda en pos de técnicas narrativas que enfrenten el discurso monolítico y coloquen su literatura en la incomodidad de los límites. Postula entonces dos fuerzas que operan hacia el interior de cualquier obra literaria: las fuerzas "centrífugas" y "centrípetas". Como sus nombres sugieren, estas fuerzas se definen por su relación respecto a un centro.

En la materialidad de una trama narrativa encontramos que, tomando el libro como unidad, una fuerza centrífuga da lugar al libro de cuentos prototípico, en el cual cada relato está completamente individualizado, sin vasos comunicantes o líneas de desterritorialización que salgan de ellos. Mientras que la fuerza centrípeta encuentra su exponente máximo en la novela. La cual articula el devenir de sus acontecimientos siempre en torno a una columna vertebral que prioriza personajes y nos lleva de un inicio a un desenlace. Siguiendo estas ideas, Clara retoma a Myrna Solotorevsky, la cual teoriza sobre la estética fragmentaria y la estética de la totalidad.

La estética de la totalidad presenta como característica la articulación por una trama fuerte. Contando con la voz de un narrador que teje el relato desde su perspectiva hegemónica, generando imágenes totalizadoras. Abomina los vacíos, lo indeterminado, las líneas de fuga.

Frente a esta estética, la fragmentación tiene la virtud de diluir la idea de totalidad al fragmentar la linealidad de la narración tradicional (introducción, nudo, desenlace). No teme a lo aparentemente inacabado. Configura imágenes rotas, sabiendo que la desorientación producida impulsa al lector a rellenar los vacíos, reconocer los nexos de esos fragmentos. Esto trae aparejada la posibilidad de múltiples formas de lectura, distintos recorridos por la trama. Además, el fragmento habilita los múltiples puntos de vista, derribando la voz monolítica del narrador -como ocurre en las novelas de Faulkner, por ejemplo-. Todo en esta estética contribuye a alcanzar la pluralidad negando lo único, como explican Deleuze y Guattari (2004), una escritura a la  $n-1$ . Al trastocar tanto el orden de su contraparte -la estética de la totalidad- deja en evidencia cómo es que ésta funciona, su artificiosidad. Finalmente, pero no menos importante, la idea de lo fragmentario y precario remite al movimiento, a lo permanentemente inestable o caótico, como la perspectiva del pasajero de tren que antes señalaba.

Todos estos rasgos que Clara nos detalla dan una idea muy precisa de su proyecto estético, tanto de las premisas que lo impulsan como de su orientación efectiva. Sin embargo, aún resta comentar otra vuelta de tuerca en esta polaridad de lo total/fragmentario que consiste en la reintegración de lo fragmentado:

Sea fragmento o totalidad, o ambas a la vez, la complejidad de los relatos integrados acentúa la tensión entre integración y desintegración. La colección de relatos integrados evidentemente refrenda la estética de la fragmentación porque representa una totalidad fracturada en la que cada una de las partes se transforma en sistema; elude la noción de centro verificable a través de la indefinición de trama; provoca efectos de inestabilidad e indeterminación; (...) Por último, es obvio, se diluye la noción de final. (Obligado 2015:9)

Entre la fragmentación y el impulso de generar una totalidad -al menos momentánea- esta autora halla la tensión, la dinámica de fuerzas que pone a funcionar la máquina significante. Es interesante, además, el hecho de que los relatos producidos con esta técnica im-



pulsan al lector a una modificación en su manera de leer, reajustando los modelos interiorizados desde el canon.

### 1.2.2 El rizoma

Aquel intento por diluir la idea de totalidad nos lleva a pensar los relatos de ambos libros desde la imagen del rizoma deleuziano. El cual, en el libro *Mil mesetas*, aparece descrito como sigue:

Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario (...) siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. (...) En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. (Deleuze 2004:12)

La imagen del rizoma apuesta a la multiplicidad negando la unidad, cuan madriguera que posee múltiples canales de entrada y salida. Una red de canales que a veces convergen en ciertos puntos, esas "concreciones en bulbos o tubérculos", pero ninguno es lo "uno", ninguno se impone sobre los demás, por eso, la multiplicidad es sustantiva. Las ideas de "origen", "principio", "final" son insuficientes para abarcar esta complejidad, esta característica del rizoma no es menor para nosotros, considerando las premisas del proyecto estético de Clara Obligado que acabamos de recuperar y más aún cuando veamos más adelante en este trabajo cómo aparece el tema del origen en los libros a analizar. Siguiendo con estas ideas, Deleuze y Guattari enuncian que "La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación" (2004:14). Por otra parte, respecto a la idea de origen es interesante la caracterización del rizoma como una "antigenealogía", al discutir los modelos de descendencia arborescentes.

Aquella toma de poder a la que hacen referencia Deleuze y Guattari podríamos extrapolarla al caso de la estética de la totalidad, en la cual una trama, una voz narradora, toman el poder imponiendo una unidad que se disuelve desde la estética de lo fragmentario. En el proyecto estético de Clara, la reintegración es una medida adicional, que libera los cauces de esos pequeños fragmentos resultantes, para que los significados fluyan entre ellos. Esto nos lleva a pensar en las líneas de desterritorialización del rizoma: "Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras" (2004:14).

Esas líneas de fuga que se pierden en el "exterior", en *Petrarca...* y *El libro...* vuelven permeables los relatos, los comunican con lo que está fuera de sus territorios y en ese acto modifican sus propios territorios. Obviamente, sabemos que cualquier texto puede ponerse en diálogo con discursos externos a él, pero en el caso de estos libros la apertura es voluntaria. Desde las premisas mismas del proyecto estético se busca que los fragmentos tiendan líneas de desterritorialización que los comuniquen entre sí y los nutran con significados que les son "externos".

Esta exterioridad existe en tanto pensamos la territorialidad de cada relato en los términos de lo que es propio de un cuento y que al pasar al siguiente ya no lo es. Para ser más precisos, hay fronteras genéricas establecidas que separan los cuentos entre sí, según las cuales "Albania" por tomar un ejemplo, está separado de "El silencio" o "Dos hermanas", pero sucede que en estos libros esas fronteras son porosas, la propia mano de la escritora practicó orificios en ellas, tendió líneas de desterritorialización. Por esa comunicación, por ese fluir de significados entre ellos -que de lo contrario sólo circularían en la interioridad de cada relato-, los cuentos cambian, son distintos a su lectura aislada.

El último rasgo del rizoma que me interesa mencionar es su identificación con la escritura de una "anti-historia" o una "nomadolo-

gía". Lo cual nos permite establecer otra conexión entre la imagen del rizoma y el plan trazado por Clara Obligado para su literatura excéntrica. La escritura rizomática se identifica con el nomadismo ya que la idea de nación o Estado se muestran insuficientes. Deleuze y Guattari (2004) discuten la historia "escrita desde el punto de vista de los sedentarios", que toma al Estado como modelo y medida de todas las cosas. Sostienen que este último "pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre" (28).

Como se puede apreciar de esta escueta referencia a la imagen del rizoma, son varios los puntos de contacto entre este, las premisas del proyecto estético de Clara Obligado y su consecución en técnicas narrativas. Las cuales generan obras literarias que ponen en discusión el relato de matriz sedentaria de la nación.

### **1.2.3 La espiral logarítmica**

Una tercera imagen productiva para pensar la trama desplegada en *El libro...* es una figura geométrica: La espiral logarítmica. Vinculada con la caracola que es un símbolo leitmotiv en el libro, posibilita varios significados e interpretaciones.

En principio, esta figura tiene la virtud de lo infinito, se origina de un punto infinitesimal y se proyecta desde él en un espiral interminable. Si pensamos en un rasgo que diferencie esta figura de otras, podemos decir que combina el desplazamiento alejándose progresivamente de su centro, y al mismo tiempo, ese desplazamiento siempre orbita el punto de origen a pesar de alejarse de él. El punto de origen siempre ejerce una influencia. Por esto, creo que lo más importante de esta figura está relacionado con el tema del origen. Si pensamos -como dice Clara en las palabras iniciales de *El libro...*- en las proyecciones de la diáspora en la vida de quienes la emprenden, esta figura resulta una metáfora productiva.

Si bien la espiral aparece muchas veces en *El libro...*, retomaré aquí una cita perteneciente al primer relato, titulado "El azar" y a

continuación otra que corresponde al último relato, titulado “La espiral admirable”:

Recoge la caracola, la estudia. Desde las pequeñas ventanas que el tiempo abrió en la concha, ve que se trata de una espiral logarítmica, de esas que giran y se expanden a partir de un punto infinitesimal. Decide colocarla en el ombligo de Lyuba: si mantiene el equilibrio durante más de dos minutos, le pedirá que se case con él. Si se cae, volverá a su país y se alejará de la chica, como se alejan del centro esos círculos infinitos. (Obligado, 2011:15)

En uno de esos paseos encontró una caracola con la concha rosácea y agujereada (...) Hace cálculos y la dibuja. No es una espiral constante, como la que postula Arquímedes, aburrida y previsible, sino que encierra un diminuto cosmos que se abre como un torbellino, en progresión geométrica, girando en una curva cada vez más abierta. El giro le es familiar, lo ha visto en el ombligo de su hijo, en la tela paciente de las arañas, en la sopa que comienza a girar en los pucheros, en la cabeza de los girasoles, preñada de semillas. (Obligado, 2011:136)

Encontramos que ambas citas en los extremos de *El libro...*, retoman esta figura y la vinculan con imágenes relacionadas a la fertilidad -como "ombligo" y "semillas"-, a la nueva vida, pero también al desplazamiento, como cuando refiere el alejamiento de Jan respecto a Lyuba. El origen es tema tanto en el sentido de referencia geográfica/espacial como en el biológico/genealógico: La réplica, el surgimiento de nueva vida desde la ya existente; la descendencia; la relación con los padres. Temas que pueden seguirse en personajes como Lyuba; Jan; Elsa en “El agujero negro”; el pequeño mamut de “El azar” o la mujer que pare en “La espiral admirable” hijos que no buscaba.

En diálogo con estos episodios aparece el personaje del guardagujas, que reúne tres características no menores en la galaxia signifi-  
cante de este libro: sedentarismo, silencio y esterilidad. La progresión logarítmica obturada en tres aspectos:

(dice su suegro)

-Un varón, necesito un varón -repetía-. Mira, solo tengo esta hembra -y señalaba a Madeleine con orgullo y desprecio a la vez-. Un varón para que siga con todo

esto cuando yo muera -y decía <<todo esto>> de manera abstracta, señalando con la mano una zona oscura que iba mucho más allá de la habitación. (Obligado, 2011:58)

Ante la progresión obturada el narrador se pregunta "¿Abonan los muertos? ¿Abona el silencio? ¿Todo nutre y alcanza su sentido, todo sirve para algo?" (Obligado, 2011:65). Una forma de abonar pero por fuera del lenguaje y de la biología parece insinuarse en este personaje. El guardagujas es quien no naturaliza lo que sí parece naturalizar el resto de la sociedad, es el que recuerda y el que se da cuenta de lo artificial que resulta el día a día luego del holocausto y es quien llora. Aquella lágrima, aunque él jamás lo sepa salvó a la abuela de Jan.

De manera complementaria a los significados que evoca la proyección de sus brazos, la espiral logarítmica también porta en la región de su centro otros sentidos. Así, en "La espiral admirable", el narrador explica: "Si recorriera la espiral en sentido inverso, piensa, si buscara su origen caminando desde fuera hacia su centro, tendría que dar infinitas vueltas" (Obligado, 2011:138).

El recorrido inverso es también infinito y resulta un pozo sin fondo. Esta idea sobre el origen es en cierta manera similar a la que encontraremos más adelante, cuando hable sobre el concepto de nomadismo fundante. En principio lo que se ve es que la idea de origen aparece problematizada, no es algo a lo que se llegue de inmediato, no es una nación o una madre. Sino que trasciende esas formas naturalizadas de pensar de dónde venimos. Recorrer la espiral a la inversa es el reencuentro con los antepasados. Un ejemplo de esto es el relato "El agujero negro" donde se tematiza dicho reencuentro en un sitio sin tiempo ni espacio.

Otra idea evocada por el centro de la espiral es el azar, lo indeterminado. El punto de origen está preñado de azar previo, tema que ya aparece en la primera cita que hice del cuento "El azar". En aquel caso, la unión de los enamorados y por consiguiente su progenie, depende del azar. Sin mencionar que, por ejemplo, el propio Jan

existe por el azar que afecta a sus abuelos polacos y españoles. Entendemos que la concatenación de causas y consecuencias que se dan en estos relatos son complejas. Además, es importante señalar que eventos de unos cuentos desencadenan reacciones en otros cuentos, es decir, no son sistemas aislados y la presencia del azar es innegable.

Sobre este tema es interesante la conversación que se narra en *El libro...* -no narrada en *Petrarca...*- cuando se encuentra Kristina -la pelirroja que Andrés recuerda a lo largo de su viaje- y Jan -llamado *El alemán* en *Petrarca...*, que acompaña a Andrés en una parte de su viaje-. En ese momento Jan no sabía cómo pedirle matrimonio a Lyuba y será Kristina quien le sugiera que deje actuar al azar.

Por último, la progresión infinita de la espiral también tiene una faceta lingüística. En *El libro...* la infinitud de la lengua puede apreciarse en frases que reaparecen en distintos contextos. Un caso excepcional de esto es la frase "wie alt" que sigue un trayecto entre ambos libros: Aparece en boca de la "chica cocodrilo" con la que Andrés tiene relaciones en el albergue; el guardagujas la escucha también, en el andén, cuando los soldados bajaban a los prisioneros de los trenes y les preguntaban "wie alt?", es decir, su edad, para saber si eran útiles como fuerza de trabajo en los campos de concentración; la frase reaparece cuando Andrés le pregunta al alemán su significado y este le enseña que tiene la frase tatuada por todo su cuerpo, como un recordatorio de la historia de sus abuelos. Es en este punto que logramos entender que el alemán es en verdad Jan, el prometido de Lyuba. Ya que en *Petrarca...* nunca se dice su nombre, es esta frase la que nos lo identifica, si es que antes leímos *El libro...*

Así, en el relato "Albania" de *El libro...*, cuando Jan conversa con Kristina, logramos atar varios cabos sueltos respecto a este personaje, sus abuelos, el guardagujas.

-¿Qué llevas tatuado?

-Solo dice una y otra vez, wie alt? ¿Te gusta? Un homenaje a mi abuela, casi muere en Mauthausen... (...) Es española, ¿sabes? Dice que la salvó ver una lágrima de piedad en los ojos de un desconocido. Qué cosa, ¿no? Solo un poco de

piedad. Dos abuelos españoles, dos abuelos polacos, y nací en Buenos Aires: soy una casualidad genética.

El chico se enrolla en una historia complicadísima sobre su abuela y el tren, luego algo de un guardaguasas que llora, enreda el relato con unos panaderos polacos, mis abuelos, dice, son historias tristes (Obligado, 2011:113).

Puede pensarse este fenómeno desde la idea de polifonía de la lengua en Bajtín, según la cual, el lenguaje heredado no es nuevo sino que está gastado por el uso, lleva las marcas de todos aquellos que han utilizado antes aquellas palabras. Por lo cual, al hablar uno, también de cierta manera hablan aquellas voces del pasado. Así, encontramos en una frase otro salto al infinito.

## **2. El viaje**

Junto a la problematización del origen, otro tópico fundamental en ambos libros es el viaje, que aparece ya desde los títulos. Empezando por *El libro de los viajes equivocados*, su título indica que los viajes narrados en él tienen un destino errado. El punto de finalización se borra, se desplaza, se cambia o pospone. La teleología que el viaje implica se pierde y lo que nos queda entonces es sólo el vértigo del desplazamiento a lo desconocido, a lo no presupuestado o pronosticado. Podemos decir incluso que se trata de un desplazamiento constante que solo se detiene en la muerte, como es el caso del fotógrafo. El viaje pasa a ser entendido también como una metáfora de la experiencia vital, en este sentido, un "viaje equivocado" puede ser también una vida como la de Lyuba, encaminada de cierta forma, pero que al ser duramente impactada por el azar cambia su curso.

Son muchos los personajes que en estos libros encarnan formas del viaje y nomadismo en sus historias, por razones de espacio sólo me atenderé a algunos de los más significativos. Encontramos personajes que saltan voluntariamente al vacío, como son Kristina en el relato "Albania" y la mujer del fotógrafo. En estos casos es interesante el valor que adopta el casamiento como fuerza sedentaria, co-

mo anclaje que limita el movimiento y la exploración. Sobre todo, en el caso de las mujeres. Estas dos mujeres que mencioné muestran lo que se ha dado en llamar "sed de infinito", que consiste en una especie de "pulsión migratoria", de deseo de novedad y aventura. Michel Maffesoli, se refiere a ella en su libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (2000) en relación con el individuo medieval, sostiene que la confrontación con lo extranjero permite a aquel individuo "vivir la pluralidad estructural que duerme en su interior" (Maffesoli, 2005:52). Frente al sedentarismo y la rutina de la vida en pareja estas mujeres deciden dar el salto, escapar a esa vida entregándose al nomadismo imprevisible.

El caso del guardagujas es especial ya que su lugar es la quietud en una zona de tránsito, junto a las vías por las que llega y se va gente. Parado frente al fluir indetenible, el destino trágico de la locomotora. Entre todos estos personajes en movimiento debemos mencionar también los trenes que transportaban personas a los campos de exterminio, referidos en el relato "El silencio". Son otro ejemplo de un "viaje equivocado", pasajeros que no tienen ningún control sobre su destino.

Por otra parte, en *Petrarca...* se sigue principalmente la historia de Kristina y de Andrés, ambos personajes en constante desplazamiento. Kristina es la pelirroja del relato "Albania" de *El libro...* que mientras viaja a la luna de miel con su esposo decide que esa vida no es para ella y se escapa mientras él duerme. A lo largo del relato se encontrará con distintos hombres. Encuentros relámpago que además le proveerán económicamente. Recordemos el valor sedentario que implica el casamiento. En contrapartida, la vida nómada de Kristina trae consigo los encuentros casuales con distintos hombres. El nomadismo tiene también carácter orgiástico, como hace notar Maffesoli en el libro antes citado.

Andrés es un joven europeo común y corriente. Emprende un viaje que resulta iniciático de diversos modos. En su transcurso puede decirse que Andrés sale de la juventud para entrar en la adultez. El



exterior le hace madurar. La primera parte de su viaje será acompañado por el alemán, como ya mencioné, se trata de Jan, prometido de Lyuba- que viaja con el objetivo de rehacer el viaje de sus abuelos al campo de exterminio.

Al inicio de *Petrarca...* se produce el efímero encuentro entre Andrés y Noa, los cuales se ven desde las ventanillas de sus respectivos vagones, estos se ponen en movimiento y se separan. En el transcurso de ambas historias, uno y otra se recordarán y anhelarán el reencuentro. Este se produce, pero Andrés no reconocerá a Noa. La historia de ambos personajes transcurre en constante movimiento y en lugares de paso: Bares, trenes, cafés, estaciones, hoteles, albergues, etc. Un leitmotiv en *Petrarca...* son unos versos de aquel poeta que dicen:

Bendito sea el año, el punto, el día,  
la estación, el lugar, el mes, la hora  
y el país, en el cual su encantadora  
mirada encadenó el alma mía. (Obligado, 2015:30)

La abuela de Andrés le da el poemario donde están estos versos, de modo que los lleva consigo en su viaje. La idea del cruce de caminos entre personajes nos lleva a la de punto de contacto entre sus relatos. Estos son, como ya vimos, fundamentales en ambos libros, ya que su ausencia nos daría relatos comunes y corrientes, sistemas aislados.

Un caso particular es el de la reaparición de personajes. Donde nuestros modos de lectura necesitan un reajuste, ya que un personaje que habíamos conocido anteriormente de pronto cambia de contexto en un relato otro. Se vence el sentido de pertenencia, es decir, ese personaje ya no "es de X cuento". Se presenta como venido de fuera, portando un trasfondo consigo. El relato segundo en que aparece se modifica, al reterritorializar algo externo a él.

### 3. Nomadismo y origen

Una vez referidos los temas del origen y el viaje o desplazamiento en estos libros, resulta útil traer aquí algunas consideraciones que Michel Maffesoli hace en su libro *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (2005). En este libro Maffesoli retoma en cierta forma aquella carencia de una nomadología -arrastrada desde la modernidad-, que mencioné cuando hablé sobre el rizoma de Deleuze y Guattari. Según Maffesoli, el extenso periodo de la modernidad, que se interesaba especialmente en el control, invisibilizó la matriz nómada de la naturaleza humana. Por esto, se trata de recuperar las implicaciones del nomadismo en la antropología.

En particular, un concepto útil para este trabajo es el de "nomadismo fundante", ya que enlaza los temas del viaje -como desplazamiento constante- y el origen. Dos problemas que, como vimos, son fundamentales en los libros analizados. Así, explica Maffesoli:

Es natural establecerse, institucionalizarse, y por esto mismo, olvidar la aventura que marcó el origen, El nomadismo nos recuerda esta aventura original. A menudo no es más que un momento nostálgico que se expresa, por ejemplo, en las celebraciones rituales que encontramos tanto en el espacio privado como en el público (2005:39).

Según este investigador esto explica en parte la cíclica reactualización de ese espíritu nómada:

El impulso de la vida errante, la fuga, están profundamente integrados en nuestra estructura. (...) Lo cierto es que se trata del fundamento mismo de todo estado naciente. (...) Nos encontramos aquí ante un proceso recurrente que, de manera cíclica, resurge en la memoria colectiva. Le sirve de anamnesis a lo que fue el acto fundador: un amor, un ideal, un pueblo, una cultura: por esto mismo, le da un nuevo vigor a la entidad en cuestión, la reactiva y le confiere una vida nueva (Maffesoli, 2005:38).

Así, Maffesoli refiere el momento fundacional mismo como plural, efervescente, inestable. Todo lo contrario, a la idea de origen estática del relato de la nación. Así mismo, señala que el cuerpo social conserva la memoria de ese "vagabundeo original".

En síntesis, todo asentamiento ha sido precedido del nomadismo. Ante una lógica resultante de esa modernidad tan arraigada que ve siempre como punto de origen lo estático, aquí se invierten los términos. Esta idea de origen ciertamente está más en sintonía con la que expliqué respecto al diseño de la espiral logarítmica de *El libro....* Además, es un origen válido tanto para pensar a nivel individual como colectivo, poniendo en cuestión la propia identidad y el relato de nación. El nomadismo fundante pone en discusión el relato de matriz sedentaria.

### **Referencias bibliográficas:**

#### **Textos primarios**

OBLIGADO, Clara. (2012) *El libro de los viajes equivocados*. Buenos Aires: La Compañía de Los Libros.

----- (2015) *Petrarca para viajeros*. Valencia: Pretextos.

#### **Textos secundarios**

DE ALBA, Francisco Fernández. (2011) *Teorías de navegación: métodos de los estudios transatlánticos*. *Hispanófila* 161. 35-57.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (2004) *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.

MAFFESOLI, Michel. (2005) *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. Vol. 382. México: Fondo de Cultura económica,

MEISS, Paula. (2010) "Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?". *452 F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 20013-29.

OBLIGADO, Clara. *Clara Obligado y la escritura excéntrica*. [online].

Disponible en:  
<http://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4490/Clara%20Obligado%20y%20la%20escritura%20exc%C3%A9ntrica.pdf?sequence=1>  
consultado el 20/06/2018

RICOEUR, Paul. (2004) *Tiempo y narración. I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI,

SIRACUSA, Gloria (2014) “Una argeñola desde la verja de Melilla: acerca de la narrativa migrante de Clara Obligado”, Actas V Congreso Internacional de literatura argentina, española y latinoamericana, CELEHIS, Mar del Plata

----- (Dir.). (2017) *La tercera orilla: estudios sobre poéticas migrantes*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue

----- (2016) *La narrativa migrante de Rodrigo Hasbún: el lugar de los padres* (ponencia inédita),

STEINER, George. (2000) *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Adriana Hidalgo Editora

TRIGO, Abril (2012) “Los estudios trasatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo” *Cuadernos de literatura 31*. Bogotá, Universidad Javeriana.



## **2. *Petrarca para viajeros* de Clara Obligado: una escritura migrante**

*Violeta Araceli Jiménez*

### ***Petrarca para viajeros* o el tópico del viaje resignificado**

En el presente trabajo pretendo abordar el tópico del viaje en la obra de la escritora Clara Obligado, particularmente en su novela breve *Petrarca para viajeros* (2015). Hacia el final de este libro su autora señala que fue escrito entre los años 2008 y 2015, entre Buenos Aires y Francia, “entre dos orillas”. Indica también que durante ese proceso de creación se desprenden dos cuentos: “El silencio” y “Albania”, que a su vez integran otra obra de esta autora: *El libro de los viajes equivocados* (2011). Resulta interesante analizar dichos textos y comprobar la coincidencia argumentativa de los relatos en ambos libros, pero a la vez el lector atento percibirá con asombro cierta magia que los ronda; por ello considero que siendo casi idénticos simultáneamente no lo son. Desde mi punto de vista, el procedimiento de reescritura recrea una atmósfera nueva y especial que no se traduce en una redundancia innecesaria sino que, por el contrario, convoca al descubrimiento de cierto misterio literario en torno al viaje (como deambular humano) y a la crisis de identidad.

En *Petrarca para viajeros* la trama se organiza a través de un narrador en tercera persona que intercala tres relatos con pequeños intervalos espaciales entre ellos, sin señalamiento de capítulos. Por un lado surge como protagonista el joven Andrés, mientras recorre Europa durante un intenso viaje que lo renueva en su visión de la vida; por otro lado el personaje de Noa, una atractiva y joven mujer, flamante esposa de un hombre que la aburre, decide darle un giro sustancial a su destino; la tercera de las historias está encarnada por un viejo guardagujas, cuyos recuerdos aparecen vinculados con la

época de los antepasados de otro muchacho de origen argentino, compañero circunstancial de Andrés.

El narrador plantea una distancia con un acentuado predominio de la ironía ante cada episodio narrado, distancia que le permite poner en evidencia el profundo prejuicio racial, más allá de las épocas y los lugares en que transcurren los hechos. La aprensión hacia los extranjeros se evidencia con frecuencia pero se desvanece posteriormente a través de los vínculos que entablan los personajes confrontados con una realidad nueva que los interpela. Los contrastes sociales, económicos y culturales en el ambiente de la Europa actual se entrecruzan con la memoria de los campos de exterminio en la Segunda Guerra Mundial y determinan que el pasado se contacte con el presente a través de una urdimbre en la cual la estabilidad de la riqueza occidental contrasta con el carácter inestable de la inmigración y con los avatares sufridos por los marginados. Sin embargo, también la vida se impregna de arte y la cruel realidad abre paso a los ideales, aún en medio de los conflictos. Dos mundos se contraponen: la opulencia plena de la banalidad en un ambiente frívolo y la miseria de quienes se esfuerzan por sobrevivir. En medio de ambas esferas, el poeta Petrarca, con sus apasionados versos, aparece como un referente directo para el planteo y la reflexión acerca de la trascendencia de los vínculos humanos. También, el “tren de las mujeres” se convierte, a medida que avanza el relato del recuerdo, en un ícono enigmático vinculado con el horror, el abuso de poder y el dolor impuesto por la barbarie.

### **La desterritorialización y la nueva escritura del viaje**

Para el abordaje de las características del perfil literario de Clara Obligado, en función del “tópico del viaje” resulta oportuno considerar a la investigadora Beatriz Colombi (2004), ya que este tópico es uno de los ejes más frecuentados en su investigación, así como el “desplazamiento” en la Modernidad y la Posmodernidad. Analiza el

traslado de los intelectuales en relación con la aseveración: “París, capital del arte”, que dominó firmemente la cultura del siglo XIX en Latinoamérica. A comienzos del siglo XX, las reuniones literarias en París comienzan a ser distinguidas por un quiebre, de manera que comienza a clausurarse el espacio tradicional letrado en ese proceso de desaparición del París dorado. En palabras de Beatriz Colombi:

El yanquismo y el ultramodernismo lo invade todo y hasta el café, último bastión de los escritores, ha dejado de ser un lugar convocante. El proceso compromete al arte que se aburguesa, mercantiliza y vuelve complaciente. La nueva parisiana tiene un efecto corrosivo, socava el prestigio artístico de la ciudad, desdibuja su fantasma, perjudica sus bulevares, empaña las rutilantes vidrieras. París es un mundo de signos sin correspondencia, un bosque sin secretas analogías (2004:196).

Señala la investigadora, a modo de ejemplo, que el autor Horacio Quiroga sale en búsqueda de su propia imagen de escritor con esa especie de ritual del arte que es el viaje a París; así desvía la erotización de París hacia nuevos objetos: escribe un diario íntimo en medio de un proceso de autoconocimiento. Viaja a París en 1900, con veintidós años, valiéndose del dinero de una herencia paterna y participa de un certamen de ciclismo. Quiroga se enmascara a lo largo del viaje con diversos papeles: dandy, ciclista amateur, turista, bohemio, cronista. Nada pulsiona más su interés como el ciclismo. Se desprende de sus pertenencias, se aferra a la pobreza; renuncia a su bicicleta, a su máquina de fotos, a sus anteojos. Escribe en su libreta de camino los detalles de su vida al vivir de prestado. Con su pasión por el ciclismo Quiroga encuentra en el velódromo una nueva relación entre la vida y la literatura. El hombre que salió para París tenía aspecto mundano y mostraba inclinaciones literarias; el que regresó cuatro meses después andaba desarrapado, tenía deudas y su barba crecida. Indica Colombi que Horacio Quiroga no inaugura el viaje del fracaso, aunque el suyo lo sea del modo más ejemplar, sino que cambia el deseo de París, vinculado con la idea de ser aceptado, por el de la pertenencia; propone su propio itinerario, su propio de-



seo. El viaje le permite dejar atrás la ilusión de la consagración parisina y abrir un nuevo archivo de experiencias. De este modo el discurso tópico parisino se fragmenta hacia una crisis. El proceso de modernización de las metrópolis profundiza la brecha entre los relatos de viajes y la realidad visitada.

También Beatriz Colombi se refiere a “Snobópolis”, crónica de Rubén Darío en el diario La Nación de Buenos Aires (1904). Este texto cuestiona tanto la resolución formal del relato de viaje como la práctica misma del viajero. Es una crónica vinculada con la prestigiosa tradición del “tour a Venecia” y con el discurso del viaje en general. El autor cuestiona sus propias competencias (saber, poder, querer y narrar) así como las distintas ideologías del viaje. Aparecen dos posibles versiones del referente “Venecia” y su doble deformado “Snobópolis”. Plantea el problema de las imágenes ya existentes que impiden una representación diferente y original de la misma. El viajero experimenta una angustia por las influencias que lo condicionan de varios modos:

Cuestiona el rol del narrador

Instala dudas acerca del objeto de escritura

Instala la polémica entre el autor y los censores del texto

Plantea que Venecia ha sido profanada en Snobópolis por los ingleses eternos y todos aquellos, periodistas y artistas, que con ciertos procedimientos como el “color local”, “la decoración” y la “vulgarización” han provocado dicha transformación.

La “Venecia” inventada por los artistas no se salva de los efectos de la modernización. El enfoque de la crítica de Colombi se centra en una “escritura desterritorializada”, no en una “escritura viajera”. Su objeto es el desplazamiento, no el viaje. Incluye por lo tanto aquellos escritos que son afines con una práctica especial aunque estrictamente no se refiere a un relato de viaje.

La cultura del viaje nace como tal hacia fines del siglo XVII, en Europa, y se expande hacia el nuevo continente con la marca ideológica del romanticismo, centrada en la subjetividad del viajero que

intenta dar cuenta del paisaje que lo rodea, incluido el aspecto cultural. Tanto Europa, como luego Estados Unidos, se convierten en los interlocutores culturales permanentes de los intelectuales latinoamericanos que intentan esbozar un espacio cultural propio hasta las primeras décadas del siglo XX. El escritor viajero es una especie de mediador cultural. En este contexto el sujeto hispanoamericano busca diferenciarse para autorizar su voz. Colombi propone leer los discursos migrantes como formaciones representativas de la modernidad en América Latina. Los ubica como prácticas sociales concretas que se insertan en el sistema social.

La idea de una “escritura desterritorializada” implica entonces un “entre” como lugar de enunciación, más que un “sobre”. La enunciación del sujeto migrante es particularmente productiva para pensar los fenómenos de transculturación. Esta investigadora analiza una literatura que se desplaza fuera de modelos y de fronteras; surge llamativamente abierta por los discursos del camino entre crónicas de viaje y los discursos de viajeros. Adopta una renovada postura crítica acerca de la lectura del viaje, a la vez que instala una suerte de guía para viajeros.

Clara Obligado es una escritora migrante contemporánea que, se inscribe en el contexto señalado por Beatriz Colombi (2004); pertenece su obra a la literatura migrante y trasatlántica por ser ella misma protagonista de un éxodo cultural. Estuvo obligada a migrar por la Dictadura Militar en 1976; vive su condición de extranjera como una estadía precaria a pesar de que hace tiempo reside en España. La autora está particularmente comprometida con la condición de sujetos migrantes de los desplazados y los extranjeros. El viaje aparece como un tópico central en su literatura; también lo es el exilio. Se pregunta permanentemente por el sentido del destierro, a la vez que reflexiona sobre las consecuencias que influyen sobre las masas de desplazados. El viaje está planteado como una manera de pensar el destierro; el viajero con su partida inicia un movimiento continuo hacia un no retorno. Consiste en el viaje de los desplazados, refugia-

dos y exiliados. Particularmente en *Petrarca para viajeros* (2015) el viaje de jóvenes que deambulan por Europa instala a los personajes en una búsqueda permanente; ellos no son en ese caso militantes heroicos, ni víctimas del exilio, sino que transitan los sitios donde habitaron sus parientes mayores. Son errantes que no tienen el respaldo de dinero seguro para subsistir y trabajan con frecuencia en ocupaciones pasajeras e inestables. Se convoca al lector a migrar junto a los personajes y sus historias.

Paula Meiss (2010), en su focalización del relato de viaje migratorio, señala como objeto de análisis la representación de la identidad, como proceso de diferenciación en relación con el Otro a la vez que la representación de la relación con el espacio del encuentro. “Migración” es un término que admite el proceso de construcción.; la experiencia de un forastero que llega para quedarse en una comunidad implica establecer relaciones más o menos conflictivas. La narrativa que tematiza el encuentro con el otro se denomina “narrativa migratoria”; la migración se transforma en un tema literario. El viaje migratorio es contado como una experiencia vital. Para ello se recurre a ciertos procedimientos nuevos que ubican “al escritor nómada” en un rol diferente de aquel que tenía “el escritor viajero cosmopolita” portavoz de su propia cultura. Le interesa ser un ciudadano del mundo despojado del ropaje nacionalista. El escritor migrante es una figura extraña. Es como “un traidor en potencia” que produce una literatura que no le rinde lealtad al país de origen; sus textos son el resultado de una experiencia traumática ya que no hay un lugar que le pertenezca. No pertenece a ninguna patria y se convierte en el relevo del escritor cosmopolita. El escritor nómada pertenece a la generación digital que representa el nomadismo contemporáneo, dentro de las coordenadas de los procesos de globalización. El nomadismo literario subraya el aspecto internacional. En la literatura de Obligado se tematiza el motivo del encuentro en el viaje migratorio; se descarta definitivamente la categoría de “lo nacional” siendo el desplazamiento como proceso migratorio (Partir- Viajar -

Volver) el aspecto central abordado con el tópico del viaje. Esencialmente quien viaja descubre “otro lugar”. Esta autora pertenece a la generación del mestizaje, integrada por escritores en cuyos cuentos y novelas aparece el tópico del viaje de manera recurrente. En cuanto a la lengua, surge un mestizaje porque el idioma castellano se emplea con modismos de dos países: el natal y el de acogida; es el español mestizo el resultado del recurso del plurilingüismo. Puede detectarse también un reconocimiento del “autor como guardián del idioma” o como figura importante por su aporte al enriquecimiento de la literatura y de la lengua. Es notorio cómo a través del título de la obra (*Petrarca para viajeros*) queda señalado como referente central el autor clásico que se manifiesta como símbolo inconfundible del valor cultural y de la centralidad nivel argumentativo.

### **De migraciones y desarraigos**

Tanto la voz que cuenta, como las voces protagonistas de las historias contadas, pertenecen a sujetos migrantes y desarraigados. Es una narrativa migratoria que tematiza el encuentro con el otro. Las mujeres aparecen con roles contrastantes: Noa, mujer bella y desconcertada por la duda acerca de su propia identidad, inventa nombres y vidas alternativas para llenar el tedio que la embarga en su lujoso mundo; Mimí, la adolescente traidora que reclama atención en un entorno de dinero y poder; las abuelas, con rasgos de compromiso y de afecto en los vínculos con sus nietos; las mujeres albanesas, con marcados signos de sufrimiento y de coraje en su temple y en sus decisiones. Los hombres con frecuencia se muestran vacilantes y en algunos casos fuera de su eje: el joven alemán, quien participa de una situación de búsqueda dolorosa y precaria; el viejo guardagujas, con su mutismo y su obstinación por recordar el pasado; Andrés, inmerso en un periplo regido por la necesidad del encuentro. También la autora de la obra es una extranjera entre dos orillas, inmersa en la condición trasatlántica (argeñola); es un sujeto

en tránsito que gesta un relato de migración ubicado entre dos naciones y a la vez en ninguna de las dos identidades nacionales. Se define a sí misma como extranjera y reconoce ser afectada por la discriminación al ser tratada de “sudaca”. Plantea una escritura dislocada, fuera de lugar, extranjera, nunca ubicada en un solo espacio. Explícitamente pone el énfasis en la situación de extranjería como condición existencial; se posiciona en el aquí y en el allá. Rompe los acostumbrados parámetros que vinculan “patria” (territorio de origen) y “escritor” (autor con una nacionalidad definida). De manera contundente vuelca este rasgo en sus argumentos. Por ejemplo, en *Petrarca para viajeros* (2015) el muchacho que viaja con Andrés se define como porteño, polaco y catalán; aunque nació en Argentina tiene apariencia de alemán. Con estos procedimientos, entre otros, se aparta Obligado de una tradición literaria particular y no se concibe perteneciente a una sola patria. Se ubica “en el borde de la verja de Melilla” (Marruecos) para escribir; se posiciona en ese espacio preciso de la marginación de los seres desesperados. Toma entonces partido explícitamente por los desterritorializados del nuevo milenio, discriminados por el capitalismo. A través de su escritura reflexiona profundamente sobre el fenómeno de la diáspora de algunos desplazados. En un contexto de permanentes cambios, con constantes migraciones masivas piensa el mundo fuera de las fronteras y de las nacionalidades. Dialéctica entre el sedentarismo y la vida errante

Durante la Modernidad no hay lugar para la sinrazón o el azar; la vida de un individuo funciona según la lógica de la identidad. En este periodo queda oculta entonces la ambivalencia por la cual el ser humano desea y, de algún modo pretende, estar acá y en otra parte. Para lograr darle forma a su deseo debe apelar a un “gesto de huida” con un salto al vacío. Debe animarse a asumir un riesgo para el “exilio” con el fin de quebrar la rutina que lo agobia. A esta manera de escape se refiere Michel Maffesoli (2005), investigador francés, al señalar que el ser humano se debate entre la necesidad de estabilidad y seguridad y el rechazo de lo fijo y lo permanente. El hombre se-

dentario envidia la existencia del nómada. La “metáfora del nomadismo” induce a una visión más realista al contemplar la ambivalencia: la persona no se reduce a una única y simple identidad, sino que tiene en sí misma múltiples identificaciones. Una de las protagonistas centrales de *Petrarca para viajeros*, Noa, recién casada y de luna de miel, salta impulsivamente del tren en el que viaja junto a su flamante marido; se abandona a la deriva, dejándose llevar por variadas relaciones, se entrega a los hombres y sin escrúpulos consigue dinero y recursos para satisfacer su inclinación hacia una vida marcadamente frívola. A lo largo de diversas experiencias Noa adquiere distintas identidades:

Recuerda cuando se llamaba Laura, y tomaba el sol sobre el puente del yate bebiendo martinis, Escotazo con la niña, Noa cuando es ella misma y Pobrecita, esta nueva identidad pegajosa, que la mantiene escondida como una emigrante sin papeles (2015: 138)

En la obra de Obligado con frecuencia los personajes manifiestan la incompletud de la vida través del andar errante; esta reincidente fuga según Maffesoli (2005) es absolutamente necesaria porque le recuerda al ser humano el acto fundacional. Esta evasión necesita concretarse a partir de lo estable; reclama como un condicionante imprescindible el límite para que éste sea traspasado. La vida está siempre incompleta. A través de la bipolaridad entre “Nomadismo” y “Sedentarismo” lo estático tiene una permanente necesidad de movimiento y ambos extremos se anulan en el mundo flotante.

### **Venecia o la aventura nómade**

Maffesoli (2005), para dar cuenta del proceso anteriormente mencionado, brinda como ejemplo el análisis del sociólogo alemán Georg Simmel sobre la ciudad de Venecia; señala que en esta ciudad la superficie se separó del fondo porque la apariencia no necesita buscar al ser. Es una vida que se vive sin fondo, sin amarras o con

enlaces muy precarios. Venecia representa el amor naciente por lo cual se la vincula con la luna de miel; representa esta ciudad la pasión con sus rasgos de intensidad y de fragilidad simultáneamente. El destino del viaje de bodas del personaje de Noa es Venecia; esta joven mujer, con la particular belleza de cabello rojizo como la Venus de Botticelli y en apariencia sin fuerza de voluntad, intenta saber quién es y desvía abruptamente su rumbo. Se desplaza del destino prefijado de la ciudad ambivalente con su fondo de piedra y su superficie de agua (Simmel, 1912: 115) “Venecia no posee más que la belleza equívoca de la aventura que flota sin raíces en la vida”.

En este contexto de ciudad, tanto el individuo como la vida social no pertenecen a ningún lugar y no poseen una morada permanente: la vida consiste en un “andar de acá para allá”. Para describir y analizar el territorio flotante es óptimo recurrir a la imagen emblemática de Hermes, el dios viajero y astuto, referente de los comerciantes y de los ladrones. Es el dios que aparece en perpetuo movimiento; muy hábil y fugaz, se niega a permanecer sometido en forma fija. Hermes tiene pies para posarse en el cielo y a la vez, alas para volar; anhela huir con espíritu de aventura; no se conforma con la rutina cotidiana; remite a la vida errante, roza el suelo pero no queda atado a él. Señala Maffesoli (2005) que es posible vagabundear sin moverse del sitio en que alguien se encuentra; aún en la quietud se puede experimentar la aventura; la inmovilidad puede enriquecerse con gran cantidad de contingencias.

### **Algunas conclusiones**

Todo ritual tiene como consecuencia una especie de domesticación. La familiaridad de lo que circunda, las costumbres, las tradiciones, se encuentran movilizados y trastornados por lo extranjero. Se intenta domesticar al bárbaro. El mecanismo ritual integra permanentemente lo extranjero. Tanto la dialéctica entre la necesidad de seguridad y el deseo de distanciamiento como la dialéctica entre

el sedentarismo y la pulsión por otro lugar son permanentes. Lo que constituye el hecho mundano es precisamente el arraigo dinámico. Ambos términos de esta ambivalencia deben articularse armónicamente. Maffesoli señala que es hora de un éxodo masivo que, contrariando la certeza de la identidad y las seguridades institucionales, se encamine hacia una búsqueda iniciática, con dimensiones aún no definidas. En síntesis, los personajes vinculados al tópico del viaje en la obra de Clara Obligado aparecen estrechamente vinculados con estos conceptos abordados en relación con la identidad y el territorio.

Los personajes centrales son dos jóvenes que se cruzan; este cruce está asociado con la imagen de la pintura, lo que queda del cuadro; está planteado como lo que se abre, no como lo que se cierra. El libro no trabaja una estructura de caminos que van a juntarse. El eje no es lo que se fue y no se pudo atrapar sino lo que se desencadena a partir de ese encuentro fugaz cuando los trenes se cruzan. En el inicio no se sabe definitivamente quién mira pero hay un cartel y un viejo guardagujas; una chica al saludar mete las manos en la nube azafranada. Quien narra toma “la mirada del otro” (Andrés) para identificar el lugar y a continuación se produce una conexión especial (*¿Dónde estará la pelirroja? ¿Hacia dónde irá?*); la chica también se preguntará por el chico que vio pasar por un instante en el otro tren. Con frecuencia se apela al recurso de tomar un elemento para nombrarlo reiteradamente: por ejemplo, el gesto de la mano que saluda suspendida en el aire o el pulido uniforme de quien llega puntualmente a la estación para realizar su trabajo día tras día mientras mira al vacío.

Las escenas pueden verse una a una como en un cuadro, sumamente tangibles. La narración se adentra en la descripción de los personajes a través de la misma acción. Surge una interpretación de lo que sucede hoy ante los turistas que ven la sucesión de imágenes como en una revista de decoración. Noa se dirige hacia el sur, desde Francia hacia Italia, pero tiene la marcada sensación de que se desli-



za hacia el pasado; cuando va sentada en el tren saluda con una mano mientras observa el desfile de un mundo en fuga. A la vez en torno al viejo con su perro emerge una pregunta que se va tornando densa: *¿Por qué el viejo no habla?* Ha visto algo imposible de pensar, imposible de decir. Cuando el viejo deja de hablar se insiste con el relato, ya que cuando algo es imposible de contar es necesario volver sobre ese núcleo; obligatoriamente la memoria ubica algo del orden de la imaginación; cada vuelta del relato trae entonces una novedad. El narrador recurre al fragmentarismo para avanzar y lo que retorna señala una parte que no sabe de sí mismo. La trama está armada sobre la búsqueda y el viaje en una temporalidad distinta donde surgen cruces momentáneos. Lo vivido es potencialmente factible de ser explorado; debe terminar de abrir su propia vida. No se trata de un intento de hallar lo esencial en relación con la identidad, sino que es una prospección hacia el misterio, en medio de una historia que por momentos puede tornarse inestable con pequeños huecos, recorridos e inserciones, entre otros procedimientos. Surge así un texto renovado a través del cual el relato está vivo y hace contacto con situaciones nuevas en medio de las cuales los personajes no aparecen como algo definido. Son textos que abren otros textos posibles.

### **Referencias bibliográficas**

COLOMBI, Beatriz (2004) *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina 1880-1915*, Rosario: Beatriz Viterbo.

