

POÉTICA CONTRA LA MARGINACIÓN

Politización de *genres* “menores” marginados:
La rejerarquización textual de sujetos subalternos en la narrativa
de Angélica Gorodischer¹

Tesis para obtener el título de **Doctora en Letras**
Titular del proyecto: **Lic. Ana Carina Cremona**
Director: **Dr. Jorge Alejandro Bracamonte**
Co-directora: **Dra. María del Carmen Marengo**

-2019-



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

¹ El título original del Proyecto presentado a Doctorado en Letras era “Politización de *genres* “menores”: La rejerarquización textual de sujetos subalternos en la narrativa de Angélica Gorodischer”. El trabajo de investigación ulterior llevó a precisarlo en su versión actual.

Mi sincero y profundo agradecimiento a:

Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo por guiarme, corregirme e incentivar me en este camino.

Mi familia y amigos por su amor, su paciencia desmedida, su compañía incondicional, su contención y su ayuda en diversas formas. Sin sus palabras y abrazos nada de esto hubiera sido posible.

Angélica Gorodischer por la magia y el placer.

Usamos las palabras para mostrar que están
cambiando las cosas.

Angélica Gorodischer, *Cien islas* (2004)

Tenemos la obligación, y la ejercemos, lo
sepamos o no, de reflexionar con palabras sobre las
palabras. De escribir.

Angélica Gorodischer, *A la tarde, cuando llueve*
(2007)

Alguien, en algún momento, va a encontrar algo
que yo NO puse allí pero que se coló entre las letras.

Bienvenido@ sea.

Angélica Gorodischer, “Me apasiona cambiar” (Entrevista, *La Voz del Interior*, 2007)

PARTE I:
ACERCAMIENTOS

Angélica Gorodischer: Una escritora contra la marginación

Con la palabra se puede concebir horrores, con la palabra se puede denunciarlos.

Angélica Gorodischer, *A la tarde, cuando llueve*
(2007)

Angélica Beatriz del Rosario Arcal de Gorodischer, conocida hoy simplemente como Angélica Gorodischer, nació en Buenos Aires el 28 de julio de 1928, fruto del matrimonio conformado por el comerciante Fernando Félix Arcal y la poetisa y promotora cultural María Angélica Junquet. Cuando tenía 8 años la familia se mudó a Rosario. Ella no tuvo voz ni voto en esa decisión pero adoptó a la ciudad santafesina como su hogar, tal como lo manifestó en su “Autobiografía poco formal”: “Nací en la ciudad de Buenos Aires, pese a lo cual sustentó el inapelable convencimiento de ser rosarina.” (Gorodischer, 1965: Solapa)

Fue la primogénita² sobreprotegida de una familia burguesa tradicional, “de clase” y renombre, producto de la confluencia de un linaje aristocrático francés conectado con los descendientes de Garay, por parte de madre, y de pobres aragoneses devenidos grandes terratenientes argentinos, por parte de padre. Su socialización en dicho ámbito sumada a su espíritu rebelde la llevaron a renegar de las conductas, poses y pretensiones que su herencia suponía. No tardó en sentirse reprimida por la moral familiar clasista y católica que le imponían su madre y sus tías, hasta

² Tuvo una hermana, Ana María, nacida en 1931, a la que no suele mencionar. En una entrevista concedida en 2017 a Ezequiel Musaschi para el diario *Perfil*, explica: “Después de la infancia, tuvimos poca relación, cada una hizo su vida. Ella estuvo acá en Rosario, se casó, tuvo un hijo y se divorció. Murió hace unos cuatro o cinco años. No teníamos muchos puntos de contacto, ni en los gustos ni en los disgustos.” (2017: http)

manifestarse en franca oposición a ellas por inútiles y frívolas, o al menos esa es su versión en *Historia de mi madre* (2000).

Padeció la primera educación dentro de los límites físicos de su hogar cuyos muros la mantenían a salvo de las “malas juntas” porque, “¡Cómo! ¿La nena ir al colegio? Pero no, qué disparate, vaya a saber de dónde, de qué hogares vienen esas chicas con las que se va a juntar en un colegio” (Gorodischer, 2004: 115). En este espacio reducido y escasamente poblado, los libros se convirtieron en sus mejores amigos, en puertas hacia aventuras que le permitían escapar de la soledad y el tedio cotidianos. Primero se les acercó por los dibujos y quedó prendada por los *Colosos antiguos y modernos* (1885), de E. Lesbaizalles. Pero, fue alrededor de los 7 años -según ella, leyendo *Las minas del Rey Salomón* (1885), del escritor victoriano H. Rider Haggard- que decidió que sería escritora. Su sed insaciable de conocimientos y su curiosidad la llevaron a entender pronto que todo lo que se encontraba a su alrededor podía usarse para construir un relato. Así, mientras se contaba historias secretas a sí misma, escogió a Flash Gordon y a la imagen de la Duquesa de Alba, con vestido blanco y faja roja, como sus padres adoptivos. Alrededor de los diez años, descubrió que: “La vida era lo que imaginaba, no lo que veían los otros, no lo que estaba ahí afuera” (2004: 168). Por ese entonces, una película sobre la realeza de Inglaterra la hizo dudar de los límites entre la realidad y la ficción puesto que en ella, las reinas, reyes, príncipes y princesas de los cuentos habitaban el mundo real.

Gracias a la confluencia de estos factores -y seguramente de algunos más que desconocemos-, la lectora comenzó a tejer el capullo del cual emergería la escritora. Dicha construcción implicó el contacto con la literatura culta nacional y foránea, pero también con la literatura de *genre*, el comic, el humor, los libros de ciencia, el cine y todo aquello que contara con palabras.

Afortunadamente, estaba todavía en edad escolar cuando el médico de la familia, Recalde, recomendó a sus padres sacarla del aislamiento y enviarla al colegio. Así llegó a la Escuela Normal N° 2 “Juan María Gutiérrez”, pública y laica donde, además de los contenidos básicos de las diferentes disciplinas, aprendió a convivir y comunicarse con otras

personas. Dicha socialización -tardía y limitada-, que continuó con los vecinitos “de buena familia” y con sus compañeros en la Cultura Inglesa, entre otros, la ayudaría luego a configurar personajes distinguibles por su particular uso del lenguaje.

Finalmente, se recibió de maestra, y como dice ella: “guiada únicamente por mi afición a leer y por mi total indiferencia hacia el contenido de otras carreras” (1965: Solapa), empezó a estudiar Filosofía y Letras en la, por entonces, Universidad Nacional del Litoral, en Rosario. Abandonó en cuarto año con la excusa de que se casaba aunque segura de que prefería escribir literatura a enseñarla.

Aclaremos que, a pesar de renegar de su madre y no tener reparos a la hora de menospreciar sus dotes escriturales, el hecho de que María Angélica Junquet de Arcal incursionara en la producción literaria y estuviera fuertemente vinculada al ambiente cultural de Rosario, no solo como anfitriona de personalidades sino como una de las fundadoras de Amigos del Arte, indudablemente dejó su huella en la orientación vital de la hija. A este influjo seguramente se sumó la lectura y admiración por escritoras locales como Sara Gallardo, Griselda Gambaro, Luisa Valenzuela y Olga Orozco, entre muchas otras.

El tiempo pasó y recién en los 60, dividiendo el tiempo “entre mi marido, tres hijos, una casa, un jardín, un gato y un empleo” (1965: Solapa), la lectora omnívora y desordenada se zambulló, formal y profesionalmente, en el mundo de la escritura. No le fue nada mal: en 1964 le publicaron un cuento en la revista *Claudia*, ese mismo año obtuvo el segundo puesto en el concurso de relato policial de la revista *Vea y Lea*, con “En verano, a la siesta y con Martina” (con un jurado integrado por Adolfo Pérez Zelaschi, Rodolfo Walsh, María Angélica Bosco y Donald Yates) y al año siguiente se quedó con el Premio Club del Orden -de Rosario- gracias a los relatos realistas de *Cuentos con soldados* (1965). Y este sería solo el comienzo...

Luego de estas primeras incursiones dentro de los límites del realismo, lo fantástico invadió su narrativa por la vía de la ciencia ficción: “Eso, la libertad de inventar fue lo que me tentó para escribir cf. Me parecía que así la libertad era más completa. (...) Con el tiempo y la práctica

aprendí que la libertad era la misma se tratara de lo que se tratara” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 129). Pero sus obras no reproducían pasivamente las reglas del *genre*: sus versiones particulares ya permitían pensar en la intención de “burlar una tradición crítica de lectura ingenua, además de exhibir cierta politización temática” (Gasparini, 2000: 119). Así, desde textos polifónicos y comprometidos tanto estética como temáticamente, comenzó a configurarse lo que aquí leemos como una Poética contra la marginación. Asentada en la politización de *genres* “menores” marginados, y apelando a una escritura en tensión permanente con el canon³, sus obras permiten trazar una continuidad entre ficción y realidad. Refractando la segunda a partir del moldeado estético creativo de la primera, sus textos abren la puerta a un cuestionamiento combativo, aunque también propositivo por momentos, respecto de sucesos y dimensiones significativas de la sociedad -tanto nacional como internacional- dominantes en los respectivos contextos de producción.

Transcurrieron los años y aumentaron las obras, siempre en prosa. Comenzó a afianzar un tono propio, encarnado generalmente en un narrador entre barroco y campechano, capaz de hilvanar ideas y situaciones en un discurso donde la épica y la picaresca conviven y el lenguaje formal se entrelaza con el coloquial. Su vocación la llevó a escuchar las palabras que fluían a su alrededor porque, “para inventar basta con alargar el oído y prestar atención a las voces del mundo” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 130). Y se dedicó a contar ese mundo donde todo y nada es invención (Idem).

³ Siguiendo a Noé Jitrik, entendemos que el concepto de canon se vincula con el de marginalidad como dos caras de la misma moneda: “El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (1996: 153). Esta concepción de canon nos permite enlazar de modo más cabal las obras del *corpus* con la politización de *genres* “menores” marginados sobre la que se asienta la Poética contra la marginación.

Eventualmente aparecieron los premios y reconocimientos⁴, una variedad de congresos e intervenciones de diversa índole, un buen puñado de convicciones y muchos sacrificios. Hasta que se consagró como una de las grandes escritoras argentinas con proyección internacional y, aunque sostiene que ya se aburrió de eso, la primera y más importante voz femenina de la ciencia ficción latinoamericana⁵. Y es que ella, renegando del oportunismo literario y el mullido colchón de la tradición: “Rompió con elegancia y casi jugando el encuadre realista, la solemnidad de la prédica, la barrera cultural que confina al escritor a su ámbito porque alcanzó reconocimiento nacional e internacional” (Santa Cruz, 2008: 4). Pero esto no le llovió del cielo, fue producto del insomnio, el trabajo arduo, la dedicación inquebrantable y el respeto por el lenguaje: “Una idea inicial, sí. Una chispa, inspiración si se quiere, y allí sí la pasión pero trabajada, tamizada, enriquecida. Muchas horas frente a la computadora, escribiendo, corrigiendo, puliendo palabras. La intención sola no alcanza” (Gorodischer en Selser, 2004: 56). Por eso, aún hoy, con 90 años, continúa con algunas rutinas en torno a la labor escritural: levantarse temprano para trabajar por

⁴ Algunos de ellos son: Más allá (1984), Emecé por *Flores de alabastro, alfombras de Bokhara* (1984), Gilgamesh (1986), Konex de Platino (1994), Bullrich de la SADE por la mejor novela de mujer en el trienio (1998), Esteban Echeverría por su narrativa (2000), ILCH de California, por su obra completa (2007), World Fantasy Award (EE.UU., 2011) y Konex mención especial por trayectoria (2014). Fue reconocida como Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Rosario en 2007 y como Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2012. En 2018 recibió el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes por sus aportes a la cultura nacional y porque ser una de las mujeres más relevantes en el campo de la ciencia ficción.

Además, su compromiso con la lucha por los derechos humanos en general, y por la situación social de las mujeres en particular, la hizo merecedora del Premio Dignidad otorgado por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (1997)

⁵ En más de una oportunidad ha manifestado lo mismo que, en 2007, le respondía a Alejandro Cavalli: “ya no me interesa la ciencia ficción. Ya no la leo, ya no la escribo, y esto desde hace muchísimos años. En algún momento me pareció que me daba mayor libertad que otros géneros, hasta que descubrí que a la libertad en la escritura se la conquista desde adentro y no tiene nada que ver con el género (literario) elegido o impuesto o necesario. Y entonces la abandoné y nunca más volví a escribir ciencia ficción. (Gorodischer en Cavalli, 2007: 6)

las mañanas, escribir a mano las primeras versiones de sus textos para luego pasarlas a la computadora y entrenarse en la invención y pulido de historias en las que lo imprevisible es central, sobre todo teniendo en cuenta que no le interesa contar la vida real (Abdala, 2018: [http](#)).

Ahora bien, como es una mujer osada, emprendedora y con sed de justicia, convencida de la importancia de una mirada crítica que cuestione, tensione e impida el paso a esas verdades que se han vuelto tales a fuerza de repetición; no se conformó con medias tintas: no le alcanzó con ser escuchada y quiso que otras también lo fueran. Es así que, aprovechando su posición y proyección, se propuso promover y luchar por la recuperación, la liberación y el reconocimiento de la palabra de las mujeres, sobre todo de las que han tenido el infortunio de nacer y escribir por estas latitudes. Esto no tuvo que ver con una idea de superioridad (noción que tanto mal nos ha hecho) respecto de los escritores hombres, sino con el hecho de que ni siquiera se les había dado la oportunidad de ser leídas. En este sentido, Angélica Gorodischer explicó la importancia de esa literatura de mujeres que siempre está como escondida debido a que los núcleos del poder son masculinos:

Creo que las mujeres echamos sobre el mundo una mirada distinta de la de los varones. No mejor ni peor: distinta. Somos distintas. Tanto que hemos llegado a ser Lo Otro. Tanto que subsiste, aunque bajo otras formas, el miedo ancestral a las mujeres. A eso hay que agregarle que nosotras ocupamos en este mundo una posición que no es precisamente de poder, sino que es el lugar de la sumisión, de la opresión, del sometimiento (...). Lo que habría que encontrar es la igualdad en la diferencia. (en García, 2004: [http](#))

Con este objetivo, entre otras iniciativas, se convirtió en miembro fundadora del Encuentro Internacional de Escritoras y en promotora de trabajos de autoras en el sitio web de RELAT (Red de Escritoras Latinoamericanas), además de preparar dos antologías sobre narrativa de mujeres: *Mujeres de palabra* (1994) y *Esas malditas mujeres* (1998). Esto

le reportó más obras, más premios, mayores convicciones y muchas satisfacciones.