MAFFESOLI, Michael (2005) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México: Breviarios FCE.

MEISS, Paula (2010) "Apología de la literatura inmigrante. ¿Hacia una hospitalidad planetaria?", 452 F, *Revista Electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 13-29.

OBLIGADO, Clara (2015) *Petrarca para viajeros*, Barcelona: Pre-Textos.

OBLIGADO, Clara (2012) *El libro de los viajes equivocados*, Buenos Aires: Páginas de espuma.

SIMMEL, Georg (1912) *Mélange de philosophie*, Paría: Félix Alcan.

SIRACUSA, Gloria (2014) “Una *argeñola* desde la verja de Melilla: acerca de la narrativa migrante de Clara Obligado”, en *Actas V Congreso Internacional de literatura argentina, española y latinoamericana*, CELEHIS Mar del Plata, 2268-2279.



### 3. Schweblin: el lugar de enunciación de una escritora migrante

Ma. Fernanda Delaloye

“El escritor que escribe una novela es un escritor; pero si habla de la tortura en Argelia, es un intelectual” (Morin, 1960: 35)

Los estudios trasatlánticos plantean en términos generales una literatura en movimiento, una difusión de las fronteras y la extranjería como tema. Ahora bien, hay muchas fronteras al interior de un país. Algunas invisibles pero simbólicas, como las que separan sus zonas seguras e inseguras, o las que existen entre el campo y la ciudad. La “segunda diáspora”<sup>1</sup> de escritores migrantes transitan esos viajes de la ciudad al campo y, en el caso de la escritora seleccionada, Samantha Schweblin, resignifica la historia argentina sesgada por la dicotomía sarmientina civilización/barbarie; ciudad/campo; urbano/rural; espíritu/materia<sup>2</sup>; entre otros.

---

<sup>1</sup> La *primera diáspora* corresponde a una serie de escritores que, por diversos motivos, han constituido un éxodo cultural entre los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI tomando como punto de partida Hispanoamérica. Estos escritores presentan una serie de características en común que habilitan pensarlos como parte de una poética grupal y más compleja. Así lo sostiene la profesora Gloria Siracusa en el marco de investigaciones que se llevan adelante en el Seminario de Literatura Española Contemporánea (cohorte 2016 y 2017), UNCo. Se entiende, entonces, por *segunda diáspora* o *segunda promoción* a una nueva constelación de escritores migrantes que desde 2010 hasta la actualidad – términos no taxativos- indagan en nuevas líneas temáticas que se detallan al interior del presente trabajo y que merecen una distinción respecto de la primera. Esta diáspora está integrada principalmente por mujeres, algunas de ellas: Lina Meruane (Chile –EEUU), Ariana Harwicz (Argentina – Francia), Valeria Correa Fiz (Argentina - España), Florencia del Campo (Argentina – España).

<sup>2</sup> La literatura argentina siempre estuvo marcada por el campo, la pampa, el gaucho. La dicotomía “civilización y barbarie” recorrió sin dudas la literatura argentina del siglo XIX, siempre con una connotación sumamente violenta: bárbara. Basta recordar el texto literario nacional inaugural, considerado el

En toda realidad conviven las dos caras de la misma moneda: lo civilizado, lo normal y cotidiano; y lo bárbaro, lo monstruoso y siniestro. En este trabajo nos interesa ahondar en la parte oscura, silenciada y censurada, pero constitutiva, de toda realidad hegemónica dominante en la primera novela de Samanta Schweblin: *Distancia de rescate* (2014). Para esto, trabajaremos con los ensayos sobre biopolítica de Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2006) como marco teórico. De esta manera, podremos observar el corpus a la luz de las herramientas teóricas que nos proporcionan los autores.

Por un lado, focalizaremos en los escenarios en los que trascurren los acontecimientos, precisamente, en la deconstrucción de los espacios rurales como entornos bucólicos. Por otro, analizaremos la presencia subalterna y monstruosa de la mujer en su rol de madre. Para que el análisis resulte esclarecedor, se establecen dos grandes apartados: “Lugares tóxicos” y “Madres tóxicas”. Esta división también responde a las posibles interpretaciones de la novela: se puede hacer una lectura maternal y/o una lectura ecológica.

Lejos de pretender un análisis exhaustivo este trabajo abre múltiples vinculaciones con otros textos de la nueva diáspora de escritores migrantes.

### **La autora, su estilo y su obra**

Samanta Schweblin nació en Buenos Aires, en 1978. Estudió diseño de imagen y sonido en la Universidad de Buenos Aires, aunque pronto su profesión viró hacia el mundo de las letras. Desde 2002 y hasta la actualidad vive en Berlín (Alemania). Allí escribe y dicta talleres de escritura creativa a hispanohablantes, una curiosa forma de conectarse con su lengua materna. Si bien escribe desde Europa, es fácil notar en su prosa que su lugar de enunciación se ancla en

---

primer cuento argentino, para adscribir: *El matadero* (1971) de Esteban Echeverría.

Argentina. Basta remitirnos a la novela que nos atañe en este trabajo para pensarla como una escritora profundamente comprometida con la problemática del uso de agroquímicos en Argentina.

En 2002 publicó su primer libro de cuentos, *El núcleo del disturbio*, al que le siguió, en 2009, *Pájaros en la boca*. El primero recibió los premios “Haroldo Conti” y “Fondo Nacional de las Artes”; el segundo, el prestigioso “Casa de las Américas”. *Distancia de rescate* (2014), es su primera novela (publicada por Random House Mondadori). Un año más tarde, en 2015, publicó su tercer libro de cuentos, *Siete casas vacías*, por el que recibió el “Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero 2015” (España). Durante 2017 *Distancia de rescate* fue adaptada al cine en un proyecto conjunto entre Samanta Schweblin y Claudia Llosa, como directora. Se filmará durante este año. En 2018 publicó su última novela *Kentukis*.

En *Distancia de rescate* Schweblin retoma algunos de los rasgos narrativos que la habían distinguido en sus cuentos. Los críticos coinciden en definir su prosa como cortada, breve e intensa. Es dueña de un estilo poético que sustrae lo accesorio. La autora construye una nueva forma de ver el mundo que habitamos; lo cotidiano aparece como un lugar diferente que roza lo fantástico gracias a un juego de perspectivas desde el cual se narra. Elsa Ducaroff (2011) define su prosa como un realismo agrietado en el que se cuele lo fantástico y el terror.

Como buena novela de una escritora migrante, la historia comienza con un viaje. Amanda viaja con su hija, Nina, a un pueblo del interior, decide ir a vacacionar al campo. No se explicita el lugar, hay escasas alusiones y muy imprecisas respecto de dónde podemos ubicar ese campo. Habla de kilómetros que los separan de la ciudad; y habla de horas, también, sin precisar cuántas. Estas son las primeras ambigüedades o zonas de indefinición de la novela. Allí conoce a una vecina, Carla, que tiene un niño extraordinario, David.

La particularidad del discurso reside en que hay dos historias paralelas y el lector, mientras avanza, debe organizar y deducir en qué

orden ocurren los hechos, ya que los tiempos y personajes se confunden. Hay en la novela un relato enmarcado. En el relato marco Amanda le cuenta a David lo que aconteció durante sus vacaciones. La novela es contada por Amanda desde la camilla de una enfermería a través de las preguntas incisivas de David, quien lleva a Amanda por un camino de reconstrucción de cada hecho minucioso para que pueda entender cuál fue el momento en que el rescate falló. Se da, de este modo, un diálogo de dos voces inquisitivas entre un adulto y un niño transmutados (es el niño el que sabe y el adulto el ingenuo). En esa narración están presentes, ella –Amanda-, su hija Nina, Carla –la vecina de la casa donde alquila y con quien rápidamente entabla una amistad- y David, el hijo de Carla. Como Amanda narra su experiencia mientras agoniza por la intoxicación que sufrió, sus dispersiones son recurrentes. “Pero Amanda, ya pasamos por eso también. Ya hablamos del veneno, de la intoxicación. Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces” (2014: 79). En la cita se ve claramente la trasmutación de niño-adulto. Desde el principio es sabido que algo le pasó a Nina, pero no se conoce qué. Queda claro que, aun teniendo a Nina a centímetros de distancia, Amanda no pudo salvarla.

A medida que el lector avanza se instala la presencia angustiante de un peligro implícito que amenaza. Como ocurre en las pesadillas, se genera un clima agobiante: no se ve con claridad, las palabras no salen, le cuesta manejar, no puede decidir, no puede llamar por teléfono para pedir ayuda. La angustia crece y se acentúa a medida que suceden hechos inexplicables.

Dentro de los acontecimientos que sucedieron en las vacaciones de Amanda y Nina, aparece la historia de Carla, que le cuenta a su hijo David cómo fue que se intoxicó. Podemos decir entonces que en la novela se narra la intoxicación de dos niños por los agroquímicos que se utilizan para el cultivo de soja; o bien de la imposibilidad de dos madres de evitar el dolor y el sufrimiento de sus hijos.

## El lugar de lo monstruoso

Michel Foucault es quien introduce el neologismo “biopolítica” para aludir a la relación que se establece entre la política y la vida. El poder domina esta relación y el campo de acción es el cuerpo. Aquí nos interesa mostrar el entretejido biopolítico que la ficción pone de relieve. Para esto, utilizaremos las conceptualizaciones teóricas de Giorgi y Rodríguez (2006), quienes sostienen que en la biopolítica el cuerpo se presenta como un lugar nuclear para ejecutar las técnicas de sujeción y de normalización a partir de las cuales se gesta el individuo moderno.

A partir del siglo XII, según Foucault (1976), los estados comienzan a ocuparse por el cuidado de la vida y la salud de sus súbditos. Este poder sobre la vida o biopoder se preocupa por la administración y el control de la vida biológica, por producirlas, acrecentarlas y ordenarlas. En el siglo XIX, con la industrialización, el biopoder se constituyó como un facilitador de la eclosión y el sostenimiento del capitalismo. El Estado vela por el cuidado de los cuerpos para que sean capaces de producir y consumir de manera tal que se garantice el correcto funcionamiento del sistema; asume un rol paternalista respecto de sus súbditos.

La novela de Samanta Schweblin denuncia falta de control y regulación por parte del Estado respecto del uso de herbicidas tóxicos para el hombre. Este corrimiento del Estado responde a intereses capitalistas de ser más rentables y productivos en detrimento, incluso, de la propia vida. Queda claro que es una decisión política puesto que algunos países de la unión europea, como Italia, prohíben el cultivo y consumo de semillas que estén genéticamente modificadas<sup>3</sup>. En nuestro país, desde 1996, se utiliza este tipo de tecnologías aplicada a la semilla. En 1992, Lawrence Summers (vicepresidente del Banco Mundial en ese año), en un memorando preparado para la

---

<sup>3</sup> La semilla de soja transgénica está genéticamente modificada para sobrevivir al glifosato. De esta manera, el herbicida destruye todo ser vivo excepto la soja.



“Cumbre de la tierra Eco 92 de Río de Janeiro”; argumentó sobre la necesidad de llevar las “industrias sucias” a los países subdesarrollados<sup>4</sup>. Actualmente, Argentina se posiciona, a nivel mundial, como el tercer país que más cultiva soja transgénica y como el principal consumidor de glifosato. Esto se debe a que se ha utilizado mal y ha generado que ciertas malezas sean más resistentes y requieran dosis mayores.

La novela también denuncia el problema que atraviesa el país por el monocultivo de soja que genera, entre otras cosas, la degradación progresiva de los suelos: “los lotes alargados se extienden hacia el fondo hasta media hectárea, unos pocos con trigo o girasoles, casi todos con soja” (2014: 45). La falta de rotación en los cultivos crea problemas a corto y mediano plazo que no se ponen en la balanza a la hora maximizar la productividad de las tierras. De la misma forma que al Estado no le interesa regular y controlar el uso indiscriminado de herbicidas, tampoco le interesa regular y controlar el grave problema del monocultivo de soja. Es importante subrayar la sutileza con la que Schweblin aborda temas tan sensibles a la biopolítica tal vez porque la agroindustria es la actividad económica más importante de Argentina y la soja es el cultivo principal.

En 2015, la Agencia Internacional para la Investigación sobre el Cáncer (IARC), ente especializado de la Organización Mundial de la Salud; emitió un documento en el que concluye que hay pruebas convincentes de que el glifosato puede causar cáncer en animales de laboratorio y hay pruebas de carcinogenicidad en humanos. Por su parte, las investigaciones de Andrés Carrasco<sup>5</sup> (2010) demuestran que el contacto con glifosato altera el material genético y puede estar

---

<sup>4</sup>El discurso fue sacado de circulación en sitios web, pero sí aparecen las repercusiones en diarios (pocas) en las que se transcriben fragmentos de las textuales palabras de Lawrence Summers (ver anexo).

<sup>5</sup>Médico argentino especializado en biología molecular y en biología del desarrollo. Fue presidente del CONICET y jefe del Laboratorio de Embriología de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se destacó por sus investigaciones sobre los efectos nocivos del glifosato en el desarrollo de vertebrados.

vinculado al desarrollo de cáncer. Es decir, hay una estrecha relación entre el uso del herbicida glifosato y el desarrollo de graves enfermedades<sup>6</sup> sumado a los serios problemas de contaminación de suelos y ríos. La novela en cuestión pone de relieve todas estas problemáticas biopolíticas.

Giorgi y Rodríguez (2006) plantean el concepto de eugenesia: “‘eugenesia’ quiere decir que si es ‘bien nacido’, alguien será ‘bello y bueno’ (...) solo aquel que es bueno y bello, eugenésicamente puro, está legitimado para el mando” (93). Sostienen que existe un poder eugenésico que “hace” la vida y los cuerpos de acuerdo a principios de selección y distribución jerárquica de la sociedad: hay cuerpos que valen, aquellos que pertenecen al “primer mundo”; y hay cuerpos que no, “cuerpos subdesarrollados”. Frente a esta distribución jerárquica toda resistencia o desvío sólo se puede emerger como monstruo. El monstruo es, entonces, la potencia de ese cuerpo colectivo que desborda y altera los principios eugenésicos en torno a los cuales occidente constituye y define lo «humano». “Eugenesia y capitalismo se leen en continuidad, como modos de dominio que usurpan la inmanencia monstruosa de la vida” (2006: 13).

La concepción eugenésica del poder crea vida y, sobretudo, crea al que manda sobre la vida. En cambio, los que no deben mandar, son los excluidos los monstruos. Pero el monstruo, poco a poco, en la historia del mundo, pasa de “afuera” a “adentro”. Mejor dicho: el monstruo está desde siempre adentro, porque su exclusión política no es consecuencia sino premisa de su inclusión productiva. Está adentro de la ambigüedad con la que los instrumentos jerárquicos del biopoder se encargaron de definirlo y de fijarlo:

---

<sup>6</sup>665 trabajos científicos muestran las enfermedades que causa el glifosato: Linfoma no Hodgkin (cáncer del tejido linfático), carcinogenicidad, parkinsonismo, teratogénesis (malformaciones), mecanismos de fisiopatología celular, estrés oxidativo, mutagenicidad, genotoxicidad, hepatotoxicidad, trastornos en el sistema endocrino (disrupción hormonal), en el sistema reproductivo, en el sistema inmunitario, en el sistema digestivo, en el sistema nervioso, en el sistema renal, en el sistema cardiovascular, en fluidos orgánicos (Carrasco, 2010)

la fuerza de trabajo dentro del capital, la ciudadanía dentro del Estado, el esclavo dentro de la familia. Y esto funciona y se mantiene mientras la biopolítica del monstruo no rompa los nexos jerárquicos. En la historia de la humanidad esto ha sucedido a menudo. Se podría decir también que el desarrollo mismo está determinado por esta insubordinación de la vida (la potencia de la vida) contra el poder (el dominio sobre la vida) (2014: 118-119).

Giorgi y Rodríguez (2006) plantean que existe un umbral entre lo biológico y lo social. Es entonces cuando el cuerpo y la vida se tornan materia política (2006:10). Las sociedades sientan nuevas líneas de inscripción de lo político. El hombre es sometido a una diferenciación permanente y sistemática del animal y de la vida orgánica. Por su parte, Schwebelin delimita otras formas de lo monstruoso. En la novela encontramos numerosas muestras de cómo el glifosato genera monstruosidades que los mecanismos de control intentan silenciar y ocultar: “son chicos extraños (...) chicos con deformaciones. No tienen pestañas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa” (2014: 106-108). Hay entre lo humano y lo animal una frontera porosa.

En *Distancia de rescate* aparece una pequeña comunidad de niños enfermos que vive de forma marginal en relación al resto de las personas del pueblo. Se desplazan a contracorriente del resto de la población: “Nos llevan a la sala de espera. Nos dejan ahí antes de que el día empiece. Si tenemos un mal día nos regresan antes, pero por lo general no volvemos a casa hasta la noche” (2014: 106). Esto deja de manifiesto que la soja transgénica no solo conduce a la muerte sino también a la enfermedad y a la deformación física y moral de la descendencia; y que el Estado se encarga de apartar al monstruo del resto de la sociedad:

Si un monstruo asedia al mundo, es preciso aferrarlo, aprisionarlo, enjaularlo. Si el monstruo está ahí, el poder debe ejercer la capacidad de aferrarlo; y si no tiene, o todavía no tiene, o ya no tiene la capacidad de destruirlo, debe desplegar el poder' o bien de ponerlo bajo control, o bien de normalizarlo. Esto es válido en general, pero

es sobre todo apropiado para la concepción y la práctica eugenésica del poder (2006:113).

En la novela aparece lo monstruoso vinculado a lo animalizado. Este gesto no es ingenuo porque al animalizar a un ser lo que se hace, en verdad, es quitarle la condición de humano para luego poder apartarlo sin ser juzgado. En *Distancia de rescate* hay una niña que grita como si fuera un pájaro y camina como si fuera un mono:

Un grito agudo nos interrumpe. No es un grito de Nina, eso es lo primero que pienso. Es agudo y entrecortado, como si un pájaro imitara a un chico. Nina viene corriendo desde el pasillo de las cocinas (...) La cajera suspira resignada y da la vuelta para salir del mostrador. (...)

—¿Qué te dije? ¿Qué hablamos, Abigaíl?

Los gritos se repiten, entrecortados, pero mucho más bajitos, casi tímidos al final.

—Dale caminá.

La mujer estira la mano hacia el otro pasillo y, cuando se da vuelta hacia nosotras, una mano chiquita la acompaña. Una nena aparece lentamente. Pienso que todavía está jugando, porque renguea tanto que parece un mono, pero después veo que tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aun así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza. Nina me aprieta la mano y hace su risa nerviosa. Está bien que Nina vea esto, pienso. Está bien que sepa que no todos nacemos iguales, que aprenda a no asustarse. Pero secretamente pienso que sí ésa fuera mí hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso, y la historia de tu madre se me viene a la cabeza. (...) Pero la mujer viene hacia acá arrastrándola con paciencia, le limpia la cabeza sin pelos, como si tuviera polvo, y le habla con dulzura al oído, diciendo algo sobre nosotras que no podemos escuchar (41-42).

Asoma también la crítica al sistema de salud y a los tiempos de la medicina. Algunas de estas críticas son comunes en la nueva diáspora migrante, por ejemplo, en Lina Meruane tanto en *Sangre en el ojo* (2012) como en *Fruta podrida* (2015) hay contundentes y fortísimas críticas a la burocracia del sistema médico, además de poner de relieve su costado mercantilista. Por su parte, Valeria Correa Fiz en “Nostalgias de la morgue”, cuento que aparece en *La condición*

*animal* (2016), hace un severo descargo al destrato y a la falta de empatía de los médicos; y a las incomodidades que se sufren en clínicas y hospitales. Si hablamos de literatura y enfermedad es ineludible la referencia a Roberto Bolaño, escritor faro y pionero de las generaciones de escritores migrantes. Por citar un ejemplo, podemos pensar en “Literatura + enfermedad = enfermedad” relato que aparece en *El gaucho insufrible* (2003).

En Schweblin la crítica aparece más por el lado de abandono del sistema. No hay médicos, no hay enfermeras o las enfermeras están sumidas en la mediocridad de la ignorancia y no prestan un buen servicio. Queda claro que recurren a la señora de la casa verde, en busca de medicinas alternativas, por el abandono institucional por parte del sistema de salud: “Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después y no saben ni pueden hacer nada de nada. Si es grave, vamos a lo de ‘la mujer de la casa verde’” (23). Numerosos pasajes en la novela nos recuerdan los versos de Martín Fierro: *Aquí no valen doctores,/Solo vale la experiencia;/Aquí verían su inocencia/Esos que todo lo saben,/Porque esto tiene otra llave/Y el gaucho tiene su ciencia.* (v.253)

## **Lugares tóxicos**

Uno de los tópicos de la novela, también podría pensarse como una posible clave de lectura, tiene que ver con la contaminación y con la deconstrucción del campo como un plácido escenario de descanso. Es decir, lo rural como un espacio de desconexión de la vertiginosa urbe alienante y de conexión con la naturaleza y con las necesidades más básicas.

En la novela el campo aparece como un lugar de enfermedades, un lugar que contamina; lejos de aquel tópico literario clásico que nos remitía a un lugar ameno o bonito. Incluso, muchas veces ha sido definido como un “lugar propicio para el amor”, para el disfru-

te, para el gozo. Contrario a esta idea bucólica renacentista del campo pensado como un *locus amoenus* y a la idea que se construye en las novelas “clásicas” hispanoamericanas del siglo XIX, como: *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos o *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. Dentro de la narrativa rioplatense, podemos pensar en *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y en autores como, Benito Lynch o Florencio Sánchez. Todos estos escritores construyen, a partir de minuciosas y extensas descripciones, al campo como un lugar idealizado, arraigado en sus costumbres. Más tarde, con la prosa de Horacio Quiroga se produce una ruptura: ese lugar idílico y apartado comienza a pensarse como un escenario amenazante para el hombre.

Físicamente, un *locus amoenus* es un bello paraje compuesto por algunos elementos, como: un prado con árboles y demás vegetación, un arroyo o una fuente, el sonido de los pájaros y la presencia de las flores, siempre alejado de ciudades o lugares habitados. Esta idea idílica del campo, si bien no tan exacerbada, aún se sostiene en el tiempo. El campo aparece como un lugar de descanso, en contacto con la naturaleza, alejado del ruido y del trajín de la ciudad. Es por eso que la mayoría de las personas buscan en sus momentos de ocio desconectarse del mundo y conectarse con la naturaleza. Así es como lo describe la autora en numerosos pasajes:

Un aire fresco entra con el sol, que ya pica fuerte. Vamos lento y tranquilo, así me gusta ir a mí (...) Éste es mi momento de manejar, cuando estoy de vacaciones, esquivando pozos de ripio y tierra entre las quintas de fin de semana y las casas locales. En la ciudad no puedo, la ciudad me pone demasiado nerviosa (2014: 39).

Pero estos escenarios se constituyen en falsos *locus amoenus* porque la pulsión siniestra está latente. Samanta Schweblin pinta escenarios que podrían pensarse bucólicos como lugares de barbarie, espacios amenazantes, asociados a enfermedades. El campo aparece como un lugar peligroso y que puede conducir a la muerte. Es el

escenario de lo horroroso, allí conviven los personajes con la pulsión salvaje del instinto de supervivencia. Un espacio para lo monstruoso en el que las pulsiones animales del hombre y la pulsión destructiva del capitalismo tienen rienda suelta. A diferencia de las amenazas que aparecían en los escenarios rurales de Quiroga en los que la naturaleza devoraba al hombre por su propia fuerza; en Schwebelin hay una naturaleza intervenida por el sistema capitalista, es decir, por el hombre que termina destruyéndose a sí mismo: *homo homini lupus*<sup>7</sup>.

Esta nueva relación entre literatura y ecología aparece en otras escritoras argentinas migrantes de la nueva diáspora, como Florencia del Campo o Valeria Correa Fiz. Correa Fiz nació en Rosario y ha peregrinado por diferentes países, actualmente vive en Madrid. En su poema “Los malnacidos de la soja”, perteneciente al poemario *El invierno a deshoras* (2017), con el que obtuvo el Undécimo premio internacional de poesía Claudio Rodríguez, denuncia abiertamente el daño que genera el uso de agroquímicos, puntualmente, el glifosato. Este texto gira en torno a los paisajes nativos de la poeta rosarina. Ariana Harwicz, otra gran escritora migrante, muestra una ruralidad distinta, menos argentina y más europea, pero que igual funciona como un escenario propicio para desatar las pulsiones monstruosas y primitivas. Argentina atraviesa un grave problema por el uso indiscriminado de plaguicidas. Existe un vacío legislativo en lo que refiere a la prohibición del uso de agroquímicos y la falta de control de los gobiernos provinciales y municipales encargados de regular los usos que se hacen de este producto. Todas estas escritoras deconstruyen el imaginario colectivo, aún vigente, del campo y la ruralidad como lugares seguros; además de denunciar el grave problema de contaminación que atraviesa nuestro país.

Hay permanentemente en *Distancia de rescate* alusiones muy sutiles que alertan al lector respecto de la verdadera esencia de ese

---

<sup>7</sup> *Homo homini lupus* es una famosa locución latina que significa ‘el hombre es el lobo del hombre’ o ‘el hombre es un lobo para el hombre’. Fue creada por el comediógrafo latino Plauto (254-184 a. C.) en su obra *Asinaria*.

*locus amoenus*. Pero es recién avanzado el relato o, incluso, en una relectura que el lector puede advertir el significado real de ese campo. “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (2014: 122). Implica un ejercicio de decodificación casi poética entender que esa soja que resplandece verde y brillante luce así gracias al uso de agroquímicos como el glifosato – palabra que la autora no menciona en ningún momento-. Este tipo de productos son muy utilizados para el cultivo de soja, se caracterizan por proteger el cultivo de cualquier tipo de plagas y además por destruir, por matar, todo ser vivo que no sea soja. Es por esto que toda la tierra que rodea ese campo está “seca y dura”. También producen en personas diversas enfermedades como cáncer y deformaciones en niños y neonatos.

Volviendo a la cita, esas nubes negras que se posan sobre la verde soja podrían interpretarse como la condensación del veneno. En este contexto tan poético, no resulta extraño ni casual que la autora utilice la denominación “riachuelo”. El diminutivo de río es riacho o, como más comúnmente se lo designa, arroyo. En Argentina la expresión “riachuelo” nos remite indefectiblemente al riachuelo de la Matanza que está estrechamente vinculado con la contaminación. Creemos que la intención que pretende darle la autora se orienta más hacia lo despectivo que diminutivo, a la asociación de ese significante con la “contaminación”.

David, por su parte se contamina con el agua del “riachuelo”:

David se había acuclillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David (...) Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él. Lo supe con toda claridad, porque yo ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo: tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar media hora a un médico rural que ni siquiera llegaría a tiempo a la guardia (21).



Muy lejos del campo como un locus amoenus, en *Distancia de rescate* incluso el agua potable aparece contaminada:

cuando vi a tu madre por primera vez. Venía de su casa con dos baldes de plástico vacíos, y me preguntó si yo también había sentido el olor en el agua. Dudé (...) si olía distinto era imposible para nosotros saber si esto era o no un problema. (...) Por la ventana la vi dejar los baldes para abrir el portón, y luego volver a dejarlos para cerrarlo. (...) Quería dejarme uno de los baldes. Dijo que era mejor no usar el agua ese día. Insistió tanto que terminé aceptando y por un momento me pregunté si debía pagarle o no por el agua (100).

Habla de la contaminación de los suelos, de los ríos y del aire. El campo aparece como un lugar tóxico que todo corrompe. “No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (104). Un lugar siniestro sin salvación posible “lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí” (111). Los herbicidas permanecen en el ambiente contaminando durante mucho tiempo. Su biodegradación es muy lenta.

Nina se intoxica a través del suelo cuando los empleados de Sotomayor manipulan los bidones con herbicida. “Los hombres que cargan los bidones sonríen cuando pasan junto a nosotras, son amables con ella, pero ahora se levanta del pasto y me muestra su vestido, las manos, tiene las manos empapadas, pero no es rocío ¿no?” (75). Es de destacar en este punto la maestría de la escritora para lograr una imagen tan siniestra, sutil, real y cotidiana en los campos argentinos. La imagen del chacarero que está en contacto permanente con productos tóxicos muchas veces sin la protección adecuada, incluso, sin reparar en la peligrosidad.

### **Madres tóxicas**

El título de la novela hace alusión a la frase que una de las protagonistas, Amanda, siempre repite a su hijita, Nina, que tiene que estar a una “distancia de rescate”. Por esa idea que tienen los padres

asociada a la creencia de que cuanto más cerca tengan a sus hijos más protegidos van a estar y nada malo podrá pasarles. Esto remite a otro de los grandes temas de la novela que tiene que ver con la maternidad y con reflexionar hasta qué punto las madres pueden evitar el dolor o el peligro de sus hijos.

Como hemos dicho, en la novela aparecen dos madres que no pueden salvar a sus hijos del dolor y la muerte. Amanda aparece como la madre responsable, obsesiva: la madre que ahoga. Aprendió el oficio de ser madre de su propia mamá y replica los mismos patrones obsesivos: “Es algo heredado de mi madre. «Te quiero cerca», me decía. «Mantengamos la distancia de rescate». (...) «Tarde o temprano algo malo va a suceder», decía mi madre, «y cuando pase quiero tenerte cerca»”. (44).

Amanda se obsesiona con la distancia de rescate. Se convierte en una madre asfixiante:

siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo «distancia de rescate», así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería (22).

Recién en el lecho final de su muerte reconoce su insuficiencia, su incapacidad para evitar el dolor: “Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro” (116).

Carla, por su parte, es una madre tan absorbente que no “deja ir” a su hijo. “Necesitaba a alguien que le salvara la vida a mi hijo, al costo que fuera” (21). Se aferra a la idea de tenerlo cerca, con ella, aunque más no sea solo un cuerpo. El espíritu, o una parte del espíritu, de su hijo habrá trasmutado, estará en otro cuerpo. David se convierte en una monstruosidad por decisión de su madre, Carla, de trasmutar su alma a otro cuerpo. “Te llamé «monstruo», y me quedé

pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que sos ahora, y que además tu madre te llame «monstruo»” (35).

Este tipo de cuidado tan obsesivo por parte de las madres produce efectos atormentadores en los hijos. Esta temática aparece en otros cuentos de la autora como “Pájaros en la boca” o “Un hombre sin suerte” y, al igual que en *Distancia de rescate*, los niños derivan en seres perturbadores, desprotegidos y amenazantes. También aparecen personajes de madres enfermizas y desequilibradas en las que se alteran los roles y deben ser cuidadas por sus hijos, como por ejemplo “Nada de todo esto” en *Siete casas vacías*.

La relación entre madres e hijos ha comenzado a tematizarse en muchas de las autoras de la nueva diáspora migrante, como Ariana Harwicz o Lina Meruane. Harwicz, en lo que la crítica ha denominado su trilogía: *Matate, amor* (2002), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), aborda la maternidad como lo ha llamado en algunas entrevistas: un vínculo hermoso y siniestro. En verdad, el vínculo madre-hija es tan antiguo como la misma literatura. Sin embargo, la originalidad que presentan estas autoras al abordarlo radica en el cómo. Lo que hacen estas autoras es describirlo como una pasión enferma y destructiva, asfixiante por la presión cultural que la rodea. “Desde el otro extremo del lazo, las hijas pueden explorar sus relaciones con las madres saliendo de los estereotipos y del puro rencor reivindicativo que recorre ciertos intentos literarios” (Ducaroff, 2011: 259).

Retomando las ideas de Foucault, Giorgi y Rodríguez (2006), afirman que las técnicas de sujeción y de normalización de las que surge el individuo moderno tienen como punto de aplicación primordial el cuerpo: es alrededor de la salud, la sexualidad, la herencia biológica o racial, la higiene, los modos de relación y de conducta con el propio cuerpo, que las técnicas de individuación constituyen a los sujetos y los distribuyen en el mapa definitorio de lo normal y lo anormal, de la peligrosidad criminal, de la enfermedad y la salud. Es, pues, a partir del umbral de lo biológico, en esa zona entre lo biológico y lo social, que las tecnologías modernas intervienen y

colonizan, de un modo nuevo, aquello que el mundo clásico reservaba a: la esfera de lo doméstico y de lo privado, como el vínculo madre-hija. El cuerpo y la vida, se tornan materia política. Estas autoras describen una maternidad a contrapelo de los discursos esperables de una madre. Lo monstruoso emerge allí donde hay una resistencia, un desvío o un error.

## Conclusión

Gloria Siracusa (2017) recupera la categoría de Viñas (1971) *manchas temáticas* para pensar rasgos que nos permitan construir una poética común en la primera generación de escritores migrantes. Por su parte, la segunda diáspora de escritores migrantes comparte con la primera la particularidad de que sus integrantes escriben y publican en español. A pesar de que residen en otros lugares, no necesariamente de habla hispana, siguen publicando en su lengua materna. Más aún, piensan en su lugar de procedencia al momento de escribir, es decir, su lugar de enunciación es, en el caso de Samanta Schweblin o Valeria Correa Fiz, Argentina.

Esto las constituye en escritoras profundamente comprometidas con las problemáticas de nuestro país como lo es el uso indiscriminado de glifosato y la falta de organismos de control eficientes. Es tal su condición de escritoras comprometidas que, tal vez, sin proponérselos sus textos construyen nuevas formas de actualizar una vieja tradición dicotómica, binaria y hegemónica: campo-ciudad, atraso-progreso, barbarie-civilización. Hemos visto cómo *Distancia de rescate* constituye una novela de un fuerte compromiso político y una clara denuncia no solo a la contaminación del suelo y el agua sino al problema del monocultivo y al abandono del Estado en lo que refiere al sistema de salud de sus ciudadanos.

Otra de las particularidades de esta segunda diáspora es la tematización del vínculo madre-hija. Si la primera generación de escritores migrantes se caracterizó por un rechazo a constituirse como padres;

esta generación avanza sobre el tema para mostrar las aristas más monstruosas de este vínculo.

Lo monstruoso emerge como el punto de encuentro de las dos claves de lecturas que hemos planteado. Lo monstruoso, en una clave de lectura biopolítica, es aquel que está excluido del poder, pero siempre adentro del sistema, ejerciendo resistencia, como una pulsión siniestra que amenaza el orden. Analizar y tratar de entender desde la biopolítica y desde la eugenesia las configuraciones de poder nos han permitido pensar cómo surge el marco que estructura y habilita tanto sometimiento y tantas injusticias.

Por todo esto, podemos decir que *Distancia de rescate* es una enorme muestra de destreza artística y de sensibilidad social y política en la que se narra una realidad ficcionalizada. Sartre (1985) afirma que la palabra es acción, revelar es cambiar. En algún punto la figura del intelectual se asemeja a la de un redentor que devela las verdades, sus discursos tienen la finalidad de iluminar. En este sentido, los intelectuales y su producción cultural abonan la idea de una sociedad más justa. No cabe duda que la autora es una intelectual comprometida con su país y con la realidad y que este compromiso no repara en las fronteras.

### **Referencias bibliográficas**

BARBOSA, María Carolina, AIASSA2, Delia y MAÑAS, Fernando (2017) “Evaluación de daño al ADN en leucocitos de sangre periférica humana expuestos al herbicida glifosato” en *Revista Internacional de Contaminación Ambiental* 33 (3) 403-410, 2017. DOI: 10.20937.

CARRASCO, Andrés (2010) “Efecto del glifosato en el desarrollo embrionario de *Xenopus laevis*” en *Chemical Research in Toxicology*. Disponible en: <http://reduas.com.ar/glifosato-y-teratogenesis-malformaciones-congenitas-y-glifosato/>

DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (24/11/16) “Ariana Harwicz: ‘No hay vínculo más siniestro ni más hermoso que la maternidad’” en *El cultural*.

Disponible en: <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Ariana-Harwicz-No-hay-vinculo-mas-siniestro-ni-mas-hermoso-que-la-maternidad/10119>

DUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.

GILMAN, Claudia (2012) *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GIORGI, Gabriel y RODRIGUEZ, Fermín (2006) *Ensayos de biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

GUARNIERI, Griselda (2006) “Contaminación” en *Página 12*.

Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/contratapa/13-61854-2006-01-19.html>.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael (1989) "América Latina sin realismos mágicos", *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*, Bogotá: Temis.

HERNÁNDEZ, José (1872) [2008] *El gaucho Martín Fierro*. Posadas: Beeme.

SARTRE, Jean Pau (1985) *Escritos sobre literatura*. Alianza Lo-sada: Barcelona.

SCHWEBLIN, Samanta (2014) *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura RandomHouse.

SIRACUSA, Gloria (dir.) (2017) *La tercera orilla. Estudios sobre poéticas migrantes*. Neuquén, EDUCO.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (2015) *IARC Monographs Volume 112: evaluation of five organophosphate insecticides and herbicides*. Disponible en:

<https://www.documentcloud.org/documents/1690645-iarc-monographs-volume-112-evaluation-of-five.html>



#### 4. Lo que no se escribe no es que no esté dicho: la narrativa de Samanta Schweblin

*Leyla Natalia Orellana*

Lo anormal presentado como lo cotidiano, aquello que podemos encontrar en el día a día. Lo extraño que nos rodea. Pareciera como si en momentos decidiéramos qué es normal, qué no lo es y -así- hacemos un recorte que deja afuera un mundo con el cual seguimos conviviendo y ese mundo es interesante narrar.

Samanta Schweblin

Cuando intentamos teorizar sobre qué es lo siniestro, pasamos por varias categorías que se relacionan íntimamente con este sentimiento, estas son: lo extraño, lo anormal, lo monstruoso, lo angustiante, lo terrorífico. En las obras narrativas *El núcleo del disturbio* [2002], *Distancia de rescate* [2009], *Pájaros en la boca* [2014] y *Siete casas vacías* [2015] de la autora argentina -Samanta Schweblin- nos encontramos frente a la presencia inminente de lo siniestro, fuerza angustiante que obliga a todo lector a comparecer, llenar de significado aquellas escenas en las que queda perplejo por la llegada de lo improbable e impensable.

El despliegue de lo siniestro en la narrativa de Schweblin podría ser un síntoma de la “nueva” sensibilidad, adquirida lejos del lugar de origen. La autora, quien reside en Berlín desde el 2012, apuesta a una mirada extrañada, la cual es convocada por otro sentimiento, el de “estar afuera”. Las escenas insólitas y extrañas que aparecen en sus narraciones -aquellas que nos permiten llegar a nuevas interpretaciones de la realidad-, pueden estar alimentadas por esa transformación turbulenta y angustiante que es que lo desconocido de pronto, devenga cotidiano.



## El sentimiento de lo siniestro

Freud (1919), para definir lo siniestro, parte diciendo que la teoría psicoanalítica no se centra en estudiar las cualidades de nuestra sensibilidad, ya que esta es una tarea que pertenece a la estética. Sin embargo, ambas disciplinas se entrecruzan cuando el psicoanalista debe prestar atención a categorías que pertenecen a la estética, como lo es lo siniestro. En su ensayo sobre lo siniestro, Freud no tarda en explicarlo: “lo *unheimlich* sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares” [Freud, 1919].

Lo *unheimlich* deviene de otro término *heimlich* que tiene más de un significado, pero importa resaltar dos de ellos: por un lado, hace referencia a lo íntimo, familiar, lo calmo y confortable; y -por el otro- se refiere a lo secreto, lo oculto, disimulado e impreciso. De esta manera, lo *unheimlich* termina distanciándose -en la primera acepción- y acercando a lo *heimlich* en la segunda definición; lo siniestro se devela cuando creemos que estamos a salvo, en el confort de lo familiar y lo conocido aparece lo ineludiblemente nefasto y estamos indefensos. Es por ello que -frente a lo siniestro- la actitud es pasiva, lejos de ejercer una fuerza activadora en el sujeto, se manifiesta como un “hechizo” sobre este.

El tratamiento que hace Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* [2006] sobre la percepción de lo siniestro aporta otra mirada con respecto al arte en general. Al igual que Olga Estrada Mora en *La estética y lo siniestro I* [1991] y *La estética de lo siniestro II* [1992], Trías sostiene que la belleza no solo responde a un canon establecido, que comprende lo limitado, medido y armonioso, sino que desde hace un buen tiempo se considera que la belleza puede encontrarse en el desequilibrio, la desmesura, crueldad, fealdad, lo negativo. A partir de esto, Trías [2006] afirma que lo siniestro es condición y límite de lo bello: para lograr el efecto estético tiene que estar presente, -no obstante- esa presencia debe darse velada; si no fuera así y lo siniestro aparece sin máscaras, se destruye el efecto estético.

Continuando con Olga Estrada Mora, lo siniestro constituiría una experiencia universal y, por lo tanto, un fenómeno de permanencia histórica. Sin embargo, expone que -si bien la experiencia es subjetiva-, el ser que lo experimenta no se enfrenta a lo siniestro, sino que se ve dominado por la experiencia que resulta aplastante y avasalladora. Estrada Mora defiende que esta es una reacción universal que experimentamos frente a lo siniestro: la respuesta a la que se llega solo se da a nivel emocional y nunca racional; ya que lo anormal, ilógico e inusual nos asusta, confunde e inquieta y -en ese estado- “la relación normal con el mundo se hace problemática, se trastornan todos los niveles de entendimiento” (Estrada Mora, 1992: 65).

Al poner en diálogo a los autores leídos, todos acuerdan en una idea: lo siniestro es una suerte de revelación, se esconde detrás de lo que consideramos bello y/o familiar y representa un caos para nuestra estructura mental. A esta idea, adhiere -también- Samanta Schweblin, quien cree que lo atractivo de un cuento es la posibilidad de asomarse a una verdad nueva, es decir, poder realizar un descubrimiento que -de alguna manera- nos salve.

### **Lo siniestro develado, una “verdad” al descubierto**

La narrativa de Samanta Schweblin apuesta por mostrarnos imágenes insoportables, las cuales nacen del sentimiento de lo siniestro y se desprenden del escenario cotidiano de sus personajes. La autora nos provoca una tensión absolutamente intolerable, induciendo a los lectores en una sensación de ambivalencia: por un lado, no dejar de leer sus páginas, con la esperanza de que en algún momento todo aquello acabe; pero -a su vez- deseando que lo que esté ocurriendo nos siga sacudiendo y nos atrape por completo.

La familia y las relaciones que se entablan dentro de este círculo son un tema recursivo, principalmente, la relación entre padres e hijos. Los cuentos que giran alrededor de esta temática intentan mostrarnos el lado oscuro de dichas relaciones, “las relaciones familiares

siempre tienen algo de monstruoso, dado que es en ese núcleo donde nos ocurren nuestras primeras tragedias”<sup>1</sup>. En el cuento “Papá Noel duerme en casa” (Schweblin, 2017 [2014]) asistimos a la inocente narración de un niño que aún no puede significar lo que está ocurriendo en su hogar: el matrimonio roto de sus padres, la depresión de su madre, la presencia de la vecina en la casa, la aparición de un segundo hombre disfrazado de Papá Noel.

Lo siniestro en esta narración es que el pequeño protagonista no comprende qué fue lo que en verdad ocurrió esa Navidad, su atención está puesta en la figura idílica de Papá Noel. Pero los lectores sabemos un poco más, a pesar de que solo nos cuente su angustia al no haber recibido su esperado regalo; nosotros sufrimos la revelación que acontece en el relato: Papá Noel, en lugar de cumplir con la fantasía de este niño, rompe con su hogar y es la encarnación de todo lo malo que sucede en su casa, la enfermedad de la madre, la soledad de su padre, la presencia-poder que tienen los extraños<sup>2</sup> en la casa y -aunque está vestido de Papá Noel- no lo es, es Bruno, un hombre más.

Lo siniestro no solo nos afecta a los lectores, en algunas narraciones son los personajes los que lo vivencian primero y, a partir de sus reacciones-decisiones, nos contagian el sentimiento de encontrarse en una situación anormal, la cual rompe y supera todas las reglas del entendimiento. En el cuento “Pájaros en la boca” (Schweblin, 2017 [2014]), leemos como un padre debe aceptar algo que no entiende, intentando desdramatizarlo porque peligró la vida de su hija: esta última solo se alimenta de gorriones vivos.

-¿Qué mierda...?

-Te la llevas- fue hasta el escritorio y empezó a aplastar y doblar cajas vacías.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Samanta Schweblin: Más cultura. El cuento y Samanta Schweblin en <https://www.youtube.com/watch?v=CqMf-niOYkg&t=174s>

<sup>2</sup> La vecina, Marcela, lo amonesta y golpea, y otro hombre duerme en la habitación de su madre.

-¡Dios santo, Silvia, tu hija come pájaros!

-No puedo más.

-¡Come pájaros! ¿La hiciste ver? ¿Qué mierda hace con los huesos?

Silvia se quedó mirándome, desconcertada.

-Supongo que los traga también. No sé si los pájaros...-dijo y se quedó mirándome.

-No puedo llevármela.

-Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella.

-¡Come pájaros! (Schweblin, 2017:55)

La curiosa alimentación de Sara se vuelve un asunto extremo para sus padres, los que comienzan a rechazarla, la madre la deja al cuidado de un padre que al parecer estuvo antes ausente y -este- comienza a pensar cómo podría abandonarla, comparándola con un insecto raro como los que capturaba en su infancia

Cuando entraba a la casa alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y de dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada como aquellos insectos que cazaba de chico y guardaba en frascos de vidrio hasta que el aire se les acababa (Schweblin, 2017:57).

La familia y, principalmente, las relaciones entre padres e hijos suelen guardar secretos, aquellos que salen a la luz representan un problema, ya que nos obligan a enfrentarnos con lo que nos angustia, muchas veces porque no logramos comprenderlo. En el cuento “Nada de todo esto” (Schweblin, 2017), la protagonista y narradora apuesta a una “solución retorcida” para intentar ayudar a su madre: mostrarle que no tiene nada que envidiarle a la señora de la casona, a quien le robó una azucarera para guardarla como trofeo. Este cuento -que es el primero de *Siete casas vacías* (Schweblin, 2017 [2015])-relata la impaciencia y desesperación de la narradora producto del accionar de su madre, esta última sale a pasear en su viejo auto - junto a su hija- por barrios residenciales a “mirar casas”.

La angustia de la protagonista radica en no poder comprender qué es lo que dispara en su madre el deseo obsesivo de querer “abrazar” las casas ajenas, llevarse algo de ellas o, simplemente, invadirlas.