Su modo de ver y entender el mundo la llevó a cuestionar, en su producción estética creativa y desde una ideología crítica activa y para nada complaciente, un orden social que fomenta la desigualdad y vulnera los derechos humanos. Esto se manifiesta en una especie de *continuum* con la idea bajtiniana de que “El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad” (Bajtín, 1985: 12). Sin embargo, y siguiendo al mismo crítico y teórico de la literatura, su producción nunca decantó hacia una escritura panfletaria o moralizante -una confesión-: ella es una narradora de cuentos, de peripecias, por sobre todas las cosas. Ella, se sitúa en una posición intermedia donde lo ético y lo estético confluyen, donde el mundo creado refracta al real sin ser su reflejo. Esto se debe a que la ideología se filtra en sus textos porque, como se han encargado de explicar toneladas de estudios de diversa índole, no existe la escritura neutral. Pero, según sostiene la misma Angélica Gorodischer:

Una entra a la narrativa por la puerta de la narrativa, no por la puerta de la ideología, porque en ese caso seguro que lo que una cocine no se va a poder comer de tan indigesto, pesado y moralizante. La ideología va a aparecer, quiera una o no, clara y expresivamente para quien sepa leer (2007: 136-137).

En esta línea, si bien suele centrarse en las desigualdades de *genre*, se manifiesta en contra de todo tipo de marginación. Por eso, en la mayoría de sus obras se percibe un juego que tensa, desplaza, trastoca y resitúa aquellos roles asentados en estereotipos, prejuicios y pautas de conducta, adjudicados a los sujetos que, desde un determinismo biológico, aparecen como naturales. Presentados como indiscutibles en un determinado contexto socio-histórico, la escritora rosarina se empeña en evidenciar su carácter de arena de luchas por la imposición de sentidos. Al mismo tiempo, también cuestiona la idea de una complementariedad entre lo masculino y lo femenino, que no solo refuerza la idea de una construcción

genérica binaria sino que contradice la yuxtaposición de esferas y la dinámica que tienen lugar en la práctica.

En 1998 ligó su vida y trayectoria a la historia nacional al describir su derrotero de la siguiente manera:

Nací cuando caía Irigoyen. Crecí con aquella crisis. Entré en la secundaria con la Segunda Guerra. Fui a la facultad con Perón. Me casé cuando la quema de las iglesias. Bailé boleros con Pedro Vargas, fox-trots con Benny Goodman, y tuve mi primer hijo cuando Lonardi decía ‘ni vencedores ni vencidos’. Empecé a escribir profesionalmente con los hippies y el Di Tella. Seguí escribiendo con los milicos. Tuve mis nietos con la democracia. Tengo cuarto propio pero no quinientas libras al año. Sigo escribiendo. (Gorodischer, 1998: solapa)

Hoy se considera una bacana porque tiene un lugar y tiempo para escribir. Se siente orgullosa de ella misma pues, a pesar de las dificultades, de los sacrificios y las culpas, consiguió lo que quería: una familia y vivir de contar historias. Posee un cuarto propio, rodeado de plantas y abarrotado de libros, papeles e imágenes. Sin embargo, la comodidad no la ha desviado de su preocupación por la justicia social, de su lucha por desarticular los mecanismos de poder generadores de marginación y subalternidad, de la denuncia de la explotación, la humillación y la inequidad en general, causas a las que ha prestado su pluma y su mente. En esta línea, ha creado personajes penetrantes y críticos capaces de abrir los ojos a alternativas más equitativas para todos porque, como ella misma afirma: “Mi obra (...) se centra en los marginados y despliega una pasión por la justicia y un deseo de aprender y comprender el mundo y a los demás.” (Gorodischer en Díaz, 2009: 59)

En síntesis, es una mujer cuya personalidad fuerte y rebelde la empujó a romper con la tranquilidad de la rutina, a tensar los límites de lo socialmente prescripto entendiendo que: “No hay nada natural. O mejor,

todo lo que no es de naturaleza es cultura” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 131). Apostando a desestabilizar y sorprender, socavando las estructuras aunque sin vulgaridad ni violencia, optó por el humor y el extrañamiento que suscita lo inesperado. Una mujer decidida que huyó, con solo 20 años, para casarse con un joven arquitecto judío, Sujer Gorodischer alias “el Goro”, al que su familia rechazaba, con el que aún comparte su vida, al que seguiría eligiendo y cuyo apellido porta como propio. Se considera a sí misma, “primero, persona; segundo, escritora; tercero, esposa, madre, ama de casa, y con el tiempo adosé “abuela” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 131). Tuvo la necesidad de escribir y lo hizo, fue y sigue siendo reconocida por ello. Ha participado en infinidad de congresos, seminarios, simposios y cuanto evento la convoque, sin reparar demasiado en la temática. Fue jurado de concursos literarios, dirigió grupos de reflexión sobre la escritura y continúa contribuyendo a la lucha por la reivindicación de los derechos de los sujetos socialmente marginados, especialmente las mujeres ya que se reconoce feminista de nacimiento (Zunini, 2018: [http](http://)). Ha vivido consagrada a todo lo que ama y que vale la pena para ella: su familia y afectos, pero también la lectura y la escritura, la invención y reinención literarias, el compromiso y la lucha por erradicar el silencio y la marginalidad a la que ha sido sometida la palabra de algunos sujetos.

De eso tratan sus obras, de cuestionar los mandatos sociales y los sentidos impuestos, de romper con la cómoda obediencia, de no seguir al rebaño sino de nadar contracorriente, de destruir las murallas que separan, clasifican y marginan, de promover alianzas entre los oprimidos para lograr escapar a esa situación, en definitiva, de convertir cada palabra en un acto de resistencia que desestabilice los códigos dominantes desde los que se configura la realidad para que, de los intersticios surjan otras posibilidades.

Por todo esto, y aunque ella explícitamente manifieste que no percibe constantes en su obra (Gorodischer en Ferrero, 2017: 135), Angélica Gorodischer es una escritora contra la marginación.

P/d: A pesar del largo camino recorrido por su literatura, la crítica académica nacional e internacional ha tendido a concentrarse en su

apropiación de la ciencia ficción y su enfoque respecto del *gender*, aspectos que si bien tocaremos, no son el eje vertebrador de este trabajo.

A fines de la década del 60 del siglo XX, en Estados Unidos y Europa, comenzó a desarrollarse el movimiento social que se conoce como “nuevo feminismo”. Esta Segunda Ola estuvo signada por el abordaje y debate de ciertas cuestiones clave entre las que Susana Beatriz Gamba destaca:

[...] la redefinición del concepto del patriarcado, el análisis de los orígenes de la opresión de la mujer, el rol de la familia, la división sexual del trabajo y el trabajo doméstico, la sexualidad, la reformulación de la separación de espacio público y privado -a partir del eslogan “lo personal es político”- y el estudio de la vida cotidiana. (2007: 144)

En este marco, Angélica Gorodischer se inclinó inicialmente hacia la línea del feminismo de la igualdad que considera que mujeres y hombres “son capaces de los mismos valores y los mismos desarrollos, en tanto se den las mismas condiciones para ambos géneros” (López Rodríguez, 2009: http). Pero no se quedó allí sino que se orientó también hacia cierto deconstruccionismo de *gender* como respuesta al feminismo de la diferencia⁶. Es por eso que, oponiéndose críticamente tanto a dicho

⁶ El denominado *feminismo de la diferencia* nace en Estados Unidos y Francia a comienzos de la década del 70 y desde allí se expande adquiriendo fuerza también en Italia y España. Sus ideólogas más desatacadas fueron Annie Leclerc y Luce Irigaray en Francia, la italiana Carola Lonzi y la española Victoria Sendón. Esta corriente enfatiza en la diferencia de *gender* asentada en el sexo biológico señalando que la mujer no debe buscar igualarse al hombre ya que este no es el modelo a seguir: “El ser mujer es una afirmación positiva de no ser hombre” (Gargallo, 2007: 53). En este sentido, el feminismo de la diferencia se caracteriza por promover una revalorización de lo “femenino” como oposición a la cultura patriarcal y a las diversas formas de poder que asocian a ella. Al mismo tiempo, “rechazan la organización, la racionalidad y el discurso masculino” (Gamba, 2007: 145) y sostienen que “no puede pedirse igualdad de derechos sin defender la diferencia” (Ob. Cit.153). El problema es que, como señala Roxana López Rodríguez, esta teoría “cae en un esencialismo cultural derivado de la biología y

feminismo como a las concepciones patriarcales, ha planteado desde su escritura la necesidad de deconstruir⁷ esencializaciones artificiales y

desestima cualquier análisis de las condiciones materiales de la opresión” (2009: http).

Durante la década del 80, el feminismo de la diferencia sufrió un revés cuando, desde otras corrientes, comenzó a hacerse foco en “la diversidad entre las mujeres, expresadas en clase, raza, etnia, cultura, preferencia sexual, etc.” (Gamba, 2007: 147). Al mismo tiempo se puso en evidencia el carácter relacional entre los *genders* y las estructuras de poder existentes entre las mujeres.

En este marco adquiere relevancia el deconstruccionismo de *gender*. Una de las más reconocidas pensadoras de esta línea es Julia Kristeva quien no aborda la cuestión de la femineidad específicamente sino que, como explica Toril Moi en *Teoría literaria feminista* (1995), elabora “una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia. En la medida en que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido” (171). Es decir que, desde una postura antiesencialista, deconstruye las identidades de los individuos en una variedad de elementos que la constituyen. Así, las mujeres en tanto individuos deberían elegir un conjunto de conductas y valores andróginos, o sea, combinar aquellos que se asignan a lo femenino con los considerados masculinos en la medida que les resulte productivo para escapar a la opresión, ya que nada hay de esencial en ellos.

⁷ A lo largo del presente trabajo, empleamos el término “deconstrucción” en su vertiente derrideana. El filósofo posestructuralista francés de origen argelino Jacques Derrida (1930-2004), en su libro *De la gramatología* (1967), anticipa el rumbo de su pensamiento para alejarse, paulatinamente, del canon filosófico occidental al proponer que, como señala Maurizio Ferraris en *Introducción a Derrida*, “la represión de la escritura [como toda forma de inscripción] en aras de la voz no es mera cuestión teórica o psicológica, sino que constituye el emblema de muchas represiones colectivas a partir de las cuales se configura nuestra tradición” (2006: 71). Este texto, traducido por Gayatri Spivak en 1976, impulsó su recepción en la academia norteamericana, marcando algunas líneas fundamentales en los debates en torno a los estudios culturales, postcoloniales y de *gender*.

La acepción que Derrida da al término “deconstrucción” resulta difícil de clarificar ya que no se trata ni de una disciplina, ni de una doctrina, ni de un método, no tiene normas ni pasos de aplicación: es más bien una “estrategia” basada en argumentos rigurosos mediante los que se busca descomponer las categorías filosóficas occidentales tradicionales -especialmente la metafísica-, descentrarlas a partir de subvertir el orden vigente y demostrar así su inestabilidad histórica. En este sentido, Maurizio Ferraris, explica el concepto aduciendo que “consiste en el intento, efectuado mediante la lectura de textos de la tradición, de explicitar las

situadas que acarrearán infinidad de desigualdades, presentando personajes que no aceptan de forma pasiva el rol que se les ha adjudicado sino que, voluntariamente, subvierten sus bases adoptando una posición contestataria. Ellos, al combinar en su accionar rasgos y conductas asignados socioculturalmente a las mujeres o a los hombres, ponen en acto la idea del *gender* como construcción que responde a ciertos intereses y no como algo que viene dado, inscripto en el ADN de los sujetos. De esta manera, queda claro que para la escritora rosarina, como señala Rosana López Rodríguez, “el sexo no determina la vida social del individuo y que, por lo tanto, sexo no es destino (de género)” (2009: <http>). Esto se plasma en una prosa hiperbólica, neobarroca por momento, signada por el fluir de la conciencia y el lenguaje, sin preocuparse mucho por respetar el orden lógico del discurso. Como consecuencia, según explica Adrián Ferrero al referirse a la cuestión de *gender*, las obras de la escritora rosarina pueden leerse como:

[...] intentos por volver inteligible la trama de la opresión, por denunciar la dominación simbólica en sus formaciones discursivas

contraposiciones del discurso filosófico, echando luz sobre las represiones que subyacen a su instauración, los juicios de valor que suelen incorporar inadvertidamente, o al menos implícitamente, y por ende revelar la estructura total de nuestra racionalidad, la cual se manifiesta en negativo más que en positivo, por intermedio de resistencias, no en cuadros de categorías (...). La regla general es que donde hay experiencia hay resistencia, y donde hay resistencia también hay, en algún sitio, un *a priori* oculto” (Ob. Cit. 67-68). En este

A su vez, la deconstrucción no es solo una teoría sino también una práctica. Implica el análisis de las estructuras sedimentadas que constituyen el centro de los discursos que ordenan la realidad, estructuras basadas en la configuración de opuestos binarios, jerárquicamente diferenciales, dominantes en cada uno de ellos. Así, el análisis, que pasa por la lengua, pretende poner en evidencia el libre juego que genera múltiples posibilidades marginadas, de(s)velando la falta de solidez, las aporías y paradojas de la interpretación hegemónica de la realidad. Al advertir esto se abre la puerta para escapar a la represión que implica el logocentrismo en sus diversas versiones (el egocentrismo, el etnocentrismo y los demás totalitarismos de la tradición) (Ob.Cit. 73-74). Así, al tomar conciencia de dicho mecanismo contamos con las herramientas para evitar caer en el mecanismo perverso de suplantar una represión por otra.

y por constituirse en representaciones sociales que invitan a reconsiderar la relación entre los sexos al igual que los espacios de poder asignados a hombres y mujeres en la Historia. Se trataría, en principio, de proveer matrices simbólicas que desemascaren los estereotipos de género y propongan otros alternativos en los cuales varones y mujeres estén en condiciones de repensarse como sujetos. Tanto sujetos de representación como sujetos de acción. (2011: 327)

Esta posición hace que Angélica Gorodischer se alegre hoy de la visibilización de la violencia que sufren las mujeres a diario y de cómo la sociedad parece estar abriéndose a la lucha por la equidad de *gender*:

Todavía estamos lejos de la igualdad, pero no dudo de que estamos en camino (...). Somos la mitad de la humanidad y tarde o temprano seremos respetadas y reconocidas. Ya hoy veo una sociedad que reacciona, muy distinta a la que a mí me tocó ver en la juventud, y espero para mis nietos una Argentina en la que las mujeres sean aceptadas y celebradas en sus diferencia pero tengan los mismos derechos que los hombres. (Abdala, 2009: http)

Referencias bibliográficas:

- Abdala, Verónica. “Angélica Gorodischer, premiada a los 90: “No me interesa la vida real”. En: *Clarín*, 14/12/2018. Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: https://www.clarin.com/cultura/angelica-gorodischer-premiada-90-interesa-vida-real_0_QRQ72H_B.html (Consultado: 25/02/2019)
- Aguirre, Osvaldo. “Angélica Gorodischer, el sistema de la azucarera y los terrones”. En: *La Capital*, 05/08/2012. Rosario, Santa Fe, Argentina. Disponible en línea: <http://www.lacapital.com.ar/senales/Angelica-Gorodischer-el-sistema-de-la-azucarera-y-los-terrones-20120805-5131.html> (Consultado: 25/02/2019)
- Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1985.
- Bonifazi, Kamala. “Angélica Gorodischer. Un desenfrenado deseo de contar”. En: *Solo Líderes. Revista Internacional Coleccionable*, 10 (otoño 2006), Rosario, Argentina.
- Cavalli, Alejandro. “Escribir es misterioso”. En: *Caldenia. Suplemento de cultura, La Arena*, 22/04/2007. Santa Rosa, La Pampa, Argentina.
- Dellepiane, Ángela. “La narrativa de Angélica Gorodischer”. En: Balboa Echeverría, Miriam y Ester González Gimbernat. *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1995. Pp. 17-40.
- Díaz, Gwendolyn. “Angélica Gorodischer”. En: Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina: relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2009. Pp. 53-76.
- Ferraris, Maurizio. “II. 1967-80: Deconstrucción de la metafísica”. En: Ferraris, Maurizio. *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Pp. 63-108.
- Ferrero, Adrián. *Poéticas de la hipérbole: Las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado* (Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras). Memoria académica. Universidad Nacional

de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf> (consultado 25/02/2019)

- ---. “Angélica Gorodischer”. En: Ferrero, Adrián. *Sigilosas: Entrevistas a escritoras argentinas contemporáneas*. La Plata, Argentina: Malisia, 2017. Pp. 127-135.
- García, Mara. “Mara García entrevista a Angélica Gorodischer.” *Grafemas, Boletín electrónico de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH)*, Agosto 2004. University of Texas at Austin. College of Liberal Arts. Disponible en línea: <http://www-pub.naz.edu:9000/~hchacon6/grafemas/grafemas-texts/GOROD.PDF> (Consultado: 20/02/2019)
- Gamba, Susana Beatriz. “Feminismo (Historia y Corrientes)”. En: Gamba, Susana Beatriz (coord.). *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2007. Pp. 142-149.
- Gargallo, Francesca. “Feminismo de la diferencia sexual”. En: Gamba, Susana Beatriz (coord.). *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2007. Pp. 152-154.
- Gasparini, Sandra. “Típicas atracciones genéricas: Fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer.” En: Jitrik, Noé (director). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Volumen 11. Directora del volumen: Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, 2000. Pp. 117-139.
- Gorodischer, Angélica. *Cuentos con soldados*. Santa Fe, Argentina: Premio Club del Orden, 1965. Solapa.
- ---. *Historia de mi madre*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2004.
- ---. *A la tarde, cuando llueve*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2007.
- Jitrik, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”. En: *Orbis Tertius* 1(1), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. Disponible en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2474/pr.2474.pdf (Consultado: 25/02/2019)

- López Rodríguez, Roxana. “Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los ‘80 y los ‘90”. En: Cuadernos del CILHA, vol. 11, N° 1, enero/junio 2010, Mendoza. Disponible en línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152010000100003&script=sci_arttext (Consultado: 20/02/2019)
- Moi, Toril. “Marginalidad y subversión: Julia Kristeva”. En: Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid, España: Catedra, 1995. Pp. 158-179.
- Musaschi, Ezequiel. “Enseñanzas de una maestra”. En: *Perfil*, 29/12/2017. Disponible en línea: <http://www.perfil.com/noticias/elobservador/enseanzas-de-una-maestra.phtml> (Consultado: 25/02/2019)
- Santa Cruz, Inés. “Cinco narradoras obtienen, desde Rosario, un mismo galardón.” En: *El Centró*n, 6, invierno 2008. Rosario, Argentina.
- Santoro, Sonia. “15 preguntas a una escritora: Angélica Gorodischer”. 28 de Julio de 2011. Disponible en línea: <http://soniasantoro.com/tag/angelica-gorodischer/> (Consultado: 25/02/2019)
- Selser, Claudia. “Palabra de mujer. Entrevista a Angélica Gorodischer.” En: *Revista Viva. Diario Clarín*. Buenos Aires, 19/12/2004.
- Zunini, Patricio. “Grandes visitas, feminismo y un merecido homenaje a Angélica Gorodischer en la renovada Feria del Libro de Rosario”. En: *Infobae*, 26/05/2018, Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/26/grandes-visitas-feminismo-y-un-merecido-homenaje-a-angelica-gorodischer-en-la-renovada-feria-del-libro-de-rosario/> (Consultado: 25/02/2019)

La narrativa gorodischeana: Un árbol con tres ramas

En sus más de una treintena de libros publicados, Angélica Gorodischer nos ha brindado un océano de historias disímiles, seductoras, entretenidas. Textos originales que, apelando a la curiosidad y a la desobediencia -los motores que mueven el mundo-, nos desestabilizan obligándonos a salir del letargo del facilismo codificado. La escritora rosarina hoy ocupa un lugar incuestionable dentro del campo literario nacional e internacional. Una posición que, como ya avanzamos, ha sabido ganar con su trabajo serio, consciente y comprometido con el lenguaje al que se suma la elaboración de un contenido capaz de sumergirnos en profundidades semánticas en las que la lucha contra la injusticia y la marginación ocupan un lugar preponderante.

Con palabras simples, que suelen hilvanarse en construcciones sintácticas barrocas aunque sin mayores complejidades -excepto en algunos de sus textos experimentales-, nos presenta argumentos críticos que hacen tambalear estructuras y normas, tanto sociales como literarias. La aparente simplicidad de su prosa se combina con un humor irónico, hiperbólico y/o grotesco que distiende al lector al mismo tiempo que le hace reparar en lo absurdo de algunos estereotipos, prejuicios, valoraciones derivados del “sentido común” o situaciones cotidianas.

En sus hojas, la literatura se convierte en un espacio conflictivo en muchos sentidos, en el que abundan las tensiones entre naturaleza y cultura, entre instituciones e historia(s), entre literatura y sociedad, entre centros y periferias, por mencionar solo algunos binomios. Progresivamente se va configurando un enfoque combativo -y más o menos propositivo según el caso- con respecto a ciertas dimensiones significativas de la vida social contemporánea, tanto nacional como internacional. En esta vía, pone en evidencia la diversidad al mismo tiempo que echa luz sobre los mitos, estereotipos y prejuicios que estructuran jerarquías favorables a ciertos grupos sociales a costa del silencio y el sojuzgamiento de otros. Poco a poco, van quedando al descubierto algunos engranajes del poder y su carácter de artificio queda a la vista, dando paso a la deconstrucción de los cimientos de un aparato social productor y reproductor de marginación.

Pero los universos imaginarios de la escritora rosarina también se vinculan con el mundo real –empírico- de modos más evidentes. Un ejemplo de ellos son los anclajes referenciales, geográficos o discursivos, que ligan el universo ficcional con el extra literario. Dichos lazos, más o menos explícitos, habilitan una lectura socio-histórica crítica refractaria del contexto de producción de las obras del *corpus*. Es por esta razón, que proponemos abordarlas como elaboraciones estéticas de problemas y tendencias político-sociales situadas o, siguiendo a Adrián Ferrero, como “réplica literaria frente a diversos discursos que circulaban en forma contemporánea por el país y que pretendían imponer su hegemonía” (2003: 141).

Nuestra lectura se vincula con el reconocimiento, por parte de la misma Angélica Gorodischer, de tres temas en torno a los cuales giran sus obras: “la insistencia en la justicia y la pasión por adquirir conocimientos” (en Díaz, 2009: 59) -no en el sentido de erudición sino como descubrimiento- y “la imaginación y el papel que la imaginación juega en nuestra vida.” (Idem). Así, en cada texto, nos presenta una aleación entre ficción y contexto que produce al calor de situaciones actuales conflictivas signadas por la injusticia. Dicha conflictividad se vincula, a su vez, con la omnipresente cuestión del poder entendido como barro del que emergen las desigualdades sociales. La conjunción conforma una narrativa muy ecléctica que, eludiendo el encasillamiento, dificulta su clasificación.

En este sentido, la decisión de retomar *genres* marginados -en sus inicios o a lo largo de su evolución- dentro del campo literario para difuminar sus límites y politizarlos, representa también un desafío al poder de un orden instituido. Por esta vía, pone en cuestión el canon prescripto desde las instituciones avaladas socialmente para otorgar y promover reconocimiento cultural, al mismo tiempo que reivindica manifestaciones literarias ex-céntricas. Pero, la operación también implica un beneficio en tanto estrategia narrativa que permite seducir y captar al lector fiel, habituado a las fórmulas, tentarlo para que muerda la manzana y traicionarlo haciendo que su lectura se complique, aunque solo sea por el tiempo que demore en llegar a la última página... el resto dependerá de él.

Ahora bien, a pesar de las dificultades mencionadas, se han propuesto diversas formas de organizar la narrativa de Angélica Gorodischer. Ya desde la introducción a la primera recopilación de ensayos sobre su obra, *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer* (1995), Ángela B. Dellepiane elabora una cronología global de los textos publicados por la escritora. Según sostiene, el libro de cuentos *Mala noche y parir hembra* indicaría el principio de su etapa feminista, lo que separaría un primer momento de ciencia ficción no feminista ('60-'70), de los textos feministas posteriores. Graciela Aletta de Sylvas tampoco escapa a los agrupamientos, y si bien presta atención a los *genres* en su análisis de la *summa* de esta autora, en la conclusión a *La aventura de escribir: la narrativa de Angélica Gorodischer* (2009), recupera y expande la diferencia señalada por Dellepiane. Ambos ejemplos prestan poca atención a las transgresiones y cuestionamientos referidos al *gender* evidentes en obras anteriores a los '80, como *Las pelucas* (1968) o *Casta luna electrónica* (1977), entre otras, así como a las decisiones estético-creativas, por caso las relativas al trabajo sobre los *genres* del que partimos aquí.

Si bien somos conscientes de que toda clasificación implica un reduccionismo, queda clara la necesidad elegir y explicitar alguna forma de clasificación de las obras de la escritora rosarina a los fines de emprender un análisis crítico. Frente a este hecho, optamos por una sistematización amplia y simple de su vasta producción, agrupando sus obras publicadas hasta 2006 en:

- Ficciones que politizan *genres* “menores” marginados.
- Ficciones donde prima la experimentación estética.
- Textos ensayísticos y/o críticos.

En este punto, resulta imposible eludir la arbitrariedad a la hora de ubicar los textos en uno u otro grupo, más aun teniendo en cuenta que, como sostiene Graciela Aletta de Sylvas, “Gorodischer practica la mezcla de géneros y modos, destruye las fronteras entre ellos y a veces, resulta difícil decidir la pertenencia de un relato a uno u otro género” (2009: 247). Pero consideramos que siempre hay una dominante, que depende no solo

del texto sino de nuestra posición lectora, que nos permite ubicar a cada obra en uno u otro lugar.

Ficciones que politizan genres “menores” marginados

Bajo este rótulo agrupamos a la mayoría de las novelas y cuentos de Angélica Gorodischer, incluidas las que integran el *corpus* del presente trabajo.