-¿Qué estás buscando, mamá? ¿Qué es todo esto?  
Ella ni se mueve. Mira seria al frente, con el entrecejo terriblemente arrugado.  
-Por favor, mamá ¿qué? ¿Qué carajo hacemos en las casas de los demás?  
-¿Quieres uno de esos livings? ¿eso querés? ¿el mármol de las mesadas? ¿la bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿eso? ¿Qué mierda perdiste en esas casas?  
[...] -Nada de todo eso- dice mi madre manteniendo la vista al frente y es lo último que dice en todo el viaje. (Schweblin, 2017:25)

Confrontar a su madre para exigirle respuestas sobre su comportamiento es un intento de saldar la angustia encontrándole explicación y solución. Sin embargo, eso no sucede en el relato, la madre no brinda razones...es entonces cuando la narradora piensa en algo que quizás alivie un poco a su madre, encuentra remedio en alimentar la fantasía de la misma -se devela lo oscuro, aparece lo siniestro-: la narradora, hija traumada y víctima de los delirios de su madre, utiliza a esta mujer, quien también fue atormentada, para “desquitarse” de la situación. Usa a la dueña de la casa que invadieron para que tanto ella como su madre encuentren una especie de consuelo y se regocijen al verla desesperada y perdida, buscando algo que no está dentro de la casa; pero -sobre todo- con tal escena, mostrarle a su madre el dolor de otro en la misma situación y el placer de quien pudo armar tal escenario.

Como venimos leyendo, la maternidad también ocupa el centro de atención en algunos de los cuentos de Schweblin, esta temática abre las puertas para darle tratamiento a lo siniestro y a lo considerado como “perverso”. “Conservas” (Schweblin, 2017 [2014]) es un cuento en donde todo el argumento resulta armonioso porque la historia presentada fluye, la protagonista se encuentra atravesando un embarazo precipitado y, ante la angustia que le produce el mismo, decide ponerle un stop -una pausa- al proceso sin lastimar al feto, Teresita. De esta manera, da con un tratamiento experimental suge-

rido por el Dr. Weisman, que consiste en la ingesta de fármacos, niveles de respiración consciente, conexión con la tierra y en la reversa de los acontecimientos que se desencadenaron desde la noticia del embarazo.

El argumento del cuento nos hace cuestionar ciertos “valores” y problemáticas sociales: la maternidad, el instinto maternal, el aborto, el rol de los profesionales de la salud, etc. Sin embargo, lo que nos interesa señalar en este relato es el efecto que ejercen estas cuestiones en los lectores, la narradora quiere interrumpir su embarazo, pero no quiere dañar a su Teresita; esa solución no es posible en la realidad. La decisión que toma la protagonista, el tratamiento del Dr. Weisman, puede leerse como una metáfora del aborto: una madre joven pospone su cuerpo, su energía y amor, aborta el proceso, renuncia al embarazo; pero conserva la esperanza de que en un tiempo futuro (si lo desea) estará intacta la posibilidad de tener un hijo, ser madre.

Nos paramos frente al espejo y nos reímos. La sensación es todo lo contrario a lo que se siente al emprender un viaje. No es la alegría de partir, sino la de quedarse. Es agregarle un año más al mejor año de tu vida, y bajo las mismas condiciones. Es la posibilidad de seguir en continuando (Schweblin, 2017:30).

Lo oscuro -lo que se revela- es coincidir con la narradora, darle la razón, estar de su lado... pese a las creencias que se pueda tener. El cuento trasgrede la lógica, nos presenta el método ideal (y ficticio) que muchas mujeres quisieran encontrar, al hallarse en una situación parecida a la de la protagonista. Pero -al finalizar el relato- nos encontramos que no solo existe no existe el Dr. Weisman, sino que también es desgarrador y necesario pensar lo incuestionable, lo familiar y conocido, aunque sea angustiante.

“Adaliana” [Schweblin, 2002] se diferencia de los otros cuentos que han sido mencionados porque presenta un narrador en tercera persona, lo que nos permite alejarnos un poco más de la percepción de los hechos. Este relato también trata de una maternidad no desea-

da, pero se aparta bastante de lo presentado en la anterior narración, ya que Adaliana -la protagonista- no parece estar en su sano juicio y su embarazo es producto de una violación. A raíz de todo esto, Adaliana intenta suicidarse para acabar con el embarazo, no lo logra, pero -luego de parir y al encontrarse sola con su indeseado hijo- lo asesina. Lo ominoso en el relato es como aparece representado este embarazo, que obnubila el abuso, la locura -incluso- el cautiverio, temas crueles que se desprenden en el cuento:

El vientre de Adaliana crecerá desproporcionadamente, deformado, consumiéndole el cuerpo como una gigantesca garrapata [...] Adaliana sentirá el agua fresca correr por su cuerpo como se siente correr la vida, la nueva vida en la sangre y en la sangre el alimento de una criatura que crece sin piedad, una sustancia acuosa y débil que irá afianzándose en su vientre como una enfermedad nefasta (Schweblin, 2002)

Mencionar el abuso como tema nos lleva directamente al premiado cuento “Un hombre sin suerte” (Schweblin, 2015), en el que se juega con la inocencia de una niña, la indecencia de un hombre mayor y la proximidad al abuso sexual. En la entrevista “Escribo sobre lo que me duele” [2017], Schweblin declaró: “Reconocer lo perverso implica la oscuridad de conocerlo”, en esta narración, la autora juega con el fuero interno de los lectores, nos prueba, nos hace acercarnos a lo perverso e indeseable, no para verlo sin tapujos; sino para que sean los propios receptores los que reconozcan qué es lo que está sucediendo allí.

En una entrevista que le realizaron en el año 2008, Schweblin afirmará que “escribe en la cabeza del lector, lo que no está dicho en el papel, está escrito en la cabeza del lector. Esto lo comprobamos en el cuento anteriormente mencionado: no creemos que el encuentro entre el hombre sin suerte y la niña de ocho años haya sido al azar, tampoco en que las actitudes de este hombre respondan a buenas intenciones; la voz inocente de la narradora hace que nos preocupemos, que estemos atentos a lo que pueda pasarle si llega a confiar en este hombre. Malos pensamientos e ideas perversas se apode-

ran de nosotros, aquello que tememos que pase -el abuso- no aparece representado en las páginas, justamente porque la narradora es una niña pequeña, pero nosotros sabemos-vemos algo más que lo que ella pueda contarnos, aquello ante lo que reaccionan sus padres, la lascivia de un hombre desconocido que la “seduce” a través de un regalo, de una carencia del momento: estar en una sala de espera sola y sin bombacha en el día de su cumpleaños.

Según Trías [2006], lo siniestro hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolos que se ejerce, generalmente, a distancia. En *Distancia de rescate* [2009] -primera novela de Schweblin-, lo siniestro aparece como una presencia invisible que persigue a los personajes, la cual está íntimamente ligada a la naturaleza del lugar. David, Amanda, Nina, los niños y animales del pueblo son víctimas de este veneno mortífero que nace y se desprende de los campos de cultivo. Sin embargo, hay una especie de emudecimiento y ceguera consciente sobre las causas reales de esta plaga, es por ello que -por ejemplo-, Carla y su marido encuentran más sentido en que la existencia de un extraño niño, su hijo, se relacione con las muertes de los animales y, por lo tanto, le teman (en el caso de Carla) y lo desprecien (como lo hace Omar), aceptando vivir envenenados y con el peligro próximo a la orden del día.

Carla cree que todo está relacionado con los chicos de la sala de espera, con la muerte de los caballos, el perro y los patos, y con el hijo que ya no es su hijo, pero sigue viviendo en su casa. Carla cree que todo es culpa suya, que cambiándose esa tarde de un cuerpo a otro ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible, que lo ha arruinado todo [...] Se dice a sí misma que yo estoy detrás de todas estas cosas. Que lo que sea que haya maldecido en este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí (Schweblin, 2009:51-52)

. El campo -lugar seguro y tranquilo- se vuelve un sitio peligroso, en el que ronda lo monstruoso y la muerte. Hay una fuerza invisible -el mal-, omnipresente en el relato, representada en los gusanos, en las dolencias (jaqueca, dolor punzante, cosquilleo, manchas en la piel, fotosensibilidad, náuseas, etc.) y en las deformidades de todas



aquellas personas y animales que tienen contacto con esta tierra envenenada. La nouvelle es narrada y avanza a través de la conversación que David (la voz ordenadora del relato) tiene con Amanda en sus últimos momentos; él la hace detenerse en cada detalle para encontrar el momento preciso -el punto exacto- en que nacen los gusanos, la intoxicación. La distancia de rescate, método de precaución ancestral de la familia de Amanda, no logra ser rival para el peligro invisible de esta tierra, ya que de lo que es víctima su hija, ella también lo es y no sobrevive a la intoxicación justamente por desconocer que el veneno -la toxicidad- está donde creyó que era seguro: en la contemplación del campo, las maniobras rurales, en la “fertilidad” de los cultivos.

*Distancia de rescate* [2009] nos presenta la extraña voz de un niño que dialoga con una moribunda, en una habitación de una salita perdida en el tiempo. El escenario y los personajes ya nos resultan terroríficos, pero a medida que avanzamos con la lectura llegamos a la verdad: no es David, la migración de su alma, los animales muertos, etc., lo importante. Lo siniestro se despliega en toda la narración, escondiéndose detrás de algo que nos resulta llamativo porque nos da miedo; pero el verdadero terror está en la causa de los gusanos, la cual se aleja de lo fantástico. Dejamos de lado la transmigración, las voces fantasmales, los monstruosos niños y animales, para centrarnos en el veneno -el glifosato- esparcido en los cultivos de soja, trigo y caña que aparecen verdes y brillantes, contrastando con el cielo oscuro, el viento putrefacto, los riachuelos contaminados que rodean la tierra seca y dura de aquel lugar. Motivo real y siniestro que se convierte en el tema central de la nouvelle.

### **Salir y “estar afuera”: el territorio de lo extraño**

El cuento que cierra las siete narraciones de *Siete casas vacías* [2015] –“Salir” - nos presenta a una protagonista y narradora quien, al no poder enfrentar una situación conflictiva con su marido, decide

salir un momento de su departamento y una vez fuera de allí, resuelve salir del edificio vistiendo únicamente una bata y chinelas, con el cabello mojado y una toalla en la cabeza. La situación acrecienta su extrañeza cuando la narradora accede a subirse al vehículo (para “dar una vuelta” y -eventualmente- que la acerque a la casa de su hermana) de un hombre desconocido con el que se cruzó en el ascensor del edificio antes de salir de allí.

El encuentro de la protagonista con este hombre, el escapista, despierta en ella un sentimiento de empatía y relata esta “salida” (de su casa) a modo de ensueño:

*Qué genial va todo hasta acá, me digo. Qué bien me siento ahora mismo. Parece haber algo especial en todo esto que se me está escapando ¿algo como qué?, me pregunto, tengo que saber qué es lo que está funcionando para retenerlo y replicarlo, para volver a ese estado cuando lo necesite (Schweblin, 2015:120).*

Sin embargo, todo esto llega a su fin cuando la joven se da cuenta que permanecer con este hombre deja de ser conveniente, él no puede seguirla en su andar, la confunden sus pasos y ella sabe que aquello que parecía estar bien, no va a perdurar. Curiosamente, esta escena parece ser una metáfora de una relación más: si alguno de los participantes no puede seguir al otro y eso le produce incomodidad y lo frustra, la relación no funciona, se rompe y a veces -como sucede en este caso- uno de los dos debe abandonar al otro; escena que nos vuelve al comienzo del cuento y a la “huida” de la protagonista de su casa y, principalmente, de su marido.

En el afuera acontece lo extraño, pero es necesario salir del lugar considerado como “seguro” -el departamento, el edificio, el marido, salirse de sí misma- para solucionar los problemas que justamente trae estar allí. Abandonar momentáneamente todo para toparse con “lo insólito-simbólico” que se presentará como una revelación y ayudará a responder (quizás) lo que está pasando. Esto sucede con la protagonista del cuento, ella deja lo conocido para aventurarse en las azarosas calles del barrio donde reside, lo hace en condiciones que la

dejan en desventaja: una mujer caminando en bata y calzando chinelas por la noche; pero -de todas maneras- vuelve a experimentar, de una manera extraña, lo que estaba viviendo en su casa, el ineludible fin de una relación. Al re-vivenciar un segundo desencuentro con otro hombre, vuelve al lugar que abandonó y descubre que, aunque la salida no le ha resuelto el problema -todo sigue igual que al momento de su partida- le ha dado la excusa perfecta para evadir la cuestión.

Abro despacio y todo, todo el living y la cocina están atterradoramente intacto [...] Y él todavía está en la mesa, esperando. Levanta la cabeza de sus brazos cruzados y me mira. *Salí un momento*, pienso. Sé que me tocaba hablar a mí, pero si él pregunta, eso es todo lo que voy a decir (Schweblin, 2015: 123).

El relato “Cuarenta centímetros cuadrados” en *Siete casas vacías* (2015) presenta a otra narradora, que ha migrado a España y vuelto a la Argentina por encontrarse atravesando junto con su pareja, Mariano, problemas económicos. La narración se abre cuando la suegra de la protagonista le pide a esta última que vaya a comprarle unas aspiras para calmar un dolor de cabeza que estaba sufriendo, dolencia desatada luego de una confesión que llega a hacerle. Una vez que la protagonista está afuera de aquel departamento -donde se encuentra viviendo junto con su pareja y la madre de este- comienza a recordar algunos hechos que le resultan significativos y que sucedieron antes de *irse* de la Argentina: el recuerdo de su madre ayudándola a embalar y seleccionar las cosas que podría llevar y las que dejaría, la falta de respuestas a las preguntas que su madre le hace en aquel entonces, lo que quedó en una baulera perdida en Buenos Aires luego de su partida y, por último -volviendo al presente- la preocupación, frustración y angustia por intentar re-comenzar y re-apropiarse de lo que alguna vez dejó.

“Salir” y “Cuarenta centímetros cuadrados” presentan algunas similitudes: las dos narradoras son mujeres que se sienten “obligadas” a salir del lugar que habitan para escapar de una situación tor-

mentosa: por un lado, hacerse cargo de la ruptura de una relación matrimonial y, por el otro, dejar de pensar en lo perturbadora que le resultó la historia de la suegra. Además, otra semejanza entre estos dos relatos se presenta en que la aparición de lo extraño-simbólico sucede afuera del lugar en el que viven las narradoras y protagonistas, hechos que despiertan la reflexión y el accionar de estos personajes.

En “Cuarenta centímetros cuadrados” la presencia de lo extraño se manifiesta cuando la protagonista parece “adueñarse” de la historia que le contaron y que la perturbó, para -finalmente- poder significar lo que ella está viviendo; aunque sean diferentes las razones que motivaron a los personajes a salir de la casa: la suegra por querer abandonar a su marido e irse de aquella casa familiar, la narradora-protagonista por hacer un mandado para esta mujer, a quien recordar aquello le produjo una dolorosa jaqueca.

Pero mi suegra dijo algo más. Algo tonto que ya no pude sacarme de la cabeza. Dijo que, al salir del negocio, no podía regresar a su casa. Tenía dinero para un taxi, recordaba su dirección, no tenía ninguna otra cosa que hacer, pero, simplemente, no podía hacerlo. Caminó hasta la esquina donde había una parada de colectivos, se sentó en el banco de metal y ahí se quedó. Miró a la gente. No quería y ni podía pensar en nada, ni sacar ninguna conclusión. Solo podía mirar y respirar porque su cuerpo lo hacía automáticamente. Un tiempo indefinido se cumplía de modo cíclico, el colectivo llegaba y se iba, la parada quedaba vacía y se volvía a llenar. La gente que esperaba cargaba siempre con algo. Llevaban sus cosas en bolsos, en carteras, bajo el brazo, colgando de sus manos, apoyadas en el piso entre los pies. Ellos estaban ahí para cuidar de sus cosas, y a cambio sus cosas los sostenían [...] Pero ella tenía las manos vacías. Y no iba hacia ningún lugar. Dijo que estaba sentada en cuarenta centímetros cuadrados y que eso era todo lo que ocupaba su cuerpo en el mundo (Schweblin, 2015: 102-103).

En esta extraña identificación con la suegra, aparece lo siniestro encarnado en el tema del “doble”<sup>3</sup> o del “otro yo” (temática analizada y propuesta por Freud como una característica donde se reco-

---

<sup>3</sup> La temática del doble también la podemos identificar en el cuento *Salir*, en esta narración se produce un retorno involuntario a un mismo lugar: la protagonista vive, en diferentes condiciones, dos rupturas amorosas.

noce lo siniestro). En el relato de su suegra, la protagonista se encuentra completamente como si le fueran transmitidos los sentimientos y sensaciones que aquella mujer sintió en el pasado. La narradora no tiene un lugar adonde ir porque -justamente- no pertenece al departamento que habita con la madre de su pareja (tal como narra la mujer al decir que no podía controlar aquella casa donde antiguamente vivía con su marido y sus hijos, la casa parecía no pertenecerle), le cuesta reconocer las calles que ha olvidado al irse del país y, sus cosas -perdidas- ni siquiera pueden sostenerla, atarla a un lugar, y convertirse en un motivo suficiente para quedarse. Sentada en la estación de subtes, ocupa en el mundo un poco más o un poco menos que cuarenta centímetros cuadrados. En definitiva, el relato de la suegra desencadena en esta mujer un momento de reflexión, despertando en ella un sentimiento de nostalgia frente al retorno de la patria.

El tema de los espacios es clave en estas narraciones, el hecho de “salir” implica que suceda algo en el afuera y lo que ocurre, vuelve aún más significativo al primer movimiento, pero ¿de qué lugar salen los personajes? En una entrevista (2014) para el programa televisivo *Los siete locos*, Schweblin manifestó:

Los personajes parecen salir de ese entorno del hogar, necesitan salir de ese espacio de confort para solucionar sus problemas [...] y encuentran la solución en los bordes, un poco en la locura o en otras situaciones en las que antes no habían pensado, en cierta cofradía con el otro, soluciones posibles y extrañas que podrían llegar a resultar.

Salir afuera, conocer y habitar el exterior y elegir mantener una distancia con el lugar de origen, el lugar seguro (los departamentos mencionados en los cuentos, las calles conocidas, la patria), trae consigo una nueva percepción de la realidad. Aparecen otros pensamientos y sensaciones desatados por el fenómeno del desarraigo: la nostalgia, el dolor, la angustia y, sobre todo, la extrañeza -incluso el miedo- que produce estar afuera. Esta temática, al igual que el des-

pliegue de las sensaciones mencionadas, la podemos relacionar con la condición de migrante de Schweblin, a quien una beca la llevó a Berlín en 2012 y, luego, -estando allí- decidió quedarse. Entrevistada por Juan María Fernández para Clarín, “La escritora argentina que da miedo en todo el mundo” (11/02/18) Samanta Schweblin, refiriéndose a Berlín dijo: “En otoño, la ciudad se encapota de nubes que no se van hasta marzo y está muy poco iluminada. Me llamó la atención que fuera tan oscura y silenciosa. En ese clima, parece que algo tenebroso se está urdiendo todo el tiempo”.

Estar afuera es el territorio de lo extraño, donde se presenta lo siniestro y es allí -también- donde se revela aquello que de cierta manera buscamos. El afuera se convierte en el espacio de la reflexión y construcción de sentido. Pero -además- podríamos realizar otra lectura: lo extraño es aquello que rompe con la “normalidad” a la que estamos acostumbrados y esta es un pacto social establecido que nos rige, condiciona y limita. Schweblin, en sus narraciones, tensa ese pacto, todo el tiempo se sale de lo que aceptamos como “normal” y nos agita con sus relatos, en los que la presencia de lo siniestro y lo insólito nos rodea, solo está esperando que nos acerquemos.

## **Referencias bibliográficas**

### **Textos primarios**

SCHWEBLIN, Samanta [2002] *El núcleo del disturbio*, versión digital en:

[http://assets.esppdf.com/b/Samanta%20Schweblin/El%20nucleo%20del%20disturbio%20\(13475\)/El%20nucleo%20del%20disturbio%20-%20Samanta%20Schweblin.pdf](http://assets.esppdf.com/b/Samanta%20Schweblin/El%20nucleo%20del%20disturbio%20(13475)/El%20nucleo%20del%20disturbio%20-%20Samanta%20Schweblin.pdf)

----- [2009] *Distancia de rescate*, versión digital en:

[http://assets.esppdf.com/b/Samanta%20Schweblin/Distancia%20de%20rescate%20\(977\)/Distancia%20de%20rescate%20-%20Samanta%20Schweblin.pdf](http://assets.esppdf.com/b/Samanta%20Schweblin/Distancia%20de%20rescate%20(977)/Distancia%20de%20rescate%20-%20Samanta%20Schweblin.pdf)

----- [2014] *Pájaros en la boca*, Literatura Random House, 5ta edición, 2017.

----- [2015] *Siete casas vacías*, Páginas de Espuma, Premio Internacional Narrativa Breve Rivera del Duero, 2015.

### **Textos secundarios**

AINSA, Fernando [2012]. *Palabras Nómadas: los nuevos centros de la periferia*, versión digital en:

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>

ESTRADA MORA, Olga [1991]. *La estética de lo siniestro I*, versión digital en:

<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXIX/No.%2070/La%20Estetica%20y%20lo%20Siniestro%20I.pdf>

----- [1992]. *La estética de lo siniestro II*, versión digital en:

<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXX/No.%2071/La%20est%C3%A9tica%20y%20lo%20siniestro.pdf>

FREIXAS, Laura [2017]. “La maternidad sale del armario”, *La Vanguardia*, 7 de Octubre de 2017, versión digital en:

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20171007/431833993870/maternidad-topicos-literatura.html>

FREUD, Sigmund [1919]. *Lo siniestro*, versión digital en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

MAURETTE, Pablo [2015] “¿Qué es lo siniestro?”, versión digital en:

[http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/\\_01854046.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/07/_01854046.htm)

MEISS, Paula [2010]. *Apología de una literatura migrante ¿Hacia una hospitalidad planetaria?*, versión digital en <http://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/207271/276287>

MOLINA, Stefania [2017]. “El mito del instinto maternal y su relación con el control social de las mujeres”, 12 de mayo de 2015, versión digital en:

<http://articulando.com.uy/instinto-maternal-control-social/>

PAEZ, Alalía [2017]. Samanta Schweblin: “Nos exorciza escribir y leer sobre nuestros miedos”, en *Télam*, 13 de diciembre de 2017, versión digital en <http://www.telam.com.ar/notas/201712/230997-samanta-schweblin-nos-exorciza-escribir-y-leer-sobre-nuestros-miedos.html>

PARÍS, Diana [2014]. “El “cuento de la maternidad”: de las hadas al terror”, versión digital en: <http://www.omnibus.com/n48/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln48/antologia-narrativa-argentina/articulos-criticos/diana-paris-schweblin.html>

SCHERER, Fabiana [2017]. Samanta Schweblin: “Escribo sobre lo que me duele” en *La Nación Revista*, 5 de marzo de 2017, versión digital en [www.lanacion.com.ar/1989497-samanta-schweblin-escribo-sobre-lo-que-me-duele](http://www.lanacion.com.ar/1989497-samanta-schweblin-escribo-sobre-lo-que-me-duele)

TRÍAS, Eugenio [2006]. *Lo bello y lo siniestro*, versión digital en <http://www.xn--diseo-rta.unnoba.edu.ar/wp-content/uploads/LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf>

VORONOVSKY, Diana. *Lo siniestro en la ficción y en el vivir*, versión digital en:

<http://www.mayeutica.org.ar/TRABAJOS/Voronovsky%20Diana.pdf>

FERNÁNDEZ, Juan María [2018]. “La escritora argentina que da miedo en todo el mundo” en *Revista Viva, Clarín*, 11 de febrero de 2018, versión digital en [https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedo-mundo\\_0\\_HJRTL6\\_8z.html](https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedo-mundo_0_HJRTL6_8z.html)



Entrevistas a Samanta Schweblin en canales de youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=4Rklc78vT5Q>

<https://www.youtube.com/watch?v=NR01JvuZh8M>

<https://www.youtube.com/watch?v=Jg2e8q91DDA>

<https://www.youtube.com/watch?v=ysZOw55nnvM>

<https://www.youtube.com/watch?v=NR01JvuZh8M&t=3s>

<https://www.youtube.com/watch?v=6R5JRpAg9cw>

<https://www.youtube.com/watch?v=Y8k7colS3HU&t=788s>

[https://www.youtube.com/watch?v=xW\\_508C-sC0](https://www.youtube.com/watch?v=xW_508C-sC0)

<https://www.youtube.com/watch?v=hvNbX0orjHE>

<https://www.youtube.com/watch?v=CqMf-niOYkg&t=174s>

<https://www.youtube.com/watch?v=ILYF7R8YvOg&t=207s>

<https://www.youtube.com/watch?v=0qToCnGVFfx8>

## 5. Migración y enfermedad en *Sistema nervioso* (2018) de Lina Meruane

Verónica Chertcoff

### ¿Migración+enfermedad?

En nuestro volumen anterior, *La tercera orilla*, investigamos en torno a producciones ficcionales de una serie de escritores latinoamericanos que han partido al extranjero y escriben “desde afuera”, entre dos patrias y en ninguna, en la última década del siglo XX y las primeras del XXI. Estos escritores no sólo son migrantes, sino que hacen de la migración uno de los ejes centrales de su obra, en la que reflexionan sobre la relación del migrante y el territorio de acogida, las identidades que allí construyen a partir de autopercepciones y la mirada del Otro, a la vez que practican cierto nomadismo interlingüístico y rompen con convenciones genéricas tradicionales.

En este ensayo me gustaría revisar *Sistema Nervioso* (2018), la última novela de Lina Meruane, escritora que hemos denominado de la “nueva diáspora”, junto con otras como Samanta Schweblin, Daniela Tarazona, Ariana Harwicz, Valeria Correa Fiz y Florencia del Campo, para estudiar el lugar que ocupan el cuerpo y la enfermedad en relación con la experiencia migrante. Precedida por *Fruta Podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012), *Sistema nervioso* es la tercera novela en la que Meruane elige como uno de los ejes de la narración el tema de la enfermedad. La protagonista, una astrofísica denominada sólo por el pronombre “Ella”, ruega a los cielos y a su madre fallecida enfermar para poder dedicarse a escribir. Lo hace desde el “país presente”, al que ha partido para completar su tesis doctoral. Allí están su trabajo y el futuro de su investigación, pero sus recuerdos y afectos habitan el “país pretérito”. Y la llaman. Entre los dos lugares, Ella vive suspendida... y enferma, pues su deseo se cumple. Los países “pretérito” y “presente” no se revelan, pero hay indicios

que permiten identificarlos con Chile y Estados Unidos, países de origen y de residencia de la autora.

Si al repasar las escrituras de Boudelaire, Mallarmé y Kafka, Roberto Bolaño, escritor migrante canónico que desarrolló el tema de la enfermedad en su obra, arribó a la ecuación “Literatura+enfermedad=enfermedad” (Bolaño, 2009), este trabajo indaga en la relación entre las variables “literatura”, “migración” y “enfermedad” en el sistema Meruane. Una primera hipótesis es que la escritora migrante, ni de aquí ni de allá, cuestiona la idea del “lugar para vivir”. Pregunta: “¿Dónde vivimos?” Responde: “En una galaxia, en un planeta, en un país, en una familia, en un *cuerpo*.” Todos están conectados y todos pueden fallar, enfermar, arrojar error como el “Error 404” de la portada negra y roja, vacía, de la novela. La migrante llega a sentirse una extranjera en el propio cuerpo.<sup>1</sup>No lo reconoce, no lo controla. Este trabajo hace un relevamiento de estos sistemas-cuerpos individuales y sociales.

Una segunda hipótesis consiste en establecer una relación análoga entre el enfermo y el migrante, que desafían un supuesto estado de “normalidad”. Una maquinaria de control se pone en acción para normalizarlos o, en su defecto, erradicarlos. La cuestión biopolítica se inscribe sin falta en la literatura de Meruane y este trabajo la considera a la luz de las teorías de Michelle Foucault y Giorgio Agamben.

La literatura tiene el potencial para dar cuenta de las fisuras que representan la enfermedad y la muerte en nuestro entendimiento del mundo (Kottow, 2010). Identifico dos estrategias escriturarias puestas en juego en la novela de Meruane. En primer lugar, la escritura de un cuerpo-texto que se corre de “lo normal”. La enfermedad se traduce en un texto fragmentado y salpicado de frases en cursiva, marcas en el cuerpo textual. Lejos de ser ilegible, exige un lector

---

<sup>1</sup>Una hipótesis ya puesta en juego en el análisis de *La huésped*(2016) de Florencia del Campo en *La tercera orilla*.

muy atento<sup>2</sup>. En el nivel de la historia, la dificultad por contar la enfermedad se traduce en fallas de comunicación entre los personajes, agravadas por la tecnología. En segundo lugar, la novela se adueña —en otro gesto de resistencia— del género de las historias clínicas. En este sentido, la pongo en diálogo con *Madre mía* (2018), la última novela de la escritora migrante Florencia del Campo. En ella se cuenta la historia de una madre enferma de cáncer y la relación con su hija, narrada a partir de entradas del diario íntimo de la hija, F. (protagonista-sinécdote, como Ella), acompañada por imágenes de las historias clínicas de la madre que se anexan al final.

### Cuerpos enfermos

Quienes hayan leído a Lina Meruane, saben que la literatura de la enfermedad es algo que se impone. En varias entrevistas, la autora ha explicado que su afinidad con el ámbito de la medicina se debe a sus padres médicos: “el lenguaje médico de alguna manera siempre ha sido mi lengua madre” (Meruane, entrevista radial, 2018a). Sin ser médica, Meruane es doctora en el sentido etimológico de la palabra<sup>3</sup>. Además, ha contado que ella misma tiene una condición médica, por lo que ha estado “de los dos lados” en la relación médico-paciente. Estas tres condiciones (linaje médico, experiencia doctoral y conocimiento médico) son compartidas por su protagonista de *Sistema nervioso* (y, para el caso, de *Sangre en el ojo* y, solo en parte, en *Fruta podrida*).

---

<sup>2</sup> En su ensayo de 2016, Beatriz Ferrús ubica la producción de Lina Meruane en la categoría de “híbrida”, según la *Cartografía de la novela chilena* de Areco Morales. Explica que subyacen en la obra de Meruane temáticas experimentales y posestructuralistas sin que ello la condene a la ilegibilidad.

<sup>3</sup> Su tesis doctoral convertida en libro, *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012), se aboca a la experiencia latinoamericana de la epidemia del SIDA, en la que la migración de errancia o exilio facilitó la propagación del virus.

Cuando Ella (la protagonista de *Sistema*, no Meruane) confiesa su deseo de enfermar para poder dedicarse a escribir su tesis, Él le advierte ominosamente en inglés: “Cuidado con lo que desees”. Su anhelo se convierte en una maldición auto infligida. Quería enfermar para poder escribir, pero es la escritura la que la he enfermado. De a poco, Ella va perdiendo control sobre el propio cuerpo. Un día el hombro le quema, otro día, recibe una abrupta descarga de dolor en la mano. No sabe cuándo ocurrirá la siguiente. Un brazo no es más un brazo, es un cosquilleo. El sistema nervioso no le responde. Se convierte en una extranjera en su propio cuerpo.

Enferma y sin diagnóstico, se ve obligada a trasladarse de consultorio en consultorio, de estudio en estudio, paciente de médicos impacientes. La crítica a la maquinaria hospitalaria es tan manifiesta como en las anteriores dos novelas. La atención sanitaria nunca es un derecho, sino un privilegio. Los hospitales públicos se caen a pedazos y los personajes deben luchar para ser atendidos, para que las prepagas cubran estudios e intervenciones. Mientras las instituciones públicas apenas se sostienen, las clínicas privadas importan tecnología cada vez más avanzada. ¿Hasta dónde se está dispuesto a llegar para acceder? *Fruta podrida* ofrece quizás la respuesta más perturbadora de la serie. Una de las protagonistas, María, convertida en una especie de mujer-máquina está dispuesta a parir incontables criaturas y entregarlas para colaborar con la ciencia y salvar a su hermana (que ningún interés tiene en ser salvada).

Y una vez que se accede, ¿cómo evitar caer en la trampa? La paciente siempre está en peligro de perder su autonomía y que su voz sea desoída. A la vez, la ciencia médica se perfecciona y sofisticada a cada momento gracias a investigaciones, ateneos y protocolos de experimentación. Una corre el riesgo de convertirse, en mayor o menor medida, en un conejillo de indias. Se pone de relieve una paradoja que ha existido desde siempre en relación a esta ciencia y que ya bien ha planteado Foucault en el siglo pasado. “The more people cared, the less people cured” (Stewart, 1993) resume un documental

sobre los estudios del filósofo francés en relación a la enfermedad mental. A lo largo de la historia, a mayor intervención médica, mayor opresión.

La biopolítica, ese “poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales” (Foucault, 2018: 129), atraviesa las novelas de Meruane. Una vez ingresados en el sistema, las personas se transforman en cuerpos regidos por protocolos hospitalarios. Una imagen ilustrativa es la de Ella, en posición fetal en una camilla, a merced de una practicante que no deja de pincharle la médula (64), o la del Padre, apenas consciente, entubado y hecho uno con las máquinas: “un siseo de ventiladores, su corazón latiendo en un monitor. Por su vena van entrando lentos litros de suero y de fierro que complementan las transfusiones de sangre, y son tantos los cables y sondas que entran y salen de su cuerpo” (226). Ya hemos visto imágenes similares en *Fruta Podrida*, con Zoila inconsciente en el hospital, y en *Sangre en el Ojo*, con Lucina a punto de ser operada<sup>4</sup>. Cuerpos sin voz, biología pura... pero atravesados por la política. De las tres escenas, la del Padre en *Sistema nervioso* ofrece una inversión especial: “el doctor está amarrado a su catre como un vil paciente, siempre disponible” (229). El viejo hospital castrense en el que el Padre se atiende por falta de fondos se convierte en el epítome del sistema de control, al combinar la maquinaria hospitalaria con la militar.

Las protagonistas de las, ahora tres, novelas de la enfermedad de Meruane se caracterizan por su resistencia al sistema médico. Se rebelan ante su burocracia y su discurso autoritario. Se oponen a la estigmatización de la enfermedad y del enfermo. La astrofísica lo tiene perfectamente claro: “Un diagnóstico no es más que una eti-

---

<sup>4</sup> Simone FennaWalst desarrolla el tema de la enfermedad y el cuerpo enfermo en torno a estas dos novelas en “Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta Podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane” (2015).

queta sobre el cuerpo” (37). Además: “Sabe que la ansiedad del paciente impacienta a los demás. Sabe que se estigmatiza a los indóctiles, a los que dudan, a los que interrogan, a los que se oponen, al paciente negador. Nadie quiere lidiar con la desesperación ajena.” (68). Ella sabe cómo piensan y habla esa “lengua de crípticos conceptos” (61) que es la lengua médica. Puede oficiar de intérprete cuando acompaña a su pareja en sus consultas médicas, sabe que puede buscar segundas opiniones y no tiene miedo a discutir. Asimismo, puede defenderse al contraponer al discurso médico otro que ella domina: el de las matemáticas y la física.

La enfermedad afecta tanto al cuerpo individual como al cuerpo social. El artículo crítico de Simonne Fenna Welst sostiene que la enfermedad en la literatura de América Latina parece “funcionar en gran medida como metáfora de las deficiencias sociales, políticas y médicas de la sociedad hispanoamericana, imaginando la sociedad por ejemplo como cuerpo enfermo, y permite discutir cuestiones problemáticas frecuentemente ajenas a la enfermedad misma” (2015:2) Así, lee en las novelas previas de Meruane una alegoría de problemas socio-políticos de Chile (como la dictadura pinochetista en *Sangre en el ojo* o las pésimas condiciones laborales de los empleados fabriles en *Fruta podrida*). En *Sistema Nervioso*, esta alegoría es evidente desde la primera vez que se nombra la “epidemia de la dictadura” (32). Por más que se haya retornado a la democracia, las secuelas de la enfermedad se hacen presentes. Llamam a la memoria, condenan la impunidad. Debajo de la tierra del país pasado, se han hallado osamentas abandonadas. Él, que es antropólogo forense, las estudia. He aquí una coincidencia significativa entre el país pretérito y país presente. El subsuelo del país del forense (país presente) esconde igualmente “cientos de cementerios clandestinos llenos de anónimos cadáveres que todos sabían a quiénes pertenecían” (83).<sup>5</sup> Son los migrantes que mueren tratando de cru-

---

<sup>5</sup> Vuelvo a la figura de Roberto Bolaño, quien también ha dado cuenta de esta realidad en novelas como *2666* (2004), en la “La parte de los crímenes”. Situada

zar las fronteras a Estados Unidos: “congelados o amordazados o asfixiados dentro de camiones, envueltos en papeles de diario que indicaban la fecha de defunción, mujeres troceadas y niños perdidos en tierras áridas que impedían la desintegración y el paso del tiempo” (83). Los cuerpos de los desaparecidos y de los migrantes son para el Estado cuerpos sacrificables, *nuda vida* agambeneana<sup>6</sup>. La Ley se aplica a ellos para decir que no se aplica. Son cuerpos que el aparato estatal, su verdugo, se niega a reconocer<sup>7</sup>. Ella empatiza con la causa de los migrantes, después de todo, también es “apenas una residente temporal, una *alien* enferma” (117). A la metáfora nacionalista de que PUREZA=SALUD para un PAÍS=CUERPO, opone las ventajas de la “impureza”. “Estamos todos contagiados, el contagio es salud, los migrantes somos vida, la inmunidad es la muerte” (53), grita desde la ventana en una manifestación de inmigrantes.

A la metáfora del cuerpo-país, que ya han analizado otros trabajos críticos, agrego la del cuerpo-familia y cuerpo-pareja. En la familia de Ella, se entremezclan secretos, mentiras y antipatías, de los que a veces sólo puede percibirse la punta del *iceberg*, el síntoma, y a veces ni siquiera. De la familia de la Madre se dice: “Era una familia cancerosa o lo había sido. (...) el cáncer se urde en los tejidos de manera silenciosa. Por dentro. Por debajo. Alrededor.” (117). A la migrante la separan de sus afectos familiares distancias físicas y emocionales. Se nos presenta un sistema familiar en el que hay re-

---

en la ciudad ficticia de Santa Teresa, que probablemente represente a Ciudad Juárez, se narran una larga lista de crímenes, más específicamente feminicidios, que tienen lugar. Nadie reclama los cuerpos masacrados de las mujeres que la policía halla en los alrededores de la ciudad fronteriza.

<sup>6</sup> Agamben toma prestado de Michelle Foucault el concepto de “biopolítica”, según el que la vida natural queda incluida en los mecanismos y cálculos del poder estatal. La “nuda vida” es paradójicamente incluida por exclusión en la vida política. (Agamben, 1998)

<sup>7</sup> Muestra de esto en *Sistema* es la explosión en la fosa en la que Él estaba trabajando, una masacre que ya ha tenido lugar en otras ciudades. Subyace la sospecha de que el gobierno ha estado protegiendo organizaciones extremistas involucradas en el tema de las fosas.



pulsiones y atracciones, como la idealización del padre por parte de la hija o los rencores entre Ella y el Primogénito, entre ambos y los Mellizos, Ella y la madrastra, Él y el Padre, el Primogénito y a ambos padres.

A pesar de las distancias, todos se encuentran conectados por una red tecnológica. Este sistema de las comunicaciones, en el fondo, no hace más que reafirmar la incomunicación. Las llamadas, video llamadas y mensajes no alcanzan, pues nunca permiten expresar lo que se quiere decir. Ella dicta lo que piensa al aparato, pero éste lo registra por la mitad o en la lengua equivocada. “Abrazo” se convierte en “Brazo”. Un saludo afectuoso resulta: “Ahí jopo yo slip well, hay labio”. Reflejan en el nivel de la historia el error que arroja el lenguaje en el nivel metanarrativo. Los “sistemas lingüísticos” de la novela, por llamarlos de alguna forma, del inglés, el español, la jerga médica y la astrofísica combinados no alcanzan para narrar esta historia de enfermedad.

La pareja (Él y Ella) tampoco funciona. Como en *Sangre en el ojo* estamos ante la historia de una relación desgastada. Electrón y Positrón, los sobrenombres que se pusieron cariñosamente, han perdido el equilibrio. La escritura de la tesis de Ella y el accidente en las fosas de Él los consumen y los distancian. Sin embargo, hay algo más. La pareja padece una enfermedad que nadie detecta. Él ejerce violencia contra Ella: “golpes no, zapatazos contra las paredes, muy cerca del rostro cuando pierde la cabeza” (92). Es el “*defecto agravio improprio zapato*” (94) de él, indetectable en los controles médicos ninguno de los dos. De hecho, la protagonista ha padecido una serie de relaciones violentas y episodios de abuso, una parte crucial de su historia que no figura en las historias clínicas de los médicos.

### **Historias clínicas**

¿Es posible que la historia de nuestras enfermedades ya esté escrita en nuestros genes? Ella considera que sí, por lo que reconstruye

obsesivamente su genealogía familiar a través de las historias clínicas de sus miembros. *Sistema* cuenta cinco pato biografías, a razón de una por sección (la de Ella, la de Él, la Madre, el Primogénito y el Padre). Sus historias clínicas –entendidas como el documento donde constan todas las intervenciones médicas que han tenido lugar en la vida de una persona– no aparecerían transcritas o copiadas, sino mediadas por una voz narradora aficionada (confrontaremos con *Madre mía*). Como en el documento clínico, se detallan síntomas, medicamentos e intervenciones, pero también otros datos, como qué estaba haciendo la Madre cuando se palpó por primera vez el nódulo canceroso o la paliza que recibió Ella del Padre por desobedecerlo de pequeña. Estos detalles no tienen lugar en una historia clínica oficial, dominada por el discurso científico y la pretensión de objetividad. En la novela, a partir de la enfermedad se cuenta la vida.

Afirma Meruane sobre su materia prima: “los casos clínicos son unos relatos terroríficos y fantásticos, trágicos y también, a veces, cómicos” (entrevista, 2018b). Además, la enfermedad no diagnosticada entraña un misterio por resolver. El médico se convierte en una especie de detective que debe recabar pistas. La novela se sostiene en intrigas de este tipo: ¿de qué enferma Ella? ¿cómo murió su madre en el parto? ¿cómo sobrevivió la madrastra al cáncer? ¿cómo puede ser que el Primogénito lleve una vida de ruptura sistemática de huesos? Algo de lo humorístico se deja ver en esta última pregunta: es la contradicción, la inversión, el caso que de tan trágico es cómico.

No obstante, las historias clínicas tradicionales no tienen como propósito ser nada de esto. Asociadas al ámbito hospitalario y escritas por profesionales de la salud, su función es documental. El paciente siempre puede consultarlas (así lo dictamina la ley), pero nunca escribirlas. Sus destinatarios no son los pacientes sino el propio médico o, a lo sumo, otros profesionales. Hasta ahora. La literatura se adueña de ellas.

Es propicio referenciar aquí a la novela *Madre mía* de Florencia del Campo. En esta obra de “autoficción”, como la define la contrapunta, F. debe decidir si poner en pausa su vida en el país extranjero para regresar a cuidar a su madre enferma de cáncer en su país de origen. La novela consiste en el diario íntimo de la hija y fotocopias de la historia clínica de la madre. Las entradas del diario son cronológicas, pero la historia no lo es y, al igual que en *Sistema Nervioso*, se cuenta fragmentado. No faltan los tópicos de la migración y del viaje. Se narran idas y vueltas a otros países (Francia, Estados Unidos, India), además de la “ciudad pretérita” y la “ciudad presente”, que en esta novela figuran con nombre y apellido: Buenos Aires y Madrid.

A diferencia de *Sistema nervioso*, *Madre mía* parecería preocuparse más por los interrogantes que aparecen *luego* de que el detective-médico ha resuelto el misterio de la enfermedad, y el paciente ya está diagnosticado. Así lo expresa la protagonista:

Yo no sabía cómo calcular, no sabía cuánto calcular. ¿Qué tenía que hacer ir cada vez que tenías una recaída? ¿Y quedarme cuánto tiempo allá? ¿Hasta que, mejoraras, hasta que murieras? ¿Vivir dónde, trabajar de qué, pagar los boletos de avión con qué dinero? (67)

Nuevamente los hospitales por los que circulan F. y su madre son muy precarios. A diferencia de Ella en *Sistema*, F. no habla la lengua de la medicina. Ese discurso queda limitado a la boca de los médicos y las historias clínicas anexadas al final. Su “lengua materna” es el español rioplatense y la cinematografía, que la retrotraen continuamente a la Argentina y a su mamá. Esto no quiere decir que no cuestiona el discurso médico. Experta en cine y literatura, lo reconoce por lo que es, un discurso más: “Los médicos eran narradores de la historia, quizás no había autores, y su discurso funcionaba bien en la lógica de la ficción. Ellos-narradores, justo ellos, que se suponía solo atendían a un discurso científico” (65)

Las imágenes de la historia clínica llaman a hacer un juicio de valor, como diciendo “vean por ustedes mismos”. La jerga médica, la letra ilegible, los encabezados del hospital, los sellos, todo está allí. No hay que olvidar que la novela de Del Campo gira en torno a un dilema ético que podría resumirse en “¿tienen los hijos la responsabilidad de cuidar a los padres?” o, en más detalle, “¿tienen los hijos la responsabilidad de cuidar a los padres enfermos, aun cuando esto signifique sacrificar los propios deseos y libertades?”. Esta pregunta se hace explícita en la novela. La protagonista consulta con familiares, médicos, amigos, amantes y médicos-amantes. La respuesta nunca pareciera ser satisfactoria. Es interesante cómo *Sistema Nervioso* y *Madre mía* difieren en este punto. En la primera, no hay cuestionamiento moral de este tipo si bien se da una situación muy similar, en la que Ella debe decidir si volver o no a su país de origen para cuidar al progenitor enfermo. Es estresante, difícil de planificar, pero vuelve. No hay dudas. Probablemente esto se deba a que lo que Ella tiene en juego es muy distinto a F. Su relación con el familiar, el Padre, es otra: una figura idealizada y con la que se siente en deuda. Quizás esto sea un indicador de que la pregunta que plantea *Madre mía* tiene tantas respuestas como relaciones existan entre padres e hijos.