Si bien nos detendremos a precisar a qué nos referimos al hablar de politización de *genres* “menores” marginados en el próximo apartado, “Aproximaciones teóricas y metodológicas”, adelantamos aquí la importancia de los aportes de Ana María Amar Sánchez al respecto. La investigadora sostiene que buena parte de la literatura argentina del siglo XX –y podríamos agregar XXI- ha jugado un juego de seducción y traición con los productos de la cultura popular y de masas. Así, algunos escritores con ansias literarias se han acercado a los códigos y estructuras de los géneros populares y/o masivos pero, en el mismo movimiento, se han alejado de ellos al traicionar parte de sus normas implícitas o explícitas. De este modo, como ya mencionamos antes al hablar de Angélica Gorodischer, al retomar estos *genres* tan consumidos se logra atraer al lector más bien pasivo que espera la mera repetición de fórmulas. Sin embargo, simultáneamente, al trastocarlas se lo insta a modificar su plan de lectura original en pos de indagar en torno a los elementos del código que han sido alterados. En caso de que decida hacerlo, deberá adoptar una actitud lectora activa orientada a desentrañar aquello que está oculto en la traición y que constituye el espacio de la politización, allí donde la ideología se filtra por los intersticios de la literatura.

Esta operación puede rastrearse prácticamente desde los comienzos de la carrera literaria de Angélica Gorodischer hasta sus textos más recientes⁸. Así se aprecia en sus obras de ciencia ficción: *Opus dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Casta luna electrónica* (1977), *Trafalgar*

⁸ Excluimos de este grupo a *Cuentos con soldados* (1965), su primer libro que, por su carácter realista, parece no encajar en el camino que siguió la narrativa inmediatamente posterior de esta autora. Sin embargo, en sus producciones más actuales ha vuelto, en ocasiones, sobre el realismo.

(1979), *Kalpa imperial* (1984) *Las repúblicas* (1991). En ellas percibimos una postura crítica en torno a cuestiones tales como la otredad, la diversidad, el contacto y el relativismo cultural, además de la configuración y puesta en práctica de estereotipos y prejuicios que en ocasiones desembocan en actos discriminatorios. Las cuestiones referidas al *gender* se acentúan especialmente en los textos publicados a partir de los 80 aunque ya se pueden rastrear algunas preocupaciones en torno al tema en sus producciones anteriores.

Las novelas policiales como *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985), *Jugo de mango* (1988), *Fábula de la virgen y el bombero* (1993) y los cuentos de *Cómo triunfar en la vida* (1998), ponen en primer plano las cuestiones de *gender*. En estos textos se aborda la configuración diferencial ligada a posiciones de poder que suelen asentarse en roles sociales esencializados y/o discursos científicos que justifican la desigualdad. Aquí las protagonistas son mujeres muy diferentes pero de ninguna manera pasivas: son rebeldes, emprendedoras, fuertes a su manera, empoderadas. Transgreden conscientemente las normas, tanto implícitas (creencias, conductas y valores) como explícitas (leyes, códigos y normas), que regulan un orden social heteropatriarcal dentro del cual ellas están destinadas a ocupar un lugar marginal e inferior. Estas mujeres dejan de ser víctimas de un sistema que somete y oprime para erigirse en hacedoras de sí y de su destino.

Por su parte, la novela gótica *La noche del inocente* (1996), la de aventuras con condimentos de melodrama *Doquier* (2002) y la erótica epistolar *Querido amigo* (2006) combinan cuestiones ya abordadas en las obras precedentes, profundizando y/o acentuando algunos aspectos. Así, en la primera la virgen rompe el molde al bajar del pedestal y humanizarse para colaborar con el desplazado lego que ha osado cuestionar la jerarquía; en la segunda nunca accedemos al *gender* del personaje principal, ni por la vía discursiva ni a partir de sus acciones; y en la tercera nos enfrentamos a la diferencia cultural en la construcción de sujetos occidentales y orientales (incluida su forma de vivir el *gender*) que pone en cuestión la pretendida superioridad, y el paradigma que la sostiene, de los primeros frente a los segundos.

El caso de *Historia de mi madre* es particular por tratarse de un texto autobiográfico que, sin embargo, no deja de subrayar la configuración diferencial de los roles de *gender* combinada con la clase social y cómo esto se vincula con la participación en el ambiente intelectual nacional.

También podemos incluir en este grupo cuentos de *Las pelucas* (como “La alfombra verde de hojas” - policial de enigma, “Abecedario del Rif” - ciencia ficción, “Querido, querido diario” - diario íntimo) y de *Mala noche y parir hembra* (como “Sigmund y Bastien” - policial, “La perfecta casada” y “La resurrección de la carne” - fantástico), entre otros.

En todos los casos subyacen reflexiones en torno a especulaciones metafísicas relativas al Ser, la Esencia, la Muerte, etc. relacionadas con la cuestión del poder, las jerarquías que se configuran y reproducen desde discursos e instituciones, y las forma de resistencia dentro de una estructura dinámica en la que, según el momento, unos se erigen en opresores mientras que la mayoría son oprimidos. Además, las ficciones que integran este grupo denotan un claro rechazo hacia los enfoques esencialistas, enfatizando el carácter relacional y contextual de la configuración de posiciones de sujeto y colectivos dentro de sociedades diversas.

Textos ensayísticos y/o críticos

En las incursiones críticas o ensayísticas de Angélica Gorodischer, en sus prólogos, textos para conferencias, artículos en diarios y revistas, etc. es donde más notoriamente circula su posicionamiento ideológico-político en relación con la visibilización y revalorización de la palabra de los sujetos o colectivos socialmente desplazados, marginados, relegados y/u olvidados. Según explica en dialogo con Adrián Ferrero,

Soy, me parece, más yo cuando doy una conferencia o escribo un artículo o una ponencia o esas cosas, que cuando escribo un cuento o una novela. Como no soy académica ni docente ni licenciada ni nada, y como odio la solemnidad, las palabras difíciles, los razonamientos intrincados, me siento absolutamente libre para decir lo que se me ocurre con las palabras que me vienen a la boca o a los dedos. (Ferrero, 2017: 133)

Sin embargo, estos textos no se alejan de la expresión literaria, lo que les permite escapar de la rigidez y la solemnidad que suelen caracterizar a este tipo de exposiciones. El límite difuso entre ficción y realidad, las metáforas, el trabajo estético con el lenguaje y el humor, que casi siempre se hace presente en sus narraciones, hacen de estos textos productos híbridos que no se someten a las normas de estos *genres*.

Dentro de dicho grupo incluimos el ensayo “Señoras” publicado en *Escritoras y escritura* (en coautoría con Úrsula Le Guin, 1992) y las compilaciones de prólogos, conferencias, ensayos y afines *Cien islas* (2004) y *A la tarde cuando llueve* (2007).

Ficciones donde prima la experimentación estética

Son pocas las obras que podemos incluir aquí durante el período que comprende la presente investigación. Sin embargo, en la actualidad la autora parece haberse orientado nuevamente en esta dirección, construyendo textos complejos como los diálogos que fluyen en *Palito de naranja* (2014) y los relatos de *Coro* (2017).

Las obras que integran este grupo se caracterizan por ser experimentos literarios, estéticos y lingüísticos, basados en la construcción de formas y combinaciones inesperadas o insólitas. En estos textos, prima el trabajo sobre el lenguaje explotando su potencialidad semántica e innovando en lo que respecta a los usos y alcances de la lengua. Además, apela al trastocamiento de estructuras narrativas, gramaticales y lingüísticas configurando tramas que requieren de un lector iniciado, capaz de internarse en universos complejos sin sentirse perdido o agobiado por un trabajo de decodificación necesariamente arduo.⁹

Los textos que más claramente encajan en este grupo son las novelas *Prodigios* (1994) y *Tumba de jaguares* (2005). Sin embargo, también podríamos incluir algunos de los relatos de *Cuentos con soldados* (por sus finales abiertos y críticos); de *Las pelucas* (“Enmienda a Flavio Josefo”, “Marino Genovés, hijo de humilde cardador de lana, descubre nuevo

⁹ Ver Graciela Aletta de Sylvas, *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer* (2009), Parte IV: “Los avatares de la escritura”. Pp. 215-244.

continente”, “Segunda crónica de Indias”) y de *Mala noche y parir hembra* (“De fabula narratur”, “Diablo, carne y mundo”), entre otros.

Otras publicaciones posteriores a 2006

Entre las producciones posteriores al período abordado en el presente trabajo encontramos: *Tres colores* (2007), *La cámara oscura* (2011); *Tirabuzón* (2011), *Diario de tratamiento* (2011), *Las señoras de la calle Brenner* (2012), *Palito de naranjo* (2014), *Otras vidas* (2015), *Las nenas* (2016) y *Coro* (2017). Si bien se trata de relatos muy diferentes entre sí, en general se vuelven hacia una tradición más realista al mismo tiempo que se acercan, en mayor o menor medida, a la experimentación estética. El giro, sin embargo, no desentona con el espíritu politizador que adjudicamos a las obras del *corpus*.

Por su parte, el libro infantojuvenil *Cruce de caminos* (2012), nos recuerda la lógica de *Trafalgar*. Situado dentro del fantástico, presenta el relato de una conversación entre Marco Polo y Kublai Khan, en torno a sus viajes y aventuras, mientras comparten un café en la mesa de un bar rosarino. La narradora, circunstancialmente sentada en una mesa vecina, intenta enterarse cómo es que esa extraña dupla ha ido a parar allí, mientras escucha atenta las historias.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Corregidos, 2009.
- Dellepiane, Ángela. “La narrativa de Angélica Gorodischer”. En: Balboa Echeverría, Miriam y Ester González Gimbernat. *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1995. Pp. 17-40.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 2011.
- Díaz, Gwendolyn. “Angélica Gorodischer”. En: Díaz, Gwendolyn. *Mujeres y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2009. Pp. 53-76.
- Ferrero, Adrián. “Angélica Gorodischer”. En: Ferrero, Adrián. *Sigilosas*, La Plata, Argentina: Malisia, 2017. Pp. 127-135
- Selsler, Claudia. “Angélica Gorodischer. Palabra de mujer”. En: *Viva. La Revista de Clarín*, 19/12/2004, Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: www.clarin.com/diario/2004/12/19/sociedad/s-890234.htm (Consultado: 20/08/2014).

Aproximaciones teóricas y metodológicas

La lectura es entonces la persecución de un significado.

Angélica Gorodischer, *Cien Islas* (2000)

No se trata de escribir “sobre un texto”, se trata de escribir desde él.

Graciela Aletta de Sylvas, *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer* (2009)

Precisiones acerca del *corpus* y el enfoque

El camino que aquí comienza partió de una hipótesis general donde sosteníamos la existencia de un proyecto estético-creativo que atravesaría una parte importante de la obra ficcional de Angélica Gorodischer. Este daría cuenta de una toma de posición por parte de la autora, vinculada con el cuestionamiento de la marginación social arbitraria de ciertos colectivos que, a su vez, derivaría de la imposición, justificación y reproducción de jerarquías. En el proceso de investigación subsiguiente, cuyos resultados presentamos a continuación, dicha hipótesis se fue precisando y complejizando. Los aportes teóricos y críticos de diversas fuentes y una lectura minuciosa de cada obra del *corpus* vinculada a un determinado contexto sociohistórico y a una problemática específica, relativa a la subalternización de ciertos grupos, guiaron el recorrido.

El artículo del Doctor Adrián Ferrero, “Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer”, publicado en *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semióticos del Discurso*, en 2005, funcionó como disparador para la presente investigación. Sin embargo, nuestra propuesta de lectura profundiza y expande las consideraciones del investigador platense al sostener la existencia de un proyecto estético y ético creador que abarca un segmento importante de la producción narrativa de la escritora rosarina, sin limitarse a sus textos de ciencia ficción o policiales.

Antes de continuar, cabe aclarar que lo que presentamos aquí es una entre múltiples posibilidades de lectura de las obras de Angélica Gorodischer, lectura que, por otra parte, no se asienta en ninguna declaración de intención de la escritora. Sin embargo, los aportes de la teoría literaria contemporánea¹⁰ nos habilitan a abrir el texto desde un enfoque particular al considerar que este, una vez publicado, deja de pertenecer a su creador y pasa a ser propiedad de la cultura, en general, y de cada lector que decida adentrarse en sus páginas. En este sentido, el lector y el discurso adquieren una relevancia de la que se despoja al autor ya que, como señala Graciela Aletta de Sylvas: “Un texto no existe más que porque existe un lector dispuesto conferirle significado. Surge así una lectura que constituye una práctica anclada en una operación ideológica, política, socio cultural e histórica” (2009: 245)

Ahora bien, aunque somos conscientes de que el lenguaje fija y delimita realidades presentándolas como inmutables, y construye esencias a partir de su efecto reificador, es posible deconstruir dichas configuraciones lingüístico-discursivas y develar su carácter histórico social. Uno de los caminos para lograrlo es a través de la ficción literaria, en tanto permite elaborar y/o revisar paradigmas y sentidos sociales afianzados. Es por esto que sostenemos que Angélica Gorodischer, mediante el proyecto antes mencionado, da forma a lo que consideramos una Poética contra la marginación, asentada en la politización de una diversidad de *genres*¹¹

¹⁰ Los desarrollos de Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Foucault y Jacques Derrida, entre otros.

¹¹ Para evitar futuras confusiones en torno al empleo de la palabra “género”, optamos por la denominación de origen francés *genre* para referir a las formas artísticas y literarias, y por la forma inglesa *gender* para remitir al pasaje del ámbito de la biología al de lo social. En el segundo caso, remitimos a la construcción de la identidad sexual de los sujetos desde representaciones culturales, situadas histórica y geográficamente, que sirven como modelos o paradigmas y que implican ciertas características y roles socialmente adjudicados atendiendo al sexo biológico del individuo. En este sentido, acordamos con José Amícola, quien señala que, “en la infancia se aprenden construcciones de *gender* que van a servir para orientarse en las relaciones sociales en una determinada época y lugar (...) esas máscaras son incorporadas por cada uno de los miembros de una formación social; mientras, en rigor, son los otros quienes invisten al sujeto

“menores” marginados. Por esta vía, convoca a la reflexión para la deconstrucción de nociones supremacistas que proponen un *a priori* genético o un determinismo cultural y que operan en el establecimiento y reproducción de los grupos hegemónicos y de su contraparte subalterna.

El foco del presente trabajo está puesto sobre la narrativa ficcional de Angélica Gorodischer y el proceso de politización de *genres* que ella emprende. Entendemos que dicho proceso opera sobre un abanico de cuestiones en cada obra. Pero, para evitar la dispersión y el riesgo de volver incomprensible el punto de esta investigación, nos centraremos en aquello que concierne a la rejerarquización textual de sujetos socialmente subalternos. Es precisamente en la inversión de códigos y jerarquías sociales dentro del universo ficcional donde consideramos que se evidencia más claramente la Poética contra la marginación. Maya Desmarais, en su artículo “Palabras menores: Análisis del posicionamiento de Angélica Gorodischer en el campo cultural argentino” (2007), refuerza esta posición al situar a la escritora rosarina en el canon y ligarla con los *genres*. A partir de allí sostiene que Angélica Gorodischer, “desde una postura cada vez menos marginal, participa de la dinamización de los géneros literarios al mismo tiempo que va integrando el canon, un canon cada vez más dinámico, que evoluciona a medida que las periferias adquieren una voz más potente” (2007: [http](#)). La operación se completa al retomar, de forma particular, temas y cuestiones centrales en la agenda de debates teóricos y políticos mundiales en relación con ciertas subalternidades geohistóricamente situadas. Así, la escritora rosarina edifica, desde una apropiación particular de *genres* marginados dentro del campo de la literatura, visiones alternativas a las dominantes en la realidad empírica. Dicha operación implica no solo una revisión de la estructura social y literaria vigente en el contexto de producción de cada obra, sino un replanteo del lenguaje y los discursos del poder imperantes en diversos ámbitos. Adrián Ferrero lo explica cuando arguye que:

con una presunta esencia. Se trata, entonces, aquí de ese gesto performativo por el que el sujeto es sujetado a su situación (2003: 21).

Se puede constatar el peso de lo contextual en la obra de Gorodischer pero no a través de una alusión directa, desembozada o de denuncia, sino más bien como una respuesta, desde el ámbito propiamente literario y desde la práctica literaria, hacia todos los órdenes del poder hegemónico. (2003: 142)

El uso libre de los códigos de los *genres* con los que trabaja en el *corpus* le permite establecer una continuidad entre ficción y realidad, refractando la segunda mediante el moldeado estético-creativo de la primera. Por esta razón, consideramos que en cada obra hay un enigma por descubrir que requiere de un lector activo, dispuesto a seguir las huellas de la traición al *genre* para acceder a una reflexión crítica y/o una posición ética alternativa a la dominante en el contexto social.

Ahora bien, la formación académica histórico-literaria y el objetivo que nos proponemos, nos llevaron a optar por un abordaje histórico-crítico de un *corpus* acotado de la producción ficcional de Angélica Gorodischer¹². La delimitación obedece a que, si bien sostenemos que una parte considerable de la producción escritural de esta prolífica autora –elaborada a lo largo de más de 50 años- puede leerse desde la Poética contra la marginación, nos centraremos en cinco novelas para hacer más asequible el material y profundizar el análisis. La elección pretende abarcar un espectro cronológico y genérico representativo de su trayectoria, por eso hemos seleccionado obras que van desde finales de la década del 60 hasta mediados del 2000, siendo cada una de ellas la primera expresión novelística de un *genre* “menor” marginado diferente. Además, optamos por trabajar con novelas y no con cuentos porque, como señala Elsa Drucaroff retomando a Georg Lukács en *Teoría de la novela* (1916), es “un género privilegiado para reflejar las relaciones entre los sujetos y su tiempo” (2000: 8), operación que retomaremos en los análisis

¹² Atendiendo a lo que explicamos en el apartado titulado: “La narrativa gorodischeana: un árbol con tres ramas”, consideramos que la producción gorodischeana puede agruparse en tres conjuntos. En esta oportunidad solo abordaremos uno de ellos al que denominamos “Ficciones que politizan *genres* “menores” marginados”.

subsiguientes. Los textos escogidos, por orden de publicación, son: *Opus dos* (ciencia ficción *soft* o especulativa, 1967), *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* (policial negro, 1985), *La noche del inocente* (gótico dieciochesco, 1996), *Historia de mi madre* (autobiografía, diario y memorias, 2004) y *Querido amigo* (erótico, 2006).

Pero, ¿en qué sentido hablamos de abordaje “histórico-crítico”? La presente investigación no se limita a vincular, de forma directa, un *corpus* literario con su contexto de producción. La operación se completa al rastrear el impacto y el modo de percibir, entender y refractar dicho contexto en cada obra particular. Y es que la porción de la narrativa gorodischeana de la que nos ocupamos, da cuenta de una lectura crítica que pone en evidencia los mecanismos arbitrarios y jerarquizadores del poder operantes en nuestra sociedad en coyunturas políticas, sociales y culturales específicas. Al mismo tiempo, la ficción echa luz sobre un determinado tipo de subalternidad y el imaginario que la sostiene para cuestionarlos y desarticularlos en cada novela. En este sentido, cada obra del *corpus* presenta una configuración alternativa a la de la realidad empírica de la que emerge y una propuesta superadora de -o al menos un llamado a la reflexión sobre- ciertas problemáticas emblemáticas en la agenda de debates nacionales y/o internacionales del momento.

Atendiendo al objeto de estudio y al modo de abordaje optamos, siguiendo a Mijaíl Bajtín, por una mirada transdisciplinar¹³. Partimos de la presunción de Raymond Williams, quien sostiene en *Marxismo y Literatura* al hablar de los *genres* que,

Para cualquier teoría social adecuada, la cuestión está definida por el reconocimiento de dos hechos: primero, que existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y periodos en que se originaron o practicaron; segundo, que existen indudables continuidades de las

¹³ Sin embargo, debemos subrayar que el presente trabajo tiene su centro en los estudios literarios y por eso no nos detendremos a detallar diferentes posturas y/o paradigmas en debate en otras áreas de conocimiento.

formas literarias entre -y más allá de- las sociedades y los períodos con que mantienen tales relaciones. (2000: 209)

Al entender la literatura como un sistema diacrónicamente dinámico que trasciende las fronteras de su tiempo, aunque se liga a aspectos sociales del contexto del que emerge, consideramos necesario establecer un cruce con diferentes perspectivas disciplinares que nos ayuden a trazar puentes entre textos y contextos.

¿Por qué centramos en dichos lazos? Angélica Gorodischer reconoció en una entrevista de 2002 que, para ella, “Siempre es más atractiva la versión de la realidad que la propia realidad (...). Finalmente yo no sé lo que es la realidad y sospecho que debe de ser insoportable. Pero si puedo contarla, ya es otra cosa” (2002: [http](#)). De esta manera, queda claro que no concibe la existencia de una única realidad, ni de una sola forma de interpretarla, pero sí de una forma situada y personal de contar una versión -o varias- de ella. En relación con esto, Mijaíl Bajtín considera que las prácticas discursivas, entre las que se encuentran las literarias, funcionan como mediadoras de prácticas sociales, están atravesadas por las fuerzas sociales con las que dialogan y a las que refractan desde un determinado ángulo imprimiéndole una variedad de matices (1985: 191). Teniendo en cuenta dicho vínculo, lo que pretendemos aquí es, siguiendo a Regine Robin, “reponer la literatura en el conjunto de discursos sociales, para examinar cómo funciona y se articula dentro de la trama discursiva que produce una cultura, leer en el texto transversal la ‘interdiscursividad’” (1993: 55). Así, situamos a la literatura junto a los demás discursos que tematizan e interpretan la realidad social, poniéndola en diálogo con ellos.

En cuanto a la cultura, nos alejamos de las nociones binarias según las cuales lo popular se define como contraparte de lo oficial, y lo masivo se enfrenta a lo original. Partimos de la concepción de la cultura en general, y la literatura en particular, como espacios dinámicos, sede de conflictos y luchas por el poder y la imposición de una determinada cosmovisión. Es así que, en el caso de las obras literarias, y siguiendo a Mijaíl Bajtín, entendemos que las palabras adquieren un carácter particular al ser sometidas a la creación artística que conlleva una superación positiva del

material. Esto implica formas y procedimientos específicos que son condicionados por la tarea artística, por las características propias del material y por la relación que entablan con el contexto que da sentido al acto creativo (1985: 168). Es por esta relación, que los discursos literarios revisten una importancia cultural y social: son portadores de una ideología¹⁴ que se actualiza a partir de su vínculo dialógico con otras esferas. Esto supone considerar a la ideología misma como un campo de lucha por la imposición y control de los significados, centrando la atención del lector crítico en la necesidad de “determinar ante todo la tarea artística y su contexto real, es decir, un mundo de valores en el que esta tarea se plantea” (Bajtín, 1985: 170).

En síntesis, lo que pretendemos es insertar las obras del *corpus*, discursos literarios concretos y situados vinculados a un determinado universo de valores y portadores de una ideología ética y estética, dentro de la red de discursos sociales en circulación, para hacerlas dialogar con ellos y con el contexto de producción inmediato, en general.

En el mismo movimiento, ponemos en cuestión periodizaciones y jerarquías canónicas dentro de la historia de la literatura argentina¹⁵. Con

¹⁴ El concepto de “ideología” ha recibido múltiples acepciones a lo largo de su historia. De los seis sentidos generales que delimita el crítico británico Terry Eagleton, optamos por el que considera que “gira en torno a las ideas y creencias (tanto verdaderas como falsas) que simbolizan las condiciones y experiencias de vida de un grupo o clase concreto, socialmente significativo” (1997: 52). Tal concepción se hilvana en la línea del “Círculo de Bajtín”, un grupo de teóricos que conciben a los signos lingüísticos como signos ideológicos por excelencia, es decir, como objetos y fenómenos que reciben significado, histórica y socialmente situado, por parte de un grupo, configurando así sistemas de ideas. Dichos signos ideológicos representan o simbolizan algo externo a sí al mismo tiempo que trascienden la materialidad del referente de la realidad. De esta manera comprimen y aglutinan diversos puntos de vista sobre el mundo, variadas formas de conceptualizar las experiencias sociales e individuales marcadas por valores, verdades y significados diferentes. A su vez, el carácter ideológico surge de un permanente dialogismo que se da tanto al exterior como hacia el interior de cada sujeto cultural.

¹⁵ Noé Jitrik entiende el canon como un sistema dinámico, construido y producido de forma situada y que detenta un poder de imposición en dicho contexto. El crítico argentino sostiene que, “como los códigos componentes del canon son en su

este objetivo, retomamos sucintamente el desarrollo de los diferentes *genres* -en la acepción temática, no estructural- que se politizan en la obras del *corpus*. Se trata en cada caso, de *genres* cuya legitimidad como literatura fue puesta en duda desde el ámbito de la institución literaria¹⁶. Dicho cuestionamiento, generalmente vinculado a su circulación masiva y su supuesta codificación y falta de originalidad, les valió, en su momento, el exilio a los márgenes del campo¹⁷. Sin embargo, yuxtaponiendo los

momento inicial primario, formas racionales de articulación social, su generación y su control está en manos de enunciadores de poder; modernamente, el mero nombre de Academia ilustra la idea de fuente de producción canónica así como previamente, lo hacía la Iglesia o individuos o instituciones a quienes se les reconocía autoridad” (1996: 4). Pero, como en la actualidad coexisten diversos cánones elaborados por la crítica, las editoriales, los vendedores de libro, etc., la situación se ha complejizado. Son dichas periodizaciones y jerarquías que se han impuesto, durante un período más o menos extenso según el caso, las que poneos en cuestión al analizar las obras del *corpus*.

¹⁶ Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974) habla de “institución arte” ligada a la sociedad burguesa, idea que puede extenderse a la literatura. Dicha denominación refiere “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente en la recepción de las obras” (en Amícola y De Diego, 2009: 98). En este sentido, la institución literaria, se pretende autorizada para establecer marcos normativos desde los cuales discriminar qué es literatura y que no lo es, marcando las fronteras entre las prácticas literarias reconocidas como tales y las que no lo son.

¹⁷ El sociólogo y pensador francés, Pierre Bourdieu, define por primera vez el concepto en su artículo “Campo intelectual y proyecto creador” (1966), aunque lo continuará trabajando durante casi toda su vida. En dicho texto explica que: “el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de inconsciente cultural, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un peso funcional, porque su “masa” propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.

diferentes puntos, observamos cómo, en un juego rebelde con las convenciones literarias y culturales, tensando y transgrediendo los límites impuestos por quienes están socialmente autorizados para demarcar lo literario, la escritora se acerca a esos márgenes aunque sin traspasarlos. Desde allí emprende su tarea artística. Tomando y reelaborando productos narrativos de la cultura de masas les da una voz a ciertos sujetos subalternos en cada contexto de producción. Mediante esta operación saca de la marginalidad a los colectivos desplazados para resituarlos dentro de una nueva cartografía sociocultural de poder: imaginaria y alternativa a la vigente. Así, los sujetos oprimidos, y silenciados adquieren una posición enunciativa privilegiada dentro del mundo ficcional que les permite participar de forma activa, acceden al capital simbólico y hacer escuchar su voz, en la discursividad global. Por esta vía, instaurando nuevas estructuras de poder o resemantizando las existentes, Angélica Gorodischer trastoca y abre a la discusión hegemonías -sociales y literarias- y las convenciones naturalizadas/esencializadas que posibilitan y promueven su reproducción al mismo tiempo que ocultan su carácter artificial obediente a intereses particulares.