Nuevamente es posible trazar una analogía entre la relación tensa de estas protagonistas con sus predecesores y la relación tumultuosa que mantienen con la “madre patria” (Siracusa, 2017). Al final de *Madre*, tras el fallecimiento de su mamá, F. se va de la Argentina para no volver; en cambio, en *Sistema*, el padre se salva y Ella termina más suspendida en el tiempo y el espacio que nunca, sin certeza de cuál será su país “para vivir”.

### **Algunas conclusiones**

En la introducción de *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag plantea que todos nacemos con una doble nacionalidad. Tenemos

el pasaporte del reino de los sanos y de los enfermos. Tarde o temprano, nos desplazamos, aunque sea por una estadía breve, al segundo reino. El problema es que es imposible habitarlo sin caer presos de una serie de fantasías sentimentales o punitivas que no se condicionan con su geografía real, sino que son “estereotipos nacionales”. La metáfora de Sontag asemeja el enfermo al migrante, ambos víctimas de prejuicios, lo mismo que hemos observado en las novelas de las dos escritoras migrantes.

El sociólogo francés Michel Maffesoli rastrea la estigmatización del migrante hasta la Antigüedad Clásica, a los escritos de Platón sobre la peligrosidad del viajero:

Sea cual fuere su fin: comercio, viaje de iniciación, simple vagabundeo, lo cierto es que el viajero no es más que un ‘ave migratoria’ y como tal deberá ser recibido, ‘pero en las afueras de la ciudad’. Los magistrados, agrega, deberán asegurarse así ‘que ninguno de esta especie de extranjeros introduzca alguna novedad’ en la ciudad, y que no se tenga con ellos más que las relaciones estrictamente indispensables, ‘y lo más raramente posible’. (Leyes, XTT,952) (2005:43)

El migrante es sospechoso, peligroso, y sus ideas, potencialmente contagiosas. Por su parte, el estigma sobre la enfermedad y los enfermos está presente ya en la etimología de la palabra. “Enfermedad” alude a una “falta de firmeza” o “falta de salud”. Esta falta vendría a ser una anomalía que es deseable revertir para retornar al equilibrio. Novelas de la enfermedad como *Sistema Nervioso* o *Madre Mía* sacuden el estigma. Antes que nada, nos recuerdan la primera parte de la metáfora de Sontag: todos enfermamos. Temporal o crónica, la enfermedad es parte de la vida, y el cuerpo no es más que un conjunto de sistemas y aparatos que –en cualquier momento– pueden fallar. Los prejuicios –plantea Sontag– serían más dañinos que la enfermedad. Las protagonistas de *Madre* y de *Sistema* cuestionan los discursos que se hacen de ella. Denuncian la maquinaria hospitalaria y sus sistemas de control, así como la deshumanización del paciente. Las estrategias escriturarias de las novelas también son un cuestionamiento. Las novelas se adueñan de las his-

torias clínicas: en *Madre*, directamente se incluyen fotocopias que dialogan con el diario de F.; en *Sistema*, la narradora especializada, pero no médica, las toma y las completa con la historia de vida de los personajes, personas antes que pacientes.

Al mismo tiempo, la hibridez genérica, el texto fragmentado y el nomadismo interlingüístico dan cuenta de la dificultad de contar la enfermedad. El lenguaje es un sistema imperfecto que constantemente arroja error. *Sistema nervioso* recurre a distintos idiomas (español e inglés) y jergas (médica, astrofísica). *Madre mía* muestra que ni siquiera cuando se habla el mismo idioma la comunicación está garantizada, como muestra el uso del español ibérico y rioplatense. En el nivel de la historia, se busca sortear brechas comunicacionales con mensajes de texto, correos electrónicos o videollamadas, pero pareciera que la tecnología no hace sino empeorarlo todo.

La producción de Meruane y Del Campo, engrosan una serie literaria de autoras migrantes contemporáneas que hacen foco en el lugar del cuerpo y la enfermedad: Samanta Schweblin, Daniela Tarazona, Ariana Harwicz y Valeria Correa Fit<sup>8</sup>. Con su literatura cuestionan la noción de “lugar para vivir”. Extienden metafóricamente la enfermedad del cuerpo individual a una familia, un país o un planeta. Leemos, por ejemplo, en *Madre mía*: “La familia puede ser a una persona lo que un tumor al cuerpo” (171). En *Sistema*, dice Ella: “Alguien dijo que en la enfermedad hay quienes se atreven a expre-

---

<sup>8</sup> Incluyo algunas notas en relación a las autoras migrantes nombradas y el tema del cuerpo. *Distancia de Rescate* (2014) de Schweblin gira en torno al envenenamiento de los cuerpos y de los campos (invita a una lectura paralela con *Fruta Podrida* de Meruane). La trilogía de Harwicz (*Matate, amor*, 2012, *La débil mental*, 2014, *Precoz*, 2015) reflexiona sobre la enfermedad mental y los vínculos enfermizos en la familia. En *El animal sobre la piedra* de Tarazona (2011) la protagonista hace una metamorfosis que afecta al cuerpo. Los cuentos de Valeria Correa Fiz en *La condición animal* (2016) tienen un poco de todo: países infestados con plagas, personajes con enfermedades mentales, animales y personajes animalizados. Todos estos textos están atravesados por el tema de la maternidad, preocupación clave en lo que respecta al cuerpo y la mujer. Recomiendo la lectura de los artículos críticos que competen a estas obras incluidos en este mismo volumen.

sar afecto. O tal vez dijo que la enfermedad suele disfrazarse de amor” (46). Se plantean relaciones familiares complejas, que por momentos parecen únicas, por momentos universales. De allí, la posibilidad de prescindir de los nombres de los personajes. El foco está en el papel que cada uno cumple en la familia, la pareja o la sociedad; en la relación que los vincula, así como los derechos y obligaciones asociados<sup>9</sup>.

El sentimiento de extranjería también se extiende simbólicamente a los lugares mencionados. Por ejemplo, las protagonistas migrantes de *Sistema y Madre* son también las “extranjerías” de sus familias. Han dejado atrás lo seguro y lo conocido de la patria-familia para instalarse en un lugar incómodo. Los vínculos familiares traumáticos y su relación con la patria son un tema recurrente entre los escritores migrantes (Siracusa, 2017). Este sentimiento se ve reforzada por el hecho de que ambas son escritoras. La tesis sobre planetas habitables/agujeros negros que Ella intenta escribir le vale el desdén de la familia. Lo mismo le sucede a F. con la novela que escribe sobre la enfermedad de la madre. Desde Kafka hasta aquí, el escritor tiene reservado el lugar de “bicho raro” en la familia y la sociedad.

## Referencias bibliográficas

### Textos primarios:

DEL CAMPO, F. (2017). *Madre mía*. Buenos Aires: Caballo de Troya

------(2016). *La huésped*, Barcelona: Editorial Base.

MERUANE, L. (2018). *Sistema nervioso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

------(2012). *Sangre en el ojo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

---

<sup>9</sup> Una curiosidad: ambas autoras dedican sus novelas más recientes a sus hermanos.

----- (2015). *Fruta podrida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

### **Textos secundarios:**

AGAMBEN, G. (1998) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. de A. Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, Valencia.

BOLAÑO, R. (2009): “Literatura+enfermedad=enfermedad”, *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.

----- (2004): 2666. Barcelona: Anagrama.

FENNA, S. 2015. “Ficciones patológicas. La enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane”, *Revista Estudios*, 31, 1-18 (en la red).

FERRUS, B. (2016): “La escritura des-compuesta en *Fruta podrida* de Lina Meruane”, *RassenyaIberistica* N°. 106, 2016, págs. 325-336(en la red).

FOUCAULT, M. (2018). *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

KOTTOW, A.(2010).“Literaturas enfermas y enfermedades literarias” en *Discursos/Prácticas*. *Revista de literaturas latinoamericanas*3: 1-12.

MAFFESOLLI, M. 2005. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Breviarios FCE.

MERUANE, L. (18 de diciembre de 2018a): *Combinación Clave, Lina Meruane, Autora del libro "Sistema Nervioso"*. [Video]Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FtA7A4BeTQ0>

----- (3 de diciembre de 2018b): "El texto manda y una lo sigue con asombro"Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/lina-meruane-el-texto-manda-y-una-lo-sigue-con-asombro.html>



SIRACUSA, G. (2017). “Narrativa Migrante: el lugar de los padres”, *La Tercera Orilla. Estudios sobre poéticas migrantes*. Neuquén: EDUCO.

SONTANG, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus.

STEWART, David (1993) *Michel Foucault: Beyond Good and Evil*, [documental]. Reino Unido: BBC.

## 6. *Matate, Amor: la resistencia del cuerpo migrante*

“...cuando no es el hambre, es el aburrimiento o la desesperanza lo que nos mata.” Maffesioli

*Ornella Nerea Denicolai*

En el siguiente trabajo me propongo analizar cómo los organismos de regulación social operan sobre el cuerpo migrante, en la narrativa de la escritora argentina, Ariana Harwicz, específicamente en su obra *Matate, amor* (2012). Pretendo mostrar la tensión, dramáticamente ascendente, del personaje femenino, que lucha por un intento de adaptación hasta devenir en Cuerpos sin Órganos, no como consecuencia de la inadaptabilidad del cuerpo, si no como forma de resistencia a una sociedad normalizadora.

### **La autora y su obra**

Ariana Harwicz es una escritora argentina nacida en Buenos Aires en 1977. Estudió Guión Cinematográfico en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica; Dramaturgia en la Escuela de Arte Dramático y Licenciatura en Artes del espectáculo en la Universidad París VIII y un máster en Literatura Comparada en La Sorbona. *Matate, Amor*, (2012) es su primera novela, la primera de lo que luego sería una trilogía compuesta por *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015). Relata la historia de una mujer, anónima, extranjera y recientemente madre. En pocas páginas, pero con gran intensidad, cuenta lo insatisfecha, redundante y rutinaria que se ha vuelto su vida.

Algunas de las características más importantes de la obra son su brevedad, el narrador y su carácter fragmentario. Respecto al segundo, podemos observar que se trata de un relato en primera persona, con un narrador intradiegetico que relata su propia historia en presente, con ciertos flashbacks que contribuyen a la configuración de

los personajes. En cuanto a la fragmentariedad de la obra, cabe resaltar que la narración se estructura mayoritariamente en monólogos internos del personaje, similar a fragmentos de diarios íntimos que no poseen en general una cohesión. La mayoría de las ideas no terminan por concluirse, interrumpidas por sucesos, otras ideas o el final del capítulo.

Tanto la fragmentariedad de la obra como el narrador, contruidos desde una sintaxis breve y en apariencia simple, dotan a la novela de una cadencia y ritmo de particular tensión ascendente que parece nunca llegar a resolverse -si es que en algún momento realmente se resuelve-. Otras de las características de la obra, que contribuye notoriamente a la configuración de la tensión, es la desmantelación del espacio bucólico. El campo deja de ser el *locus amoenus*, como celebración de la vida simple y el amor, para convertirse en un espacio sombrío, donde bestias y humanos se mimetizan entre sí y con el paisaje, liberando las pulsiones y borrando las líneas civilizatorias: “Los hombres acá preparan el invierno como las bestias. Nada nos distingue a unos de otros. Yo misma, letrada y graduada universitaria, soy más bestia que esos zorros desahuciados con la cara teñida de rojo y un palo atravesándoles la boca de par en par”. (Harwicz, 2017: 8)

Es en este contexto, en el que ha desaparecido todo hermosismo, donde la protagonista desarrolla su vida. Una vida asqueada de los roles institucionales, de la maternidad tan alienante como los trabajos, de las relaciones afectivas vacías de sentidos y automatizadas: “Somos parte de esas parejas que mecanizan la palabra “amor” hasta cuando se detestan” (Harwicz, 2017: 9). Esta mujer reniega de una vida que se agota en sí misma, ante la cual la locura y el nomadismo se tornan el acto más honesto y resistente.

El personaje femenino se nos revela a través de sus pensamientos, -con ellos ideas y deseos- y sus recuerdos. Como dijimos anteriormente, es una mujer que no se encuentra satisfecha con la vida, con la alienación constante de todas las instancias vinculantes. El perso-

naje de *Matate*, *Amor* oscila entre la luz y la oscuridad, como un cuadro barroco

Y entonces vi el aire saturado de una tensión sexual invisible. Rembrandt. Las bellotas caían y caían y caían del árbol y la tierra, que parece que dormían en el aire. Que lo cortaban con rayos dorados. Caravaggio. Ese soponcio, ese aire soñoliento de ver las hojas dar una y dos y todavía más vueltas antes de llegar, una hoja que cae, y la otra y la otra.

Es un personaje sombrío que, a la vez que se recuesta en la hierba bajo el sol, sueña con un cuchillo en su mano:

Me recliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular. (2017:7)

Lidia con la tensión constante del *deber ser*, que demanda de ella la sociedad -deber ser una madre alegre y satisfecha con su hijo, una esposa fiel y dedicada, una extranjera comprometida con la adopción de la lengua y la cultura del país donde reside- y el *ser*, como pulsión instintiva, como bajar al bosque y mirar a los ojos a un ciervo: “Salí espantada, la puerta de vidrio que había atravesado ahora traía mosquitero. La abrí y corrí a buscarlo, necesitaba encontrarme con la punta de sus cuernos. Ciervo mío, ciervito de mi corazón, ciervo, ojalá estés.” (2017: 149). En esta tensión se debate el personaje durante toda la obra: insultar a la enfermera y a una cajera, sin razón, solamente para empujar a la gente a una reacción, desear dejar el changuito cuesta abajo, jugar a atravesar el ventanal: “Camino hacia el ventanal, siempre juego a que lo atravieso y me corto entera, siempre quiero cruzar mi propia sombra. A punto de estrellarme, me detengo, abro.” (2017: 11)

## **El cuerpo migrante**

La figura del migrante ha sido históricamente presentada como un peligro para la tranquilidad de las sociedades conformadas. Platón sostenía que éstos debían asentarse en las afueras de las murallas de la ciudad, sin tener contacto con los habitantes, para que no introdujeran alguna “novedad” y con ello provocar una revuelta. Con la modernidad, la figura del migrante se vuelve más hostil, ante una sociedad que se pretende positivista y pulida, la idea de vacío que suscita el ser migrante se convierte en un peligro. Maffesoli, citando a Foucault, explica que, en una sociedad domesticada y confinada a su domicilio, el migrante se convierte en una figura antitética, dado que se fuga de la vigilancia, es decir, los órganos sociales de control no pueden contener un cuerpo en constante movimiento. Este último punto lo retomaremos más adelante cuando veamos cómo estos órganos de control intentan regular y normalizar el cuerpo migrante de nuestra protagonista.

Maffesoli explica que la vida errante es:

el deseo de rebelión contra la definición de funciones, contra la división del trabajo, contra una especialización exacerbada que convierte a todo el mundo en un simple engrane de esa máquina industrial que es la sociedad. (Maffesoli, 2004: 32)

Es decir que el nomadismo, la migrancia, no puede ser leída únicamente en términos de movimientos estrictamente físicos, ni como absolutas ansias de aventuras. Por el contrario, debe ser leído como punto de resistencia hacia la maquinaria social, una estrategia de “no colaboración” al sistema de producción. El nomadismo no implica únicamente el traslado de fronteras, sino también todos aquellos movimientos que escapen a los establecidos como “aceptables” por el sistema. El autor plantea que, en las sociedades contemporáneas, ante la necesidad de movimiento, se establece una movilidad como “aceptable”, ésta es aquella que beneficia a la sociedad, como el

trabajo o el consumo. Es decir, se establece un tipo de “migrancia domesticada”. Pero el migrante, el no domesticado, transgrede, escapa a todo tipo de domesticación, desde la inmovilidad hasta la movilidad: “... lo que Walter Benjamin llama “callejeo” es una especie de protesta contra un ritmo de vida orientado únicamente hacia la producción” (Maffesioli, 2004: 33)

El cuerpo migrante se constituye como cuerpo incodificable, indescriptible y constantemente en fuga. Es un silencio en el relato, como sostiene Ariana Harwicz:

es un sello identitario, no tienen otra identidad, no tienen pasaporte, no tienen nacionalidad, no tienen patria, no tienen religión, no tienen nombre, no están bautizados, no tienen apellido, no hay año, no hay una geografía precisa, concreta, no hay un país, no hay una nación, no hay familia (porque están desarmadas, explotadas, destruidas, derrumbadas) (Conversación con Ariana Harwicz, 11 de abril 2018)

“El bárbaro viene a perturbar la quietud del sedentario” (Maffesioli, 2004: 44), sostiene Maffesioli parafraseando a Platón. El nómada, como sostiene el autor, es un viento -violento o susurrante-, también, podríamos pensar en la analogía con el agua de un río, un devenir constante, que niega la quietud, pues lo que no se mueve se muere.

Ahora bien, si entendemos la migrancia como resistencia al sistema de producción y a la maquinaria social, ponemos también en disputa el término “territorio”. Es decir, a partir de ahora, el territorio, el espacio del cual el migrante va a escaparse constantemente puede no ser necesariamente un espacio geográfico específico, sino que se llamará territorio a todo espacio en disputa, desde el mismo cuerpo, hasta las diversas instituciones. El cuerpo será, entonces, el espacio en disputa con el poder, así lo entienden los feminismos comunitarios, como “...la forma de existir de cada ser humana/o, el cuerpo que cada una y cada uno tiene nos ubica en el mundo y en las relaciones sociales que el mundo ha construido antes que lleguemos

a él” (Paredes, 2007: 12); así también Antón y Damiano: “En el cuerpo se expresan las relaciones de poder. (...) No se puede pensar el cuerpo en abstracto, el cuerpo y las sensaciones, las emociones, como por fuera de las situaciones concretas, por fuera de las relaciones de explotación, de apropiación, de opresión”. (Gustavo Antón - Franco Damiano, 2010: 34) y en la misma línea, Maffesoli sostiene: “El espacio puede ser un territorio *strictu sensu*, pero puede convertirse también en el espacio cerrado de un individuo ensimismado. Ciertamente, es posible (...) que el individuo (...) sea la “territorialidad” por excelencia...” (Maffesoli, 2004: 84). El autor afirma que, de este modo, el individuo y su extensión - la familia- son “cárceles morales” que anulan las potencialidades del cuerpo. Así, el encierro del que se fugará será de las vinculaciones carcelarias y de sí mismo en pos de alcanzar todas sus potencialidades.

Un cuerpo ininterpretable, un cuerpo que no relata deviene en un Cuerpo sin Órganos:

Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. [...] Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo -de lo contrario, serás un depravado-. Serás signifiante y significado, intérprete e interpretado -de lo contrario, serás un desviado-. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado -de lo contrario, sólo serás un vagabundo-. (Deleuze y Guattari: 2004: 164)

Para estos casos, donde el cuerpo se niega a cooperar con la maquinaria, en que uno de los órganos del cuerpo social se afecta, es decir, se corre de los marcos de regulación, el cuerpo social ha creado también instituciones que, tienden a su exclusión y posible reinsertión en la maquinaria: “Se encierra a los depravados, a los padres disipadores, a los hijos pródigos, a los blasfemos, a los hombres que “tratan de deshacerse”, a los libertinos”. (Foucault, 1998: 81). Así, se crea el sistema penitenciario y las instituciones mentales que, a la vez que patologizan al “órgano descarriado”, “para corregir un cuerpo para obtener individuos más dóciles y útiles” (Antón y Damiano,

2010: 24), lo preparan para su buen funcionamiento y productividad. Pero siempre habrá cuerpos migrantes que se fuguen de la cárcel social.

### **El control sobre los cuerpos**

Como explicamos al comienzo de este trabajo, el personaje femenino de *Matate, Amor* choca constantemente con la impostura exterior, al punto de devenir cada vez más insoportable y desesperante. Esto encuentra su punto máximo en la reclusión del “cuerpo enfermo”. Michel Foucault, - tanto en *Historia de la locura en la época clásica* (1961) como en *Vigilar y castigar* (1976)- desarrollará un análisis respecto de la sociedad disciplinaria y sus instituciones de encierro - la escuela, el cuartel, el hospital psiquiátrico, entre otras-, espacio fundamental para el despliegues de estrategias constructoras de cuerpos individuales como subjetividades “normales” a partir de un conjunto de prácticas -discursivas y extradiscursivas- frente a las cuales derivan, como su contracara, estar corporalidades dislocadas, ininterpretables e inasimilables por la sociedad. Sin embargo, para nuestra protagonista, la reclusión no es un modo de resolución, si no de penitencia:

El reflejo del primer cuchillo con el que soñé volvió a mi mano. Si en vez de penitencia hubiese sido una internación, si en vez de casa de reposo hubiese sido un manicomio en serio, no tendría este facón en mi mano (Harwicz, 2017: 149).

El punto de encuentro entre las técnicas disciplinarias y biopolíticas será, para Foucault, el gran conjunto estratégico de saber-poder llamado por él *dispositivo de sexualidad*. En el primer tomo de *Historia de la sexualidad* (1976), dará cuenta de su importancia para la incursión del poder en la vida de los individuos, mediante el saber médico erigido -en esta época- en el *régimen de veridicción* por excelencia, puesto al servicio de la construcción de un cuerpo sano y productivo de la naciente sociedad industrial-capitalista-moderna. Este será el encargado de identificar, diagnosticar y resocializar a



aquellos individuos indicados como potenciales ‘peligros sociales’ capaces de atentar contra las normas sociales y morales establecidas, combinado con el registro estadístico de los procesos vitales de la población, *i.e.*, regulación de las tasas de natalidad y mortalidad, de matrimonios, etc. : “Los consejos que me dio aquella joven asistente social a domicilio cuando mi suegra la llamó alarmada: “Si tu niño llora tanto como para terminar con tu entereza y sientes que estás a punto de perder el control, huye. (...) Deja al crío en un lugar seguro y aléjate unos metros” (Harwicz, 2017: 14).

Vemos cómo el personaje de Ariana Harwicz puede ser leído como un peligro físico y moral, individual y colectivo, por su constante cuestionamiento de su rol en la familia medicalizada y medicalizadora, condición de posibilidad de una regulación de las conductas, así como sus comportamientos corridos del modelo de sexualidad y género deseado (Cfr., Díaz, 2016): “De todas las bellas y sanas mujeres que hay en la región se vino a enganchar conmigo. Un caso clínico. Una extranjera. Alguien que debería ser clasificada de incurable” (2017: 10). Todo esto, configurará un panorama que la posiciona como una contra-figura, encasillable dentro del concepto foucaultiano de “mujer disoluta<sup>1</sup>”: “Demándame por falta de cuidados, eso que ves en las películas yankis, de madres desequilibradas, que al final no se pegan un tiro nada, se integran a la familia, y cocinan galletas de chocolate los domingos. Sos una negligente, dice” (2017:132).

El personaje femenino está constantemente interpelado por diversas instituciones de control -instituciones mentales, servicios sociales, la familia-, que la fuerzan a ser mujer, madre, ciudadana, esposa, nuera, vecina, etc. Que la exhortan a una cena familiar decente y a

---

<sup>1</sup> Las cuatro estrategias discursivas desplegadas por el dispositivo de sexualidad en Foucault, serán, en primer lugar, la histerización del cuerpo de la mujer -cuya figura privilegiada será la mujer histérica-, la pedagogización del sexo del niño -cuyo objeto será el niño masturbador-, la socialización de las conductas procreadoras -que tendrá como objeto la pareja malthusiana- y, por último, la psiquiatrización del placer perverso -cuya figura privilegiada será el adulto perverso-.

un cumpleaños feliz. Pero ella, como ser ontológicamente migrante, tiene el instinto de fuga a flor de piel, fuga del territorio-familia/nación/cuerpo. La única constancia es el deseo de escapar, de correrse de aquellos diversos y actualizados modos de encierro, hasta el campo es una cárcel que la confina en sus límites rurales. Donde hay un límite, hay necesidad de atravesarlo.

### **La resistencia del cuerpo migrante**

Las corporalidades disfuncionales e inadaptables son exiliadas, extirpadas de la sociedad y renombradas bajo la etiqueta de “monstruo”, ya a que “...un Ser extrañamente mudo y, por eso, abierto a cualquier interpretación, Un Ser que no dice nada, y que no manda, es un ser in-moral” (González R. Arnaiz, 1998: 125). Este cuerpo animalizado, demonizado, devenido en monstruo reencarnará la maldad, la amenaza social y su castigo y exilio servirá como acto ejemplificador para los individuos. De esta forma, podemos pensar también a la máquina como productora de corporalidades extrañadas, es decir, que a la vez que condena estos cuerpos, los produce y se vale de ellos como contraejemplos.

Los cuerpos nómades, migrados o extranjerizados son doblemente regulados por las instituciones de normalización en términos de interseccionalidad. Es decir, esta corporalidad no sólo se encuentra interpelada por ser parte de la “máquina” social, sino también por ser extranjeras -tanto geográfica como culturalmente- al cuerpo social en el que se encuentra inmersa -lo cual implica intrínsecamente un extrañamiento hacia su individualidad-. Frente a esta extranjería, los órganos de regulación le demandan una adaptación interseccionada: a la cultura, a la lengua, a su género, al espacio geográfico, entre otras.

Como vimos en el apartado anterior, el personaje femenino está constantemente interpelado por diversas instituciones de control (instituciones mentales, servicios sociales), que intentan -de una

forma actualizada- modelar al sujeto y reinsertarlo en el cuerpo social como un órgano funcional. Pero este tipo de corporalidades nunca pueden ser reinsertadas, ni rehabilitadas. Por el contrario, estas corporalidades se fugan constantemente y es ahí donde podemos ver la migrancia como resistencia, en la desterritorialización. En la constante fuga, estos cuerpos se vuelven inentendibles y, por lo tanto, imposible de circunscribir a una etiqueta y a un rol. Las corporalidades migrantes resisten a la gran maquinaria, le dan batalla, deviniendo Cuerpos sin Órganos.

“Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado -de lo contrario, sólo serás un vagabundo”-. (Deleuze y Guattari, 2004: 164). Serás interpretable, de lo contrario, serás un enfermo. Tendrás un país de origen, una raíz; te desterritorializarás para reterritorializarte, de lo contrario, serás un vagabundo, un migrante:

Tengo tres años, me escapo de mi familia, en un descuido de mamá pata y papá pato, una discusión que sube de tono, me voy, me pierdo en esa agüita de la orilla que parece saliva. (...) Me quedo toda la tarde sola, yendo de carpa en carpa, comiendo lo que encuentro, restos de facturas, dejándome acariciar la cabeza por hombres que leen el diario (...) Ya cambiaron la bandera a niño extraviado, debería haber una para niño fugado. (Harwicz, 2017: 79)

La migrancia constituye al personaje a partir de todo aquello que se desconoce de ella, es decir, desde el silencio: el silencio de su nombre, de la mala traducción del pensamiento a un idioma que no comprende del todo, el silencio del deseo que se posterga: “Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñalo”. (Harwicz, 2017: 26). Es un ser que deambula, que no está sujeto, que “vagabundea”. Dota de nuevos significados el mundo que la rodea y lo extrañifica, tanto en su forma de narrarlo, como por su misma presencia en él -ella hace de ese mundo, un mundo extraño-.

La migrancia es la última batalla en un mundo atravesado totalmente por roles, funciones, nombres, deberes, etc: “Yo no supe si defenderme o entender que todo, incluso la aversión por mi bebé, era

un sueño.” (Harwicz, 2017). Es el espacio en disputa del poder, y el cuerpo es el campo donde se pelea la guerra. El silencio es el arma del migrante que se niega cooperar: “¿Extrañas a los tuyos?, preguntaron, y yo tenía la cabeza dentro de un tanque de agua y veía a mi hijo con cara de niño, los cachetes sucios, el culo rojo y el pelo rubio. ¿Extraña su tierra?, insistieron. Un polaquito de campo. Un rubicundo. Un exiliado como yo.” (Harwicz, 2017: 79), se niega a funcionar en una maquinaria perversa que lo desmembra para usarlo a su placer. La mujer migrante -la de Harwicz- sabe que el único placer es el propio, y que no hay psicoanálisis -ni institución mental en general- que resista el desvanecimiento del sujeto, el devenir constante, la fuga del migrante, la monstruosidad del cuadro corrido en la cena familiar. No hay psicoanálisis que resista un Cuerpo sin Órganos.

## Conclusión

En función de lo dicho hasta aquí, podemos identificar en el personaje femenino de *Matate, Amor* un modo de existencia creativa, en sentido foucaultiano y, previamente, nietzscheano, de “haz de tu vida una verdadera obra de arte”; aunque sin mediar una voluntariedad, deviniendo, de esta forma, en un Cuerpo sin Órganos, como lo conciben Deleuze y Guattari.

Estos personajes han sido caracterizados como ‘anormales’, ‘enfermos’ e identificados como ‘agentes patógenos’, en el marco de la idea de construcción de un “cuerpo de la población sano y productivo”. Sin embargo, son estos personajes los que nos sacan del letargo, del adormecimiento de la cotidianeidad, para mostrarnos los cielos oscuros y bautizarnos, devolvernos en otras formas de habitar el mundo.

Entendiendo que allí “donde hay poder hay resistencia” (Foucault, 2008: 57) y que “donde hay peligro, crece lo que nos salva” (Hölderlin, 1995), estas corporalidades corridas, nómades e inasimi-

lables y peligrosas, nos despiertan del eterno letargo de la alienación. Nos alertan de nuestro acostumbramiento a las rutinas, al orden, a la obediencia y nos invita a devenir nómada: “el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación)” (Deleuze y Guattari: 2004: 164). Porque el nómada, el migrante, es el que traiciona a la maquinaria, el que interfiere con la “productividad”: los personajes migrantes nos invitan a resistir.

### Referencias bibliográficas

ANTÓN, GUSTAVO Y DAMIANO, FRANCO (2010) *El malestar de los cuerpos* en *El cuerpo*, Forte, Gustavo y Pérez Verónica(Compiladores) Eds: Colectivo Ediciones - Ediciones P.I.Ca.So. Argentina. p

DELEUZE, GILLES (2004) *Mil Mesetas*, PRE-TEXTOS, Madrid.

DÍAZ, MARTÍN. (2016) *Vidas negadas. Una genealogía de la construcción de la otredad en la Argentina moderna y sus derivas en el presente*. PubliFadecs, General Roca, Argentina.

FOUCAULT, MICHEL (2008) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, Buenos Aires

-----, (1986) *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, Madrid

-----, (1998) *Historia de la locura en la época clásica*. FCE, Colombia.

GONZÁLEZ R. ARNAIZ, GRACIANO (1998) *La condición de extranjero del hombre (Apuntes para una ética de la diferencia)* Logos. Anales del seminario de Metafísica. Universidad Complutense. Madrid. 1998: 31-121

MAFFESIOLI, MICHAEL (2004) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. Fondo de Cultura Económica, México

PAREDES, JULIETA (2007) *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, LIFS, Perú

HARWICZ, ARIANA (2017) *Matate, Amor*. Mardulce. Buenos Aires.

HÖLDERLIN, FRIEDERICH (1995) *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.



## 7. Escritu(o)ra en fuga: *Madre Mía* de Florencia del Campo<sup>1</sup>

*Lorena Edith Pacheco*

Escribir es una línea de fuga. No para entrar, sino para salir. Para cuestionar el estado de las cosas. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. Para todos los rostros. Para mutar. Para el plural. Hacia ti.

Cristina Rivera Garza

Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta

Llamado del deseoso, José Lezama Lima

*Madre Mía* (2018) de Florencia del Campo surge de una disyuntiva que se cierne sobre la vida de la narradora, irse a vivir a Madrid, vivir fuera, o quedarse en su país con su madre, a punto de morir. Los aletazos de la culpa conforman una *distancia de rescate* que la sumergen en un estado de huida constante, en una fuga que solo será posible en la escritura misma. Doble culpa la de dejar patria y madre.

La narradora está en Madrid al escribir. Está realmente en Madrid...Es interesante percibir los pasadizos por los que la voz migra de Madrid a Buenos Aires, de Buenos Aires a la India, de la India a una cama de hospital nuevamente en Buenos Aires<sup>2</sup>, lugar desde donde se disparan las voces que convocan al territorio de lo materno, de lo maternalmente enfermo. De modo parecido, el presente también se desvirtúa hacia el pasado. El recuerdo es simplemente la herida que delimita la transgresión, la huida, es decir, lo imperdonable, dice la protagonista en los inicios de la novela

---

<sup>1</sup> Esta ponencia se inscribe dentro del trabajo llevado a cabo dentro del proyecto de investigación Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes en la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI, de la cátedra de Literatura Española contemporánea, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

<sup>2</sup> También aparecen otros espacios, Uruguay, Barcelona, Estados Unidos como tránsito múltiple de la protagonista.



Cuando veo a las personas mayores en el Metro de Madrid, pienso en ella, siempre. Y quedo demolida (2018: 16)

Y me sonreírías. Tu sonrisa. Madre mía, tu sonrisa. Una mezcla entre odio e inteligencia. Entre amor e incredulidad. Si la recuerdo, quedo demolida. (2018: 20)

Como puede verse, dos ideas centrales vertebran la fuga de la protagonista, el recuerdo como demolición y el olvido como protección.

Fugarse está mal. Desde los orígenes literarios de la palabra<sup>3</sup>, la fuga implica correrse del lugar al que uno pertenece, al espacio al que uno es condenado a estar, siempre. A ese *uno*, sin embargo, convertido en *otro* desde su alejamiento, hay que rescatarlo, cazarlo, volverlo a encauzar. La palabra fugar viene del latín fugare, por vía culta. De ahí también las palabras: fuga y fugaz. Fugare (en latín, "espantar, hacer huir"), deriva de fugere ("huir"), por eso en latín fuga significaba ambos: la persecución y la huida. Las connotaciones musicales, por otro lado, de la *fuga* nos llevan a pensar en voces y tonos que se superponen, que se atrapan y silencian. Desde las conceptualizaciones geométricas, la fuga es un punto ubicado en un lugar del infinito como efecto de una proyección de líneas paralelas.

La novela *Madre Mía* habilita al lector a pensar en la fuga como deseo y transgresión, que acaso convergen, en cierto imaginario social<sup>4</sup>, en un punto semejante. Es, como lo apunta el origen de la palabra, persecución y huida. La protagonista se fuga, se aleja hacia un lugar donde simplemente pueda respirar, viajar, moverse para vivir. Pero es perseguida en su intento por la voz de la conciencia, por la madre, por los médicos, por filiaciones que llaman a mantener el hogar.

---

<sup>3</sup> Es Dante, quien en el siglo XIII, cita la palabra fuga asociada a la cacería.

<sup>4</sup> El concepto de imaginario social es tomado desde las teorizaciones de Maffesoli en *Lógica de la dominación*.

Para Deleuze y Guatari, la fuga, esa línea imperceptible, es un acto de resistencia y de afirmación, un escape ante el totalitarismo que los cuerpos gubernamentales aplican. Es una mutación dentro del mismo sistema, es convertirse en otro y, por lo tanto, abrirse a otras vidas.

Una cita corrobora el trayecto de la escritura del deseo a la transgresión y de ésta a la culpa

11 de septiembre de 2012. Barcelona.

Disfruté muy poco la estadía en ese lugar.

*Qué hacés en Barcelona No te habías ido a vivir a Madrid*

Estoy buscando un trabajo y un lugar.

*Te comento que, mientras tanto ya hay un trabajo familiar y hogar donde morir.*

Dije lugar. En cualquier caso, ya lo sé, se llaman Madre y Buenos Aires. (2018: 29)

Porque te fuiste a vivir. Mala. Eso te pasa por vivir. Egoísta. Vivir mientras tu madre muere. A quien se le ocurre (2018: 21)

Madre y Buenos Aires conforman ese espacio homogéneo, de domesticación y control. Los siniestros lazos del hogar que acallan esa sed de infinito, esa pulsión que enfrenta a la protagonista a la familia y la condena a la intemperie.

Al ver a V. una tarde con una falda roja, parecida al atuendo de Caperucita, pensé que, probablemente empezaba a necesitar eso, los pequeños símbolos que, sobre el mueble o sobre el cuerpo, lo mismo da, hacen una identidad o un lugar de pertenencia, y que sirven para salir a enfrentar la vida cotidiana, no el mundo. Un orden, cierta disciplina adquirida porque el caos ya fue recolectado (2018: 52).

La protagonista, F. en clara clave de lectura autoficcional, se despoja del hogar y sus símbolos, desaloja de su cuerpo las marcas de la pertenencia, huye hacia el lugar vacío, hacia esa idea de campamento base como sitio para vivir, aunque los recuerdos, como el lobo del cuento, llaman e intentan atrapar y ordenar.

En efecto, la novela es atravesada en clave netamente simbólica por el cuento de Caperucita y el Lobo y por el de los tres chanchitos. En ambos cuentos, la persecución y vigilancia son evidentes. El último cuento marca la desprotección y la intemperie a la que es condenada la protagonista quien siempre construye lugares de paja y no de ladrillos.<sup>5</sup>

Así como la fuga implica el acto de perseguir y el acto de huir, la errancia también tiene sus paradojas que muy bien son plasmadas en la novela. Sobre ese desear irse y no poder, nos dice Michel Maffesoli:

La separación y el enlace constituyen un mismo acto estructural en virtud del cual, por una parte, aspiramos a la estabilidad de las cosas, a la permanencia de las relaciones, a la continuidad de las instituciones y, por la otra, deseamos el movimiento, buscamos la novedad del afecto, denigramos lo que nos parece demasiado fijo (2004: 80).

La novela marca la errancia de la protagonista y, al mismo tiempo, su imposibilidad de huir. Lo centrífugo y lo centrípeta trazan en la escritura un vaivén en el que se mueve desde el centro hacia el afuera, desde el ser al no ser, desde una identidad que otorga nombre, nacionalidad, lengua, patria hacia el vacío.

Yo volviéndome del extranjero para cuidarte qué sensación más centrípeta. Como una hormiguita aventurera que se trepa a la concha de un caracol y recorre el dibujo, la grieta, hasta el centro y cuando decide salir ve que está atrapada, que la aventura resultó un desastre... depende de en qué hemisferio una esté, hacia un centro que arrastra y traga, babosa depredadora, hasta hacer desaparecer (2018: 90-91).

El despegue dificultoso de la babosa, el agujero negro del centro como amenaza, los hilos que se tensan, el movimiento pendular del

---

<sup>5</sup> Es interesante mencionar que la autora tiene una fuerte vinculación con la literatura infantil, razón por la cual, ambos textos adquieren otra significación.g

personaje, el lenguaje que se mece y termina por no decir. Discurso fugaz pero siempre espiralado.

En esa ciudad estuve dispuesta a movimientos que no fueran avances. Sutiles salpicaduras de los dedos de mis pies contra el suelo, instante de aire y de nuevo suelo. Mecerse. Con mi padre no conversé nada narrable. El lenguaje también se mecía. Instantes de silencio y de nuevo palabra y de nuevo suelo. Mecerse otra vez (2018: 47).

El territorio que llama, que aquieta los pasos de la protagonista es el cuerpo enfermo de la madre. Escapar de la muerte, narrar la enfermedad, fugarse del discurso enfermizo de la familia, serán sus objetivos. Cuerpo, territorio y discurso son atravesados por la enfermedad. La novela, de este modo, crea una subjetividad, una autoficción o *matergrafía*<sup>6</sup> a partir de lo enfermo del cuerpo materno y, por ende, social. Doble autobiografía, la escritura de la madre, en la presencia aterradora de la enfermedad y en la ausencia tras su muerte, la escritura del yo de la protagonista. Escribir a la madre, hacerla discurso hasta hacerla desaparecer. Desfiguración de la madre para la figuración de la hija. La necesaria orfandad de la sobrevivencia. “El lenguaje hace vacío sobre la enfermedad, basta con leer tu historia clínica, está en lo escrito o esta es mi espiral de la trampa, querer escribir sobre la enfermedad ajena y acabar, escribiendo, enferma, sobre la escritura” (2018: 38).

Es preciso, entonces, como sugiere la protagonista, *morirse de familia* para ser. Desplazarse no para ser otro sino simplemente para ser. Cometer el acto deshonoroso de irse, abandonar y vaciar el hogar. Ser sin madre.

La novela *Madre Mía*, convertida en territorio a desterritorializar, plantea un discurso huidizo y fugaz. La hibridez y mixtura del texto de Florencia del Campo subraya lo poroso frente a lo compacto y

---

<sup>6</sup>Vanessa Vilches Norat, *Desmadres o el rastro materno en las escrituras de Yo*. (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa).

homogéneo y abre múltiples líneas de fuga, trayectos de lectura descentrados, fronterizos y espiralados. La forma se abre a la cursiva, los asteriscos, el material escaneado como fuente literaria, las fotografías, las cartas. La escritura asimila el formato del diario y, sobre todo, el entretreído de discursos, el médico, el científico, el literario, el familiar. Discursos que atraviesan y configuran el *tumor* social, el mal de familia y la escritura autoficcional de Florencia del Campo. Los discursos aparecen en la novela como voces castigadoras del desvío, convocan al regreso al origen.

Es interesante notar las fugas propuestas en la obra hacia las historias clínicas de la madre, el corrimiento desde la autoficción en construcción por la protagonista a la ficción del discurso médico. El médico narra otro trayecto, la evolución clínica de la madre como paciente, el trazo inevitable entre la enfermedad y la muerte. Se trata en este caso de no contar lo obvio, lo sobresaliente, de rodear la muerte sin nombrarla. Nada narrable sucede en las historias clínicas, nada más parecido a la ficción, porque, como dice la protagonista, *las historias de la enfermedad se escriben desde lo callado, desde el tartamudeo a la afonía total*.

En este contar la enfermedad, la autoficción de *Madre Mía*, por otro lado, se transforma en metaficción puesto que surge como interrogante constantemente la pregunta “Cómo se narra desde ahí, desde ese no lugar o lugar tan fino y resquebrajado cómo se hace equilibrio en la grieta, en el intersticio, desde el lenguaje” (2018:129).

Se trata, de hecho, de un lugar incómodo de la enunciación, dado que se narra desde la sospecha, desde la culpa, desde el rencor. Se trata también de otra incomodidad, contar la enfermedad de la madre, y sobre todo, contar el acto de irse, confesar la huida, escribir la fuga. Muchos son los procedimientos narrativos que le permiten a la protagonista sobrellevar ese relato incómodo. Ceder la voz, incorporar otros discursos, intervenir el texto con alusiones literarias, callar. Pero sobresale un procedimiento que, sin duda, funciona en la escritura como punto de fuga. Me refiero al juego con el lenguaje y al

humor que no sólo alivian la tensión de lo trágico narrado sino abren la posibilidad de desbaratar lo serio, conjurar la muerte desde el propio lenguaje

La historia clínica, la historia dura  
Y la vida continúa.  
Al menos hasta que se canse.  
Sí hasta que se cáncer.  
Hasta que sea cáncer, sí. Y hasta que ese cáncer.  
Sí hasta que ese cáncer mate a mi madre (2018:92)

Hasta qué punto te estabas muriendo  
Ay hay puntos para la muerte y cómo van el uno al diez (2018:20)

Nueva transgresión entonces, en el plano de la escritura, no es perdonable reírse de la muerte. Tampoco es esperable que se ansíe la muerte, que se desee el fin, que se escriba desde el odio y el rencor “Comienzo del abandono. No. Ya me había ido antes. Por qué regresé. Si me había jurado nunca más vivir con vos. Bernanda Alba” (2018:107).

La novela no sólo se escribe con discursos, se escribe con el cuerpo, con un material falso como las palabras, con los pómulos hundidos, con la madre convertida en babosa, con el tumor como ese círculo esencial del que no se huya nunca. Como es posible ver, escritora y escritura, en fuga permanente, se acusan no poder decir la enfermedad y la muerte.

Comprendí que ya no me hallaba, me sentí como un cuerpo evaporado, asumí que había cometido el acto de irme y que era irremediable, aunque regresara. No importa cuántas veces una se vaya, la que realmente importa es la primera (2018: 56).

Frente a esta imposibilidad, solo la migrancia cuenta.

## Algunas conclusiones

La fuga se plasma en la novela desde múltiples niveles. Desde lo argumental y temático constituye el eje fundamental puesto que se narra la fuga de la protagonista. Desde lo procedimental, la fuga hace de la novela un texto nómada, descentrado y fugaz. Se trata, como es posible ver, de una escritura anfibia, sin ancla, en donde dentro y fuera son partes de un mismo territorio. Y también una escritura de frontera, entre el punto de origen y el de llegada.

Las líneas de fuga son una constante en la narrativa del siglo XXI, en la literatura hispanoamericana, y en especial en la producida por mujeres. Me refiero a la literatura de Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Valeria Correa Fiz, Lina Meruane que, en consonancia con la escritura de Florencia del Campo, configuran un espacio interesante, doblemente excéntrico, por ser mujeres y por ser migrantes, de construcción de una insurrecta poética en común.<sup>7</sup> No me es posible aún conjeturar posibles hipótesis acerca de esta vinculación con la escritura femenina. Quizás pueda simplemente formular interrogantes, porqué son las escritoras latinoamericanas actuales las que asumen en la ficción la negación de la familia, de la maternidad y plantean como contrapartida un orden adverso al Estado, a la noción de Patria y Nación.

Muchas de las obras dentro de este paradigma migrante indagan en la relación problemática y compleja con los padres, en la desarticulación de la familia como primer orden social, en nuevas formas de maternidad y en la relación permanente entre lo humano y lo animal. Estos planteamientos pueden parecer, en primera instancia, lejanos a los planteos iniciales acerca de la tensión lingüística operada desde la literatura migrante y la compleja relación del escritor y su patria. Sin embargo, a la luz de los estudios de biopolítica pode-

---

<sup>7</sup> En consonancia con esta insurrecta poética en común, todas ellas habitan ese cómodo territorio de la *tercera orilla* y hacen una literatura políticamente incorrecta.

mos pensar que estos nuevos interrogantes son sólo nuevos modos o nuevos intentos de abordar el binomio literatura-política.

El voluntario distanciamiento de la Nación y sus símbolos es también una consciente posición política, la misma que lleva al escritor a negar, destruir, desplazar la estructura mínima de la sociedad, el germen de la construcción identitaria y el núcleo a través del cual se proyecta una normativización y un deber ser por parte del Estado. Asimismo, intentar desde la literatura abolir las normas sociales que se yerguen en torno a la maternidad para construir otras maternidades alternativas es la búsqueda de un sitio libre de la manipulación política. Cortar lazos, eso han empezado a hacer tanto la primera promoción de escritores migrantes como la nueva. La elección de la desvinculación, la no pertenencia, el desamparo absoluto, los habilita a denunciar las grietas por las que el poder se apropia de los sujetos.