A pesar de lo antedicho, no postulamos aquí una lectura panfletaria de las novelas del *corpus*. Si bien acordamos en que las obras pueden verse como instrumentos que permiten presentar un modo parcial de entender una sociedad o grupo en un momento de su devenir y, por ende, pueden leerse como catalizadoras de algunos de los interrogantes que agobian a la Humanidad; existe una intencionalidad estética dominante en ellas, que las distingue de otros discursos sociales. Dicha intencionalidad por parte de la

Tal enfoque solo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la autonomización metodológica que practica el método estructural al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes.” (Bourdieu, 2002: 9-10)

Consideramos que el campo literario funciona del mismo modo que el campo intelectual o cultural aunque también detenta reglas propias y particulares. Además, no se encuentra aislado de los demás campos sino que dialoga con ellos, absorbiendo y reelaborando elementos de diversa procedencia para ajustarlo a su especificidad.

autora “determina tanto la misma elección del objeto (...) como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto. También determina, por supuesto, la elección de la forma genérica en lo que se volverá el enunciado” (Bajtín, 1985: 258). Es así como la perspectiva bajtiniana nos conduce hacia la estetización de la realidad en la narrativa de Angélica Gorodischer. El procedimiento se asienta en la refracción del contexto socio-histórico que da como resultado un objeto estético-literario. Este, a su vez, lleva impresa una orientación semántica e ideológica determinada y es inscripto en una arquitectónica de base estética. El dinamismo ideológico de los procesos histórico-sociales se expresa en la confluencia de voces dentro del universo creado. El centro de este mundo siempre es un sujeto – individual o colectivo- que habla, en relación consigo mismo y con su entorno: el héroe. Es en él –o ellos- que nos centraremos para dar cuenta de la rejerarquización textual de sujetos subalternos.

De lo dicho se desprende que, tanto en lo relativo a la metodología como en lo que se refiere a los aportes teóricos y críticos que orientan el análisis de las obras del *corpus*, priorizamos aquellos planteos que resultan pertinentes en relación con nuestro objeto. En este sentido, seleccionamos, sistematizamos y ordenamos de un modo particular las operaciones de lectura y apropiaciones de nociones teóricas, ya que aspiramos a que nuestro aparato teórico permita una aplicación flexible de conceptos y categorías. Adentrémonos un poco en los conceptos que guiarán nuestra investigación.

Breve *racconto* del derrotero de los *genres*

Los *genres* politizados en el *corpus* han desempeñado, desde sus orígenes, una función mediadora entre lo social y lo textual, entre la totalidad de la discursividad social y cada texto particular, entablando una suerte de diálogo entre ambas esferas dentro del espacio cultural. Es por eso que cada una de las obras analizadas debe pensarse en relación con una tradición y un sistema literarios dados y ligarse, paralelamente, a un determinado contexto socio-histórico (y no como el producto directo y exclusivo de la evolución de las reglas del código genérico en cuestión). Así, como explica Michal Glowinski, la teoría de los *genres*, desde sus

primeros esbozos en la Antigüedad, da cuenta de la “clasificación de los textos reconocidos como literarios en una época determinada, basada en sus principales características” (1989: 93) y en relación con la estética dominante en el contexto. Dichas características, a pesar de que en un comienzo se consideraban fijas, van mutando al someterse a la diacronía y al influjo que implica su apropiación desde diversas lenguas y culturas.

De lo explicado se deduce que la conformación de los *genre* es un proceso cuyos orígenes se determinan retrospectivamente ya que implica la repetición de ciertos elementos en un número representativo de obras. Este hecho permite diferenciar entre aquellos escritores y obras que podrían considerarse precursores y los fundadores. La línea, sin embargo, es imprecisa, móvil y está supeditada a la subjetividad de quien la trace en cada momento: “En el caso de los precursores no hay conciencia de estar escribiendo dentro de un género preciso; en el de los fundadores esa conciencia ya se va precisando” (Gandolfo, 2007: 20) Sin embargo, tal conciencia no siempre es tan clara.

Por su parte, José Amícola suma la tensión a la ecuación al sostener, vinculado al tema específico del *gender* en la actualidad pero con un argumento que puede expandirse a otras temáticas y épocas, que:

[...] los géneros literarios también aparecen como enfrentamientos por la negociación de significantes sociales. Por ‘géneros literarios’ entendemos (...) todos los nacidos al calor de las circunstancias de época como moldes discursivos precederos y básicamente inestables. (2003: 27-28)

Es así que, en lo que atañe directamente al concepto de *genre*, este se sitúa en una posición intermedia. Por un lado, se entiende como reiteración de elementos y/o procedimientos en un conjunto de manifestaciones literarias y, al mismo tiempo, funciona como un concepto teórico abstracto que permite clasificar obras en un determinado momento histórico y atendiendo a ciertas estéticas dominantes. Por esta razón, se vincula con dos disciplinas diferentes que, sin embargo, se apoyan mutuamente: la historia y la teoría literarias. En este sentido, resulta útil no enfocarse solo

en el estudio de obras individuales, pero tampoco limitarse a rastrear en las obras los rasgos, derivados de esquemas teóricos, que ilustran las propiedades asignadas a un *genre*. En este sentido, Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (publicado originalmente en 1970), señala: “Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que éste existe en dicha obra”, a lo que agrega que “no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: solo existe la probabilidad de que ello suceda” (2003: 21). Luego de la breve aclaración, en la presente investigación nos centraremos especialmente en el abordaje histórico de los *genres* que consideramos que se manifiestan de forma particular y son politizados en cada obra del *corpus*.

Ahora bien, evidentemente la definición y clasificación de *genres* ha resultado complicada desde la Antigüedad cuando Aristóteles, en su *Poética*, diferenció tres formas de mimesis literaria (epopeya, tragedia y comedia). No obstante esto, los estudiosos de la literatura parecen coincidir, en su mayoría, en la necesidad de organizarlos de algún modo ya que, como señala Sergio Pastormerlo, “Hablar de géneros [*genres*] es simplificar y falsear la literatura. Se trata de un error que conviene no olvidar, pero también es conveniente recordar que es un error deliberado cuya compensación es permitirnos manipular de algún modo la literatura” (1997: 37).

A su vez, podemos afirmar que el problema de los *genre* ha sido enfocado en forma particular desde contextos históricos concretos y diversos.

En las últimas décadas, ha cobrado gran impulso la estética de la recepción que, al igual que la teoría de los actos de lenguaje, sostiene el carácter institucional de la literatura y la importancia del lector para el fenómeno literario. En esta línea, los *genre* pueden considerarse un producto social cuyo surgimiento y devenir se relaciona con los gustos del público consumidor. A su vez, en una ida y vuelta, dicha narrativa de *genre* configura un horizonte de expectativas en los lectores que se acercan a las obras incluidas en él con un preconceito sobre lo que esperan encontrar y/o buscan consumir.

Ahora bien, hasta las primeras décadas del siglo XX, como señala Régine Robin, la literatura estaba conformada por la convivencia entre “los clásicos” (textos consagrados que perduraban) y las obras contemporáneas, reconocidas gracias al capital simbólico que respaldaba a sus autores, a sus procedimientos formales o lingüísticos, o a la amplitud de sus “mensajes” implícitos. En síntesis, formaban parte de “La Literatura” porque poseían aquello que los formalistas rusos concebían como “literaturidad” (Robin, 1993: 51)¹⁸. Desde esta perspectiva, como señala Maya Desmarais,

[...] el reconocimiento del valor artístico de ciertas obras y su permanencia, o no, a lo largo de los siglos, entre las obras que merecen ser conocidas por sus cualidades artísticas, dependían únicamente de esto, de sus cualidades artísticas, consideradas objetivamente desde una perspectiva universalista que sólo tomaba en cuenta la cualidad intrínseca de la obra. (2007: [http](#))

Por esta razón, los formalistas rusos consideraban que los estudios literarios debían enfocarse especialmente en los aspectos formales y en los procedimientos y no reparar en cuestiones circunstanciales como el contexto de producción o la vida personal del autor. A pesar de que algunos de ellos planteaban que desde la materialidad del artefacto verbal se podía pensar la articulación de la serie del texto y la serie social, mediada por la serie lingüística, en general, esta forma de entender la literatura los condujo

¹⁸ Es a partir de mediados del siglo XIX que la literatura comienza a ser abordada de modo profesional como objeto de estudio independiente. Surgen así los interrogantes sobre su especificidad discursiva a fin de dar con métodos de análisis que le fueran propios. Sobre comienzos del siglo XX, los formalistas rusos proponen el concepto de “literaturidad” que engloba una serie de características lingüísticas propias y excluyentes de los discursos literarios. Sin embargo, mucho tiempo después Jonathan Culler, luego de un recorrido por diferentes reflexiones sobre la raíz de lo literario, concluyó que “las definiciones de literaturidad no son importantes como criterios para identificar aquello que pone de manifiesto que hay literatura, sino como instrumentos de orientación teórica y metodológica que sacan a la luz los aspectos fundamentales de la literatura y que finalmente orientan los estudios literarios.” (1993: 38)

a concebir a los *genres* como esquemas preexistentes a las obras, configurados como tipos ideales. Sin embargo, dichas abstracciones surgían de la observación de obras que, por compartir determinados rasgos, caían dentro de cierto funcionamiento, por lo que se complicaba elaborar una clasificación lógica y duradera de los *genres*. En este marco, Boris Tomachevski, en su *Teoría de la literatura. Poética* (1925), interesado por la articulación de las teorías formalistas con el sistema de la historia literaria, propuso abordar los *genres* utilitaria y pragmáticamente, desde una clasificación histórica, considerando que los textos literarios se agrupaban en clases que, a su vez, se diferenciaban internamente en tipos y especies. El peligro de este tipo de taxonomía fue que se concentró en los rasgos compartidos dejando de lado la heterogeneidad de las obras particulares que integraban cada grupo. Más de una década después, el italiano Benedetto Croce, en su *Estética* (1938), negó el concepto de género literario vinculado a la obra, aunque lo aceptó como un instrumento útil para sistematizar la historia de la literatura.

Por otra parte, durante la primera mitad del siglo XX, Mijaíl Bajtín, alejándose críticamente de algunos de los postulados formalistas y orientándose hacia un enfoque más sociológico, le imprimió un nuevo giro a la teoría literaria. En *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* (firmado por Pavel Nikolaevich Medvedev en 1928, aunque la crítica se lo ha adjudicado a él), ya sostiene que las obras literarias poseen, además de una importancia estética, un carácter social e histórico –ético- procedente de la carga ideológica del lenguaje mismo. Dicha carga, implicaba entender a las palabras, no como constructos estáticos e inmutables, sino como emergentes del interior del diálogo, respuestas, réplicas, reflexiones y refracciones ideológicas en relación con las palabras ajenas. Así, cada signo verbal era una arena de lucha de los lenguajes -como espacios sociales- que se disputan la imposición de un determinado puntos de vista sobre el mundo y sobre la conceptualización de las experiencias humanas. Al transferir la ideología de las palabras a la literatura, esta última pasa a formar parte de la producción simbólica de una cultura que, sin reflejar la realidad empírica, la refractaba desde una determinada posición. Por esta

vía, las obras mismas se convierten en portadoras de valores y/o ideologemas¹⁹, surgidos de la polifonía de voces vivas que circulan por ellas. La obra literaria dejó de considerarse un todo unificado y se tornó una confluencia de diversos niveles de dominantes que organizaban su composición y a las que se subordinaban los demás componentes. La repetición de un determinado conjunto de elementos dominantes en varias obras conducía a la conformación de un *genre*.

En relación con lo antedicho, el crítico y teórico literario soviético sostenía que la creación literaria estaba constituida por el contenido, el material y la forma. El contenido, por su parte, era el resultado del encuentro entre lo “cognoscitivo” (lo simbolizado o referencial); lo “ético” (relativo al comportamiento representado por los personajes); y la habilidad estética del autor para lograr que los lectores reconocieran en las ideas, acciones y discursos de los personajes las voces representativas de una sociedad, en un momento y en un lugar determinados (cronotopo). De lograrse dicha confluencia, el conjunto dialógico de la obra literaria conformaba la polifonía.

Esta cuestión puede hilvanarse con sus postulados sobre los géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos), según los cuales,

¹⁹ Desde una perspectiva bajtiniana, puede considerarse ideologema a la representación social que tiene un sujeto de cierta práctica, experiencia y/o sentimiento. Este se incorpora a la conciencia individual a través de los discursos y sus evaluaciones habilitando la materialización de la ideología de una época determinada. Dentro de un texto, los ideologemas guían la interpretación de las experiencias. En esta línea, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo lo conciben como el cuerpo ideológico concreto desde el cual se observa y se entiende la vida para poder convertirla en material literario: “el ideologema: elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro. La representación literaria de elementos de ese horizonte (...) se caracteriza por la confluencia de ideologemas sociales e ideologemas estéticos. El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias” (1983: 35).

Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita (...). En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros (Bajtín, 1985: 250).

A pesar de dichos lazos entre la literatura y los demás géneros discursivos, Mijaíl Bajtín sostuvo la diferencia entre ambos, diferencia que se asienta en el orden estético y en la capacidad relativa de cada género de reflejar la individualidad de quien produce el enunciado. En el caso del discurso literario considera que existe una intención estética capaz de erigirse en acto mediante la estetización de la realidad circundante. Así, la realidad empírica, al ser refractada en signos desde una determinada perspectiva ideológica y plasmada en la arquitectónica novelesca -que a su vez determina la elección de una determinada composición- daría como resultado un objeto estético: la obra literaria.