Desprovistos de lazos patriotas, nacionalistas, familiares y maternales, los escritores resisten en otro territorio. Escriben desde, por y sobre el cuerpo. Desde este nuevo espacio de significación se pretende desarticular la proyección del Estado en tanto creador de subjetividades. Escribir sobre el cuerpo, enfermo, implica revelar los mecanismos de control y normativización que sobre ellos se ejerce. Escribir sobre ellos es mostrar los bordes de la humanidad y las cercanías con lo animal. Es, en ese recinto de lo no humano, de lo despojado del carácter de persona donde operan en el discurso tópicos como la enfermedad, la sexualidad, la explotación. El lugar del cuerpo en la literatura migrante es una resistencia también a la nación. Una resistencia sutil, desde los bordes, pero resistencia al fin.

*Madre Mía* de Florencia del Campo es una novela sobre la enfermedad y muerte de la madre de la protagonista, una novela que desarticula los límites de la autoficción, pero, sobre todo, es un texto politizado, una obra atravesada por políticas que es necesario revelar.



## Referencias bibliográficas

DEL CAMPO, Florencia (2018) *Madre Mía*. Buenos Aires: Caballo de Troya.

DELEUZE Gilles y GUATARI, Félix (2002) *Mil Mesetas*. Pretextos: Valencia.

DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires: Emecé.

GIORGI, Gabriel (2014) “Introducción. Una nueva proximidad”, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

MAFESSOLI, Michel (2004) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1977) *Lógica de la dominación*, Barcelona: Península.

ROUDINESCO, Elizabeth (2004) *La familia en desorden*, Barcelona: Anagrama.

SIRACUSA, Gloria (Dir.) (2017) *La tercera orilla*. Neuquén: Educo.

## 8. “Migración, Animalidad y Biopolítica en *La condición animal* de Valeria Correa Fiz

Liliana Haydée Maldonado

### Introducción

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Emergencias de una Literatura en Tránsito. Poéticas de Migración en escritores hispanohablantes de la última década del Siglo XX y primeras del Siglo XXI” (2016-2019) 04/H163-FH.U.N.Co. En una primera instancia del proyecto se trabajó sobre una primera diáspora de escritores hispanohablantes migrantes<sup>i</sup>. Entre ellos Clara Obligado Marcó del Pont (Buenos Aires, Argentina, 1950); Lucía Puenzo (1976, Buenos Aires, Argentina); Andrés Neuman Galán (1977, Buenos Aires, Argentina); Alejandro Andrés Zambra Infantas (1975, Santiago de Chile, Chile) y Patricio Pron (1975, Rosario, Argentina).

En esta segunda instancia he elegido la obra *La Condición Animal*<sup>ii</sup> de Valeria Correa Fiz; nacida en Rosario, ciudad de la República Argentina quien emigró y actualmente reside en Madrid. Es una mujer empoderada, que en su escritura cuestionan el *statu quo* imperante; sus cuentos poseen un sesgo político social. Esta escritora pertenece a una nueva diáspora de escritoras, pues en su mayoría son mujeres que producen lejos de su país. Algunas de ellas son Lina Meruane, Ariana Harwicz, Samanta Schweblin, Florencia del Campo que traducen en sus escrituras *en tránsito* la experiencia de la migración y lo hacen desde un espacio simbólico como una síntesis de las clásicas dos orillas.

En esta oportunidad haré foco en la animalidad, un tema recurrente en la literatura en la vida del ser humano. Desde tiempos remotos vida animal y vida humana conviven e intercambian roles y hábitos. En las religiones se ha poblado siempre de dioses animales o híbridos de hombre–animal. Las representaciones humanas de lo

sobre natural suelen tener estos dos componentes; en el arte, en la literatura, en la jurisprudencia, en la ciencia, hay numerosos ejemplos de esta convivencia. Encontramos tipologías textuales que abordan esta temática, refranes, fábulas, bestiarios, cuentos folclóricos, relatos mitológicos. Toda una gran producción, que abarca desde la antigüedad a la edad media y se proyectándose a la actualidad.

Tanto el pensamiento mítico como las parábolas cristianas usaron a los animales y sus hábitos naturales con intensión pedagógica.

Como ejemplo podemos apreciar al libro del Génesis capítulo 3:

“...La mujer respondió a la serpiente: «Podemos comer de los frutos de los árboles del jardín, pero no de ese árbol que está en medio del jardín, pues Dios nos ha dicho: No coman de él ni lo prueban siquiera, porque si lo hacen morirán.»

La serpiente dijo a la mujer: «No es cierto que morirán. Es que Dios sabe muy bien que el día en que coman de él, se les abrirán a ustedes los ojos; entonces ustedes serán como dioses y conocerán lo que es bueno y lo que no lo es.»

...La mujer respondió: «La serpiente me engañó y he comido.»” (Génesis 3; 2-5 y 13; S.F.)

En una homilía Papa Francisco explica el doble significado de la serpiente en la Biblia:

“... La historia de la salvación relatada en la Biblia está relacionada con un animal, el primero en ser nombrado en el Génesis y el último mencionado en el Apocalipsis: la serpiente. Un animal que, en la Escritura, es símbolo poderoso de daño, y misteriosamente, afirma el Papa, de redención...”

... Para explicar esto, Papa Francisco enlaza con la Lectura del Libro de los Números y el Evangelio de Juan. La primera contiene el famoso pasaje del pueblo de Israel, que, cansado de vagar por el desierto con poca comida, se enfada con Dios y con Moisés. También aquí las protagonistas son las serpientes, dos veces. Las primeras enviadas por el cielo contra el pueblo infiel, que siembran el terror y la muerte hasta que la gente implora a Moisés el perdón.

Y la segunda es un reptil muy especial que entra en escena: “Dios dice a Moisés: ‘Haz una serpiente y ponla encima de un estandarte (la serpiente de bronce). Quien hay sido mordido y lo mire, se curará’. Es misterioso: el Señor no mata a las serpientes, las deja. Pero si una de estas hace daño a una persona, esta mira a la serpiente de bronce y se salva. Alzando a la serpiente...”

... “La serpiente, símbolo del pecado. La serpiente que mata. Pero una serpiente salva. Este es el Misterio de Cristo. Pablo, hablando de este Misterio, dice que Jesús se vació de sí mismo, se humilló, se abajó para salvarnos. Y más fuerte todavía: ‘Se hizo pecado’. Usando este símbolo, se hizo serpiente. Este es el men-

saje profético, de estas Lecturas de hoy. El Hijo del hombre, que como una serpiente ‘hecha pecado’, es alzado para salvarnos” (Radio Vaticano; 2016-03-15, “Hoy en la homilía en Casa Santa Marta”; <https://es.aleteia.org/2016/03/15/papa-francisco-explica-el-doble-significado-de-la-serpiente-en-la-biblia/>)

Otro ejemplo de ello es la obra *Sobre la naturaleza de los animales* (en latín *De Natura Animalium*, en griego *Περὶ ζῴων ιδιότητος*), del autor Claudio Eliano<sup>iii</sup>. Curiosa colección de diecisiete libros de breves historias sobre naturaleza, seleccionadas para proporcionar lecciones morales alegóricas.

A veces el animal es un compañero, un instrumento colaborativo, un alimento, se lo utiliza para esparcimiento, para estudios científicos, y diversión; otras veces, es una amenaza, algo siniestro, otras, animalidad y humanidad se confunden en un mismo ser. Por lo tanto, animalidad y humanidad es un devenir constante, *migramos* entre uno y otro, somos unas veces personas y otras nos comportamos como animales. El animal es ese *otro* que nos interpela. Instinto y razón conviven dentro de nosotros.

Llama la atención, la gran producción literaria actual en habla hispana que aborda de distintas maneras lo animal y que testimonia la avidez lectora sobre este tópico. Como ejemplo, podemos citar a los siguientes escritores: Alejandra Costamagna<sup>iv</sup>, Marta Sanz<sup>v</sup>, Guillermo Sacomano<sup>vi</sup>, Teresa Viejo<sup>vii</sup>, Antonio García Ángel<sup>viii</sup>, Hebe Uhart<sup>ix</sup>, Patricia Ratto<sup>x</sup>. La animalidad ha sido tratada desde los griegos hasta la actualidad, la filosofía, la antropología han destinado tiempo en el tratamiento de este tema. Lo animal constituye algunas veces una condición que define a lo no humano y a lo antihumano, y cuando utilizamos el término animal para referirnos al ser humano reviste carácter de insulto o bestialización. Otras veces es utilizado de un modo ponderativo como, por ejemplo: “este es un animal nadando” cuando se refiere a un nadador fuera de lo común y también se utiliza en un tono afectivo cuando se llama a un ser querido “mi alondra”.

## La condición animal

Valeria Correa Fiz nos cuenta sobre la imagen de la portada que eligió para *La condición animal*:

“La ilustración la elegí por varios motivos. Es una mujer que tiene una mirada un poco violenta y enajenada y creo que eso la vincula con el tono con el que está escrito el libro. El pájaro que sale del centro del pecho refleja la ambivalencia de nuestra condición, un poco humana, un poco animal. Además, ese pajarito es un personaje importante en un cuento, Lo que queda en el aire, y que gira en torno a la pregunta sobre la muerte. El hombre es la única criatura del planeta que tiene consciencia sobre la finitud de su vida y eso también me gustó que se reflejara en la ilustración de portada. Luego están las flores de opio, que estarían ligadas a ciertos aspectos fantásticos y con lo onírico que he querido poner en el libro.” (V. Correa Fiz; (2017-jun-05); Entrevista personal a por correo electrónico)

Está estructurado en doce historias, agrupadas en cuatro secciones, que se corresponden a los cuatro elementos de la naturaleza o del budismo temprano: Tierra, Aire, Fuego y Agua...

La autora dice al respecto:

“... Mi intención fue darle al libro una estructura fuerte que condujera al lector hacia una cierta intensidad, como lo hace la música sinfónica. Y para ello, era absolutamente indispensable el orden, la armonía y la proporción. En esta concepción, cada uno de los cuentos debe funcionar de modo individual, pero también tiene que suponer un plus de emoción respecto del relato anterior y, a la vez, ser la base, el sustrato emocional del relato sucesivo...”

... Mientras buscaba un orden para el libro, reparé en que cada uno de los relatos tenía como núcleo alguno o algunos de estos elementos. Recordé, entonces, que ciertos filósofos griegos presocráticos consideraban estas sustancias como el arché, el elemento primigenio del cual estarían hechas todas las cosas del universo; se me ocurrió que yo también podía jugar con esta idea. Así concebí un orden que avanza desde lo sólido hasta llegar al agua que es, como sabemos, el principal componente del cuerpo humano.” (V. Ginés<sup>xi</sup>; 2016-10.)

Las historias recorren o migran por varios lugares Miami, la Argentina en épocas dictatoriales, un hospital, una morgue, el campo, la ciudad, Estados Unidos, Chaco, Japón, una escuela especial, los probadores de una tienda. En cada uno se desarrollan las más insólitas historias. Este libro es un viaje que nos lleva desde lo racional a lo bestial. La vida y la muerte, la felicidad y el horror, se alternan

conformando una trama en la que la tensión entre lo humano y lo bestial conviven en un mundo a veces extraño y siniestro.

Subyace en la obra el mito de Proteo en el que el ser humano pertenece al mundo de la “physis” que para los griegos era el ámbito del orden y la necesidad, el hombre es un ser imperfecto dentro de ese mundo perfecto. El hombre es un ser precario, necesita de la libertad y del pensamiento para compensar su debilidad. Platón en el mito de Protágoras expone su alegoría del hombre como ser carencial. Éste ha tenido que ingeniárselas para satisfacer sus necesidades, y también aquellas que trascienden el ámbito de la animalidad. El hombre no es algo acabado, definitivo e inalterable su naturaleza *migra* en búsqueda de su completitud. El hombre es un ser social, el aislamiento empobrece la vida, lo natural es la vida en sociedad y la capacidad de comunicarnos, el uso del lenguaje nos hace humanos.

Hay alteridad de lo humano con lo animal, en la que se comparte, se convive con ese otro, nos relacionamos con el animal casi humanizándolo, le damos atributos nuestros; lo bañamos, le damos de comer, le preparamos un lugar para dormir, son una compañía, la que no encontramos con nuestros iguales humanos, familia, pareja, sociedad. Como podemos ver en el cuento de Correa Fiz.

“Su curiosidad y su holgazanería me acompañaban.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*, 2016-p6).

“Tenían la misma pinta que los chicos que dan problemas en las películas: jeans sucios y rotos, remeras con eslogan, zapatillas y gorras de béisbol, mucho olor a búfalo” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*, 2016-p8).

“Me había olvidado una lata de atún y otra de merluza para mis hombrecitos junto a la caja... Regresé a la casa a darle de comer a mis gatos.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*, 2016-p9).

En “Una casa en las afueras” de *La condición animal*, el relato comienza en enero del 2001, un matrimonio encuentra una casa en Miami, una cabaña con vista al mar. La pareja parece ser argentina, el texto no lo dice, pero se infiere de “...Se consideraba a sí mismo como un caballero, aun cuando despotricaba a los gritos contra Fidel y mi compatriota desvergonzado, el Che.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*, 2016-p6). Ella se encuentra sola la mayor parte del tiempo, no sabemos su

nombre, su marido trabaja afuera y está largos períodos ausente. La compañía de la mujer es un gato de nombre Philip, un libro que nunca abre, y unos gatos a los que ella los define como hombrecitos.

“... yo me pasaba las horas sentada en el porche mirando a los gatos con un libro sin abrir en el regazo. Deambulaban con desparpajo y las patas siempre enfiadas a causa de la tierra pantanosa de la zona. Quizá sea un modo tonto de expresarlo, pero eran para mí como hombrecitos paseándose al sol.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal* 2016-p6).

Traba amistad con un almacenero cubano, al que llama Jaime. Opositor al comunismo de la isla y por lo tanto exiliado de la revolución castrista. Jaime, es uno de los tantos migrantes que han ido tras el sueño americano. El idioma es importante, Jaime y ella hablan en castellano, salvo que cuando él insulta, utiliza el inglés.

“Era un modo de distanciarse de lo que creía que no correspondía a su posición social.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*, 2016-p7).

Hay un sentimiento de extranjería y desolación, la protagonista intenta con mala fortuna domesticar, humanizar un lugar que le es hostil desde el principio. El aislamiento produce incomunicación y esto animaliza la conducta o la condición de la mujer.

“Jaime, los gatos, y una pandilla de adolescentes casi un decorado en el parking de almacén era lo único vivo en el paisaje de mis días.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*, 2016-p7).

El micro universo se reduce a esta serie: la soledad; el abandono del esposo; el lugar y la casa que son percibidos por la narradora como extraños por ser nuevos y desconocidos. La mirada de la narradora migrante y/o extranjera modifica el paisaje, autopercepción de la realidad circundante. Ella no se puede amigar con el paisaje que la rodea, su condición de migrante le impide apropiarse de ese nuevo espacio.

Luego, este extrañamiento se va suavizando. Ese mundo empieza a ser amigable: ella conduce su primer automóvil automático hasta al almacén de Jaime, escuchando música country. Esto la hace sentirse americana, es una imagen cinematográfica: El auto americano que es conducido por una rubia, con lo pelos al viento, en la ruta que atraviesa el desierto y música country de fondo.

“Me gustaba conducir hasta lo de Jaime sin pensar demasiado, escuchando música country. Me sentía tan americana como cualquiera...” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*; 2016-p8).

En momentos, en que se avecina una de esas tormentas que suelen ocurrir en la península de la Florida, la protagonista se encargará de aprovisionarse para no correr riesgos durante el temporal y se entretiene, entre otras cosas, mirando un canal (TV) sobre animales. Piensa en los gatos y les ha puesto nombre que revelan la imaginación de la protagonista y sus lecturas (son nombres literarios):

“Nevermore, que era completamente negro, y Gondoliere, que tenía el pelaje rayado. Recuerdo también a Phileas Fogg, un perfecto sir inglés que sabía esperar a que se liberara la escudilla con la leche, y a Franky “Frankenstein”, el más viejo de todos.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*; 2016-p7)

Una noche, aparecen los adolescentes que ha visto en el pueblo. Dirigidos por una líder a la que ella llama “Reina Loca” ingresan a la casa para realizar un ritual de iniciación. Ella lo recuerda: “Me destroza los nervios pensar en Miami, en esos chicos, en mi marido en todo lo que sucedió entonces.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*; 2016-p7). Lo que destroza sus nervios es la carnicería que se produjo entre los adolescentes que querían matar al gato como víctima propiciatoria. La escena es dantesca, es bestial, sangre, peleas, y en ese momento, llega el marido que se ha olvidado el documento. *Reina Loca* y los chicos huyen dejando moribundo a Philip. Afuera en el auto lo espera su amante la “Rubia oxigenada”. Al respecto la mujer dice: “Olvidar su documento fue su forma inconsciente de dejar atrás su identidad, Él no era quien decía ser hacía ya mucho tiempo.” (“Una casa en las afueras” *La condición animal*; 2016-p14)

La resolución de esta secuencia es que ella termina apuñalando al gato que resulta ser una gata preñada. Aquí la ambivalencia gato-gata confunde la identidad del animal felino. También hay ambivalencia en la identidad del marido con respecto a su doble vida y la de ella, una mujer apacible que en un momento de locura da la estocada final a su compañero el gato(a) Philip. Ella al dar muerte al gato, se animaliza porque prima lo irracional sobre la razón, es decir la condición humana. Es una migración en las relaciones y las identidades,



de un momento a otro, en escasos instantes podemos ser otro, irreconocibles para los demás y para nosotros mismos.

La autora declara en una entrevista que: “Los animales me gustan y el libro tiene una fuerte presencia de animales, pero el título está vinculado con algo diferente: la pérdida de la condición humana.” (V. Ginés<sup>xiii</sup>; 2016-10.)

En otro cuento: “La vida interior de los probadores” que pertenece a la sección Tierra (*La condición animal*): el protagonista padece de trastornos en su personalidad, concurre a una escuela especial. Nunca tuvo relaciones con una mujer y pasa largo tiempo mirando porno japonés y masturbándose a escondidas de su madre. Este comportamiento instintivo de autosatisfacción animaliza al personaje. Pierde el control y dominio de sí mismo. Tiene una especie de ángel guardián que en realidad es que le aconseja con perversión la manera de obrar.

“También cuidaba de mi gato, Binks; es rojizo. Los sábados mientras mi madre estaba en el bingo me tocaba frente a la computadora. Me gustan los vídeos de las japonesas con pulpos. Toda esa carne suave y viscosa. La baba, los esfínteres, los tentáculos.

Yo era lo que se dice un buen muchacho.

Hasta que un día algo se puso a aletear en mi cabeza. No era como lo que le da las convulsiones al tartamudo Rodríguez que obligan al celador a sujetarle la lengua afuera. Era más bien algo grande, de color gris dinosaurio: un pterodáctilo, igualito al del libro de Ciencias. Se me apareció dentro de la cabeza de la nada el día que me di cuenta de que era el único de mi clase que no había estado con una chica.” (“La vida interior de los probadores”; *La condición animal*; 2016-p16)

En *Leviatán* de la sección Agua, tiene como protagonistas a Liza contratada por la revista *Wild Waters* para hacer una guía ictícola de América Latina y Daniel un escritor disidente, que años más tarde pasará a la clandestinidad perseguido por el régimen dictatorial que jaquea a toda América Latina:

“... a cada cual, su guerra, suspiraba Liza, y comentaba sus descubrimientos ictícolas y lo que reportaban los diarios extranjeros. Mientras América del Sur, porque no se hablaba solo de Argentina sino también de Uruguay, Chile y Bolivia, hervía, la relación de Liza y Daniel se entibiaba de a poco.” (“Leviatán”; *La condición animal*; 2016-p85)

Ambos se conocen un martes en una performance que reunía a escritores disidentes. Un narrador testigo nos cuenta la historia de Liza y Daniel que por circunstancias de la vida se separan. Liza se dirige a Tucumán tras una pista que la conduciría a comprobar la existencia de unos *peces de fábula*, los *mújoles*<sup>xiii</sup> gigantes, *plateados* y *carnívoros*.

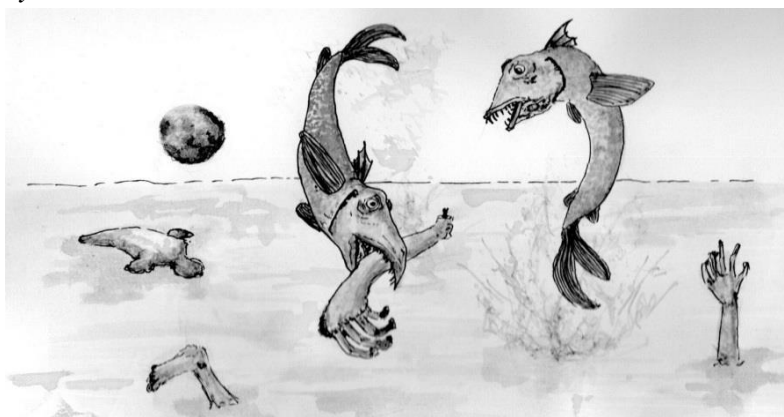


Ilustración 1. Mújoles. A. Domínguez. (2019-02). Dibujo en tinta china sobre papel blanco. Instituto Universitario Patagónico de las Artes; Neuquén, Argentina.

En una entrevista realizada vía Facebook, la autora nos cuenta:

“Con respecto a los mújoles, quería el nombre de un pez que pronunciado por un norteamericano tuviera la posibilidad de mostrar la pronunciación extranjera. La j puede aspirarse en h y además da la idea de “hole” de lo subterráneo, el agujero por el que desaparecían los opositores...” (V. Correa Fiz, (2018-12-18)).

La escritora también juega con el nombre de la protagonista “Liza” y los mújoles; advirtamos que Lisa es otra denominación del *mugil cephalus*<sup>xiv</sup>.

La animalidad en este cuento está relacionada con la realidad sociopolítica de América del Sur. Las dictaduras animalizan a la sociedad. Las prácticas clandestinas del gobierno de turno muestran lo animalización de la condición humana, degradándolas a su condición primigenia para lograr un control social más certero. El título del cuento nos remite al *Leviatan*<sup>xv</sup> de Hobbes<sup>xvi</sup>, para éste la humanidad no pierde nunca su distintividad dada por la racionalidad de los individuos, pero en su animalidad el hombre es “el lobo del

hombre”, la amenaza animal que solamente el acuerdo racional y la sujeción a la norma común de la vida en sociedad pueden desactivar.

La biopolítica<sup>xvii</sup> ejerce el control de la vida y del cuerpo. El sistema político imperante en América Latina a partir de la década de los setenta y hasta pasados los años ochenta aplica dispositivos de control de la sociedad y el resultado es la muerte y la desaparición de los cuerpos.



Ilustración 2. *Leviatán*; A. Domínguez, 2019-02; Dibujo en tinta china sobre papel blanco. Instituto Universitario Patagónico de las Artes; Neuquén, Argentina.

“De pronto se alzarían una luna inmensa, casi monstruosa de tan perfecta...

... Enseguida bajaron cuatro hombres armados y seis más, con los ojos cubiertos y desnudos. Forcejeando, consiguieron alinear a los prisioneros cerca del pozo...

... Liza agachó la cabeza, y en el instante que dejó de mirar... oyó el tiroteo...

... advirtió el ruido de los motores que se marchaban. Inmóvil, esperó unos minutos. Oyó después el chapoteo en el pozo y un rumor de agua y aire. Son ellos, han llegado, estaba segura. Por el ruido y el fuerte hedor a carne animal, Liza supuso que las bestias tendrían espiráculo...

Se asomó al espejo de agua y una arcada le hizo verificar la pesadilla: los peces estaban disputándose un trozo de carne. En el centro del pozo resplandecía un brazo blanco...” (Leviatán; *La condición animal*; 2016-p86)

## Conclusión

El monstruo puede tener dos caras o también se puede mutar en otro. El monstruo puede ser el estado, la dictadura que aniquila y desaparece a aquellos que son una amenaza para sus objetivos, o también esta víctimas puede ser un potencial monstruo amenazante para el poder imperante. Como respuesta el estado tiene que matar al monstruo. La biopolítica se transforma así en tanatopolítica<sup>xviii</sup>, una política de la muerte y de la desaparición forzada de personas. La biopolítica es un poder sobre la muerte, una gestión ordenada de la muerte. Gracias a la muerte de unos sujetos se pretende proteger la vida de otros porque los primeros constituyen una amenaza para la salud y la supervivencia del resto.

Para Correa Fiz<sup>xix</sup>, la animalidad tiene que ver con la “mala conducta”, con el comportamiento ético, moral y socialmente reprochable y también con lo inhumano.

*La condición animal* tiene que ver intrínsecamente con la condición humana. La ausencia de cualidades como la justicia y la honestidad; y podría agregarse los valores democráticos, nos animaliza, nos vuelve menos humanos y paradójicamente nos vuelve más débiles.

## Referencias bibliográficas

### Textos primarios:

Correa Fiz Valeria; 2016, *La condición animal*; primera edición digital ISBN EPUB: 978-84-8393-584-2, Editorial Páginas de Espuma Madera 3, 1º izquierda 28004; Madrid, España.

Siracusa, Gloria, 2017, *La tercera orilla, Estudios sobre poéticas migrantes*; Editorial: EDUCO-Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina.

### **Textos críticos:**

Álvarez Manuel; 2017-06; *Críticas “La condición animal”, de Valeria Correa Fiz*; Revista Digital: Ámbito Cultural. <http://ambitocultural.es/la-condicion-animalde-valeria-correa-fiz-67698/>.

Asensio Carlos; 2018-11-26; Diario16; “Valeria Correa Fiz: «El feminismo debe ser el eje fundamental que articule la nueva democracia», Entrevista a Valeria Correa Fiz, escritora de relatos y poeta argentina afincada en Madrid”. <http://diario16.com/valeria-correa-fiz-feminismo-eje-fundamental-articule-la-nueva-democracia>.

Cragnolini, Mónica; 2007-07-08; "Una herramienta para pensar la Argentina", Publicado en Suplemento Ñ, Diario Clarín, Argentina. <https://www.amorrotueditores.com/nota/una+herramienta+para+pensar+la+argentina>.

Derrida Jacques; 2008; *El animal que luego estoy siguiendo*; traducción del francés Perelti-Rodriguez 2008; editorial Trotta S.A. Madrid, España.

Esposito, Roberto; 2006; *Biopolítica y Filosofía*; Grama ediciones, Buenos Aires, Argentina.

Garramuño Florencia; 2011-12; *Región compartida. Pliegues de lo animal-humano*; BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; Universidad de San Andrés – CONICET.

González Francisco H.; jul-2017; *La condición animal (Valeria Correa Fiz)*; Revista Digital: Devaneos; <http://www.devaneos.com/relatos/la-condicion-animal-valeria-correa-fiz/>.

Kelman, Mario; 2013-04-26; "La nuda vida y el poder soberano. Agambén", Psicoanálisis y Ciencia, Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI), Universidad Nacional de Rosario, Argentina, <http://www.psicoanalisisyciencia.unr.edu.ar/?p=881>.

Lampasona, Julieta; 2013; "Desaparición forzada en Argentina: entre la desaparición y la sobrevida. O sobre la ‘regla’ y la ‘excepción’ en el despliegue de la tecnología de poder genocida"; Aletheia,

volumen 3, número 6, julio 2013. ISSN 1853-3701 IIGG – FSOC – UBA / CONICET, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/articulos/desaparicion-forzada-en-argentina-entre-la-desaparicion-y-la-sobrevida.-o-sobre-la-2018regla2019-y-la-2018excepcion2019-en-el-despliegue-de-la-tecnologia-de-poder-genocida>.

Meloni González, Carolina; Zurita, Ruy Diego; 2018; "Biopolítica de la subversión: el museo como dispositivo de invención, construcción y mostración del enemigo. El caso de la Jefatura Central de Policía en Tucumán" *A Contra Corriente*, Vol. 15, Núm. 2, pág. 220/244, Universidad Europea de Madrid. España. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1755/3109>.

Maldonado Liliana;

. 2017-06-05; Entrevista a Valeria Correa Fiz. U.N.Co. Neuquén Argentina.

. 2017-08; “Alejandro y Alejandra vuelven a casa, allende la cordillera”, *La tercera orilla, Estudios sobre poética migrante*; Editorial: EDUCO-Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina.

. 2018-11-30; Entrevista a Valeria Correa Fiz; U.N.Co. Neuquén Argentina.

. 2018-12-18; Entrevista a Valeria Correa Fiz; U.N.Co. Neuquén Argentina.

Papa Francisco, 2016-03-15, “Hoy en la homilía en Casa Santa Marta” Radio Vaticano, Fuente: <https://es.aleteia.org/2016/03/15/papa-francisco-explica-el-doble-significado-de-la-serpiente-en-la-biblia/>

Pérez Vega, David; 2017-02; *La condición animal, por Valeria Correa Fiz*. Blog: Desde la ciudad sin cines; <http://desdelaciudadesincines.blogspot.com.ar/search/label/Valeria%20Correa%20Fiz>.

Vera Ginés; 2016-10; *'La condición animal'*, entrevista a Valeria Correa; Revista Digital: La Gonzo, <http://www.lagonzo.es/literatura/la-condicion-animal-entrevista-a-valeria-correa/>.

## **Glosario**

### **Mugil cephalus:**

El mújol (o mágil, mogle, llisa, muble lisa, liza, albur, cabezudo, capitón, corcón o pardete) es una especie de pez portugués eurialino de la familia de los mugílidos. Habita en las aguas costeras de la mayoría de las regiones tropicales y subtropicales. En el Atlántico occidental, se encuentra desde la península de Nueva Escocia hasta Argentina, incluyendo el Golfo de México, aunque está ausente en las Bahamas y el Caribe. En el Atlántico oriental, habita desde el golfo de Vizcaya hasta el sur de África. Se encuentra también en todo el Mar Mediterráneo y en el Mar Negro. La distribución del Pacífico oriental abarca desde el sur de California hasta Chile. Es catádromo, peces migratorios, que viven en agua dulce y se aparean en agua salada. (griego: cata significa abajo), encontrándose frecuentemente en ambientes estuarinos y de agua dulce. En España es muy valorado desde Cataluña a Murcia, en la costa también mediterránea de Occitania y en amplias zonas costeras de Italia (Calabria, Cerdeña, Sicilia, Toscana, etc.) por su carne y, especialmente, por sus huevas, que se preparan en salazón, recibiendo éstas al estar desecadas y saladas el nombre de botarga. Su distribución geográfica es amplia, siendo muy común en aguas costeras debido a sus características, que le permiten soportar temperaturas elevadas, salinidades variables y ciertos niveles de contaminación orgánica. Su longitud es generalmente de 30 a 80cm. Es una especie de amplia distribución mundial. Fuente:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Mugil\\_cephalus](https://es.wikipedia.org/wiki/Mugil_cephalus).

## **Biopolítica:**

En la década de 1970, el filósofo francés Michel Foucault analizó cómo se habían transformado las formas de gestionar la vida individual y social en occidente, con lo cual, desarrolló tres conceptos que han sido especialmente populares e influyentes en las ciencias sociales durante las últimas décadas: Biopolítica, Biopoder y Gubernamentalidad. En términos generales, la Biopolítica es el conjunto de cálculos y tácticas que intervienen sobre una población mediante la gestión de la vida. Es un concepto que nos han aportado una forma de comprender cómo se ha generado la organización y el gobierno de nuestras sociedades hacia promover unos modos de vida, y no otros; especialmente desde el fin del régimen de la soberanía. Fuente: <https://psicologiaymente.com/cultura/biopolitica>.

## **Tanatopolítica:**

Tanato- del gr. θάνατος thánatos. elem. compos. Significa 'muerte' (fuente: <https://dle.rae.es/?id=Z4ASGnX>). Podemos decir que tanatopolítica, se refiere a la administración de la vida y de la muerte por parte del poder, con relación al discurso biopolítico o tanatopolítico.

## **Notas**

<sup>1</sup> Siracusa, Gloria; 2017; La tercera orilla, Estudios sobre poéticas migrantes; Editorial: EDUCO-Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina.

<sup>2</sup> Valeria Correa Fiz; 2016; La condición animal; primera edición digital; ISBN epub: 978-84-8393-584-2, Editorial Páginas de Espuma Madera 3, 1º izquierda 28004 Madrid, España.

<sup>3</sup> Eliano (en latín, Claudius Aelianus en griego antiguo, Κλαύδιος Αιλιανός, Praeneste, 175ac - 235ac) fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Eliano](https://es.wikipedia.org/wiki/Claudio_Eliano)

<sup>4</sup> Alejandra Costamagna; 2016, Animales domésticos, tercera edición; editorial: Random House Mondadori S.A.; Chile; Formato: 144 páginas, 13,5x23, ISBN: 978-956-9766-08-4; Sello: LITERATURA RANDOM HOUSE.

<sup>5</sup> Sanz Marta; 2003; Animales domésticos; Editorial: Destino; Barcelona; España; Formato: 224 páginas, 14x22; ISBN: 978-842-3334-62-9.

<sup>6</sup> Saccomano, Guillermo; 2008-03; Animales domésticos; Editorial: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.; Formato: 192 Páginas, 19 x 13; ISBN: 978-987-580-253-7.

<sup>7</sup> Teresa Viejo Jiménez; 2017; Animales domésticos; Editorial: Plan B; Formato: 536 páginas; ISBN: 978-841-7001-12-4.

<sup>8</sup> Antonio García Ángel; 2017-06, Animales domésticos; editorial: Random House Mondadori; Colombia; Formato: 176 páginas; 13,5x23 mm; ISBN: 978-958-8979-68-7; Sello: LITERATURA RANDOM HOUSE.

<sup>9</sup> Hebe Uhart, 2017-10, Animales; editorial: Adriana Hidalgo Editora, Formato: 212 páginas 20x13; ISBN: 978-987-4159-24-3 Colección: La lengua.

<sup>10</sup> Patricia Ratto; 2017-09; Faunas; editorial: Adriana Hidalgo Editora Formato: 176 páginas 20x13; ISBN: 978-987-4159-21-2.



<sup>11</sup> ‘La condición animal’, entrevista a Valeria Correa; Revista Digital: La Gonzo, <http://www.lagonzo.es/literatura/la-condicion-animal-entrevista-a-valeria-correa/>

<sup>12</sup>Ob. Cit xi.

<sup>13</sup>Ver Glosario, Mugil cephalus.

<sup>14</sup>Ídem xiii.

<sup>15</sup>Leviatán, (*Leviathan, or The Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil*, 1651), es el libro más conocido de Thomas Hobbes. Su título hace referencia al monstruo bíblico Leviatán, de poder descomunal. La obra de Hobbes, marcadamente materialista, puede entenderse como una justificación del Estado absoluto, a la vez que como la proposición teórica del contrato social, y establece una doctrina de derecho moderno como base de las sociedades y de los gobiernos legítimos. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Leviatán\\_\(Hobbes\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Leviatán_(Hobbes)).

<sup>16</sup>Thomas Hobbes (1588 – 1679), filósofo político inglés considerado uno de los fundadores de la filosofía política moderna. A través de su obra más conocida, *Leviatán* (1651), sentó las bases de la teoría contractualista, de gran influencia en el desarrollo de la filosofía política occidental. Además del ámbito filosófico, trabajó en otros campos del conocimiento como la historia, la ética, la teología, la geometría o la física. Es considerado el teórico por excelencia del absolutismo político, si bien en su pensamiento aparecen conceptos fundamentales del liberalismo tales como el derecho del individuo, la igualdad natural de las personas, el carácter convencional del Estado (que conllevará a la posterior distinción entre este y sociedad civil), la legitimidad representativa y popular del poder político (al poder ser este revocado de no garantizar la protección de sus subordinados), etc. Su concepción del ser humano como igualmente dependiente de las leyes de la materia y el movimiento (materialismo) sigue gozando de gran influencia; así como la noción de la cooperación humana basada en el interés personal. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Hobbes](https://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hobbes)

<sup>17</sup>Ver Glosario: Biopolítica.

<sup>18</sup>Ver Glosario: Tanatopolítica.

<sup>19</sup>Ob. Cit xi.

## 9. Mujeres posmodernas: el deseo y la errancia como formas de resistencia

Florencia Agnello

En el presente escrito desarrollaré un recorrido de lectura posible que pretende vincular la literatura con las recientes concepciones posmodernas, los estudios de género, los poscoloniales y los deconstruccionistas. Tomaré como centro de análisis la figura de las mujeres protagonistas en las novelas: *Tiempo muerto* (2017) de Margarita García Robayo, *La huésped* (2016) y *Madre mía* (2017) de Florencia del Campo y *Matate, amor* (2012) de Ariana Harwicz. Del corpus propuesto en el Seminario de Grado “Poéticas Migrantes” (2018, Fa.Hu. UNCo), retomé algunas de las obras que formulan un personaje de mujer que se enuncia en resistencia y diferencia a lo establecido por el canon patriarcal; siendo el deseo y la errancia sus expresiones esenciales de protesta. Tema que resulta relevante en una sociedad que, a pesar de todos los debates sobre género que pueda producir, aún sostiene prejuicios, expectativas, deberes y valores asociados a la mujer por su condición genérica. En el análisis del corpus, ordené mi escritura en diferentes construcciones que rodean a las figuras femeninas: mujer-foránea, mujer-esposa, mujer-madre, mujer-hija. Estos personajes se tensarán en una bifurcación entre el deseo y el deber que las hará enfrentarse con sus representaciones morales y con lo que la sociedad o su entorno inmediato espera de ellas. En su afán por cumplir con la norma, o a veces alejarse de ella, algunas vivenciarán angustia y depresión, egoísmo, episodios de locura, ataques de ansiedad y hasta manifestaciones violentas.

A su vez, el ideario posmoderno resulta fundamental para abordar la tendencia anacional-apátrida y la pretensión crítica respecto de las instituciones y valores de la modernidad que persigue esta generación de escritores. Las tres autoras, junto con otros muchos, integran el grupo denominado por la crítica “poéticas migrantes”, en tanto

toman a la migración como tema central. Julio Ortega definirá a estos escritores como agentes de un “desborde de fronteras” con miras a conquistar la “internacionalización” (2006:93); ya que no proponen la búsqueda y defensa de una identidad única que rechace la influencia global-otra, sino que la incorporan. En este sentido, los estudios literarios migrantes plantean “hacer legible el encuentro con el Otro, desde un lugar que reconoce a todas las culturas como extranjeras” (Meiss, 2010:26-27). La denuncia del nacionalismo literario formula una literatura transnacional que refleja identidades múltiples, cruces lingüísticos y culturales y un deseo irrefrenable de nomadismo. Guerrero-Casasola entiende a la migrancia como un proceso de reconfiguración del ser, al modo ave Fénix: “renacer de las cenizas convertido en algo mejor” (2009:28). Las autoras, y varias de sus protagonistas, migran así, para reconfigurarse y reinventarse. No obstante, veremos que esta condición no trae únicamente experiencias positivas, también dejará su cuota de extrañamiento, de soledad, de, en algunos casos, pérdida de cordura. Lucía, F., la protagonista de *La Huésped* (2016) y la de *Matate, amor* (2012) viven experiencias migratorias y cada una las asimilará de manera diferente.

## **Lo poscolonial y los estudios de género**

### **La nación deconstruida**

Entendemos al poscolonialismo en tanto corriente posmoderna que manifiesta una postura crítica frente al colonialismo heredado, fruto de la cosmovisión de la Europa colonial y los patrones ideológicos y cognitivos que esta prefiguró. Según Quinteros (2005), la colonialidad se considera “el patrón estructural de poder específico de la modernidad, originado a partir de la conquista de América y la subsecuente hegemonía planetaria europea” (2005:1) constituyéndose el modelo de dominación y explotación por excelencia. Lo posco-

lonial discutirá, por un lado, las instituciones modernas, ya sea la nación, la religión, la patria, la familia, entre otras; y por el otro, la configuración del pensamiento moderno en dicotomías jerárquicas, esto es, conjuntos de oposiciones en los que uno de los dos términos se manifiesta, en cuanto a poder, superior al otro. Si bien la colonialidad basa su origen en el concepto de raza (hombre blanco-hombre negro), se extenderá hacia otros binarismos: centro-periferia, civilización-barbarie, colonizador-colonizado, amo-esclavo, hombre-mujer (lo masculino/lo femenino).

La lógica colonial representa, entonces, una estructura de pensamiento que sobrevive a su época de origen y se mantiene vigente en las naciones ya independizadas. Enfatizado en la modernidad el concepto de nación, lo transnacional de los escritores migrantes propone una ruptura con dicha noción heredada formulando un escritor no identificado con ni servil a la construcción de nacionalidad. Para Bhabha (2000), la idea nación existe solo en tanto construcción estratégica narrativa, puramente discursiva, que no refleja lo real. Plantea que “el reclamo de modernidad de la nación, como forma autónoma o soberana de racionalidad política, es especialmente cuestionable si adoptamos la perspectiva poscolonial” (2000:178), esto en tanto el discurso de la nación ostenta las fuerzas de la autoridad y del sometimiento al englobar y no reconocer la diferencia. Las producciones literarias retomadas aquí pueden considerarse “contra narrativas de la nación”, al decir de Bhabha, ya que “continuamente evocan y borran sus [de la nación] fronteras totalizantes” (2000:185) refutando la concepción de la comunidad como portadora de una identidad que es solo una. Los mismos personajes de las novelas configuran una identidad poscolonial al incluir la hibridación, el plurilingüismo o la multiculturalidad frente a una norma que excluye a la minoría, al marginal, al migrante. La decolonialidad del saber y del ser deconstruye para volver a construir, en palabras de Mignolo (2007)

el giro epistemológico decolonial provee, a quienes fueron y son víctimas (a distinta escala) de la epistemología moderna y del pensamiento imperial (racista y

patriarcal), de una plataforma y de un instrumento de creatividad y de liberación que no pueden proveer, por sí solos, ni el cristianismo, ni el liberalismo honesto, ni el marxismo emancipador (2007:218).

### **El binarismo genérico y su lógica colonial**

En lo que respecta a los estudios decoloniales de género, vale comenzar aclarando que se considera al concepto género como una construcción socio-cultural, distinta al sexo biológico; lo que la vuelve plausible de ser modificada por el ser humano ya que por él fue creada. La definición propuesta por Scott (1996) recupera el importante factor poder: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos (...) el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder” (1996:23-26). Históricamente, lo masculino será dominio de lo racional en oposición a lo femenino, ámbito de lo emocional. Al presentarse en el siglo XVIII europeo la razón como la diosa moderna, el esquema de poder quedará liderado por el varón europeo y blanco. En palabras de María Lugones,

el hombre, el ser humano superior en la jerarquía de género es un ser de razón, un sujeto, mente en vez de cuerpo, civilizado, público. Es el único ser al que se le atribuye la posibilidad de objetividad e imparcialidad que con el uso de la razón permite el alcance de verdades universales. No hay conocimiento ni saber que no sea producción de la razón. La mujer, la única mujer que hay (blanca, europea y burguesa), está subordinada necesariamente al hombre porque, de acuerdo al pensamiento moderno, está dirigida más por la emoción que la razón, está más cerca de la naturaleza porque reproduce con el hombre burgués a la próxima generación de hombres y mujeres, de seres humanos y, al mismo tiempo, reproduce el capital y la raza. (2012:2)

La colonialidad de género reproduce este esquema de poder mediante el cual se justifica la dominación masculina por sobre lo femenino. La perspectiva patriarcal, alimentada por siglos, se difunde en el imaginario social y en el mundo del conocimiento a tal punto y con tanta intensidad que acaba consiguiendo que el mismo domina-

do, en este caso lo femenino, se perciba a sí mismo a través de los ojos del dominador. Esto conlleva a la grave situación de que la persona identificada con lo femenino se aprecie a sí misma como el elemento inferior de la dicotomía, la unidad débil, dando paso, en desafortunados casos, a la justificación de la violencia masculina.

La lógica colonial concebirá a la mujer en tanto servil a los intereses del hombre europeo. En este sentido, como recupera Lugones, debe ser “heterosexual, casta, sexualmente pura y pasiva”, relegada al ámbito doméstico junto con los niños siendo su mentora hasta que alcancen “la edad de la razón” (2012:3). Lo femenino se presenta así como sinónimo de cuidado y ternura, de carácter maternal y de mesura sexual; mientras que lo masculino representaría la rudeza, la independencia y la libertad sexual. Ciertamente, el ámbito en que la jerarquía de poder resulta más evidente es la sexualidad, tema que atravesará a las protagonistas de las novelas considerablemente. La liberación sexual femenina hace ruido en numerosos oídos que mantienen una postura conservadora respecto a una mujer casta y asexuada. La mujer debe practicar la mesura sexual ya que, en tanto mujer, será madre: una mujer que no cuente con un instinto maternal desarrollado será considerada insana o anormal, expresado así en *La huésped* (2016) y en *Matate, amor* (2012).

Los discursos construidos en torno a las expectativas proyectadas en los sujetos modifican y construyen la realidad, a la vez que ejecutan un programa de opresión y represión de los individuos no anclados en dichas estructuras. Así es que F. en *Madre Mía* (2017) se concibe monstruosa y culpable por no asumir un rol de cuidado normal de hija; de igual manera, en cuanto a los cuestionamientos sobre la maternidad, las protagonistas de *La Huésped* y *Matate, amor* sienten angustia y rayan, por momentos, los límites de la cordura. Estas mujeres colaborarán en gran medida a una deconstrucción de valores y roles impuestos y heredados en una época (reciente, teniendo en cuenta las fechas de publicación) que enuncia en el conjunto de mujeres la posibilidad de subjetividades disímiles: espo-

sas, madres e hijas se formulan en nombre de sus deseos individuales y deconstruyen las expectativas y obligaciones modernas que la sociedad les deposita.

### **El deseo y el deber: encuentro con la pulsión migratoria**

El deseo individual cumplirá un papel esencial en la deconstrucción que las protagonistas expresan. Siendo lo posmoderno poscolonial un llamado a que un contradiscurso emerja en resistencia, estas mujeres errantes se postularán como una no-norma. Por momentos dominadas por un deseo no satisfecho que se canalizará en el ansia de fuga y el nomadismo. Para Maffesolli, la vida errante expresa “la revuelta, violenta o discreta, contra el orden establecido, y da una buena clave para comprender el estado de rebelión latente en las jóvenes generaciones” (2005:15). El nomadismo, en su mayoría un nomadismo crítico, a su vez “hace de cada uno de nosotros un *homo viator* de aspiraciones desmesuradas y de deseos siempre insatisfechos” (2005:91), tema que se volverá crucial en las cuatro novelas. El nómada desarrolla un anhelo por escapar del enclaustramiento y confinación propios de la modernidad, aspirando a vivencias de carácter universal. Luego de una modernidad basada en la territorialización individual, a modo de identidad, y la territorialización social, en forma de instituciones; urge fugarse de la sociedad moderna al estilo éxodo masivo (Maffesolli, 2005).