Algo similar entiende Michal Glowinski. En su trabajo sobre los géneros literarios, que viene realizando desde finales de los '60 (Angenot, 1993), argumenta que ellos se caracterizan por su intención o rango estético. Esto implica que quienes cultivan dicho tipo de *genres* lo hacen a conciencia, es decir, con un propósito deliberado que precede al acto de creación escritural. Asimismo, su reconocimiento también es consciente por parte de los receptores quienes perciben ciertos parámetros que permiten su identificación. A dicho reconocimiento se aplica la "teoría de la recepción" que desde mediados del siglo XX se centró en revalorizar la figura del lector activo como factor clave dentro del proceso de concretización de un texto en la lectura. Entre los teóricos y críticos

orientados en esta dirección encontramos, entre otros, a Hans Robert Jauss que considera la mutación histórica en los modos de recepción literarias al mismo tiempo que sitúa al crítico como posible mediador entre la percepción original del texto y su lectura actual; a Wolfgang Iser con la noción de lector implícito como configuración inestable, sujeta a resignificación, a la que se liga la acción de la lectura como un proceso dinámico mediante el cual el lector llena los blancos que existen en el texto y fija o crea su significado potencial dotándolo de coherencia; y a Umberto Eco con la idea de lector modelo que el escritor debe prever en la construcción del texto y que se liga a la necesaria cooperación del lector empírico en el proceso de interpretación de obras narrativas.

En la década del 70, Tzvetan Todorov propuso una reinterpretación de la idea de *genre*. En este sentido, rechazó las cuatro objeciones principales que se habían hecho a su existencia arguyendo que: no es necesario conocer todas las obras para llegar a la definición de un *genre*; no resulta complicado hallar el nivel en el que ubicar las diferencias entre *genre* y obra individual; no existe una contradicción insalvable entre el ideal de originalidad (teniendo en cuenta que la innovación absoluta es imposible) y la repetición genérica y, por último, que la literatura moderna no se opone, sino que en cierta medida se somete, a los *genres*.

A partir de allí, enlazando con las teorías de Northrop Frye que circularon desde la segunda mitad de la década del 50, busca diferenciar *genres* a partir de la identificación de rasgos propios, sin olvidar que se trata de constructos históricos (producto de la observación de los hechos literarios) y teóricos (nacidos de la deducción de una teoría de la literatura). Tzvetan Todorov sostenía que la teoría de los géneros literarios debía asentarse en un modelo de la obra literaria y, una vez establecidos teóricamente, tenían que contrastarse en los textos particulares. De este modo, mientras que los *genres* teóricos se comprobaban en los textos, los históricos tenían que ser explicados por la teoría. A su vez, agregaba que cada nuevo texto modifica el conjunto de posibilidades del *genre* en el que se inscribe, transgrediendo o modificando algunas de sus normas, y convirtiéndolo en mediador entre la obra particular y la Literatura (2003: 9-11).

Ahora bien, más allá de lo descriptivo, no podemos obviar que entre los *genres* también existen jerarquías como en todos los ámbitos sociales y culturales. Raymond Williams, en el capítulo dedicado a “Los géneros”, en *Marxismo y literatura* (1977), alude a esa relación al afirmar que:

Para cualquier teoría social adecuada, la Cuestión [de los *genres*] está definida por el reconocimiento de dos hechos: primero, que existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y periodos en que se originaron o practicaron; segundo, que existen indudables continuidades de las formas literarias entre -y más allá de- las sociedades y los períodos con que mantienen tales relaciones. En la teoría del género todo depende del carácter y del proceso de tales continuidades. (2000: 209)

En este sentido explica que, con el pasar del tiempo, tanto el *genre* como el tipo perdieron la generalidad y la abstracción que los habían caracterizado, además de las regulaciones específicas. Sin embargo, surgieron nuevos agrupamientos y taxonomías que implicaron innovaciones en las prescripciones, tanto de la crítica como de las producciones en sí. Así, si bien las obras literarias se entienden como productos de la imaginación creativa que encuentra, a su vez, su forma adecuada de expresión, existen cosas que ella “puede o no” conseguir atendiendo a las características especiales de su forma (Williams, 2000: 207). En esta vía, Raymond Williams reconoce la combinación de tres tipos de clasificación de los *genres*: “por la forma literaria, por la materia y por el tipo de público lector (siendo este último un tipo en desarrollo considerado en términos de sectores de mercado especializados)” (2000: 208), y sus diversas mixturas o intentos por incluir algún tipo heterogéneo aunque popular.

Aproximándonos al siglo XXI, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, se dedicaron al estudio de “la solidaridad recíproca entre las unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que seleccionan” (1995: 18), concluyendo que es en ese cruce que se

conforma el *genre* como estructura comunicativa. En esta línea, llegaron a conclusiones cercanas a las de Todorov y Williams. Para los investigadores españoles,

Los géneros, en tanto architextos, se definen en la confluencia de una determinada configuración formal y un cierto contenido temático-ideológico. Cuando la práctica de un género se repite a lo largo de la historia nos encontramos frente a una serie genérica que presenta características que atraviesan las diversas obras (dominante genérica) e innovaciones (variable genérica) que dan cuenta de la especificidad de un texto dentro de la serie al mostrar su distancia respecto del modelo genérico (1995: 146)

En la actualidad, los textos literarios -y esto se percibe con claridad en las novelas del *corpus*- conjugan una variedad de *genres* convirtiéndose así en textos plurigénero. Sin embargo, como lectores activos, detectamos la dominante genérica que nos permite situar a cada obra dentro de un *genre*, histórica y culturalmente determinado según su tema y forma, para analizar luego las innovaciones que la alejan del modelo genérico y la hacen particular dentro de la serie. Al mismo tiempo, ligamos dicha especificidad con problemáticas presentes en la sociedad que funciona como contexto de producción a partir de los ideogramas que se activan en las voces de los personajes y permiten leer la refracción de una realidad compleja y jerarquizada donde unos pocos dominan y otros son marginados y silenciados.

Estas, si bien conocidas, son solo unas pocas líneas de aproximación a la cuestión de los *genres*.

Pero volvamos ahora sobre nuestros pasos para echar una mirada a las condiciones sociohistóricas que rodean a los *genre* que abordaremos en este trabajo.

Desde mediados del siglo XIX -incluso casi un siglo antes si consideramos al gótico como el primer *genre* masivo- se venía gestando un fenómeno cultural renovador, más equitativo y democrático que el

imperante por entonces. Formas primitivas de la cultura de masas comenzaron a ingresar, subrepticamente, en la institución literaria de la mano de nuevos mecanismos de publicación y distribución. La innovación que, desde la mirada negativa de algunos críticos como Theodore Adorno y Max Horkheimer²⁰, ligaba la creación artística a la producción masiva, a la serialización y al mercado, tendiendo a la homogeneización e infantilización de la cultura, generó un numeroso público lector. Estos sujetos procedían, en gran parte, de las capas sociales que estaban emergiendo como resultado de la industrialización y los éxodos rurales a las grandes urbes: un público no letrado ni especializado pero que, gracias a la educación primaria compulsiva, ya no era analfabeto. Atendiendo a esto, Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados* (1964), definió a la “civilización de masas” cuyo nacimiento explica del siguiente modo:

El ascenso de las clases subalternas a la participación (formalmente) activa en la vida pública, el ensanchamiento del área de consumo de las informaciones, ha creado la nueva situación antropológica de la «civilización de masas». En el ámbito de dicha civilización, todos los que pertenecen a la comunidad pasan a ser, en diversa medida, consumidores de una producción intensiva de mensajes a chorro continuo, elaborados industrialmente en serie y transmitidos según los canales comerciales de un consumo regido por la ley de oferta y demanda. (Eco, 2004: 50)

Así, se fue configurando un nuevo conjunto de producciones rechazado desde las cúpulas literarias y la crítica canónica -los apocalípticos, según Umberto Eco-, que le adjudicaban a la literatura un carácter casi espiritual y, por ende, desvinculado de cuestiones terrenas tan viles como el capital monetario. Estas expresiones emergentes, en cambio, aceptaban sus vínculos con el mercado –muchas veces haciéndolos explícitos- y buscaban obtener el mayor rédito económico de cada publicación. Además, según los opositores a esta “industria cultural”, dicho

²⁰ Ver Horkheimer, Max y Theodor Adorno. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. En *Dialéctica del iluminismo* (1944).

mercado atentaba contra la supuesta autonomía del campo literario, al mismo tiempo que apostaba por relatos codificados o serializados en lugar de aspirar a la originalidad y la innovación que se imponían como sellos de las bellas artes. Dentro de esta narrativa marginada por la élite literaria y crítica se ubicó a varios *genres* como el policial, la ciencia ficción y el gótico, entre otros. No obstante la descalificación, ellos siguieron creciendo y fortaleciéndose en diferentes grados -según el contexto geocultural e histórico- al inundar las calles de las ciudades y ser retomados por escritores de renombres que se apropiaron de algunos de sus elementos para elaborar y/o enriquecer sus ficciones.

Avanzando en el siglo XX, tuvo lugar una ruptura epistemológica nacida de la inestabilidad de las bases históricas, ideológicas y metodológicas que hasta entonces habían dominado el escenario del pensamiento occidental. El resquebrajamiento de los grandes paradigmas y discursos condujo a transformaciones y articulaciones inéditas en los campos de la filosofía, la ciencia y el arte. Dicho período histórico, conocido hoy como la Posmodernidad²¹, “plantea una nueva concepción del

²¹ No concierne a los fines del presente trabajo detenernos en los debates en torno a la cuestión de si se puede o no hablar de posmodernidad, en qué sentidos, bajo qué términos y sus relaciones con la Modernidad. A pesar de esto, no desconocemos la existencia de las dos líneas principales y opuestas que se han trazado a partir de estos debates y que se identifican con Jürgen Habermas y Jean-Francoise Lyotard. Al hablar de Modernidad aquí, aludimos a: “un movimiento histórico-cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el XX. Para algunos autores (por ejemplo, Habermas) aún persistimos en la modernidad. (...) Para otros autores la modernidad se habría agotado al promediar el siglo XX.” (Díaz, 2005:16). Coincidimos con los segundos, ya que consideramos que la Modernidad, estuvo regida por la idea de un progreso uniforme de la Humanidad a través de la razón universal que guiaría al hombre hacia un futuro de perfección. Frente a esta forma de ver y entender el mundo surge la Posmodernidad. Quienes adscriben a esta perspectiva “sostienen que sólo puede haber consensos locales o parciales (universales acotados), diversos juegos de lenguaje o paradigmas inconmensurables entre sí. Algunos de sus términos son deconstrucción, alternativas, perspectivas, indeterminación, irreversibilidad, descentralización, disolución, diferencia.” (Ob. Cit.:19) El arte Posmodernista se aleja de la estética moderna y su búsqueda de lo absolutamente nuevo y original. En cambio, apuesta por el rescate del pasado y la reafirmación del presente mediante la recuperación

sujeto, la racionalidad, el tiempo, el conocimiento y la sociedad” (Piña, 2008: 10). El impacto en el campo literario diluyó y/o amplió sus fronteras y transformó los modos de construir, leer y analizar los textos y sus nexos con el entorno.

La nueva cosmovisión impidió seguir pensando a la cultura como un sistema totalizador, y suplantó esta perspectiva por la de una multiplicidad de discursos en lucha constante por imponerse como formas privilegiadas de representación. Algunas consecuencias clave en el territorio artístico fueron: la defensa de la hibridación, la rejerarquización de la cultura popular y de masas²², un descentramiento de la autoridad intelectual y científica y el aumento de la desconfianza en los macrorrelatos. En este marco, la transformación acelerada por la expansión de la cultura de masas y las tecnologías asociadas con ella (que posibilitaron la rápida (re)productibilidad y circulación de las obras escritas), desembocó en un abanico de formas culturales y artísticas muy variadas y con jerarquías inestables e imprecisas que lleva a Ana María Amar Sánchez a observar a la distancia que:

[...] la cultura de masas ha sido uno de los factores más claros de crisis y de desestabilización de las categorías con las que se piensa el arte; ha determinado cambios fundamentales en la noción misma de lo que se entiende por tal, en la medida en que expuso una multiplicidad de posibilidades estéticas. Por otra parte, con la caída de las utopías vanguardistas cayó también la oposición

de fragmentos del arte anterior y de la desprestigiada cultura de masas, a partir de técnicas mixtas, del collage, la hibridación, etcétera. Por esta vía, el dominio del arte abre y flexibiliza sus fronteras haciéndose permeable a aquello que el arte de la Modernidad había intentado mantener en los márgenes.