La necesidad del encuentro con el otro en un lugar otro inspira la búsqueda de experiencias multiculturales y polilingüísticas propias de nuestras protagonistas. Lo que Maffesolli denomina “pulsión migratoria” atravesará sus vidas expresada en su ansia de evasión y de transitar el constante cambio. La noción del *tempus fugit* tendrá, en estas novelas y en el nomadismo en general, una inquietud central puesta en el deseo: lo importante es la intensidad del momento, la búsqueda del placer por el placer mismo. El deseo es considerado manera por excelencia de expresarse para la cultura posmoderna, en

oposición al programático deber que la modernidad embanderaba: deber del trabajo, deber de familia, deber patriótico, deber moral y deber religioso. El ambiente erótico o la libertad sexual, transversal en la mayoría de las narrativas que elegí, se encuentra en estrecha ligazón con la vida errante. Una mujer que se expresa en su faceta erótica es una mujer que busca tomar distancia de un canon patriarcal que la somete.

### **Subjetividad mujer que deconstruye**

Consideradas en términos de poéticas de lo menor, estas narrativas nos muestran a hombres y mujeres en sus experiencias cotidianas: en estos casos, cómo estas mujeres llevan adelante su extranjería y sus roles sociales. Las tramas rondarán, de esta manera, las actitudes individuales y las vinculaciones corporales y afectivas. Allí lo menor se convierte en espacio de poder que amenaza al control hegemónico: lo menor procede a “la reivindicación del cuerpo y la esfera afectiva”, en la que “las pasiones por encima de las razones replantean un nuevo imaginario donde la experiencia cotidiana del vivir, el ámbito íntimo y doméstico, valores y emociones adquieren protagonismo” (Scarano: 2014:185). Estas mujeres que desdeñan todo encasillamiento expresan su rebelión desde los hechos más simples y cotidianos, desde sus reflexiones más fortuitas.

### **Mujer-foránea**

La relación que establecen las cuatro protagonistas retomadas con el nuevo espacio a habitar se encuentra, en muchos casos, mediada por la escritura y la lectura, por lo que el tema del idioma será recurrente. *La Huésped* (2016) nos presenta a una mujer, cuyo nombre nunca es comentado, quien se muda a Picardie (pueblo de Francia) a casa de la madre de su pareja de origen francés. Picardie se presenta como lugar de acogida hostil y desolador, razón principal: no domi-



na el idioma. La incomunicación lingüística será tema principal, expresándose ya desde el primer capítulo:

Mi suegra me está preguntando algo en francés. (...) No la entiendo. Miro a mi marido y espero su traducción simultánea. Pero él me mira con una media sonrisa estática, inclinada hacia la izquierda. (...) Y mi suegra repregunta, aunque esta nueva suena bastante diferente a la anterior y yo, que no entendí ninguna de las dos, no sé por cual empezar a tratar de adivinar. -¿Qué dice?- le pregunto a mi marido. Entresuspira por la media sonrisa, se pone de pie y se va a la cocina. -Que qué dice- le digo a Manon casi enojada, al borde de un llanto de rabia infantil. Manon me sonrío, mira a mi suegra y le contesta (esto sí lo entiendo) que no, que estoy bien. (2016:16)

Las situaciones de invisibilización de la protagonista se vuelven cada vez más frecuentes, al igual que su consecuente rabia por el afán de su nueva familia de decidir por ella: “qué hijos de puta, pienso al despertarme con resaca, me armaron toda la vida sin consultarme nada” (2016:48). En un principio, la huésped se debate sobre su grado de pertenencia: “tal vez yo también pueda empezar a sentir que este es mi lugar” (2016:32); no obstante, acaba corroborando lo contrario sintiéndose cada día más fuera de su propia existencia: “mujer invisible y muda” (2016:34), “estoy sola y enterrada en mi patetismo, si acaso ahí estoy” (2016:57), “tal vez ya ni sucedo” (2016:63). La confirmación de su extranjería provoca que su incompreensión lingüística mute a una incomunicación afectiva. Siente este nuevo hábitat como un no-lugar, pero no aquel que, como vimos, denota un renacer placentero; sino, por el contrario, le produce angustia. La suya se convierte en una migración que la despoja de toda libertad subsumiéndola a su pareja: “De pronto dejé de tener libertad de acción, perdí autonomía. Siento que soy su sombra, que sin él desaparezco o no tengo siquiera posibilidad de existencia” (2016:71).

En contrapartida a *La Huésped*, tenemos una experiencia migrante enriquecedora y deseada en F., narradora de *Madre Mía* (2017). F. representa un claro ejemplo de pulsión migratoria: sus migraciones

son impulsivas, a veces peligrosas, moverse para ella es una necesidad. La trama se desenvuelve en torno a una madre enferma de cáncer y al deber de tres hijas de cuidarla. Mientras esto sucede, el mayor deseo de F. son las vivencias viajeras, motivo que provoca el conflicto. Siendo una novela auto-ficcional, F. se reconoce argentina, retomando por momentos su clima y costumbres y, más que nada, las particularidades del lenguaje. Para los hechos de Argentina, utilizará el vos, para los de Madrid, el tú: “«querés», ¿con quién querés...? Es un recuerdo de Argentina, no hablaba yo de tú” (2017:16); alternando también los modismos: “*Bueno, por lo menos no dices «gilipollas».* ¡Bravo! ¡¿«Dices»?! Sí, ¿cuál es el problema de que diga «dices»? Que pensé que eras mi madre y te burlabas del español peninsular. *Te equivocaste.*” (2017:26).

Su condición migrante lleva a F. a habitar el no-lugar de la permanente extranjería: los lugares que visita, aproximadamente a lo largo de un año (de abril de 2012 a agosto de 2013), van desde su Buenos Aires natal, hasta Madrid, Barcelona, Estados Unidos, París, Marsella, Galicia y Nueva Delhi en India. F. experimenta, en su totalidad, la denominada “inmigración del ser” que Guerrero-Casasola proponía: “Comprendí que ya no me hallaba, me sentí como un cuerpo evaporado; asumí que había cometido el acto de irme y que era irremediable, aunque regresara. (...) [R.] se refirió a mí como «nómada» y me dijo, incluyéndose, que ese tipo de personas «somos egoístas por necesidad»” (2017: 56-57). Luego de la concreción de algunos viajes, incluso la pulsión migratoria entrará en crisis; lo que en un principio fue “yo no estaba muriendo, viajaba” (2017:55), también tendrá su punto de inflexión:

Me despertó una sensación, que tal vez ya no quería moverme, que empezaba a desear una casa donde poder consumir películas y música (...) probablemente, empezaba a necesitar eso: los pequeños símbolos que sobre un mueble o sobre el cuerpo, lo mismo da, hacen una identidad o un lugar de pertenencia, y que sirven para salir a enfrentar la vida cotidiana, no el mundo. (...) Esta idea del campamento base como sitio que necesito y anhelo al tiempo que lo rehúyo y lo cancelo es la irresolución más actual de mi vida” (2017:52).

Con esta reflexión, F. se debate entre su pulsión migratoria, su ser de ningún lugar y de todos, y la búsqueda de una vida estable, un lugar al que llamar hogar, la consolidación de una identidad que, en su carácter nómada, se le escapa.

Por otra parte, en la novela *Tiempo Muerto* (2017), García Robayo nos presenta a una pareja en crisis luego de años de casados. Lucía se encuentra con sus hijos de vacaciones en Miami, mientras Pablo se recupera de un episodio cardiovascular en Houston. La extranjería se expresa de dos maneras muy diferentes en los miembros de la pareja: en tanto Pablo se muestra nostálgico; Lucía es migrante por excelencia, a ella “la trasplantaron como un árbol, varias veces, sin darle tiempo de enraizarse” (2017:46). Pablo considera que “un hombre sin raíces es un hombre muerto” (2017:41); Lucía, en cambio, piensa a todo lo relacionado con la patria una “idea cursi”: “— La sola mención de la palabra me pone los pelos de punta. ¿Qué es esa mierda? ¿Quién nace con la bandera tatuada en la nuca? (...) — La patria es eso que se muda contigo” (2017:113).

Asimismo, se tematiza la situación de la comunidad hispana en Estados Unidos, ámbito bilingüe inglés-español por excelencia. Aunque Lucía forma parte de dicha comunidad, no se manifiesta como tal e incluso cuestiona muchos de sus valores: “-- Qué ridículo -- dijo Lucía. — Los latinoamericanos y su obsesión bilingüe --. Y después --: los latinoamericanos y su complejo identitario” (74-75). Su proceso de adaptación a la cultura estadounidense se ejecuta a la perfección, expresado en esta visión distante y de no-identificación hacia su origen latino.

Por último, *Matate, amor* (2012) se desenvuelve alrededor de una mujer, cuyo nombre nunca sabemos, y su vida familiar junto a su esposo e hijo en una residencia de campo. Su migración aparenta ser de la ciudad al campo, se considera falsa por no poder adaptarse al nuevo entorno. La naturaleza será central en tanto personifica el ámbito de constitución de identidad y consolidación de lugar de pertenencia para la protagonista; anhela sobre todas las cosas fundirse

con los animales y lo natural, deseos que extiende a su hijo: ella quería “parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante” (2012:68). Vivenciará episodios de inestabilidad, angustia y locura que la llevan a decidir recluirse en el bosque:

Entramos al bosque marcando la tierra con las ruedas. (...) Bajé sin abrir la puerta, era un modelo práctico para separarse. Él dio media vuelta y me vio perderme entre matorrales. El primer momento fue puro dolor. Ese tipo de dolor que no se comparte ni con uno mismo. Estuve de luto mucho tiempo, pero en un momento tuve, (...) por primera vez, una tristeza excitante, salvaje (2012:155).

Para esta protagonista confusa, neurótica, deseante su indagación existencial estimula una cierta comunión con la naturaleza. Para encontrar respuestas se envuelve en el entorno natural que le devuelve la paz y armonía que ha perdido y así concreta su anhelo errante: huye del dominio civilizado para internarse en un ámbito emblema de no-corrupción y libertad, de reinención y primitivismo. El “enselvamiento” responde a la búsqueda, encuentro y concreción de su deseo; su vida conyugal y la maternidad que la oprimen son su deber.

### **Mujer-madre y Mujer-esposa**

La protagonista de *La Huésped* es una de las tantas que reflexiona sobre la maternidad y lo que ser mujer implica respecto a ello. Años atrás pierde un bebé estando el embarazo muy avanzado, experiencia que no narra con dolor sino con cierto alivio. Hablando de roles asociados a la figura de mujer, vimos como el deseo de maternidad muchas veces es considerado hecho constituyente de femineidad. Una de las metas de los estudios de género decoloniales es poner en tensión estos idearios impuestos que encasillan, contemplando que el ser mujer va mucho más allá del rol maternal y de ser cuerpo gestante. En *La Huésped*, la narradora cuenta así su experiencia:

Es cierto que, en una época, aunque yo no lo pusiera con palabras, flotaba una excusa de cierta depresión por el bebé que habíamos perdido en un embarazo muy avanzado, lo que me indultó siempre de maneras irreprochables e incuestionables. ¿Quién se atreve a decir algo contra una enfermita mamita frustrada? Me disfrazaron de pobrecita. Lloraron tanto. (...) y pensé: quiero que me pregunten si estoy dolida, no quiero que lo den por hecho, no quiero que se suponga que yo deba estar llorando como ellos y junto con ellos. (...) ¿Y si no me duele?, quiero decir, ¿si me siento libre y aliviada? (2016:22).

Ella defiende otra concepción del fracaso de su maternidad: “para ellos perder el embarazo era el accidente. Para mí la tragedia había comenzado antes (...) para mí el puto accidente había sido quedar embarazada” (2016:23). Estas inquietudes la conducen a la pregunta sobre el lugar de la mujer en el núcleo familiar: “Siempre pienso: ¿y si hubiera tenido aquel hijo? La importancia de tenerlo se confunde con una ventaja: adquirir un rol líder. Así, no-madre, estoy relegada. No hago nada sino en tanto me fue requerido que haga (...) ella es madre, él es hombre, ¿dónde cabe la mujer?” (2016:98). Se pregunta si ¿Sería la maternidad la única forma de empoderamiento femenino? ¿de adquirir un rol, un lugar en la casa que la hospeda? ¿de cumplir con su deber de esposa? ¿de poder ser considerada mujer recién siendo madre?

La crisis de los vínculos y el cuestionamiento de la institución moderna de familia se vuelven tema en estas novelas. En el caso de *Tiempo Muerto*, un vínculo conyugal que se resume en desconocimiento del otro y en incomunicación lingüística y afectiva. Lo único que esta pareja tiene en común son “asentamientos de tiempo muerto que ninguno se ha dignado a remover” (2017:54); aún sean conscientes de su situación, no la modifican, llevados a extremos en que la violencia se naturaliza. Lucía asume su rol conyugal de manera desafectiva y a veces cruel; Pablo lo asume permaneciendo indiferente y distante. El reproche y el egoísmo se encuentran bien marcados en Lucía, Pablo habita un no-lugar construido y reforzado por la exclusión a la que ella lo somete respecto al tránsito del embarazo y, luego, a la crianza de los hijos. Lucía no responde a las expectativas

sociales de “mujer compañera de su esposo”: priman su goce personal y sus vacaciones frente al cuidado de la salud y la vida de la pareja en posoperatorio.

Por otra parte, la protagonista de *Matate, amor* lleva al extremo su desapego afectivo al convertirse en una mujer con delirios de asesinato de su pareja y abandono de su hijo. La violencia se coloca principalmente en el miembro femenino de la pareja, similar a Lucía y Pablo, vinculada en este caso a su rechazo hacia la maternidad:

Cada vez que lo miro recuerdo a mi marido detrás de mí, casi eyaculándome la espalda cuando se le cruzó la idea de darme vuelta y entrar, en el último segundo. Si no hubiera habido ese gesto de darme vuelta, si yo hubiera cerrado las piernas, si le hubiera agarrado la pija, no tendría que ir a la panadería a comprar la torta de crema o chocolate y las velitas, medio año ya. Las otras al segundo de parir suelen decir, ya no imagino mi vida sin él, es como si hubiera estado desde siempre, pfff. (2012:8-9).

Ella, en cambio, piensa “en ese animal fiero que es un hijo” (2012:14). Permanece indiferente cuando el bebé se accidenta colocando las manos en las brasas, se limita a observar mientras el padre lo atiende: “mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más” (2012:99). El vínculo conyugal una vez más refleja crisis: discusiones, infidelidades y violencia. Se produce entre la pareja el mismo desconocimiento que vivencian Lucía y Pablo, sumado en este caso, al desconocimiento también de la madre por el hijo. El marido en *Matate, amor* tomará la decisión de dejarla en un lugar de internación y terapia para tratar su ninfomanía: “si es mujer no debe ser excesivamente sexual”. Finalmente, le darán el alta con el compromiso de que repiense su “rol de esposa y madre” (2012:134).

El contenido sexual en la novela es preponderante (como así también en *La huésped y Madre mía*). Esta mujer es una mujer sexuada: “mi deseo alcanza para entrar por la ventana de un golpe seco con el puño y violarlo de parado frente al aliento infantil” (2012:78), piensa mientras observa a su vecino. En la vida conyugal, acusará al marido

de pérdida de la libido y se convertirá en “una víbora en celo enroscada” (2012:82). La protagonista de *La huésped* se expresaba de manera similar: “me masturbo. Feroz. Araño el colchón. Quiero que un lince me viole. Me masturbo en cuatro, me tiro del pelo. (...) Estoy encendida, estoy roja. Ardo. Hago sonidos que me vuelven loca, me quiero comer. Frenética me dejo hervir. Hasta gritar.” (2016:89). El lugar que dan las autoras al sexo vinculado a la mujer la coloca resistente a una sentencia social de mesura sexual para el par femenino del binarismo moderno, las protagonistas que viven y expresan su sexualidad en libertad lo deconstruyen.

### Mujer-hija

Dentro de los roles que una familia comprende, el de hijo-hija es uno de ellos. F., en *Madre Mía*, establecerá a lo largo de toda la novela un diálogo ficticio con su madre enferma, ya fallecida, dirigiéndose hacia ella de vos/tú al narrarle su experiencia de la enfermedad y muerte de esa madre. Esta voz constante (expresada en cursiva en el original) manifestará la culpa, el reproche, la condena de ser una “hija monstruo”: “Los médicos te dieron entre horas y días de vida. ¿Qué se supone que tenía que hacer? ¿Intentar llegar a tiempo, jugarle una carrera? O, tal vez, esperar a que estuvieras muerta. *Horror. Qué espanto de hija. Qué hija de puta*” (2017:15). La voz de la madre es la voz del deber-hija, la reprende recordándole las obligaciones que conlleva su vínculo; sin embargo, F. priorizará sus deseos, entre ellos, su anhelo migrante:

Porque te fuiste a vivir. Mala. Eso te pasa por vivir. Egoísta. Vivir mientras tu madre muere, ¿a quién se le ocurre? A mí.” (2017:21); “No, pero tengo hambre. Algo tengo que cenar. ¿Cenar mientras tu madre se muere?! Qué asco. Qué asco de mujer. Qué asco de hija. Qué asco de persona. ¿Y las cañas?, ¿eh?, ¿porque tenías sed? (2017:22).

Las intervenciones de esa segunda persona, como vemos, se encuentran atravesadas de lleno por el rencor; inquina que ha acumu-

lado la madre hacia su hija por permanecer en Buenos Aires lo justo y necesario, como “por si se moría”, y apurarse por volver a partir hacia el exterior:

llegamos a Buenos Aires el mismo día que moriste. No se hubieran molestado. ¿Fueron a enterrarme, hijas de puta? Hay quien dice que nos estabas esperando para morir. ¡Por favor! ¡¿Yo?! ¡¿Esperarlas?! ¡Faltaba más! Que las esperara... encima que se borraron. Pero qué hijas de puta. ¡Y qué ego que tienen! ¡Esperarlas! ¡Cretinas! (2017:44).

Este rencor hacia F. pasará de su madre a sus dos hermanas, por dejarlas a cargo de la enfermedad mientras ella viaja. Sumado esto a un padre ausente, los lazos familiares se muestran deshechos una vez más. Como mencioné, será en las pequeñas experiencias, en lo menor y cotidiano, que se fundará la poética de estas novelas; allí se desarrolla su perspectiva crítica logrando en *Madre Mía* volver a poner en tensión la institución moderna de familia. Para la migrante F., la familia representa “la última célula cancerígena de un gran tumor que ya había hecho metástasis. El gran tumor: tal vez la vida. Y la historia. La historia se cuenta con esta especie de historia clínica de una enfermedad mortal llamada familia. Morirse de familia” (2017:90).

F. delibera sobre la familia al mismo tiempo que lo hace sobre qué hay de deber de rol en lo que se le exige: “La pregunta que yo estaba haciendo era: ¿tenemos (hijos e hijas) la obligación (moral) de cuidar de nuestros padres cuando enferman o es algo que puede elegirse (según los sentimientos, la historia, las circunstancias...)?” (2017:57-58). En oposición a ella, la hermana L. simboliza la obligación: “llegó a decir que no se trataba de elecciones sino de deber” (2017:101); mientras que, para F., satisfacer las necesidades de su madre enferma significa esclavitud. La dicotomía deber-deseo / moral-placer se expresa en un yo que busca justificar su clara tendencia hacia el segundo lado del binarismo: su deseo y la búsqueda del placer reflejados en su carácter nómada, en sus viajes, en sus encuentros sexuales, en su forma de disfrutar la buena bebida y comida. Se



siente monstruo se siente robot (2017:169) por no llorar en el velorio ni en el entierro de su madre, por desear, sin decirlo directamente, que se muera de una vez; pero, a fin de cuentas, se siente aliviada y libre. El deseo se impone en F. y ahí se localiza el por qué la incluyo como uno de estos personajes contestatarios a consciencia. Una lógica colonial que somete al par femenino es deconstruida con una mujer que utiliza el deseo para empoderarse.

Una vez hecho el recorrido, tomamos nota de cómo la literatura migrante pone en escena al sedentarismo y al nomadismo como dos fases constituyentes de la naturaleza humana. Cuando uno de los polos es excesivamente promovido, como es el estatismo propio de la modernidad, el otro, el afán nómada, surgirá en respuesta. La pertenencia de las autoras a un grupo de publicación reciente las sitúa atravesadas de lleno por la era posmoderna; resultándoles difícil escapar a la influencia de los estudios decoloniales posnacionales y de género. La posmodernidad plantea la total puesta en tensión de valores como el nacionalismo identitario, el sedentarismo, la configuración patriarcal, el estatismo laboral, las limitaciones morales-religiosas; a la vez que desarrolla una postura crítica hacia las instituciones heredadas a saber la nación, la patria, la familia, el matrimonio, la religión, el estado. Características centrales de las novelas leídas. El cuestionamiento que formulan las protagonistas (y las autoras en algunos casos, siendo militantes activas) respecto a una figura de mujer erigida y lo que serlo conlleva forma parte de esta actitud posmoderna de crítica profunda; discusión que se expresa aquí por medio de una poética del deseo y la errancia. Adoptando esta postura, dichos personajes se presentan como la no-norma y reflexionan sobre aquellas presiones sociales que las someten de acuerdo a su condición de género. Esto incluye la identificación femenina con la maternidad; las expectativas y deberes depositados en ellas en tanto miembros de la familia (madres, hijas y esposas); el lugar de su sexualidad. Ellas deciden, por su parte, no identificarse

con lo maternal; no asumir el deber pleno de sus roles; ejercer el goce de su libertad sexual, antes condenada; defender su derecho a priorizar el deseo frente a un asfixiante deber; favorecer su libertad de acción y elección frente a una cultura sexista que aún hoy limita. Por todo lo dicho, considero que las cuatro protagonistas contribuyen en gran medida a la maquinaria de deconstrucción y reconstrucción feminista que hoy se hace oír y que clama por libertad y autonomía.

## Referencias bibliográficas

### Textos primarios

DEL CAMPO, Florencia (2016) *La huésped*. Narrativa Hispánica: Editorial Base.

DEL CAMPO, Florencia (2017) *Madre mía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caballo de Troya-

GARCÍA ROBAYO, Margarita. (2017) *Tiempo muerto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara.

HARWICZ, Ariana (2017) *Matate, amor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.

### Textos secundarios

BHABHA, Homi K. (2000). “Diseminación” en *El lugar de la cultura*. Manantial: Buenos Aires.

GONZALEZ, Aníbal (2014). “Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. II, n° 2, 273-284.

GUERRERO-CASASOLA, Joaquín (2009) “La inmigración del ser”, *Pliegues Yuste*.

LUGONES, María (2012) “El argumento: colonialidad de género y feminismo decolonial”. *Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples*.

MAFFESOLLI, Michael (2005) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Breviarios FCE.

MEISS, Paula. (2010). “La literatura migrante. ¿Hacia una hospitalidad planetaria?”, 452F, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 13-29.

MIGNOLO, Walter (2007) “El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento” en *Discurso sobre el colonialismo*. Akal: Buenos Aires.

ORTEGA, Julio. (2006) “Los estudios trasatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación”, *Iberoamericana VI*, 21, 93:97.

QUINTEROS, Pablo. “Colonialidad” en Proyecto: DICCIONARIO DEL PENSAMIENTO ALTERNATIVO II. UBA-CONICET. (2005) Disponible en <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=404>.

RONCAGLIOLO, Santiago (2008) “Los que son de aquí, literatura e inmigración”, *Quorum*, 19, 151-158.

SCARANO, Laura. (2014) “Poéticas de lo menor en el hispanismo trasatlántico”, *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias-CEDINTEL*, Universidad Nacional del Litoral, 164-195.

SCOTT, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en: Lamas Marta comp. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México. 265-302p. 1996

TENTONI, Valeria. (2015) “La lengua anfibia constituye en sí misma un fenómeno literario”, Entrevistas autores argentinos, *Eterna Cadencia* (en web)

WALSH, Catherine (2009) “Interculturalidad crítica y educación intercultural”, Seminario dictado el Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, 9-11 de marzo de 2009.

## 10. Filicidas y nulíparas: narrativas a contrapelo

*Ma. Fernanda Delaloye y Silvina Vanesa Salmén<sup>1</sup>*

En el siglo XX, entre los años 70 y 80, coincidieron los nacimientos de Lina Meruane (Chile, 1970); Ariana Harwicz (Bs. As., 1977); Samanta Schweblin (Bs. As., 1978); Margarita García Robayo (Colombia, 1980) y Florencia del Campo (Bs. As., 1982) todas mujeres, escritoras y latinoamericanas.

Estas mujeres se incluyen dentro de lo que la Lic. Gloria Siracusa<sup>2</sup> denomina segunda diáspora migrante. Cabe recordar que la primera diáspora<sup>3</sup> se caracterizó por compartir ciertas líneas temáticas y estilísticas. Uno de los tópicos más preponderantes tenía que ver con desnaturalizar las construcciones culturales en torno a la familia como institución contenedora. Ahora, en esta segunda diáspora, encontramos una línea de materialidad discursiva que nos permite entablar diálogos entre las obras: cuestionan la maternidad como institución y como mandato social y religioso. En verdad, el vínculo madre-hija es tan antiguo como la misma literatura. Sin embargo, la originalidad que presentan estas autoras al abordarlo radica en el cómo. Lo describen como una pasión enferma y destructiva, asfixiante por la presión cultural que la rodea. Ellas toman las letras desde un lugar propiamente femenino, vale decir, ficcionalizan vidas propias o ajenas de madres, mujeres, hijas que conocen de cerca las

---

<sup>1</sup> Cursantes vocacionales del Seminario Literatura Española Contemporánea "Poéticas Migrantes", 2018. El presente trabajo utilizará la primera persona del plural con fines inclusivos y representativos de mujeres, mujeres nulíparas, hijas, madres, y tantas que constituyen diversos roles sociales.

<sup>2</sup> Docente a cargo del Seminario de literatura migrante de la Universidad Nacional del Comahue directora del proyecto de investigación: "Emergencias de una literatura en tránsito: poéticas de migración en escritores hispanoparlantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI"

<sup>3</sup> En términos relativos Roncagliolo (2008) afirma que son escritores latinoamericanos que han nacido entre 1961 y 1974 y que por diferentes razones migraron

implicancias culturales de ser mujer: parir, cuidar, atender, educar, proteger.

Ambas generaciones se desprenden del punto de partida iniciático de la investigación: el viaje. El colectivo de mujeres que trabajamos comparte la migrancia. ¿Se puede pensar que necesitan distanciarse para escribir? ¿Exiliarse del país (como casa) habilita posicionamientos más críticos?

Los roles de género naturalizados en América Latina durante los '70 y '80 orientaron a las mujeres a ser madres inmediatamente después del matrimonio; se trataba de un mandato social incuestionable. Dentro de este cuadro: el hombre como sujeto proveedor y la mujer como procreadora de hijos y ama de casa; sólo algunas podían trabajar fuera de sus hogares. Implícita era entonces la idea de que a una mujer la definía socialmente la maternidad, no su condición laboral. Meruane; Harwicz; Schweblin; García Robayo y Del Campo heredaron de sus madres y abuelas ideas preconcebidas de la condición femenina, algunas de las cuales se reproducen en sus obras irónica o dolorosamente. Todas lograron textos disruptivos, provocadores y hasta universales ¿Qué nociones problematizan? ¿Existe una mancomunidad entre ellas? ¿Cuáles son las coincidencias y los enfrentamientos de sus obras? En sus palabras se perciben los ecos de problemas existenciales ¿cómo viven las mujeres las relaciones con sus madres? ¿y con sus hijos? ¿qué les ocurre a las mujeres sin hijos?

Analizaremos aquí algunos fragmentos de: *Fruta podrida* (2015) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane; *Matate, amor* (2012), de Ariana Harwicz; “Pájaros en la boca” y “Conservas” (2015) de *Pájaros en la boca* (2015), además de *Distancia de rescate* (2017) de Samanta Schweblin; *Tiempo muerto* (2017) de Margarita García Robayo; por último, *La huésped* (2017) y *Madre mía* (2018) de Florencia Del Campo. El corpus seleccionado conforma un entramado de ideas en torno a las relaciones entre maternidad y literatura; roles de género; maternidad y no-maternidad; construcciones estereotipadas del instinto maternal; silenciamiento de las frustraciones de al-

gunas madres, entre otras. Nuestra tarea buscará entablar diálogos entre las obras literarias y sus contextos de producción, a la vez que indagar en las influencias que la condición migrante ejerce sobre las escritoras que nos atañen.

### **Autoras migrantes latinoamericanas**

**Lina Meruane** nació en Santiago de Chile en 1970. Es escritora y docente, realizó sus estudios de posgrado en Estados Unidos. Durante 2017 vivió en Berlín gracias al Programa de Artistas Residentes de la DAAD. Actualmente dicta clases en la Universidad de Nueva York. Ganó los premios AnneSeghers (Alemania, 2011) y Sor Juana Inés de la Cruz (México, 2012) En *Volverse Palestina* (2013) el interrogante planteado gira en torno al cuestionamiento de la transferencia de la noción de patria. Dicho de otra forma, si puede la misma patria de nuestros orígenes inmigrantes significar lo mismo para nosotros. Su último ensayo *Contra los hijos* fue publicado por la editorial mexicana Tumbona en 2014 y por RandomHouse en nuestro país en 2018. Más tarde retomaremos algunos de sus argumentos. La última novela de esta escritora chilena es *Sistema nervioso* (2018) otra ficción que aborda distintas aristas sobre la enfermedad.

**Ariana Harwicz**, una de las escritoras argentinas migrantes que integran nuestro corpus. Estudió guión cinematográfico y dramaturgia en Buenos Aires. Luego emigró a Francia y allí estudió la Licenciatura en Artes del espectáculo en la Universidad VIII de París y el Máster en Literatura comparada en La Sorbona.

Harwicz considera que su identidad fue trastocada a partir de la migrancia, razón por la cual no quiso escribir en otra lengua que no fuera la materna. “(...) yo no podría escribir sin deformar la lengua y reinventarla”, dice Harwicz en una entrevista que le hiciera Castillo

(2017) a la que añade su goce por la escritura de epifanías y encuentros y su noción de la escritura como una descomposición.

La autoficción es un género más arriesgado, es una acción performática del yo, pero este no es mi procedimiento, para nada. Yo tengo una voluntad clara de esconderme detrás del lenguaje. Mis novelas no son biográficas, no por lo menos lo anecdótico, en el deseo sí. Yo me siento muy empática con mis personajes, su estado mental, su perturbación, su desesperación, su hambre, su animalismo, pero siempre estoy escondida detrás del lenguaje (3)

**Samanta Schweblin** nació en Buenos Aires en 1978. Estudió diseño de imagen y sonido en la Universidad de Buenos Aires aunque pronto su profesión viró hacia el mundo de las letras. Desde 2002 y hasta la actualidad vive en Berlín (Alemania). Allí escribe y dicta talleres de escritura creativa a hispanohablantes, curiosas formas de conectarse con su lengua materna. Si bien escribe desde Europa es fácil notar en su prosa que su lugar de enunciación se ancla en Argentina. Así lo ha manifestado en numerosas entrevistas y así se refleja en la construcción ficcional de su obra.

**Margarita García Robayo** nació en Colombia en 1980 y hace más de una década se radicó en Argentina. Opina que la extranjería no determina su vida diaria pero sí su escritura, los temas que la convocan y las maneras de autopercebirse. Su novela *Tiempo muerto* (2017) satiriza los afanes latinos de la migración con fines académicos a Estados Unidos. La propia autora revela (2018): “Me fui de Colombia porque vivía en una ciudad limitada en sentidos entonces importantes (...) Hice lo que hacen los jóvenes, al menos los que no tienen dinero; busqué, investigué, me postulé a una beca, pedí trabajo”.

**Florencia del Campo** nació en Buenos Aires en 1982. Cursó el ciclo de grado de la carrera de Letras para más tarde graduarse de Editora en la misma Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Cursó, además, estudios de Cine en diversas escuelas privadas. Tiene publicados, en España, tres libros infantiles; y tres novelas en edito-

riales argentinas independientes: *Novela roja* (2012); *La huésped* (2016) *Madre mía* (2017). Actualmente reside en España.

## **Deconstrucción de la maternidad**

Tras un buceo bibliográfico de intelectuales provenientes de las ciencias sociales (antropólogas, filósofas, psicólogas y escritoras en general) observamos la fuerte presencia de ideas coincidentes que agruparemos, para un posterior análisis, del siguiente modo:

No existe el instinto materno, la maternidad es una construcción cultural.

Toda decisión difícil nos coloca en las disyuntivas: razón vs. emoción; deseos propios vs. deseos compartidos; deber ser vs. querer ser, entre otros. Decidir la maternidad o no elegirla es algo íntimo, individual y hasta controversial para quienes lo hacen, entonces, no debe ser cuestión de debate colectivo.

La “alimentación natural” de los hijos recae en la lactancia materna sobrevalorada. El discurso obstétrico parece exigir a las mujeres esta acción y condena a quienes no la llevan adelante en los tiempos y formas validados como óptimos

## **Sobre la mitificación del “instinto materno”**

En 1908, nació en Francia Simone De Beauvoir. Años después estudió en La Sorbona, se graduó en Filosofía y se convirtió en una referente de ideas feministas. Publicó casi una decena de libros, entre novelas, ensayos y artículos de revistas, hasta que en 1949 su obra *El segundo sexo* la colocó entre una de las pensadoras más influyentes del feminismo.

DeBeauvoir (2009 [1949]) sostiene que culturalmente la maternidad es vista como el rol en el que la mujer cumple íntegramente su destino, su *vocación natural*. “Aunque no se tengan en la vida, los hijos se tienen para siempre en la cabeza propia y en la ajena” (Me-



ruane, 2018 [2014]: 97); “Tengo insomnio (...) Miro el techo con las manos en la pequeña Teresita. No puedo pensar en nada más” (Schweblin, 2016[2015]: 24). Esta percepción de la especie es intrínseca a lo biológico, a la continuidad de la especie. Por eso, cualquier circunstancia, voluntaria o no, que impida lograr este objetivo da a la existencia de la mujer un matiz de incompletud, irrealización, vacuidad, carencia. Es por todo esto que la infertilidad no es vista de la misma forma en hombres y en mujeres.

No obstante, desde principios del siglo XIX<sup>4</sup>, se ejerce un control de la natalidad y de la función reproductora. No hay un abandono a la naturaleza, sino que está subordinada a la voluntad. Al principio con rudimentarios métodos anticonceptivos que han devenido cada vez más eficientes; actualmente existe, por ejemplo, la pastilla del día después. Hoy, los colectivos feministas de Argentina y Latinoamérica abogan por una ley que ampare la interrupción voluntaria del embarazo bajo el lema: “la maternidad será deseada o no será”. Queda claro que a lo largo de la historia las mujeres hemos adquirido cada vez más conciencia de que es preciso poner en primer plano el deseo de constituirse en madre que el deber de serlo. Estas dos herramientas (los anticonceptivos y la legalización del aborto) permiten asumir libremente la voluntad y el control sobre el propio cuerpo.

Simone de Beauvoir (2009, [1949]) plantea que hay dos prejuicios que son admitidos corrientemente. El primero consiste en la idea de que la maternidad basta para satisfacer a una mujer. García Robayo (2018, [2017]) ficcionaliza en la voz de Lucía esta problemática: “después de parirlos se convirtió en una persona con dos apéndices cada vez más pesados que no terminaban de hacerla feliz ni tampoco desdichada” (55). Por otra parte, el segundo prejuicio se relaciona estrechamente con el primero; consiste en que el niño encuentra una felicidad segura en los brazos maternos. El amor mater-

---

<sup>4</sup> En 1832 Charles Knowlton produjo por primera vez un panfleto con sencillas instrucciones sobre cómo evitar el embarazo

nal no tiene nada de natural. Es por esto que es tan común encontrarnos con “malas madres”.

*Pájaros en la boca* (2016, [2015]) es la segunda antología de Samanta Schweblin compuesta por quince relatos. Recibió el prestigioso galardón “Casa de las Américas”. En “Pájaros en la boca” oímos a una madre que dice: “Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella” (55) Nada más claro como un caso de “mala madre”, ya sea por la incapacidad para contener a su hija y/o por la facilidad para rendirse ante los conflictos que el vínculo le proporciona.

Simone de Beauvoir (2009, [1949]) es contundente en relación con el mito del “instinto maternal”: “no existe el ‘instinto’ maternal: en ningún caso es aplicable ese vocablo a la especie humana” (496). Otra obra de nuestro corpus: *Matate, amor* lo demuestra. Esta fue la primera novela que escribió Ariana Harwicz y que fue publicada en 2012, simultáneamente en Argentina y España. Esta autora y García Robayo son las únicas madres que integran nuestro corpus. Es un dato más que curioso que escriba su primera novela, en la que el amor maternal se mezcla con el desquicio, en el período en el que atravesaba su embarazo. *Mátate, amor* estuvo en la lista larga de finalistas del premio ManBooker International 2018, uno de los galardones más prestigiosos del mundo anglosajón. Forma parte de una trilogía que se completa con *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015) que Harwicz calificó en su conjunto como una “trilogía de la pasión”.

“¿Por qué no deja de llorar?, ¿qué quiere?, vos sos la madre, tenés que saber. No sé qué quiere, le digo, ni la menor idea...” (2012, [2017]:13) En distintos pasajes de la obra aparecen situaciones cotidianas que exponen que las madres deberían/tienen la obligación de reconocer/intuir/adelantarse a las necesidades de su bebé. Hay una definición implícita del concepto madre. ¿Qué presume este sujeto masculino al decir “vos sos la madre, tenés que saber”?

Harwicz no tiene reparos en hacer declaraciones, tanto en entrevistas como en sus libros, a contrapelo de lo que la sociedad espera

de una madre: “el beneficio de tener hijos está sobrevalorado”. Lina Meruane en su ensayo *Contra los hijos* (2018) recupera la voz de Harwicz quien sostiene que empezó a escribir para escapar del agobio materno y que la literatura la salvó del psiquiátrico porque la maternidad puede ser excesiva y enloquecedora.

La narradora-protagonista de *Matate, amor* imagina que apuñala con un cuchillo a su esposo e hijo mientras ellos chapotean en una pileta plástica, un domingo cualquiera. He allí el cuestionamiento al ‘instinto materno’ en ese deseo incontrolable y auténtico que desconoce toda moral. La maternidad interrumpe otras facetas de su condición de mujer. “Yo misma, letrada y graduada universitaria (...) Soy una falsa mujer de campo con una pollera roja a lunares y el pelo florecido” (Harwicz, 2017:8-9)

El instinto asesino, opuesto al ‘instinto maternal’, reaparecerá incontadas veces en el universo ficcional creado. La narradora protagonista dice *sentirse cómoda con el peligro*. Retomemos a propósito la discusión que se plantea sobre una familia normal como algo siniestro: “no soy para nada una asesina (...) Soy fruto de una familia normal (...) O no hay nada más siniestro que una familia normal. Los demonios son de mamita, los alimenté, los engordé” (Harwicz, 2017:91-92). Luego de una profunda investigación y de recabar testimonios, De Beauvoir (2009, [1949]) concluye que las madres conviven con la obsesión de dañar a sus hijos, imaginan accidentes y experimentan hacia ellos una enemistad que se esfuerzan por ocultar. “Cuando mi marido se va de viaje a cada segundo de silencio le sigue una horda de demonios colándose por mi cerebro (...) Me veo yendo al bosque y dejando al cochecito cuesta abajo. Ajjj, ajjj, por suerte suena el teléfono”. (2017: 17) Harwicz hace gala de su costado cineasta al regalarnos esta imagen tan exquisita y siniestra en la que, por un lado, vemos a una mujer despedir a su marido y, por otro, la vemos recibir a los demonios. Ellos habilitan una detención del tiempo que da rienda suelta a los horrendos accidentes que mencionara De Beauvoir y que son censurados en presencia del hombre/

masculina. Queda claro entonces que la maternidad es una posibilidad biológica, no un instinto.

Tal vez sea cierto lo que afirma Stefanía Molina (2015) “Si naturalmente las mujeres nacen con dicho instinto, saben cuál es su destino” (párr.3). Pero muchas de las obras estudiadas nos abren las puertas a las vidas de mujeres que desconocen sus deseos futuros, viven el presente y lo cuestionan tanto como al pasado. Lejos están de encarnar aquél canónico modelo de mujer con instinto maternal.

El deseo de un cierto sector de la población femenina en edad reproductiva de no constituirse en madres ya en los años ‘70, adoptó los neologismos “*childfree*” (libre de hijos) o “*childless*” (sin hijos) de Adrienne Rich. Recientemente, frente al incremento de mujeres-no-madres, han aparecido otras denominaciones como las *NoMo* (No Mothers). Anzorena y Yáñez, (2013) desarrollan el concepto de “no-maternidad” o “no-madres” y dicen que no son madres por elección o por impedimentos.

La “no-maternidad” voluntaria es percibida como egoísmo y una desviación aberrante, antinatural y antifemenina, a tal punto que ni siquiera existe un término que nombre de manera afirmativa a las mujeres que no son madres por voluntad. Aquellas que no deseen someterse al mandato materno son señaladas, interrogadas, censuradas y hasta amenazadas por la sociedad: “te arrepentirás y será tarde”. Por su parte, Gimeno, teórica y activista feminista, (2018) sostiene que la maternidad es solo una posibilidad biológica, no un instinto. La mujer que no quiere tener hijos es definida irónicamente por Lina Meruane en su ensayo *Contra los hijos* (2018): “esa mujer no puede ser sino una desquiciada, sin duda una mujer cesante y resentida, una mujer imprudente además de improductiva, una que no pudo ser madre” (2018 [2014]: 176)

Las mujeres que no conciben hijos/as por algún motivo físico se las cataloga de ‘infértiles’, son estigmatizadas como cuerpos que fallan, se las considera enfermas que deben someterse a la medicalización” (Anzorena y Yáñez, 2013:4) El mandato materno es difícil

de esquivar, las mujeres somos empujadas a nuestro destino materno: “La máquina de la fertilidad pone en sincronía el reloj biológico y las alarmas sociales para activar en nosotras la pulsión de procrear” (Meruane, 2018 [2014]: 20-21). Este doble mecanismo explica la preponderancia por *seguir haciendo hijos*.

Lucía, la protagonista de *Tiempo muerto* (García Robayo: 2018, [2017]), describe esta presión social: “A) Lucía no sabía si quería ser madre; B) Lucía no quería ser madre; C) Lucía sí quería, pero también quería ser otras cosas y no se puede ser todo, ¿o sí?” (56)

Así mismo, Lina Meruane (2018 [2014]) hace alusiones autorreferenciales en su ensayo hacia su condición de mujer-no-madre:

[La mujer que tiene hijos] las felices y fértiles mujeres que voluntariamente abandonan sus deberes profesionales, sus deberes sociales y maritales, sus deberes consigo mismas especialmente, para abocarse a una maternidad sacrificada y siempre decepcionante. Las únicas mujeres que importan son las madres. No las que se dan el lujo, como usted, ahí sentada, de andar perdiendo el tiempo. No como yo (...) porque yo soy una de esas que nunca quisieron abandonar su trabajo para la tarea de abocarse a crear y criar hijos. (...) ¿Qué clase de mujer es esa mujer? ¿Una excéntrica? ¿Una sicótica? ¿Una filicida? ¿Todas las anteriores?” (176- 177)

### **Sobre la ambigüedad frente a la toma de decisiones**

Decidir la maternidad o no elegirla es algo íntimo, individual y hasta controversial para quienes lo hacen, entonces no debe ser cuestión de debate colectivo. ¿Es la maternidad un deseo legítimo en todas las mujeres? ¿Qué relación hay entre el deseo de ser madres y los mensajes socioculturales preponderantes? ¿Pasaron por procesos de raciocinio y decisión todas las mujeres-madres que conocemos? Anzorena y Yáñez (2013) nos invitan a preguntarnos ¿Cómo es no ser madre en una sociedad heteropatriarcal en la que la maternidad es destino y definición de lo femenino? Las autoras sostienen que las sociedades capitalistas y patriarcales definen a las mujeres como

madres y niñas heterosexuales encargadas del cuidado de niños y niñas.

La decisión de ser madre es tan ambivalente como cualquier otra. Sin embargo, las autoras afirman que:

existe en nuestra cultura una prohibición que impide plantear la ambivalencia como parte de las cuestiones de maternidad (y por extensión, de no-maternidad). Una madre debe amar incondicionalmente. Una mujer debe tender naturalmente – sin lugar a las dudas- hacia la maternidad. Esto produce sensaciones de inadecuación tanto a las madres como a las no-madres (2013: 17)

Esta ambivalencia se ve en las narrativas migrantes del corpus. Como es el caso de Florencia del Campo en sus dos últimas novelas *La huésped* (2016) y *Madre mía* (2018) hilvana las desavenencias de los roles estereotipados de la relación madre- hija; la carga moral de una mujer ante un aborto; la torpeza y el desconcierto que provoca la inversión de roles tradicionales: cuidar de nuestros padres. En la primera novela mencionada, luego de perder un embarazo, la protagonista reflexiona:

¿y si no me duele?, quiero decir, ¿si me siento libre y aliviada? (...) ¿si de verdad no quiero llorar? ¿Me dejan?, ¿No me van a juzgar? Mi madre está preocupada dice que sería mejor que lloraras, que harás mejor el duelo. ¿Me estás escuchando? ¿y si no quiero llorar? (...) La boda había sido porque yo estaba embarazada. Embarazada porque tuvimos un accidente. Para ellos perder el embarazo era el accidente. Para mí la tragedia había comenzado antes (...) para mí el puto accidente había sido quedar embarazada. (...) ¿Quién quiere seguir trayendo víctimas a este circo que llaman mundo? (...) ¿se puede ser tan cobarde como para realmente desear tener hijos? Dentro de este macrocirco que es el mundo, un minicirco que no es otra cosa que la familia (Del Campo, 2016: 22-23)

En esta cita se observan al menos tres aspectos dignos de destacar. En primer lugar, vemos cómo una mujer, frente a la pérdida de un embarazo, se ve en la ambivalencia y el juego moral de no poder cuestionar la maternidad. De la misma manera, define al embarazo como un accidente, algo violento e irreverente que interrumpe cierto

estado de calma. En segundo lugar, sufre la censura del entorno, reflejado en su propia madre quien considera que el llanto es una forma moralmente correcta de procesar el duelo. En tercer lugar, y en consonancia con lo dicho hasta acá, el universo literario nos sumerge en la dualidad valentía/cobardía. Del Campo arriesga una hipótesis propia de las escritoras contemporáneas de la segunda diáspora, o sea, aquellas mujeres que canalizan en la literatura la ambivalencia de ser madres o no serlo. En la cita se presumen de valientes quienes son capaces de procrear y criar, pero, desde la perspectiva de una escritora migrante, son reducidos a la condición de cobardes y egoístas. Por último, critica a la institución familia como un mecanismo de control. La autora crea las nociones de *minicirco* y *macrocirco* para referir a la hipocresía del sistema reproductor que coloca a la mujer como un engranaje para su subsistencia.

Lina Meruane (2018) sostiene que las madres se hallan solas y llenas de deseos contradictorios. El agotamiento, el enojo, el odio, la culpa, la inseguridad y, muchas veces, la depresión convierte a estas madres en *violentas*, incluso con sus hijos. ¿Aceptamos la idea de que existan madres que no aman a sus hijos? ¿Qué estructura social se viola cuando el amor maternal no es infinito, incondicional o siquiera básico? Margarita García Robayo en *Tiempo muerto* (2018, [2017]) hace alusión a estos deseos contradictorios: “la espiaba con la intención de descubrir si ella se habría arrepentido de tenerlos. Era probable, pero tenía la decencia y, sobre todo, la piedad de no haberlo dicho nunca” (55).

El mito del ‘instinto maternal’ es omnipresente y parece dictaminar quiénes son mejores madres. Algunas especialistas, como Olga Carmona (2016), califican de ‘progenitoras tóxicas’ a quienes no pueden solventar las carencias afectivas de sus descendientes. Esta categoría toma múltiples formas: madres envidiosas de sus hijas; madres sobreprotectoras; madres centradas en la fachada (aquellas que criaron a sus hijos para cumplir expectativas externas); madres

hipocondríacas, o aquellas que se valen de enfermedades para manipular; madres dependientes, o quienes invierten roles y buscan el cuidado de sus hijos. Todas estas tipologías, de una u otra forma, están presentes en los personajes creados por las escritoras que componen el material de análisis.<sup>5</sup>

*Matate amor* (2017) nos propone el caso de una *madre violentada*, capaz de insultar a un bebé que no entiende el lenguaje verbal, aunque probablemente sí capte el nivel gestual.

A las siete en punto el bebé se despertó sin importarle que fuera domingo. No falla su reloj interno (...). Pasé la mañana insultando al bebé. Le dije de todo menos lindo. AL bebé. Qué no le dije, lo recontra insulté. Una boca sucia de madre (...) Estoy cansada de que no esté bien andar a escopetazos o denigrar al bebé (85)

La madre ficcional manifiesta abiertamente el agotamiento ¿Pueden las madres reales expresarse libremente? ¿Dónde están las *progenitoras tóxicas* de nuestra cotidianidad? ¿Qué hacemos con ellas? Si repensamos el fragmento de Del Campo (2018) la mujer, que no llega a ser madre a causa de un aborto, se encuentra en un estado de autocuestionamiento porque se sabe juzgada.

Las autoras migrantes que estudiamos describen una maternidad a contrapelo de los *discursos esperables* de una madre. Lina Meruane (2018) sostiene que la figura de los hijos ha ido ganando terreno en el imaginario colectivo desde que se retiraron “de sus puestos de trabajo en la ciudad y en el campo e inauguraron una infancia de siglo XX vestida de inocencia, pero investida de plenos poderes en el espacio doméstico” (17). Describe a los progenitores como *cómodos cómplices* del patriarcado. Las madres son engranajes constitutivos de la máquina de hacer hijos que no es más que una condena, un

---

<sup>5</sup> Completa esta lectura el análisis de *Distancia de rescate*, precisamente, el apartado Madres tóxicas en “Samanta Scchweblin: el lugar de enunciación de una escritora migrante” de Delaloye, F. (2018) de esta misma edición. Allí se trabaja parte de la obra de Samanta Schweblin.



lastre a la libertad individual. Se habla de los derechos y las garantías de los hijos; ¿se habla, acaso, de los derechos de los padres?

Cuando me digne a entrar la comida estará fría en la mesada y habrá una nota de puño y letra ‘Que cenas rico, te amo’. Al final de la noche tengo tanta rabia acumulada que podría beber hasta el paro cardíaco (...) Esto son mis días, un atascamiento continuo. Una lenta perdición (...) La gente ya no se pregunta por qué no me siento con ellos. Por qué ya no comparto la cama, ni la mesa, ni el baño. A veces salgo a dar patadas al aire y aunque descubriera que mis suegros me espían desde la ventana, seguiría (Harwicz, 2017: 27-28).

Muchas veces la maternidad supone la idea de una servidumbre que agota. Este *deber amoroso* oculta el sufrimiento y la entrega que la maternidad exige. “Lo que te hace vivir es lo que en exceso podría matarte. El coro repite: exceso de amor, de agua, de oxígeno. Exceso de amor materno” (Meruane, 2012: 71-72)

Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñalo. Qué bueno tener dos manos. Qué práctico. Ahí me esperan con el auto en marcha, corro intentando no tropezarme, tocan bocina, ¡Ya escuché! Hay una insistencia en que esté con ellos, sentadita en el asiento de acompañante, el cinturón bien ajustado, con la expectativa del paseo dominical (Harwicz, 2017: 51)

Conscientes o no de las implicancias culturales de la maternidad y de las diferencias en los roles de género; todas las mujeres experimentan la servidumbre insaciable de ser madres. En el fragmento seleccionado, se presenta una vez más lo que Anzorena y Yáñez (2013) describen como la inadecuación de las no madres. En este episodio observamos a una madre pendulando entre cumplir con el ‘mandato natural’ de cuidar, amar, proteger o seguir el camino de su libertad.

## Sobre la “alimentación natural” de los hijos

El discurso médico exige a las mujeres amamantar a sus hijos. Esta acción condena a quienes no la llevan adelante en los tiempos y formas validados como óptimos. Ya en 1949, Simone DeBeauvoir, pionera francesa del feminismo, se cuestionó la naturalidad del acto de amamantar y afirmó que a través de la lactancia muchas mujeres encuentran una íntima relación animal. Bien lo presenta Harwicz (2017): “A veces quiero que lllore para poder colarme en su cama sin culpa y descargar las tetas” (19); “Por fin el bebé me vacía la derecha y la izquierda” (22). Los verboides empleados “cargar” y “vaciar” se acercan a lo instintivo y lo animal. La pensadora francesa sostuvo que, si bien se trata de una fatiga más agotadora que la del embarazo le permite a la madre lactante perpetrar el estado de “vacaciones”, paz y plenitud que disfrutó durante el embarazo. Por supuesto, que DeBeauvoir no desconoció que hay madres que rechazan esta “servidumbre”.

Desconfiamos totalmente de la lactancia como un hecho instintivo y así lo demuestran las escritoras de nuestro corpus. Harwicz: “El bebé se atraganta con mi leche y lo inclino sobre mí para que eructe (...) Lo acuesto abrazado a mi bufanda y mientras lo enrolllo, Isadora Duncan” (2017: 11). La lactancia no es instintiva sino biológica, sino cómo se explica la impericia de esta madre que atraganta a su hijo en el afán de cumplir con el rol de dar de mamar. La referencia a Isadora Duncan entabla la diatriba de las propias circunstancias trágicas en las que la bailarina estadounidense murió; a la vez que suscita cierta pulsión siniestra en torno a la muerte<sup>6</sup>. Podría el lector cuestionarse: ¿Piensa esta madre en asesinar al bebé? ¿Acaso teme que su bebé corra la suerte de los hijos de Duncan? ¿O será tal vez ella la que se proyecta en la imagen del abrazo homicida del chal rojo que estranguló a la bailarina?

---

<sup>6</sup> Diferentes biógrafos afirman que los hijos de Duncan murieron a una corta edad, en circunstancias trágicas.

Hoy, la lactancia se ha convertido en un mecanismo cultural para diferenciar buenas y malas madres. Beatriz Gimeno, escritora y activista feminista, autora de *La lactancia materna. Política e identidad* (2018), asegura que hay alternativas que son igual de buenas que amamantar y que en nada afectan a la salud de madres y bebés. Define a la lactancia como un acto político, por lo tanto, cultural; y asegura que no se ha dado siempre en todas las épocas. La relación de las mujeres con la lactancia ha sido compleja incluso antes de la existencia de la mamadera. Se piensa que dar la teta es algo natural e instintivo, que las mujeres sabemos hacer, una capacidad que se desarrolla junto con el “instinto maternal”. Gimeno asegura que se ha creado un “estándar moral” sobre la lactancia y que, en el último tiempo, se le ha dado una sobresignificación que es lo que más preocupa: “nos están colando discursos muy reaccionarios acerca de cómo crear a los hijos, del papel de las mujeres, discursos muy viejos acerca de las hormonas y lo biológico” (2018: 3). Esto tiene como consecuencia política que las mujeres sean las únicas responsables de la salud de sus hijos. En una suerte de ensayo ficcional, Carolina Justo Von Lurzeren su libro *Mamá Mala* (2015) afirma: “Mamá mala sabe que para el común del mundo lactario esto es una barbaridad inconcebible, tiene grabadas a fuego dos máximas: ningún bebé decide no tomar la teta y todas las mamás pueden darla” (84)

La tarea de amamantar suscita discursos pseudoprogresistas que no hacen más que reforzar los roles tradicionales de género y los discursos biologicistas. Estos describen a una madre-mujer *moderna pero natural*. Lo verdaderamente progresista sería respetar que las maternidades son múltiples y que todas son válidas. Cada mujer asume la maternidad como puede y como quiere. Tanto en el mundo animal como en el humano existen madres que amamantan y madres que no; madres que quieren a sus hijos y madres que no; entonces lo que es antinatural son los sentidos que se construyen en torno a la figura materna. *Casualmente*, los juicios peyorativos sobre modos de criar recaen de forma desequilibrada respecto del padre y la madre.

Según su posición social, de género, religiosa, o ideológica las mujeres pujan una relación compleja con la lactancia que, generalmente, responde a las modas de cada época. Hay mujeres que por razones laborales pasan largas jornadas fuera de sus hogares entonces se extraen la leche cargando con la culpa (o no) de perder el vínculo afectivo sobreestimado. Como dice Meruane: “El alimento es siempre metáfora del amoroso cuidado que se requiere de toda madre. El amor y el alimento están unidos por una suerte de cordón umbilical y se expresan monumentalmente en la leche materna” (2018: 126)

### **Reflexiones a modo de conclusiones**

La prosa de las escritoras migrantes adquiere relevancia respecto a la maternidad/ no maternidad como tema porque cristaliza el sentimiento colectivo de muchas mujeres a nivel mundial; mujeres que cada día cuestionan más los mandatos culturales, las ideas en torno a la feminidad y su rol en la sociedad. Lo novedoso es que estos universos ficcionalizados resultan próximos, identificables para lectoras de diversas latitudes. Se abruma de la maternidad la mujer que vive en Berlín como la que materna en Copiapó; sufre el dictamen de la lactancia la que parió en Colombia como la que lo hizo en Buenos Aires.

Respecto a este punto, concebimos que si bien la narrativa escrita por hombres representa mundos posibles terceriza emociones y vivencias. De ahí que nos resultara pertinente la selección de obras producidas exclusivamente por mujeres que, aunque elijan la omnisciencia o el relato protagónico, abordan experiencias propias de su condición de género.

Uno de los ejes vertebradores de este trabajo fue pensar la maternidad como una construcción cultural compuesta de supuestos y estereotipos. Sostener que las mujeres traen consigo un ‘instinto’ es erróneo, lo hemos comprobado mediante la lectura de textos teóri-

cos: DeBeauvoir (2009 [1949]); (Meruane, 2018 [2014]); Anzorena y Yáñez (2013); Molina (2015); y literarios que desandan este supuesto. El instinto no existe. Existen naturalizaciones de roles, deberes y creencias sobre los lugares que las mujeres pueden y deben ocupar. En consecuencia, la no maternidad es culturalmente castigada y/o estigmatizada. Representa lo antinatural.

No obstante, y afortunadamente, cada vez son más las mujeres *No-Molo* que denota un cambio cultural respecto de la imposición de los mandatos sociales. Entre la decisión de ser o no ser madre oscilan un montón de matices, dudas y ambivalencias como en cada decisión importante en la vida de una persona. Las escritoras que integran el corpus de análisis desnudan la falsa seguridad que propone el camino de la maternidad como única vía de autorrealización.

Por último, retomemos la expresión “alimentación natural” de los hijos. La biología presenta rasgos distintivos entre hombres y mujeres. Las mujeres debemos llevar hijos en el vientre y luego amamantarlos, esos hijos durante un buen tiempo resultan dependientes fundamentalmente de sus madres, no así de sus padres. El problema aparece cuando amamantar se torna una metáfora que convierte a una mujer en buena o mala madre. Abordamos en esta investigación algunos criterios de Gimeno (2018) sobre la lactancia materna como estrategia de control. Dar la teta, como ser madre, tampoco es un hecho instintivo sino cultural. El alimento puede estar a cargo de los padres tanto como de las madres. Consideramos que las escritoras migrantes del corpus son consecuentes. Citamos fragmentos de episodios de madres que se perciben animalizadas cuando dan de mamar y lo viven como un vaciamiento propio (Harwicz, 2017).

Hemos analizado cómo se narra de la forma más descarnada y verosímil la ambivalencia de las mujeres-no-madres; la soledad y desazón de las madres y las implicancias culturales que se depositan en el rol de las hijas. Las obras elegidas conforman un corpus de novelas y cuentos en su mayoría. Obras de escritoras migrantes que narran problemas culturales e idiosincráticos, que yuxtaponen la

patria nueva y el antiguo hogar. La literatura se presenta una vez más como una manifestación del arte que tiene la sensibilidad y las herramientas para captar y plasmar en las obras la transformación social paulatina protagonizada por mujeres.

### Referencias bibliográficas

ANZORENA, Claudia y YÁÑEZ, Sabrina (09/11/2013): “Narrar la ambivalencia desde el cuerpo: diálogo sobre nuestras propias experiencias en torno a la ‘no-maternidad’”. *Investigaciones feministas*. Vol.4 Conicet digital, repositorio institucional. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:<http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/1198/43890-66749-4-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Consultado el: 22/11/2018

CARMONA, Olga (19/10/2016): “Síndrome de la progenitora tóxica ¿por qué mi madre no me quiere?” *El País*. Recuperado de:[https://elpais.com/elpais/2016/10/10/mamas\\_papas/1476097766\\_326006.html](https://elpais.com/elpais/2016/10/10/mamas_papas/1476097766_326006.html) Consultado el: 16/11/2018.

CASTILLO, Queralt (09/01/2017): “Precoz de Ariana Harwicz: guerra y barro en las entrañas del incesto, una entrevista de Queralt Castillo” *Eñe, Revista para leer.com* Recuperado de: <http://revistaparaleer.com/actualidad/precoz-de-ariana-harwicz-guerra-y-barro-en-las-entranas-del-incesto-una-entrevista-de-queralt-castillo/> Consultado el: 05/12/2018

DE BEAUVOIR, Simone (2009) [1949] *El segundo sexo*. De bolsillo: Buenos Aires. Traducción de Juan García Puente.

DEL CAMPO, Florencia (2016) *La huésped*. Baltasara: Rosario.

GIGENA, Daniela (28/04/2017) “La involuntaria trilogía de Ariana Harwicz” en *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/2018756-libros-y-letras-la-involuntaria-trilogia-de-ariana-harwicz>. Consultado el: 30/11/2018.

GIMENO, Beatriz (23/05/2018) "La lactancia está sirviendo para marcar el estándar de la buena y la mala madre" en *eldiario.es* [entrevista por Ana Requena Aguilar]. Disponible en: [https://www.eldiario.es/nidos/Beatriz-Gimeno\\_0\\_774122804.html](https://www.eldiario.es/nidos/Beatriz-Gimeno_0_774122804.html). Consultado el día: 05/12/2018.

HARWICZ, Ariana (2017): *Matate, amor*. 1ª ed. Mardulce: Buenos Aires.

<https://www.escriitores.org/biografias/15959-harwicz-ariana> Consultado el: 05/12/2018.

JUSTO VON LURZER (2015) *Mamá mala: crónica de una maternidad inesperada*. Ilustrado por Flores. Hekht libros: Buenos Aires.

MAFFIA, Diana (03/09/2013): "Chistes, piropos y minués: las estrategias del macho acorralado". *Unidiversidad*. Recuperado de: [http://www.unidiversidad.com.ar/chistes-piropos-y-minues-las-estrategias-del-macho-](http://www.unidiversidad.com.ar/chistes-piropos-y-minues-las-estrategias-del-macho-acorralla-)

[do?fbclid=IwAR1vsgZWI7COPsfGMSiA9hx28wv19\\_Yhw3nsEcJ6EG1W9I7nCeRfW4Zyu0A](http://www.unidiversidad.com.ar/chistes-piropos-y-minues-las-estrategias-del-macho-acorralla-do?fbclid=IwAR1vsgZWI7COPsfGMSiA9hx28wv19_Yhw3nsEcJ6EG1W9I7nCeRfW4Zyu0A) Consultado el: 22/11/2018

MERUANE, Lina (2012) *Sangre en el ojo*. Eterna Cadencia: Buenos Aires.

----- (2015) *Fruta podrida*. Eterna Cadencia: Buenos Aires.

----- (2018) *Contra los hijos*. Literatura Random House: Buenos Aires.

MOLINA, Stefanía (2015/5/12) "El mito del instinto maternal y su relación con el control social de las mujeres". En *Construyendo psicología*. Recuperado de: <http://articulando.com.uy/instinto-maternal-control-social/> Consultado el: 13/11/2018.

REQUENA AGUILAR, Ana (23/05/2018): "La lactancia está sirviendo para marcar el estándar de la buena y la mala madre". *El diario.es* Recuperado de: [https://www.eldiario.es/nidos/Beatriz-Gimeno\\_0\\_774122804.html](https://www.eldiario.es/nidos/Beatriz-Gimeno_0_774122804.html) Consultado el: 26/11/2018.

RONCAGLILOLO, Santiago (2008) “Los que son de aquí, Literatura e inmigración”, *Quórum*, 19, 151-158

SAU, Victoria (1994): “La maternidad: una impostura” *DUODA, Revista d’ Estudis Feministes*. (N°6) <https://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewFile/59952/89280> Consultado el: 22/11/2018.

----- (S/D): *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*. 1a ed. Madreselva: Buenos Aires.

SCHWEBLIN, Samanta (2014) *Distancia de rescate*. Buenos Aires, Literatura Random House.

SIRACUSA, Gloria (dir.) 2017. *La tercera orilla. Estudios sobre poéticas migrantes*. Neuquén, EDUCO.

MATTIO, Diego (09/09/2018): “Margarita García Robayo: Uno escribe sobre sí mismo para entender qué piensa” en *La Voz*. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/margarita-garcia-robayo-uno-escribe-sobre-si-mismo-para-entender-que-piensa> Consultado el día: 13/12/2018.





## 11. La lírica migrante de Natalia Litvinova

Dichoso quien no tiene patria;  
La contempla todavía en sus sueños  
Hannah Arendt<sup>1</sup>

*Karen G. Madsen Béjares*<sup>2</sup>

En todo escritor migrante del siglo XXI se da un proceso de escritura, en un contexto de desplazamiento del territorio de origen al lugar de llegada. Todos dan cuenta de las relaciones de ida y vuelta de la literatura, dentro de nuevos marcos de circulación, fuertemente influenciados por la globalización, las diásporas y migraciones en ambas orillas del Atlántico<sup>3</sup>.

Con relación a una primera diáspora, la narrativa ha brindado numerosos y significativos exponentes<sup>4</sup>. Todos ellos son considerados ciudadanos del mundo, al no reconocer ningún lugar como propio. Viajeros por naturaleza, hacen de este conflicto existencial un motivo literario, debido a que la desterritorialización de la literatura y la práctica de un nomadismo intralingüístico son temas preferenciales, que, junto al desarraigo del espacio físico, hace de la escritura, el lugar de “estadía” por excelencia.

---

<sup>1</sup> Fue una filósofa y teórica política alemana, posteriormente nacionalizada estadounidense, de origen judío y una de las personalidades más influyentes del siglo XX.

<sup>2</sup> Investigadora alumna y adscripta a la cátedra de Literatura española contemporánea, Profesorado y Licenciatura en Letras, UNCo.

<sup>3</sup> Proyecto de investigación “Emergencia de una literatura en tránsito. Poética de migración en escritores hispanohablantes en la última década del Siglo XX y primeras del Siglo XXI”, de la cátedra de Literatura Española Contemporánea, FaHu, UNCo.

<sup>4</sup> Entre estos están: Clara Obligado, Patricio Pron, Andrés Neuman, Alejandro Zambra, Marcelo Lujan, Fernando Iwasaki, Rodrigo Hasbún, entre otros. Muchos de los cuales ya se han estudiado en el libro: *La tercera orilla. Estudios sobre políticas migrantes*. SIRACUSA, Gloria (ed.). 2017. Neuquén. Educo.

Esta condición trasatlántica también comprende a la poesía, ya que son numerosos los y las poetas que se desarraigan hacia nuevos rumbos y cuyas producciones se han hecho eco de esta temática y la nueva figura de autor que asumen los escritores migrantes. En el ámbito poético se ha gestado lo que podemos considerar una “nueva generación de migrantes”, cuyos integrantes continúan desplazándose, en su escritura y en la vida, entre el lugar de nacimiento y el de acogida, pero recorriendo un camino diferente, debido a que estos escritores protagonizan un nomadismo constante, en el que el recorrido es a la inversa, ya que se trasladan desde Europa y diversos puntos de Latinoamérica a Argentina.

Una referente de esta “nueva diáspora”<sup>5</sup> es la bielorrusa Natalia Litvinova<sup>6</sup>. Una poeta que imprime la extranjería en su escritura y practica un nomadismo intralingüístico, desde una mirada retrospectiva, debido a que ella migra a la Argentina y desde aquí escribe sobre un “allá” lejano. La poeta es una migrante con residencia en Buenos Aires, que ha realizado notables aportes a la cultura local por medio de la inserción de la literatura de su respectivo lugar de origen y su actividad como tallerista. Esto puede verse reflejado a

---

<sup>5</sup> Grupo de migrantes entre los que también se encuentran: Violeta Serrano García, Macarena Trigo, Marcial Gala, Maxine Swann, Margarita García Robayo, Gonzalo León, Cynthia Rimsky, Gustavo Valle entre otros.

<sup>6</sup> Natalia Litvinova es una poeta, tallerista y traductora nacida en Gómel, Bielorrusia, en 1986. A los 10 años de edad, y tras un nuevo aniversario del accidente ocurrido en la central nuclear de Chernobyl, por decisión de la madre migra junto a su familia a la Argentina y se instalan en Buenos Aires, en un intento de dejar atrás la catástrofe y las secuelas que esta dejaría. Estudió la carrera del Traductorado en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha publicado *Esteparia* (2010), *Balbuceo de la noche* (2012), *Grieta* (2012), *Rocío animal* (2013), *Todo ajeno* (2013), *Siguiente vitalidad* (2015) y *Cuerpos textulizados* (2014) junto con Javier Galarza. Compiló y tradujo las antologías *El ruido de la existencia* (2013) de los poetas rusos Vladislav Jodasevich y Serguéi Esénin; y *El espejo equivocado* (2013) de Cherubina de Gabriak y recientemente publicó el poemario *Cesto de trenzas* (2018) Actualmente, imparte talleres acerca de poesía y la producción de textos. Colaboró con la colección de traducciones de Melón Editora y la sección dedicada a las letras argentinas de la *Revista Omblijo*.

través del hecho de que Natalia Litvinova se desempeña, además, como traductora. Actividad que la ha llevado a traducir obras de poetas rusos/as e introducirlas en la cultura argentina por medio del blog *Animales en bruto* la recientemente inaugurada Editorial Llan-tén<sup>7</sup>, de la cual también es parte; así mismo, imparte talleres de poesía junto a Javier Galarza<sup>8</sup> en Clínica de Obras y la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino.

La creciente “nueva diáspora” y la prolifera producción poética que se produce en ella hacen que el presente trabajo se desarrolle en torno a las diferentes maneras en que el discurso lírico transita por las imágenes que evocan los paisajes de la infancia, los conflictos socio-políticos y acontecimientos que marcan la historia de su territorio de origen. Dando cuenta, además, de un diálogo con el pasado familiar, el desarraigo y la lengua materna. Para ello, se tomará como objetos de estudio una selección de poemas comprendidos en los poemarios: *Esteparia* (2010), *Grieta* (2012), *Todo ajeno* (2013), *Siguietevitalidad* (2016) y *Cesto de trenzas* (2018) de Natalia Litvinova. En ellos se verá, finalmente, cómo se refleja en su poesía los gestos migrantes tales como la extranjería, la autorreferencialidad y el lenguaje.

---

<sup>7</sup> Editorial fundada por Natalia Litvinova (Traductora del ruso, editora), Tom Maver (traductor del inglés, editor), Nina Kaelin (biblioteca audiovisual, montaje, cámara y página web) y Josefina Wolf (arte web y editorial), en diciembre de 2017, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Se dedica a la traducción y difusión. Los primeros proyectos fueron *Noche mía, rival mía*, poemas de 1915-1016 de la poeta rusa Marina Tsvietáieva (por Natalia Litvinova) y *Biografía en los saquitos de té* de la poeta australiana Westonia Murray (por Tom Maver)

<sup>8</sup> Es un poeta y tallerista e investigador argentino. Nació en la ciudad de Buenos Aires en 1968. Entre 1997 y 2000 dirigió la revista *Vestite y Andate*. Publicó los libros *Pequeña guía para sobrevivir en las ciudades* (2001), *El silencio continente* (2008), *Reversión* (2010), *Refracción* (2012), *Lo atenuado* (2014) y *Cuerpos texturizados* (2014) y *La noche sagrada* (2017). Desde el 2004 es Profesor Asociado de la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino y ha escrito notas y ensayos sobre Osip Mandelstam y Alejandra Pizarnik.

## Migración con destino en Latinoamérica

La indagación en la poesía de la escritora *migrante* Natalia Litvinova permite observar rasgos comunes en sus versos: uno de ellos es el pasaje de un lugar a otro, plasmando su visión del lugar de origen a partir de su estadía en Latinoamérica. La poeta llega a la Argentina (Buenos Aires) y desde allí “su voz transita entre dos océanos” (Aragón, 2018:1) en una producción literaria, que manifiesta como temas centrales el desarraigo y el viaje.

El primer objetivo en nuestro estudio será el tema del desarraigo, que en términos de tópico literario es un desplazamiento que tiende a leerse como metáfora de una búsqueda y puede ser motivado por la migración o el exilio. Durante este proceso, el escritor se aleja de sus raíces familiares, sociales y culturales, comenzando a experimentar un extrañamiento que afecta su identidad, debido a que al instalarse en un nuevo territorio es probable que añore su tierra y experimente el desarraigo al encontrarse inmerso en nuevas prácticas sociales con las que no posee lazo alguno.

Llegamos el 9 de septiembre, fue un día perturbador, no comprendía lo que veían mis ojos, la arquitectura de Buenos Aires era muy distinta a la de mi ciudad natal Gómel (...) A veces camino las calles de Buenos Aires como aquel día cuando llegamos (...) Construyo mi vida, día a día en Argentina. (Litvinova, 2018:1)

Es así que la poeta expresa un sentimiento de extrañeza en el que se percibe la imposibilidad de sentir el lugar de llegada como propio y que acrecientan la desazón del desarraigo. En muchos de sus versos se imprime un fuerte sentimiento de pérdida, enmarcado por el exilio y la infancia, en relación a todo aquello que ha quedado atrás luego de un viaje que promete no tener retorno, tal como se percibe en “Una muerte clara” al decir: “nunca volví a ver una muerte tan clara/ como aquel septiembre del año invisible, / cuando la patria se extinguía” (Litvinova, 2014:59).

Por otra parte, al tomar el tema del viaje se debe tener en consideración que el término “viajar” implica algo más que el desplazamiento; constituye, también, “cómo ha sido recibida y transformada la experiencia del viaje, es decir, el descubrimiento del ‘lugar otro’” (Meiss, 2010: 17). Bajo esta concepción es posible leer el poema “Autobiografía”, en el cual, la poeta estimula en la conciencia del lector la vivencia de un viaje que aparta del lugar de origen (Bielorrusia) al yo lírico y lo traslada a uno nuevo (Buenos Aires). Así, Litvinova se identifica con el sujeto de enunciación para poner de manifiesto su propia experiencia y la extrañeza que le produce el lugar de acogida. En su caso, el lugar de llegada representa un espacio desconocido, que se trae a colación mediante fechas representativas: “Septiembre de 1996: muchas noches sin dormir/ después del traslado de Bielorrusia a la Argentina/Ruido constante como una música que no cesa. /No se sabe de dónde viene. /Llega de todas partes”; recuerdos tan escasos que caben en una habitación: “Enero de 1997: hace cuatro meses que vivimos/ en un hotel familiar de la calle Congreso. /Nuestras cosas caben en una habitación; un lenguaje incomprendido: Alguien robó las cucharas que trajimos de Gómel. / Mi madre intenta explicárselo a la encargada del hotel. / Mueve las manos, dibuja en el aire”; y un viaje que marca el inicio de otra vida:

9 de septiembre de 1996: el avión de Aeroflot /atteriza en Buenos Aires. /Tengo 10 años, mi hermano 13, mis padres casi 50 y no saben pedir. //Anotación sin fecha en la primera página/ de la agenda de mi madre: “Es posible/que me hayas querido ver de rodillas. /Pero no me rendí. / Y eso que acá no me esperaba nadie” (Litvinova; 2015:1).

En este poema, también se narra un presente que no puede ser otro más que el del recuerdo de la poeta. De manera que el lector asiste a una serie de escenas rememoradas en el momento mismo de ser evocadas, lo que puede provocar una acción similar en él. Así, “Autobiografía” resulta en un poema en el que el yo lírico retoma los primeros instantes de la poeta en la Argentina, luego de migrar

junto a su familia (desde Bielorrusia a sus 10 años de edad) por temor a las consecuencias que podría traer la explosión de la central de Chernóbyl, trasladándola a un país ajeno del que no tenía noticias ni un idioma en el que sentirse comfortable. Se percibe cómo el sujeto de la enunciación “negocia su identidad en un contexto que no es el de origen, pero que se convierte en habitual, que se inicia como una excepción y que luego deviene en cotidiano” (Meiss; 2010: 21).

Finalmente, en relación con la extranjería cabe mencionar que los escritores *migrantes*, muchas veces, expresan no sentirse parte de ningún lugar, esto como resultado de la migración que han tenido que emprender y hace que vuelquen esa vivencia en su escritura como una temática recurrente. Litvinova trabaja este tópico con su poema “Exilio”, comprendido en el poemario *Esteparia*. Allí el yo lírico manifiesta, ya en el primer verso, su no pertenencia a ningún continente: *No pertenezco a continente alguno*; para definirse en los siguientes versos a través de metáforas que aluden a la identificación del ser con la ausencia o el proceso de conformación de la identidad: “podría ser: ausencia en cualquier pecho/ausencia en cualquier ojo/lengua de los desaparecidos; /o pájaro armándose alas” (Litvinova; 2013: 42).

### **Una poesía con lenguaje propio**

El lenguaje se ha convertido en uno de los principales recursos dentro de las obras literarias de los escritores *migrantes*. En ellos, la lengua natal comienza a mestizarse al tomar contacto con la lengua de acogida, convirtiéndose en un dialecto declinado en el que estos escritores deciden escribir. En estudios anteriores sobre estos autores hemos encontrado que en algunos de ellos el lenguaje se transforma según el lugar en el que se encuentran, como es el caso de Andrés Neuman que intercala los modismos argentinos y españoles adaptándose al lugar de estadía.

En la poesía de Natalia Litvinova se puede observar que la lengua se manifiesta como una forma de extrañamiento. Por su parte, la poeta ha expresado sobre el lenguaje que *yo caí en el español*, de hecho llegó al país sin hablar el idioma y lo fue incorporando poco a poco, pero hasta que eso sucedió prefería los silencios y la musicalidad de los incomprensibles (para ella) versos del español Federico García Lorca (1898-1936): “El día que leí a Lorca en voz alta, (en español, ya sabía hablar en español pero no muy bien) abrí la boca y empecé a leerlo, yo era muy tímida, pero sucedió, y al terminar, sentí que entendía eso que no podía definir”. Quien, además, se convirtió en un referente para su escritura: “No lo pensé demasiado, me senté e intenté escribir imitándolo a Lorca” (Litvinova, 2018:2).

En continuidad con esto, sería posible inferir el sentido del primer verso de su poema “Polvo” (2013), en donde el yo lírico manifiesta la pronunciación de una voz que no es suya ni de su garganta, pero que es parte de su ser: “Mi voz no parece salir de mi voz sino de otra garganta/ que yace en la profundidad de la mía”. Surgiendo una especie de desdoblamiento de la voz lírica. La misma que en los siguientes versos se reconstruye entre muros, que resguardan su ser, pero que le son ajenos sus orígenes: “Soy un conjunto de muros que rodea lo que soy. / Alguien tuvo que haber construido esta muralla” Haciendo avanzar los versos entre preguntas: “Si hay hombres que vuelan como plumas, ¿por qué yo no me/ muevo cuando me muevo? Huelo a piedra y polvo, / llevo huellas de los que me tocan”. Esto hace posible interpretar esas murallas como la representación del idioma aún no adquirido del lugar de acogida, que le impide mostrarse verdaderamente, mientras permanecen inmóviles, en una negación al dejar el lugar de origen atrás y aprisionan las huellas de quienes se acercan. Concluye el poema diciendo: “Soy polvo, piedra. Y no sé quién es mi padre”. Verso que deja ver un ser representado en ese “polvo que está en cualquier parte y se mueve cuando alguien abre la puerta o arrastra los pies” (Litvinova; 2018:2), pero que continúan desconociendo a su creador. Se produce, así, un sen-



timiento de extrañeza en el que el yo lírico no reconoce su voz y se siente ajeno a su entorno hasta el punto de no saber cuál es su origen o modos de expresión.

Es como si “la lengua del exilio se hiciera dislexia, desconocimiento en las calles” (Galarza, 2013:10), como lo expresa Natalia en su poema “Disléxica” (2013:49): “dolor camino/ sobre pelaje nocturno/ mientras todo es un maúllo del lenguaje. Para finalizar diciendo: mimesis de tu/ material verbal/ a punto de un collage/ sonoro”. Aquí se hace evidente el choque lingüístico entre la lengua originaria y la trasplantada en donde la primera le otorga un perdido sentimiento de pertenencia al yo lírico y la segunda es un lugar de acogida que permanece distante.

Entre los versos de otro de sus poemas, titulado “Aullar como quien” (2014:14), Litvinova hace posible adentrarse un poco más en su percepción del lenguaje y qué significa para ella el bilingüismo, que le ha otorgado la migración. El viaje le permite descubrir nuevos lugares, pero no volver a sus orígenes: “Me fue dado el don de adentrarme en lo lejano. /Mas no el de retornar”. Sentimiento que se afianza al no encontrar en el idioma la posibilidad de pertenecer, ya que ninguno de los dos le otorga la misma forma de volver: “Volver en ruso no es lo mismo que en castellano. / Volver en los dos idiomas. /Doblemente imposible”. Sobre lo manifestado en este poema, Litvinova (2011) ha dicho que:

Ninguno de los dos idiomas me hará volver. Ambos, afortunadamente, me hacen viajar. La sensación de no pertenecer es mi pasaje hacia el español y hacia mi lengua materna. Puedo recorrer mis poemas escritos en ambos idiomas como quien asombrado va al lugar soñado y descubre detalles y sombras (4).

Sin embargo, la poeta ha hecho el proceso de pasar sus poemas de un idioma al otro y observar que: “Hasta cuando uno habla en otro idioma a uno le cambia la voz. Y en la poesía es lo mismo, yo me sorprendo cuando escribo en ruso y veo que mi letra cambia y cuando escribo en español se va para un lado distinto, es un proceso

muy intenso” (Michalowski, 2013) .Concluyendo que: “No me siento cómoda con el idioma ruso y tampoco con el idioma español, tropiezo en ambos, pero eso hace que me detenga más en cada uno, los elija y los viva con la lentitud que me gusta” (Litvinova, 2018:2).

Ahora bien, no se puede dejar de mencionar el hecho de que, tanto en la poesía como en la narrativa, los escritores *migrantes* han tenido que nombrar o renombrar las cosas al llegar al lugar de acogida. De esta manera, el migrante ante un escenario que le es ajeno se ve en la obligación de crear neologismos y en la necesidad de construir un “inventario” estable para los elementos que componen el lugar de acogida. Este fenómeno se hace evidente en Litvinova, en cuyo poema “Lengua menor” el yo lírico expresa, ya en los primeros versos, la necesidad de definir cada palabra: “de noche describo/ el nombre de cada palabra”. Este es un intento de buscar una lengua que pueda comprender y le permita permanecer como parte de algo, tal como lo expresa en los versos que sigue: “Así busco una lengua menor/ para no decapitarme en el lenguaje” (Litvinova; 2013:37). De este modo, nos encontramos ante una compleja operación del lenguaje. “El cambio del idioma natal, que, como una caja china, se hace otro lenguaje dentro de ese otro idioma, que instaura la poesía” (Galarza; 2013: 9).

### **La poesía: espejo del poeta**

La literatura es uno de los medios por los que la acción de contar la historia de uno mismo deviene en la elaboración de una “identidad narrativa”. Contar la propia historia permite reconocer un “sí mismo” narrado, ofreciendo un tipo de cohesión a lo vivido y otorgándole sentido a ese trayecto (Scarano; 2014:16). Este procedimiento suele manifestarse dentro de la poesía bajo lo que se denomina como autorreferencialidad<sup>9</sup>. Dentro de este género, ha surgido como una

---

<sup>9</sup> Hablar del discurso autorreferencial de una obra es construir el imaginario del poeta con la autoimagen y la anti-imagen de sí mismo, que ponen en juego el

tendencia que consiste en la frecuente tematización de experiencias autobiográficas y en la elaboración de un entramado que busca explícitamente identificar al sujeto poético con el autor real. Los procedimientos, a través de los cuales los poetas establecen el pacto de lectura al que nos estamos refiriendo son de naturaleza muy variada, pero lo común a todos ellos es la intención de vincular el texto con la realidad extratextual a la que se refieren; de manera que la experiencia lectora quede de algún modo encaminada. Entre los recursos posibles para hacer explícita la referencia al poeta-autor se destacan: la alusión a hechos autobiográficos y una suerte de declaración de intenciones, que permiten al lector percibir una identificación entre el sujeto de la enunciación y el autor empírico.

Es así que la autopoética resulta de nuestro interés, ya que en base a ella es posible citar el poema “Fugas” (2013:24). En este Litvinova da cuenta, desde el inicio, de la partida del país de origen marcada por una lengua que traslada al yo poético de regreso a una infancia perturbada por el viaje involuntario: “la lengua me lleva / por los ríos turbulentos / de la infancia”. El cuarto verso encierra, entre las corrientes agitadas y confusas en la que perduran los conflictos, el sentimiento de nostalgia acerca de lo que quedó detrás: *la infancia*

---

sistema completo de sus valoraciones y discursos en el espacio literario. Esta “construcción de una imagen de escritor” entrelaza poética e historia literaria y trata de analizar. Como muy bien ha planteado María Teresa Gramuglio “Como se representa el escritor en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, su lugar en la literatura, a relación con sus pares, sus filiaciones, parentescos y genealogías, su actitud frente a los lectores, instituciones y mercados”. El sesgo autorreferencial de la literatura demanda una proyección de su lugar en la literatura, pero vinculada también con otros lugares como las luchas culturales, los mecanismos de reconocimiento social, los dispositivos de poder de su campo intelectual. “En esta figura el escritor proyecta de una manera fluida, difusa y no cristalizada que caracteriza a la estructura de sentimientos, tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea de lo que la literatura es”, de modo que la construcción de su imagen de poeta “conjugue una ideología literaria con una ética de la escritura que compromete la estética del escritor y que lleva a convertirse en una moral del estilo y la forma”(Scarano, 2007:97).

*no me vio crecer*; una infancia que quedo encallada en la orilla natal, aprisionando una corta, pero jamás olvidada vida previa al exilio. Mientras que, ya hacia el final del poema, se evoca en la mente del lector la construcción de un ser, por medio de la marea alta y las sobras que quedan de esta: “me construí con las sobras / de la marea alta” (Litvinova, 2013:24).

Otro poema que refiere a este tema es “Flores de Chernóbyl” (2016), en el cual el yo lírico se fusiona con la poeta y traslada al lector, por medio de sus recuerdos, a sus vivencias en un lugar que ya no existe en su vida, pero que fue significativamente importante en ella:

Nuestros hombres comienzan a extinguirse, / nadie sabe por qué las mujeres resisten más. / Mi padre llora al sacrificar a un animal / mientras mi madre cambia el empapelado de las paredes. / No nos dejan exponernos al sol, empalidecemos / como flores que crecen bajo la nieve.

Entre sus versos se filtra una acumulación de elementos yuxtapuestos que hacen que el lector relacione y reconstruya una época concreta de la historia de Rusia (la explosión del reactor de la central nuclear Vladimir Llich Lenin de Chernóbyl<sup>10</sup>) que dejó secuelas en sus habitantes y el medio ambiente, que aún perduran a pesar del paso del tiempo<sup>11</sup>, a la vez que Litvinova recuerda su niñez:

---

<sup>10</sup> Fue la mayor catástrofe nuclear de la historia, ocurrida el 26 de abril de 1986 a 3 km de la entonces llamada Prípyat. La explosión tuvo lugar en la central nuclear de Chernóbyl, situado a solo 120 kilómetros de la capital de Ucrania - Kiev, cerca de la frontera con Bielorrusia. Por lo que los territorios más afectados fueron Ucrania y Bielorrusia, los cuales decidieron evacuar parte de sus países debido a contaminación del medio ambiente. Pripjat era una ciudad modelo del gobierno soviético, construida en 1970. Fue erigida para los trabajadores de la planta nuclear a sólo tres kilómetros de ella. Tenía todos los lujos de una ciudad moderna. Actualmente esta ciudad es conocida como Ucrania.

<sup>11</sup>Pripjat es actualmente una ciudad fantasma. Así como el conjunto de la zona restringida de 30 km de radio, Pripjat está siendo vigilado por la policía y el ejército. Hoy en día, se prohíbe la entrada en la zona y aunque se encuentra en ruinas y abandonada, Pripjat es sólo destino de fotógrafos, periodistas, grafiteros y

Huimos al bosque, lejos de este edificio, / yo con mi blusa infantil y mi hermano con su remera lisa. / Qué ganas de volver al lugar donde nacimos/ y correr con los brazos extendidos, /limpiar el aire como uno de esos aviones/ que arrojan espuma /sobre el sarcófago humeante.

Ahora bien, este no es el único poema en el que la autorreferencialidad surge entre los versos de la poeta, debido a que este procedimiento también aparece en el poema “Cruce de caminos” (2016), en el que Litvinova encarnando al yo lírico se traslada, mediante el recuerdo, a los paisajes de su infancia: “El cuerpo es un vehículo que nos arrastra/hacia el pasado. Hoy me condujo/ al lago de mi infancia: hacía calor, /las mujeres se escondían bajo las sombrillas/ y los niños en los árboles”.

Finalmente, este recurso poético es empleado por Litvinova al evocar su pasado biográfico en el poema “La zona” (2015:31), que en sus estrofas manifiesta:

El parque preferido de mi padre es el que bordea la fábrica  
Más grande del barrio. En invierno parece una prisión  
Rodeada de nieve y de luz artificial. Se acerca la primavera,  
la nieve se vuelve barro y nosotros seguimos corriendo.  
(...)  
La primera casa de Buenos Aires se inunda, la extrañeza,  
Los gitanos, de un lado los ricos, del otro los pobres.  
Una piedra direccionada, una llamada a la policía.  
Fin de la inocencia.

En este fragmento del poema vemos como ya no solo hay un recuerdo dirigido de su niñez y en una de las “orillas” que conforman su vida, sino que traslada al lector tanto a su vida en Bielorrusia co-

---

también de turistas “nucleares”, que se fascinan con este paraíso socialista esquilado por el fantasma invisible de la radiación. Esparcidos en la zona de exclusión, quedaron también una docena de ancianos, que no se quisieron ir de allí. Además, entran y salen de ella los trabajadores que construyen un domo, cuya finalidad es cubrir el sarcófago que se instaló sobre el reactor para contener su núcleo.

mo en Argentina. En esta ocasión, la poeta lo hace desde la descripción del entorno que la rodea, que se mimetiza con el aprendizaje que le deja la experiencia vivida: “Toda intromisión es necesaria para delimitar la morada. Así, sus versos se vuelven un poema de contraste, es un puente que une dos países, dos tiempos, la infancia en Gómel y la adolescencia en Buenos Aires, la partida y la llegada” (Litvinova, 2018:3). La zona es descrita por la poeta como *un lugar inseguro y bello, que muta con cada paso que das*.

Es posible sostener que la autopoética es un tópico vertebral dentro de la poesía de Natalia Litvinova, dado que se desliza entre sus versos y se adhiere a ellos con la ambición de “conservar todo aquello que precedieron a la autora, que forman parte de ella y que trenzan su historia”(Medel, 2018:1). Tanto es así que su poemario, *Cesto de trenzas*(2018), también deja ver este lineamiento temático cuando en los primeros versos del poema “Si no duermo” (p.16), el yo lírico escucha cómo bajo la nuca de su almohada, se revuelven la sangre de la abuela y de la madre: “SI NO DUERMO/ escucho bajo la almohada/ la sangre de mi madre/ y de mi abuela”. Las mujeres que la precedieron cobran protagonismo al tiempo que la voz poética recuerda tradiciones familiares: “LAS MUJERES DE MI VIDA/ guardan el cabello/ que se cortan/ en cestos de trenzas. // Es una tradición antigua, / ya no se sabe/ quién la inició”. Litvinova realiza así un viaje hacia su memoria familiar y trae a la mente del lector fragmentos de su pasado y lo desplaza todo a un mundo distinto, desconocido instalado en la poesía.

En otro de los poemas trae a sus versos la figura de su padre y su bisabuelo, quienes aparecen mimetizados con el canto y el paisaje fresco del este de Europa: “MI PADRE TOMABA TÉ CON SU ABUELO/en el centro de la yuta<sup>12</sup>// armada en plena estepa, / mientras el anciano/ entonaba el khoomii<sup>13</sup>/ su canción gutural”. Para luego perderse en la descripción de las temporadas que pasaban fue-

---

<sup>12</sup> Vivienda usada por los nómadas en la estepa de Asia Central.

<sup>13</sup> Canto difónico o de garganta.

ra de casa. En estos poemas Litvinova, no solo se transporta entre los cabellos trenzados de las tradiciones familiares, la sangre y los recuerdos, sino que también les da voz a los personajes de su historia y hace más vivida la lectura, tal como sucede en el poema “Las mujeres de mi vida”, donde hacia la cuarta estrofa, la voz poética se vuelve una con la abuela de la poeta: “Temo que los roben/ las urracas/ o que lleguen a manos de una bruja. (...) // Todo lo que haya tocado/ lo convertirá en su elemento’, / advierte la abuela” (Litvinova, 2018: 17) o cuando su madre armada con una escopeta busca su libertad entre los cerros, a la vez que manifiesta: “yo soy la presa/ y el disparo/ me libera,”” (Litvinova, 2018:50). Es de esta manera que sus poemas se impregnan de la autopoética y se vuelven una delicada, pero también dura narración de un tiempo intrahistórico de los destinos femeninos y familiares trenzados por esa voz que le susurra al oído al lector. Es *ese* “«yo-tu» que tiene la voz femenina de alguien que desea y sabe narrarnos las costumbres surgidas desde la noche de los tiempos y de los miedos” (Muñoz Sanjuán, 2018:1).

Es por ello que debido a que la poesía de Natalia Litvinova es, en gran medida, *una voz femenina que rememora al ausente que ama, el abuelo (...)*, “el padre, la madre, los lejanos países de la infancia, la lejana Rusia que ya no existe” (Bonnett, 2015: 8), se encuentran en ella alusiones autorreferenciales en la mayoría de sus poemas, ya que según Piedad Bonnett<sup>14</sup> en las páginas de sus poemarios *las aguas turbulentas del recuerdo no descansan*. Así mismo, es posible hacer mención al hecho de que la migración es una perdurable condición de tránsito y los que han realizado este largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, es un deseo de querer juntar en un solo sitio los encantos y desencantos de todas las tierras recorridas. La poesía de Litvinova es un reflejo de ello, al mostrar cómo la condición migrante y la de adecuación impregna sus versos y les da el carácter “mudable” que conforma su figura autoral. Como

---

<sup>14</sup> Es una poeta, novelista, dramaturga y crítica literaria colombiana.

si cada uno de sus poemas fueran un intento de explicar sus identidades.

A modo de cierre, es posible afirmar que la condición migrante se vuelve una línea vertebral en la poesía de Natalia Litvinova. En ella el desarraigo, la autorreferencialidad y el lenguaje nómada se vuelven procedimientos esenciales. Podemos inferir, además, que con el surgimiento de esta poeta se brinda una doble contribución a la literatura, debido a que la experiencia nómada que adquieren los escritores migrantes, no solo se desplaza de un género a otro, sino que también aportan una mirada diferente sobre el tema, al tratarlo desde la orilla inversa. Acto que otorga una nueva mirada de la migración de los escritores, ya que muchas veces se produce por iniciativa de latinoamericanos que buscan a Europa como nuevo lugar de acogida y sobre todo como un nuevo espacio de oportunidades, pero que, sin embargo, tienen en común el hecho de que “‘el viaje’ se escribe siempre desde la orilla de llegada” (Rodríguez, 2009:122).

En definitiva, Natalia Litvinova imprime su experiencia migratoria en una poesía envuelta en recuerdos familiares, experiencias de adaptación al nuevo entorno y la dificultad inicial de un lenguaje que les es ajeno. Es una poeta que “es verso y está hecha de todo lo ajeno” (Litvinova, 2018:1), como dice en otro de sus títulos, y que manifiesta que no puede elegir cuál de las dos orillas la atrae más, ya que no siente que deba hacerlo. “Se trata de sensaciones, de visiones, y no de recuerdos. Los recuerdos serían más bien un espejo que se rompió en miles de fragmentos al cruzar el océano, y la escritura no intenta pegar los pedazos, sino de leer y recrear una sensación en cada astilla que resurge del olvido.” (Chaumet; 2013.1). Todo es expresado a través de un yo lírico, que por momentos es uno con la poeta y, por otros, es un yo que narra a la distancia los acontecimientos donde “se evoca todo lo que la vida no puede curar, pero la literatura sí puede homenajear”(Muñoz Sanjuán, 2018:1). Su poesía, muestra desde el primer verso “las circunstancias en las que se inscriben, asociadas a la migración, el exilio, el nomadismo, que pro-



ducen en ella la sensación, o la convicción, del desarraigo, del des-centramiento, del no-lugar, una percepción de estar a fuera permanentemente” (Rodríguez, 2009:114), que impregna la figura de autor y sienta las bases de lo que va camino a ser una segunda generación de escritores migrantes que trazan sus caminos en la música de sus versos.

## Referencias bibliográficas

### Textos primarios:

LITVINOVA Natalia. 2015. *Siguiente vitalidad*. Ed. Audisea. Buenos Aires. Argentina.

-----, 2014. *Grieta*. Ed. Ediciones Espiral. Costa Rica.

-----, 2013. *Esteparia*. Ed. Llantodemundos Editores. Córdoba. Argentina.

-----, 2013. *Todo ajeno*. Ed. Vaso Roto. España.

-----, 2018. *Cesto de trenzas*. Ed. Llantén. Buenos Aires. Argentina.

### Textos críticos:

ARAGON, Ángela. 2018. “Cesto de trenzas de Natalia Litvinova nos lleva a las entrañas de la poesía” en *Culturama. Revista digital*. Abril 19.

AYUSO, Nicolás. 2016. [video]. “Mundo: Chernobyl a 30 años del accidente nuclear” (parte 1), por C5N. Buenos Aires Argentina. (Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=svW7zphjYP4> )

AYUSO, Nicolás. 2016. [video]. “Mundo: Chernobyl a 30 años del accidente nuclear” (Parte 2), por C5N. Buenos Aires Argentina. (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=05-nlk2EfWU>)

BÁEZ, Frank. 2011. "Revista Ping Pong: entrevista a Natalia Litvinova". *Revista Ping Pong*. Santo Domingo. República Dominicana. 1 de octubre.

BAUMAN, Zygmunt. 2004. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. Argentina.

BONNETT, Piedad. 2015. "Prólogo" de *Siguiente vitalidad* de Natalia Litvinova. Audisea. Buenos Aires. Argentina. p. 7.

CABALLÉ, Anna. 2000-2001. "Escribir el pasado, yendo al futuro". *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 29 -40.

CASTAGNETO, Mariano. 2016. [video]. "Violeta Serrano García en Tiempo Libros", en el programa *Tiempo Libros* en radio *La Desterrada*. Bs As. Argentina. (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JsF9SXhnKs8>)

COPERENA ARMENDARIZ, Teresa. 2013. "Poema con nombre propio. El poema autorreferencial en la poesía española contemporánea: Miguel d'Ors y Javier Salvago" en revista *AnMal Electrónica* n° 35

ENERGÍA NUCLEAR (S/D) "Situación actual de Chernobyl" *Energía nuclear*. Disponible en: <https://energia-nuclear.net/accidentes-nucleares/chernobyl/situacion-actual>

FLACSO (30/06/2015) "Entrevista a la periodista Leila Guerriero realizada por Violeta Serrano, con la participación de Carlos Skliar en el marco del curso de posgrado internacional "Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación" de la FLACSO Argentina" [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dvNAYEVTHBs>

GALARZA, Javier. 2013. "Prólogo: Versión de Casandra" en *Esteparia* de Natalia Litvinova. Llantodemundos Editores. Córdoba. Argentina. pp. 9.

GIGUENA, Daniel. 2017. "Escritores migrantes: literatura extranjera con sede en la Argentina". *LA NACIÓN*. Buenos Aires. Argentina. 11 de febrero.

GÜNTERT, G. 2013. Autorreferencialidad del texto poético y conciencia estructural del autor. *Boletín Hispánico Helvético*, 22:131-150.

LEUCI, Verónica. 2012. "Poesía y autoficción: una alianza posible". *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de la Plata. Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria.

LIVINOVA, Natalia (S/D) [Natalia Litvinova]. (s.f.). Biografía [Página de Facebook]. Recuperado de

<https://www.facebook.com/natalia.litvinova.35>

----- (S/D) "NATALIA LITVINOVA" Disponible en: <https://natalialitvinova.weebly.com/>

LUNA, Miguel. 2018. "Violencia y flores: nuevos poemas de Natalia Litvinova". *Diario Play Ground*, febrero 16.

LLANTEN (S/D) *Llanten Editorial*. Disponible en: <http://llanteneditorial.wixsite.com/llanten>

LUJAN ATIENZA, Ángel Luis. 2005. *Pragmática del discurso lírico*. Arco/libros. Madrid.

MEDEL, Elena. 2018. "Cesto de trenzas de Natalia Litvinova" en *La Bella Varsovia*. Enero 30.

MADSEN BÉJARES, Karen G. 2018. "Una poesía de frontera". Neuquén. Argentina.

MEISS, Paula. 2010. "La literatura migrante. ¿Hacia una hospitalidad planetaria?", 452F, *Revista Electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 13-29

MAFFESOLLI, Michael. 2005. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Breviarios FCE.

MICHALOWSKI, Rita. 2013. [video]. "Leyendo con el autor: Natalia Litvinova" en *Leyendo con el auto*. Comercial SI. Bs As. Argentina (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oFnSEYJfiEc>).

MUÑOZ SANJUÁN, Miguel Ángel. 2018. “Sobre *Cesto de trenzas* de Natalia Litvinova” en *Vallejo & co* revista cultural digital, abril 5.

PÉREZ BOWIE, J.A. 1994. “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. J. A., Fernández Roca et al., A Coruña, Universidade, II.

RODRÍGUEZ G., Milena. 2009. “Poetas trasatlánticas: hispanoamericanas en la España de hoy. Cristina Peri Rossi, Ana Becciu, Isel Rivero”, en *Análisis de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 38.111-113.

SCARANO, Laura. 2014. “Poéticas de lo menor en el hispanismo trasatlántico”, *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias-CEDINTEL*, Universidad Nacional del Litoral, 164-195

----- 2011. “Poesía y nombre del autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. *Revista del Centro de Investigaciones de Letras Hispanoamericanas*. Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS-CONICET. Año 20. N°22. pp. 219-239.

----- 2015. “Singularidades de un escritor trasatlántico: Entrevista a Vicente Luis Mora”. *Revista del Centro de Investigaciones de Letras Hispanoamericanas*. Universidad Nacional de Mar del Plata. CELEHIS-CONICET. Año 24. N°30. pp. 216-127.

-----2007. “Escenas de escritura, escenas de lecturas” en *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*. Ed. Biblos. Buenos Aires. Argentina. pp. 96-97.

SIRACUSA, Gloria (dir.). 2017. *La tercera orilla. Estudios sobre políticas migrantes*. Neuquén. Educo. Universidad Nacional del Comahue.

SOLIMAS, Enrique. 2015. “¿Qué nos quisimos decir con ese silencio? Una entrevista a Natalia Litvinova”. Revista digital Vallejo & Co. Perú.

S/D (S/D) [blog] *Animales en bruto*. Disponible en:  
<http://animalesenbruto.blogspot.com.ar/>

TENTONI, Valeria. 2018. "Natalia Litvinova: 'La poesía caminaba por mi casa'". Blog de entrevistas: Eterna Cadencia. Bs As. Argentina. 7 de mayo.

TRIGO, Macarena. 2016. "La escritura es el viaje". *Revista de Letras*. España. 11 de noviembre.

## 12. Las antologías como generadoras de un corpus migrante

Mauricio Carlos Bertuzzi

Las antologías literarias son, en un sentido muy general e introductorio, una colección de piezas escogidas, según RAE (2001), con múltiples objetivos y funciones. Tres antologías de escritores migrantes<sup>1</sup>, *Los mejores narradores jóvenes en español*, *Sospechosos en tránsito*, y *Pasaje de ida*, publicadas en 2010, 2017 y 2018 respectivamente dan cuenta de un estado de situación y de la popularización de un tema que desde los años '90 estaba reservado a los ámbitos académicos. El presente trabajo las describe y analiza su papel en la definición del canon de escritores migrantes abordados en el proyecto de investigación.

Los estudios “transatlánticos” surgieron como campo de investigación a fines de los '90 proponiendo un diálogo y debate interdisciplinar entre las culturas hispánicas. Julio Ortega, en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Brown University, desde 1998 dirige el Trans-Atlantic Project. Allí se investigan las interacciones modernas entre España, Estados Unidos y América Latina atendiendo a los procesos culturales.

En el año 2007, surge en la Universidad de Granada, España, el Proyecto *Letral*, Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura coordinado por el Departamento de Literatura Española. El mismo edita la revista *on line Letral* que “aspira a ofrecer un espacio científico de calidad para la investigación, el desarrollo y la divulgación de los estudios literarios latinoamericanos y españoles desde un enfoque preferentemente transatlántico”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI.”

<sup>2</sup> Presentación de la revista *Letral* en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/lettral/index>

En ese marco, en el año 2016, la cátedra de Literatura Española de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue inicia un trabajo de investigación sobre el tema, partiendo de un corpus literario generado por la antología *Los mejores narradores jóvenes en español* que realiza la revista *Granta en español* (vol. 11), en el año 2010.

### **El canon Granta**

*Granta en Español* es una revista de crítica, narrativa, reportaje y crónica, edición internacional de la publicación británica *Granta*. Recoge en dos números anuales colaboraciones inéditas procedentes de todo el ámbito hispánico.

La edición en lengua inglesa de *Granta* fue fundada por alumnos de la Universidad de Cambridge en el año 1889, y en sus inicios fue dirigida por R. C. Lehmann. La edición en castellano fue lanzada en 2003, por Valerie Miles y Aurelio Major, y relanzada en 2014 por Galaxia Gutenberg.

En otoño de 2010, la revista *Granta* en español reunió “los mejores narradores jóvenes procedentes de una lengua distinta a la inglesa”. El motivo fue la publicación, según sus editores Valerie Miles y Aurelio Major, de una “proliferación editorial” en el idioma y un ambiente intelectual donde “todos quieren publicar en España”. (2010: 5). Según la publicación, editada por Duomo ediciones, que pertenece al grupo editorial GEMS (Gruppo Editoriale MauriSpagnol), los narradores seleccionados, todos nacidos después de 1975, migran ahora en busca de un mercado cultural que los edite. La revista seleccionó 22<sup>3</sup> de más de 300 obras y necesitó aclarar que “nuestro veredicto no constituye un manifiesto, ni este número es fruto del contubernio de una editorial con un agente literario, sino apenas un retrato que pretende mostrar la vitalidad y diversidad. (Granta, 2010: 9)

---

<sup>3</sup> Ver escritores/as seleccionados en Anexo.

Todos los autores en lengua española seleccionados, de los cuales ocho son argentinos, nacieron después de 1975. “Ese año (...) es el fin de la dictadura en España”. La selección de las obras fue hecha por un jurado compuesto por Francisco Goldman, Isabel Hilton, Edgardo Cozarinsky (formará parte de *Pasaje de ida* (2017), aunque como autor), Mercedes Monmany, Aurelio Major y Valerie Miles, escritores cosmopolitas que ejercen el oficio de modo muy variado.” (Granta, 2010: 8)

### **El término antología**

En esa presentación al número 11 de la revista se explica: “Esta es una selección de autores, no de obras sueltas, y nos parece que todos están aún por publicar sus mejores libros” (Granta, 2010: 7) Este trabajo de selección permite definirlo como antología, aunque el término no aparezca explicitado nunca.

La palabra “antología” se puede definir como “aquellas selecciones de textos, canciones o películas y que se presentan recopiladas: de un mismo autor, temática, de obras enteras o fragmentos...”, en palabras de Alfred López, catalán, autor de varios libros y ganador del Premio Bitácoras al “Mejor Blog de Arte y Cultura”. “El origen de este término lo encontramos en el griego clásico *anthologia*, formado por *anthos* (flor) y *legein/légo* (escoger/escogido) por lo que su significado original era “flores escogidas”. Y es que esas flores escogidas eran la selección de los mejores fragmentos de las obras (literarias, musicales...) y que con el tiempo sirvió para llamar así a la colección de epigramas que se realizaban”, completa el bloguero español. La definición coincide con la presente en el Diccionario de la Real Academia Española (2001): “Colección de piezas escogidas de literatura, música, etc.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Por otra parte, si bien no pertenece al ámbito académico, la página web de la bodega Rutini rotula una selección especial de vinos “Antología” y define: “son partidas únicas e irrepetibles... Así como ocurre en una biblioteca de obras



María Moliner, en su famoso *Diccionario de uso del español* (1962) no agrega mucho, aunque destaca el uso de la expresión ponderativa “de antología”, usada con el significado de muy bueno, digno de ser destacado.

Una de las funciones de las antologías literarias es dar a conocer (o relanzar) la obra de un autor o grupo de autores; “poner en la vidriera”, en la jerga editorial. En “¿Para qué sirve una antología?”, Ángeles Mateo del Pino (2003), catedrática del departamento de Filología Hispánica de la Universidad Las Palmas de Gran Canaria, las denomina “cartografía, a la manera deleuziana, un diagrama que configura un mapa o plano... Para ello se extrae una representación de una multiplicidad (en este caso) poética, obteniendo así un corpus textual, una fuerza mayor que es más que la simple suma” Y agrega una función fundamental de éstas: “Se deja también al lector la posibilidad de que sea éste el que descifre nuevas significaciones y busque interrelaciones que hagan dialogar a los textos (poemas, en el original) entre sí. Y en este sentido, se conforma como una obra abierta” (2003:367)

El concepto de “obra abierta” proviene del semiólogo italiano Umberto Eco (1962), quien propone la necesaria actividad del lector para dotar de sentido al texto. En este sentido, el lector y el antologador vendrían a ser unos nuevos autores del texto. Lo que refuerza la importancia del trabajo realizado por el seleccionador en una antología.

María José Bruña Bragado, docente de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, a propósito de su tarea de antologar la obra de la poeta uruguaya Ida Vitale, ganadora del premio Cervantes 2018, afirma: “decidí tener en cuenta, tras intensas lecturas de la mayor parte de su obra, varios criterios de selección que fundamenté y expliqué en el prólogo correspondiente titulado ‘Territorios minados, puentes dinamitados, paisajes vivos’”. Es posible ver aquí tam-

---

maestras, esta singular serie de etiquetas fue creada para materializar el concepto de colección particular...”. <https://www.rutiniwines.com/antología>

bién un trabajo criterioso del que realiza la antología. Bruña Bragado (2016) señala “exhaustividad en la lectura”, “coherencia en la elección” y “clasicismo” frente a “audacia” porque realizaba un compendio que no sólo “es para especialistas, sino que pretende dar a conocer una obra consagrada en un país en el que todavía no lo es”. Y señala el rigor desde un punto de vista editorial y conceptual, “formal y estético”, la tarea profesional del editor en la “elaboración física del libro”. La antología editada por la Universidad de Salamanca, España, obtuvo el XXIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

### *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*

La otra antología, *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*, (2017) también explicita a su antologador: Doménico Chiappe, quien además escribe el prólogo. Chiappe es un escritor y periodista peruano que desde el año 2002 vive en España. Es doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, periodista de la agencia Colpisa, y fue coordinador de la editorial La Fábrica (2007-2018). *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*, (2017) fue publicada en el año 2017 por Demipage, una editorial madrileña fundada en 2013 que pretende “escribir con libros” para convencer que “la vida no se acaba en los grandes grupos” editoriales. Su logo es un niño subido a un velocípedo<sup>5</sup>, probablemente en un guiño a su significado en latín: pies rápidos.

El título parodia al best seller de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina*<sup>6</sup>, y estigmatiza a los escritores migran-

---

<sup>5</sup> Esas bicicletas antiguas con los pedales en la rueda delantera, más grande que la trasera.

<sup>6</sup> Editada por primera vez en 1971. Premio Casa de las Américas 1975. En 2009, durante la 5ª Cumbre de las Américas, el expresidente de Venezuela, Hugo Chávez, le regaló un ejemplar al presidente de los Estados Unidos, Barack Obama. Por esto, la obra saltó de la posición 60.280 de la lista de los títulos más vendidos de la web Amazon.es a la décima posición en solo un día.

tes imaginándolos “sospechosos” de algo. ¿Es posible desconfiar de estos escritores por el simple hecho de transitar de un lugar a otro? ¿De qué se los sospecha? ¿De mestizar la lengua? ¿De hibridar el castellano?

En este sentido, Paula Meiss (2010) destaca una “literatura de migración” que pone en escena nuevas formas de identidad que se relacionan con la hibridación, el mestizaje, la criollización, aunque no está aún tan reconocida académicamente como la “literatura de exilio”.

Con selección y prólogo de Doménico Chiappe, el libro de 348 páginas reúne veinte relatos de latinoamericanos residentes en España, estructurados en torno a tres conceptos: Relaciones, Violencias, y Exilios. En la “Introducción” Suau (2017) sintetiza: “Aunque esta antología presenta diferencias temáticas de una amplitud sorprendente, la lectura conjunta permite indagar en las consecuencias del exilio”. En este caso, a diferencia de la antología *Granta* (2010) donde el eje articulador parece ser generacional, los cuentos se organizan alrededor del concepto “exilio” y sus consecuencias. Esto se refuerza a través del diseño de tapa del libro y de la cita que inicia el prólogo, que pertenece a la canción *Plateado sobre plateado*<sup>7</sup> de Charly García: “aeroplanos cortando el celofán de un cielo tropical, abriendo surcos van a llevar hacia el exilio o la vuelta a los que ya no aguantaron más”. Aunque aparece mal citada, la letra reafirma la idea del viaje que, aunque veladamente, mapea la selección editorial.

El aeroplano también está presente en el diseño gráfico de la portada, punteando un itinerario que delinea un continente sudamericano al que se le caen las valijas por las fronteras. “Ya tienes las valijas sobre el diván. Te vas, el mundo gira al revés...”, dice también García en “Ojos de video tape”, otro tema del mismo disco citado por Chiappe.

---

<sup>7</sup> Plateado sobre plateado (Huellas en el mar) pertenece al disco *Clics modernos*, del año 1983. Allí también están: Los dinosaurios, No soy un extraño y Ojos de video tape.

## *Pasaje de ida*

La tapa del libro *Pasaje de ida. Una antología de escritores argentinos en el extranjero* (2018) también presenta un avión, de línea y levantando vuelo. Y, en el interior, la portadilla de los cuentos está ilustrada con la superposición de dos aviones, uno de papel.

*Pasaje de ida* (2018) es un libro que publicó el grupo editorial Penguin Random House a través de su sello Alfaguara. Son quince cuentos, crónicas y ensayos y su ordenamiento y falta de prólogo suponen la inexistencia de un antologador, aunque es la única de las tres publicaciones reseñadas que se define en su título.

En su contratapa se explica: “Pasaje de ida reúne cuentos, crónicas y ensayos de escritores argentinos que han atravesado un exilio diferente. Sus protagonistas llegan a una nueva nación por afinidad cultural, trabajo, deseo, gusto, recomendación o capricho y, aun cuando establecen comparaciones nostálgicas con su lugar de origen, deciden no volver”.

Esta antología es quizás la más ecléctica y, al igual que en *Sospechosos en tránsito* (2017), el tema del exilio vertebró la selección. Aunque no se explicita, el criterio de selección parece ser otro: el “peso” biográfico de los autores, de quienes al final aparecen sus trayectorias literarias, aunque no como autopoéticas.

En la solapa los editores de Alfaguara recuerdan a los lectores que también tienen antologías “con gatos”, “con perros”, “de tenis”, “de matrimonios”, “para leer los sábados” y “thrillers argentinos”, aunque casi todas éstas sí explicitan su prologuista: Alvaro Abós, Liliana Hecker o Claudia Piñeiro. En este caso, la falta de un prologuista y/o seleccionador reconocido permite suponer que el trabajo habría sido realizado por un equipo editorial, a riesgo de minimizar la antología que, por otra parte, fue lanzada a la venta a fines de 2018 para aprovechar comercialmente la Navidad y las vacaciones del verano sudamericano.

## **Emergencias de una literatura en movimiento**

Desde el año 2016, el grupo de investigación que dirige la profesora Gloria Siracusa trabaja en la definición y descripción de las características de un vital y movedizo número de autores que escriben en un castellano híbrido, término tomado de García Canclini (1990) y que actúan movedizamente sin reconocer naciones ni géneros literarios. Estos autores migrantes han sido abordados en tres seminarios de grado dictados en el marco de la carrera de Letras y en el libro *La tercera orilla. Estudios sobre poéticas migrantes* (2017).

Enumerados en las tres antologías analizadas, los autores que pueden ser englobados bajo estas categorías superan los cincuenta. Sólo cuatro de ellos se repiten en dos publicaciones: Marcelo Lujan, Andrés Neuman<sup>8</sup>, Patricio Pron<sup>9</sup> y Santiago Roncagliolo, todos migrantes que residen en España.

### **De la tercera orilla a las micronaciones**

El prólogo de *Los sospechosos en tránsito* (2017) se titula “Micronaciones”, un término que el escritor y crítico italiano Graziano Graziani recupera en su “Atlas” (no hay traducción al castellano).

Las micronaciones “son pequeñas entidades autoproclamadas como estados soberanos independientes, pero que no están reconocidos como tales por algún estado soberano reconocido, o por alguna organización supranacional.” (Wikipedia, prr. 1)

Para Graziani “Nos hacen ver lo que hay de absurdo dentro de las reivindicaciones de territorios y espacios culturales.” (Graziani: 2019) En este sentido, los escritores migrantes parecerían situarse en un nuevo espacio, que no es la de origen ni la de destino. Doménico

---

<sup>8</sup> Analizado en “Andrés Neuman y la forma literaria de las ventanas” por Karen MadsenBejares en: *La tercera orilla: UNCo, 2017*.

<sup>9</sup> Analizado en “Padres, patria e hijos, enfermedad, memoria y escritura en algunos textos de Patricio Pron” por Néstor Tkaczek en: *La tercera orilla: UNCo, 2017*.

Chiappe reflexiona: “A los autores aquí reunidos no les afilia una generación, ni una localización, ni el tema, ni la forma o la técnica. Les une cómo una experiencia, la partida, repercute en su escritura” (2017:10), porque para el escritor “partir es encontrar una voz narrativa.” (2017:7.). Los autores vuelcan en sus textos “el viaje y sus consecuencias” (7) y comienzan a relacionarse a través de “la zozobra permanente de su lenguaje”. Y a diferencia de esa “tercera orilla” que pronosticábamos en el anterior libro (Siracusa –dir-, 2017) se van definiendo ciudades propias, nuevas naciones.

Rodrigo Fresán en “Apuntes para una teoría de la ciudad movediza”, en *Pasaje de ida* (2018) se pregunta: “¿por qué los escritores fundan ciudades?; y se responde que, a diferencia del hombre, que “comenzó a fundar ciudades para dejar de moverse”, lo hacen “para moverse”. Como si la categoría de “escritor” escindiera a la persona de su humanidad. Después le atribuye a William Faulkner la siguiente reflexión: “si un escritor funda una ciudad, su ciudad, la mitad del camino está hecho. Si uno es el creador del territorio donde suceden las cosas que a uno se le ocurren, nada resulta inverosímil porque todo es posible” (22).

En la contratapa de *Pasaje de ida* (2018), en bastardillas, el anónimo antologador pregunta: “¿Qué pasa cuando el exilio no constituye un acto forzoso sino una decisión? ¿Se puede seguir amando lo que se deja? ¿Es lícito pertenecer a más de una patria? “Los escritores somos exiliados por naturaleza y por definición; extranjeros que, todos los días regresamos a la patria del libro que estamos escribiendo” (2018:26), responde Fresán.

### **Referencias bibliográficas:**

AA.VV. (2010) *Revista Granta N° 11 en español*. Duomo ediciones. Madrid

AA.VV. (2017) *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*. Demipage. Madrid

AA.VV. (2018) *Pasaje de ida. Una antología de escritores argentinos en el extranjero*. Alfaguara. Buenos Aires

BERTI, EDUARDO (2011) *Lo inolvidable*. Páginas de espuma. Buenos Aires

BRUÑA BRAGADO, MARÍA JOSÉ (2016): “Criterios para hacer una antología de poesía: la uruguaya Ida Vitale y Todo de pronto es nada” en *Con distintos acentos*.

<http://www.condistintosacentos.com/criterios-para-hacer-una-antologia-de-poesia-la-uruguaya-ida-vitale-y-todo-de-pronto-es-nada/> consultado el: 14/06/2016

CASTRO, ANDREA Y FORNÉ, ANA (comp.) (2015) *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Beatriz Viterbo editora. Ensayos críticos. Rosario

CHIAPPE, DOMÉNICO (sin fecha) “Doménico Chiappe” en *Doménico Chiappe*. Disponible en:

<http://www.domenicochiappe.com>

ECO, UMBERTO (1992) *Obra abierta*. Planeta-DeAgostini. España

ERNEST ALÓS (2019): “Naciones surrealistas, atlas de micronaciones” en *El Periódico*. Disponible en:

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170827/atles-micronacions-naciones-independencias-surrealistas-graziano-graziani-6185349> (visitada el 03/03/2019)

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós. Buenos Aires

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (Sin fecha) *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Disponible en: [http://culturascontemporaneas.com/contenidos/culturas\\_hibridas.pdf](http://culturascontemporaneas.com/contenidos/culturas_hibridas.pdf) Consultado el: 17/03/2019.

LÓPEZ, ALFRED (sin fecha) [Blog]. *Ya que está el listo que todo lo sabe*. Disponible en:

<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/cual-es-el-origen-del-termino-antologia/>

MATEO DEL PINO, ÁNGELES (2003): “Para qué sirve una antología” en:

[https://www.academia.edu/8098245/\\_Para\\_qu%C3%A9\\_sirve\\_una\\_antolog%C3%ADa\\_A\\_prop%C3%B3sito\\_de\\_Poes%C3%ADa\\_cubana\\_del\\_siglo\\_XX\\_366-369](https://www.academia.edu/8098245/_Para_qu%C3%A9_sirve_una_antolog%C3%ADa_A_prop%C3%B3sito_de_Poes%C3%ADa_cubana_del_siglo_XX_366-369) consultado el: 03/03/2019

MEISS, PAULA. (2010) “Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?” [artículo en línea], en 452°F.Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 2, 13-29, [Fecha de consulta: 08/11/2016], <<http://www.452f.com/index.php/es/paula-meiss.html> >

MICRONARRACIONES (sin fecha) En *Wikipedia*. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Micronaciones>

MOLINER, MARÍA (1962) *Diccionario de uso del español*. I Gredos.

NADAL SUAÚ (2017): “*Sospechosos en tránsito, varios autores*”. En *El Cultural* 21/04/2017 Disponible en:

<http://m.elcultural.com/revista/letras/Sospechosos-en-transito/39524> (visitada el 26/02/2019)

ORTEGA, JULIO (sin fecha) [Blog]. *Blog de Julio Ortega*. Disponible en:

<http://www.elboomeran.com/blog/483/blog-de-julio-ortega/>

ORTEGA, JULIO. (2008) “La condición internacional”, en *Letral*, Número 1.

RAE (2001): *Diccionario de la Real Academia Española*. Real Academia Española. Disponible en:

<https://dle.rae.es/?w=diccionario>(visitada el 26/02/2019)

REVISTA LETRAL (sin fecha) *Revista electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*. Disponible en:

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/index>

SIRACUSA, GLORIA (Dir.) (2017) *La tercera orilla*. Educo. Neuquén



STEINER, GEORGE. (2009) *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Adriana Hidalgo editora. El otro lado/ensayo. Buenos Aires.

### **Autores de *Granta II***

BARBA, Andrés (España)  
COELHO, Oliverio (Argentina)  
FALCO, Federico (Argentina)  
GUTIERREZ, Pablo (España)  
HASBÚN, Rodrigo (Bolivia)  
HERNÁNDEZ, Sonia (España)  
LABBÉ, Carlos (Chile)  
MONTES, Javier (España)  
NAVARRO, Elvira (España)  
NÉSPOLO, Matías (Argentina)  
NEUMAN, Andrés (Argentina)  
OLMOS, Alberto (España)  
OLOIZARAC, Pola (Argentina)  
ORTUÑO, Antonio (México)

PRON, Patricio (Argentina)  
PUENZO, Lucía (Argentina)  
RESSIA COLINO, Andrés  
(Uruguay)  
RONCAGLIOLO, Santiago  
(Perú)  
SCHWEBLIN, Samantha  
(Argentina)  
SOLANO, Andrés Felipe  
(Colombia)  
YUSHIMITO, Carlos (Perú)  
ZAMBRA, Alejandro (Chile)

### **Autores de *Sospechosos en tránsito (2017)***

AMPUERO, María Fernanda  
(Ecuador)  
BENAVIDES, Jorge Eduardo  
(Perú)  
CASCIARI, Hernán (Argentina)  
FUENZALIDA, Elisa (Perú)  
GALARZA, Sergio (Perú)  
GARCÍA PARÍS, Lucas  
(Venezuela)  
GARCÍA SIMÓN, Juan Antonio  
(Cuba)  
IWASAKI, Fernando (Perú)  
LÓPEZ AGUIRRE, Carlos  
(México)

LUJÁN, Marcelo (Argentina)  
MENDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos  
(Venezuela)  
OBLIGADO, Clara (Argentina)  
PERI ROSSI, Cristina (Uruguay)  
ROMERO, Rafael (Guatemala)  
RONCAGLIOLO, Santiago (Perú)  
SAINZ BORGIO, Karina  
(Venezuela)  
SALEM, Carlos (Argentina)  
TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo  
(Colombia)  
VALENCIA, Leonardo (Ecuador)  
WIENER, Gabriela (Perú)

### **Autores de *Pasaje de ida (2018)***

BERTI, Eduardo (Argentina)  
COHEN, Marcelo (Argentina)  
COZARINSKY, Edgardo  
(Argentina)  
DEBAT, Laureano (Argentina)  
DIMÓPULOS, Mariana  
(Argentina)

FRESÁN, Rodrigo (Argentina)  
HARWICZ, Ariana (Argentina)  
LUJÁN, Marcelo (Argentina)  
MAGNUS, Ariel (Argentina)  
MANGUEL, Alberto (Argentina)  
NEUMAN, Andrés (Argentina)  
PIRO, Guillermo (Argentina)  
PRON, Patricio (Argentina)  
SGUIGLIA, Eduardo (Argentina)  
VILLALBA, Aniko (Argentina)



## Autopoéticas

### Luis Ezequiel Cortez

Nómade sin dinero para viajar. Extranjero a veces de su propia lengua tanto como de las de ultramar. Anidando en el refugio precario de la palabra comfortable. Atento siempre al lenguaje de la hospitalidad, el gesto de una mano que llama. Esperando, como Alejandra, que un mundo sea desenterrado por el lenguaje.

Es por estas cosas que encuentro en las obras que analizo de Clara Obligado un buen lugar de paso.



### Violeta Araceli Jiménez

Comparto con plena satisfacción mi trabajo sobre la escritora Clara Obligado, quien para mí representa un hallazgo del arte de contar. La considero una autora imprescindible dentro del corpus de poéticas migrantes. En principio, me sentí atraída por su



biografía entre dos orillas y por el particular cuestionamiento personal de su propia identidad. Escribe desde un lugar no definido de pertenencia e inmersa en un proceso de búsqueda permanente, con el abordaje de temas perturbadores. Yo, como argentina (siendo hija y nieta de españoles), me identifico con esa postura desterritorializada y nómade que recorre la obra de Clara Obligado. El andar a la deriva en sus relatos rescata a los marginados en una sociedad con abundantes contradicciones. Las penurias del desarraigo me han sacudido como lectora, al punto de sumergirme de lleno en la experiencia de extranjería de quien narra, así como en una atmósfera de vínculos tortuosos enmarcada en un nomadismo

cultural. Para comprender el proceso de resistencia a la tradición y a ciertos condicionamientos del mercado editorial recomiendo ampliamente su lectura reflexiva.

### **Ma. Fernanda Delaloye**

La errancia y el estudio desde siempre han estado emparentados en mi vida. Nací en Entre Ríos en una colonia rural. Allí comenzaron mis primeros viajes, las largas noches de lectura. Años más tarde me mudé a la ciudad para estudiar el Profesorado en Lengua y Literatura (UADER). En 2015 migré a Neuquén. Aquí me recibí de Licenciada en Letras (UNCo). Tal vez sea por todo esto que, en 2016, cuando conocí el proyecto que dirige Gloria Siracusa inmediatamente comencé a involucrarme. Mi condición de foránea en estas latitudes hizo que me sintiera cautivada por los estudios trasatlánticos. Mis intereses investigativos tienen que ver con analizar las narrativas migrantes a la luz de los estudios de género.

Actualmente, me desempeño como docente auxiliar en la cátedra Introducción a la Lectura y la Escritura Académicas en la UNRN y como profesora de Alfabetización Académica y Didáctica de la Lengua en el IFD N°4 de la ciudad de Neuquén.



### **Leyla Orellana**

Salva, destruye y *convierte*. Todos los años -las Profes de Lengua- nos preguntamos, intentamos responder y queremos que nuestros estudiantes problematicen la idea de obra literaria, de Literatura, sobre todo. Yo elijo contestarles de la siguiente manera: les leo, copio, leemos juntos una multiplicidad de definiciones de autores, de manuales, de sitios que la nombran



vagamente. El objetivo de la actividad es que descubran que cada enunciado -pese a las diferencias- refiere a lo mismo, lo distintivo está en el lugar de enunciación: la Academia, un autor comprometido, un manual de secundaria. Mi verdadera intención es que lleguen a la conclusión de que es imposible definirla, ya que no es solo una idea, es algo más que nos tiene que pasar, que nos tiene que *intervenir*. Schweblin me ayudó con el soporte material, con las palabras “justas” para una posible aproximación teórica: la Literatura es una suerte de revelación, nos permite ir hasta el borde del abismo, convivir con lo monstruoso y volver a casa más o menos ilesos.

### **Verónica Chertcoff**

Me gusta pensar que, como los escritores que estudiamos, también soy autora de una pequeña migración. Partí de Buenos



Aires a Neuquén en 2013. Por más que fuera una migración “en miniatura”, el sentimiento de extranjería que refieren algunos personajes y escritores en tránsito no me fue ajeno. Una deja atrás su casa, para mí, mis padres y mi hermano, mi barrio porteño de Villa Crespo, mi biblioteca, mi ISLV Juan Ramón Fernández, donde me recibí de traductora

(oficio que garantiza desplazamientos diarios sin moverse de la silla); en fin, una deja mucho atrás. La avidez por la lectura, la escritura y el estudio me las llevé conmigo. Sólo cuando empecé a estudiar en la Universidad del Comahue, se empezó a disipar un poco ese sentimiento de ser-de-afuera. Creo que la educación pública debería hacernos sentir siempre, a todos, como en casa.

En 2018 terminé la Licenciatura en Letras y hace algunos años tengo el gusto de integrar el grupo investigación sobre poéticas migrantes dirigido por la Lic. Gloria Siracusa. Me interesa la

forma en que, a través de su literatura, los escritores migrantes cuestionan los distintos lugares para vivir, como la patria, la familia y la lengua, pero también el cuerpo. Me resultan especialmente atractivas una serie de escritoras que hemos ubicado en una “nueva diáspora”, entre las que se encuentran Lina Meruane, Samanta Schewblin, Valeria Correa Fiz, Florencia del Campo y Ariana Harwicz. Sus escrituras descentradas incomodan y sus protagonistas no sólo se corren de los casilleros asignados, sino que patean el tablero.

**Ornella Nerea Denicolai**, oriunda de Catriel (Río Negro), actualmente vivo en Neuquén. Estudiante de Licenciatura y Profesorado en Letras, e integrante del proyecto de investigación “Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanoparlantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI”.



Soy constructora de mis propias migrancias, pues lo que no se mueve se estanca y se muere. Considero que ese intersticio en el cual se encuentra la corporalidad migrante, entre el estar y no pertenecer al espacio, es una forma de resistencia a las instituciones modernas -al sistema capitalista- que se obstina en controlar las corporalidades y domesticarlas, circunscribiéndolas a un espacio reducido. Migrar es mucho más que el movimiento por el espacio, como sostienen Deleuze y Guattari “aun quietos, moveos”.

Abrazar las fugas de nuestra cotidianeidad es resistir a un sistema opresor y resistir es vivir

### **Lorena Pacheco**

Licenciada en Letras, crítica literaria y poeta. Escribo sobre los



libros que me gustan, aquellos que mencionan, transitan y hasta huelen a viajes. Viajo por esos mismos libros. Viajar, leer y escribir han sido siempre el modo más feliz de mi existencia. Escribir sobre migración es tomar la palabra y contar, simplemente, el deseo y los avatares de mi corazón nómada.

### **Liliana Maldonado**

Quien soy yo. Soy patagónica, soy rionegrina, soy neuquina,



soy del alto valle, soy chacarera...

Soy profe, soy estudiante, soy investigadora

Soy amiga, compañera, un poco huérfana... Soy mamá de tres varones y dos mujeres, mis soles...

Soy migrante, siempre, eterna

Soy Lili.

### **Florencia Agnello**

Recientemente graduada en la Licenciatura en Letras de *nuestra* Universidad Nacional del Comahue, siendo quien escribe neuquina



natal, aporto en esta publicación mi artículo: “Mujeres posmodernas: el deseo y la errancia como formas de resistencia”. Sin dejar de lado el disfrute estético propio de mi inclinación por las letras, esta vez decidí abordar el corpus desde una mirada política. Al encontrarme con las novelas, mi lectura dirigió sin rodeos su



atención a los personajes femeninos formulados: mujeres que se expresan en resistencia a un orden establecido, no se anclan ni se fijan, son erráticas y deseantes. Posicionada desde una perspectiva deconstruccionista, creo que no podemos continuar desconociendo aquellos conceptos que nos oprimen y limitan generando prejuicios y violencias aún sostenidas en nuestra sociedad. Esta condición llega a la literatura, la moviliza, y a través de ella nos convoca a la reflexión; siendo su destreza para sugerir y revelar realidades uno de los tantos aspectos que la hace fascinante. Nuestro presente se convierte así en un momento bisagra, que mira al futuro con ansias de cambio. El arte literario, mi afición, mi especialidad y el motivo que aquí nos reúne, hará su parte y dará cuenta de ello.

### **Vanesa Salmén**

Más de mil kilómetros me separan de mi tierra natal, quizá sea eso- el tópico del viaje entre tantos- lo que me atrajo del Seminario



Poéticas Migrantes. Soy Profesora y Licenciada en Letras (Fahu- UNCa). De adolescente soñaba con la vida en otro país; hoy siento que, si elijo buena literatura, me mantendré siempre en condición de migrante. Quienes me rodean reniegan, a veces, de mi gusto por la soledad, pero es en ella donde me torno más creativa. Tal vez comencé a leer críticamente la historia de los movimientos feministas hace dos años, pero mucho antes cursé Postítulos vinculados a la Educación Sexual Integral en la Facultad de Psicología (Tuc.) Es por ello que, el tópico de la maternidad/no maternidad inquieta mi labor investigativa.

Actualmente trabajo en dos instituciones de Nivel Superior de la capital neuquina.

vanesasalmen@gmail.com

### **Karen G. Madsen Béjares**

Migrante del Norte Neuquino (Chos Malal). Investigadora alumna y adscripta a la cátedra de Literatura Española Contemporánea. Recorro el camino de las letras a través de la Licenciatura y el Profesorado en Letras. Inicio mi tránsito como investigadora desentramando los cuentos del escritor Andrés Neuman y su constante juego entre la escritura y el cine, llegando a darle voz al trabajo “Andrés Neuman y la forma literaria de las ventanas”. Continúo por este sendero y viajo junto a Natalia Litvinova y Violeta Serrano García hacia la poesía de migrantes en el Río de la Plata, haciendo escalas en “Violeta Serrano García y la continuidad del viaje” y “La lírica migrante de Natalia Litvinova”. Aún sin destino fijo, mi recorrido sigue arraigado en un camino desandado por la escritura, la lectura y el viaje.



### **Mauricio Carlos Bertuzzi (1970)**

Interminables mudanzas a lo largo de mi infancia me (de)formaron lector y viajero. Sucesivas y bipolares crisis económicas en Argentina me destinaron a viajar a través de las bibliotecas y los libros, que también edito.



Desde el año 2008 trabajo en la Universidad Nacional del Comahue. Realizo los programas radiales "Ladrones de tinta" y "Gabinete de curiosidades de la ciencia y la tecnología" y colaboro regularmente en la revista "Signos, Arte y Cultura" y en el sitio web "Cardo ruso".

Estudí licenciatura en Comunicación social y tengo un posgrado en comunicación de la ciencia.

**E**l texto que ponemos en sus manos, imaginado lector, es continuación de *La Tercera Orilla, Estudios sobre poéticas migrantes* que publicáramos en 2017, en cuyo Prefacio invitábamos a reflexionar sobre un objeto de estudio en construcción. Durante estos dos años, hemos proseguido con nuestras hipótesis sobre líneas teóricas y críticas de las poéticas migrantes de escritores hispanohablantes, en el marco de un proyecto de investigación, iniciado en el año 2016. En este caso, abordamos un grupo de escritoras, integrantes de una “nueva diáspora”, que, en el contexto de una literatura transnacional, traducen en sus escrituras en tránsito la experiencia del desplazamiento, la extranjería, la hibridación lingüística, las identidades múltiples y una gama de temas en común, que nos permite leerlas y estudiarlas como una promoción relativamente homogénea.



**CiN REUN**  
Red de Editoriales  
de Universidades Nacionales  
de la Argentina