²² En este punto adquiere relevancia la publicación del tercer tomo de la *Historie des Litteratures de la Pléyade* (1958), dirigida por Raymond Queneau, centrado en el estudio de *genres* menores marginados. A partir de dicho trabajo, un sector de la crítica volvió la mirada hacia ellos propiciando su rescate y valorización desde la reflexión teórica. En lo que respecta al ámbito local, Guillermo García en “El otro lado de la ficción: ciencia ficción” (1999), reconoce el impacto que tuvieron los fascículos de historia literaria publicados por el Centro Editor de América Latina en el rescate de los *genres* marginados. (1999: 313-314)

consumo/experimentación, es decir, la distinción entre arte y géneros masivos, considerados “amenos y poco problemáticos”. (2000: 20)

No obstante esto, la primera reacción de los analistas y críticos apocalípticos de entonces, custodios del *status quo*, frente a una cultura signada por la velocidad y el vasto alcance, fue de descalificación. Dichos custodios de un canon congruente, en buena medida, con los principios esgrimidos desde el sistema de poder dominante, no dudaron en considerar a sus productos artísticos como efímeros y, por ende, condenados a morir en breve junto con ella. El desprecio se comprende cuando Umberto Eco señala que,

[...] toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del “modelo cultural” precedente; y no manifiesta su alcance real si no se considera que los nuevos instrumentos operarán en el contexto de una humanidad profundamente modificada, ya sea por las causas que han provocado la aparición de aquellos instrumentos, ya por el uso de los propios instrumentos. (2004: 58)

Fue precisamente el riesgo para las estructuras de producción y análisis cultural dominantes -elitistas y excluyentes-, lo que motivó que los intelectuales y críticos apocalípticos catalogaran a las obras artísticas enmarcadas en la cultura de masas como mero entretenimiento evasivo, retaceándoles la posibilidad de acceder a una observación profunda. Se las acusaba, según sintetiza Juan Sasturain, de “tendencia a las situaciones adocenadas e irreales, la exaltación de la violencia, el contrabando ideológico -a veces más que eso- y la utilización más burda de los impulsos primarios del consumidor como mecanismo de atracción” (1995: 47). Esto, sumado a la capacidad para arrancar a un amplio público no especializado del tedio de la rutina cotidiana, la masividad (tanto en su producción como

en su circulación) y la obediencia a las convenciones de *genre*²³, constituyeron la excusa perfecta para negarles legitimidad literaria en bloque a todas las obras susceptibles de ser agrupadas dentro de uno de los *genres* marginados. Lo que sucedía era que, como observa Umberto Eco, la cultura de masas –con la democracia de acceso que ella supondría– aparecía a los ojos de algunos intelectuales apocalípticos como la “anticultura”:

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (...), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. (2004: 30)

Esta perspectiva descalificatoria fue la que logró desplazar el eje de los análisis de la calidad estética de las obras particulares, ocultándola tras el manto de una supuesta preponderancia de la codificación, la simpleza argumentativa y la masificación. Así, al centrarse solo en lo que las producciones narrativas repetían, generalmente se obviaron particularidades estructurales y creativas y se les vedó la posibilidad de ser objeto de lecturas críticas. Esto sin tener en cuenta que algunas de ellas planteaban cuestiones vinculadas al contexto de producción o en torno a interrogantes universales y metafísicos como la muerte, la trascendencia, la razón de la existencia o la definición de la justicia y la verdad. En síntesis, la relativa obediencia a ciertas reglas compartidas, sumada a la amplitud de producción, circulación y consumo por parte de un grupo de lectores “de masa”, subestimados en sus capacidades culturales y crítico-analíticas, condujo a que estos *genres* fueran marginados y compartieran la hoguera que, siglos antes, había recibido la biblioteca de Don Quijote.

²³ Al hablar de convenciones o código del *genre* hacemos referencia a “acuerdos tácitos, aquellas prácticas que por su recurrencia devienen costumbre aceptada o tradición y que conforman un sistema de lugares comunes o conocimientos compartidos”, a un “modelo mental que persiste en la memoria”, y a un “conjunto de normas o categorías que regulan el proceso de producción y lectura” (Pons, 1996: 44-45).

Pero, como ya avanzamos, poco a poco e inevitablemente, los muros que separaban lo reconocido como literario de lo que no gozaba de tal beneplácito se fueron flexibilizando y difuminando en menor o mayor grado según las coordenadas geográficas e históricas²⁴. La cosmovisión posmoderna, como lo adelantamos, trajo aparejada una revisión de la noción de literatura. El cambio implicó, entre otras cuestiones, que las poéticas que se ocupaban del sistema de *genres* comenzaran a apreciarse como lo que son: “formalizaciones metadiscursivas que elaboran un recorte artificial de las obras efectivamente producidas” (Arán, 2009: 16) y que “indirectamente contribuyen a sostener una evaluación legitimadora acerca de lo que se considera literario o no dentro de un vasto sistema de producción de discursos” (Ob. Cit.: 17). Clarificada la arbitrariedad y la artificialidad de estos constructos y su objetivo de reproducir un sistema de jerarquías literarias, se facilitó el ingreso de nuevas teorías, análisis y perspectivas de lectura que abarcaran a aquellas obras y/o autores que habían sido desplazados e invisibilizados por buena parte de los intelectuales y la crítica canónica.

Así, a partir del abandono de las poéticas tradicionales y de las consecuencias mencionadas, “la Crítica de los géneros ha tendido a establecer tipologías funcionales, basadas en la observación empírica y con un alto grado de validez” (García Berrio y Huerta Calvo, 1995: 143). Si bien tales tipologías son útiles para manipular, de algún modo, el vasto campo de la literatura a la hora de enfrentar el análisis de obras particulares y sus lecturas individuales; no debemos perder de vista, como dijimos antes, su carácter artificial y, por ende, su valor provisorio y relativo.

En esta línea, el crítico argentino Sergio Pastormerlo refuerza la dimensión mental y diacrónica -con sesgos platónicos- de la cuestión. Él considera al *genre* como “una entidad abstracta, una representación mental

²⁴ Entre los *genres* abordados en el *corpus* algunos gozaron de un mayor reconocimiento en el campo literario argentino que otros. Tales son los casos del policial –especialmente el de enigma aunque también se abrió paso al negro- o de las escrituras del yo que ocuparon mejores posiciones dentro del canon y de la tradición literaria nacional en comparación con la ciencia ficción, el gótico dieciochesco o el erótico.

que forma parte de la competencia de los lectores, un texto ideal que no es ninguno de los realmente existentes pero que, de algún modo, los contiene” (1997: 27). El enfoque solo es válido si el *genre* se entiende tanto en retrospectiva -desde su historia-, como en sus potencialidades, es decir, desde una perspectiva amplia que contemple la posibilidad de versiones originales que, aunque no se ajusten completamente al código, puedan ser incluidas dentro de su órbita. Debido a las innovaciones, estas versiones traidoras exigen una lectura más atenta —e incluso una relectura— por parte del público, obligándolo, con la incomodidad de la trasgresión, a reformular su plan original renunciando a la tentación empobrecedora de la lectura seriada. En su lugar, lo convocan a detenerse en el análisis de los mecanismos propios de la construcción genérica en busca de eso que se oculta tras los trastrocamientos del código.

Ligado con lo anterior, José Amícola añade que todo *genre* “está codificado con un cúmulo de artificios que terminan siendo un “repertorio” genérico” (2003: 161). En él se apoyan las discursividades sociales contribuyendo a que los lectores se sitúen respecto de la lectura. A decir de José Amícola: “estas balizas textuales (markers) se acumulan en las obras literarias para permitir la decodificación que llamamos “leer”, y se basan así en una competencia que presenta un alto grado de exigencia en el comienzo de cada texto” (Ob. Cit.: 161).

Por su parte, los críticos españoles Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, agregan que es en la confluencia entre las unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que seleccionan (entre lo temático y lo formal), donde se conforma el *genre* como estructura comunicativa. Esta estructura es dinámica ya que debido a su dependencia del factor histórico experimenta constantes transformaciones que determinan su continuidad o eventual desaparición. Así, acercándose a la perspectiva de Tzvetan Todorov, sostienen que cuando la práctica de un *genre* se repite a lo largo de la historia nos enfrentamos a una serie genérica. Dicha serie presenta características que atraviesan diversas obras (dominante genérica) e innovaciones (variable genérica) que dan cuenta de la especificidad de un texto dentro de la serie. (1995: 146)

En este marco, obligando, motivando y acompañando la transformación de la crítica, nacen y/o se desarrollan y circulan a un ritmo vertiginoso los *genres* politizados en el *corpus* (ciencia ficción *soft* o especulativa, policial negro, gótico dieciochesco, autobiografía/diario/memorias y erótico), entre otros. Su entrada en escena, como ya dijimos, suscitó debates en torno a su carácter de literarios y a su legitimidad para ser incluidos dentro de un sistema con normas propias; un sistema emitido, delimitado y vigilado por sujetos autorizados, desde el círculo restringido de la cultura canónica dominante, para realizar esa función en un determinado contexto sociohistórico. Noé Jitrik da una explicación a esto en su artículo “Canónica, regulatoria y transgresiva”:

[...] el canon propiamente dicho tiene un carácter connotativo de ciertas retóricas: en realidad, proviene de una decisión preliminar, en sí misma no retórica, que interpreta una retórica para ejercer, con lo que se puede hacer con ella, un dominio, para imprimir una dirección que se supone adecuada, imprescindible y segura. (1996: 1)

En síntesis, desde comienzos del siglo XX comenzó a problematizarse, cada vez con mayor intensidad, la noción de literatura, sus límites e implicancias. Así, desde una mirada más sociológica, se reparó en que no todos los *genres* siguen el mismo camino: algunos son consagrados en un momento determinado para luego agotarse hasta incluso desaparecer, otros prevalecen sobre los demás de una manera más o menos sostenida a lo largo de la historia, o se mantienen con altibajos según la época. A su vez, Noé Jitrik reconoce la existencia de “constantes intentos que, formulados desde una marginalidad razonada, ética y decidida, emprendida con lucidez crítica, en ocasiones han logrado doblegar la rigidez del aparato canónico llevándolo a modificarse, en parte o en todo” (1996: 2). En estos derroteros cumple un importante papel, dentro de las sociedades occidentales, la figura del intelectual y de instituciones culturales autorizadas para juzgar dentro de los límites del campo literario. Sin embargo, como creemos haber dejado claro con el desarrollo precedente, el

prestigio y la legitimidad de los *genres* es una categoría relativa y arbitraria que siempre podrá ser discutida.

El desplazamiento obedeció, de un lado, a la recuperación de los *genres* marginados por parte de la crítica; y del otro, a su reivindicación, apropiación, transformación y mezcla -entre una infinidad de opciones- que emprendieron algunos escritores consagrados. Por esta vía, unos y otros contribuyeron a la configuración de un nuevo arte literario, dinámico y multiforme, en el cual el reciclaje y la manipulación de elementos y formas, procedentes de la cultura popular y de masas, constituyeron algunas de las principales estrategias creativas. Así, lo masivo, lo popular y lo culto se fusionaron -y lo siguen haciendo- en obras que tensan los límites del campo literario, redefinen permanentemente el sistema, dinamizan y aceleran el avance de su historia.

En el presente trabajo atendemos a los *genres* limitándonos a la forma narrativa que, según explica Elsa Drucaroff en la introducción al volumen *La narración gana la partida* de la *Historia crítica de la literatura argentina*, es hegemónica en la producción literaria nacional desde mediados de los 60, época en la que Angélica Gorodischer comienza a publicar. La investigadora señala que:

Hay un período, entonces, que habría comenzado hacia la segunda mitad de los sesenta, se volvió intenso durante los setenta y sin duda mantiene efectos fuertes hasta ahora, en el que la narración se impuso con una legitimidad particular, adquirió un prestigio específico en un imaginario de expectativas ligadas a una gran expansión de la escritura y a una no menos fuerte problematización de la lectura. (2000: 8)

En lo que se refiere a la materia, las obras del *corpus* son manifestaciones de algunos de los calificados como *genres* “menores” o

marginados²⁵: ciencia-ficción *soft* o especulativa, policial negro, gótico dieciochesco, diario íntimo/autobiografía/memorias y erótico.

Angélica Gorodischer se acerca a estos *genres* narrativos a fin de, según sostenemos aquí, apropiarse y transformar aquello que le resulta productivo para un programa ético-creativo mayor que atraviesa las novelas que analizamos, entendidas ellas como ejemplos de un proyecto más amplio: una Poética contra la marginación. Así, la atención sobre estos *genres* ligada a una transgresión conlleva su rejerarquización dentro del campo literario al alejar el peligro de la repetición seriada de un código.

Es debido a lo antedicho que trabajaremos aquí entendiendo a los *genres* como construcciones convencionales, arbitrarias, limitadas y preexistentes a las obras particulares que, precisamente por esas características, son susceptibles de variar históricamente, de tensar sus límites y transgredir sus códigos. Esta posición intermedia la convierte en una categoría útil a la hora de emprender el análisis de nuestro *corpus*, ya que nos permite clasificar y agrupar una multiplicidad de textos literarios atendiendo a regularidades formales o reiteraciones temáticas sobre las que se elige hacer foco en una determinada circunstancia, aunque obligándonos a considerar las desviaciones particulares. Es allí, en ese desfasaje, donde se sitúan las novelas de Angélica Gorodischer que analizamos, en la transgresión, la distancia respecto del molde genérico que, no obstante, permite reconocerlo para percibir la traición y arrastrar al lector a buscarle un sentido:

Lo que a mí me interesa de los géneros -y sobre todo de la escritura- es descubrir cómo se pueden hacer las cosas de otra manera, aunque ya no quiero escandalizar ni sorprender a nadie (...). Lo que quiero es descubrir cómo en un texto se puede perder pie, encontrar -¡al fin, al fin!- lo inesperado, lo que no se dice, lo que no se puede (debe) decir. Yo escribo para ver cómo se puede decir lo que no se dice, para averiguar si hay algo que no se dice y dónde está ese algo. Creo también que, por otro lado, mi interés por

²⁵ Así los denominan Graciela Aletta de Sylvas (2009: 246) y Adrián Ferrero (2011: 57), entre otros.

los géneros está ligado a mi interés por los márgenes: la marginalidad es productiva. Me entusiasma saltar sobre algo que carece de prestigio académico, de ahí los géneros sobre los que trabajo. (Gorodischer, 2002: <http>)

Y son esos *genres* de los que hablaremos a continuación...

¿A qué consideramos *genres* “menores” marginados?

La cultura se configura como un espacio dinámico en el que las definiciones, que permiten dar cuenta de sus variaciones, no son fijas ni esenciales. Toda categorización cultural es susceptible de ser historizada y, por ende, se liga a un debate fechado. Es por eso que hablar de “alta” o “baja” cultura, o de *genres* “menores” y/o “marginados” y su contraparte, remite inevitablemente a un enunciador cultural e históricamente situado y a una serie de valores fundantes de esas categorías, no necesariamente literarios o artísticos. Por tal razón, consideramos a estas categorías en su aspecto descriptivo y no valorativo. Hecha la aclaración, pasemos al desarrollo.

Son muchos los teóricos y críticos de la literatura, nacionales e internacionales, que se han ocupado del tema de los *genres* masivos a lo largo de los siglos XX y XXI, de sus orígenes, su pertenencia o no al campo literario, sus códigos, su influencia, etcétera. Las posiciones y valoraciones en torno a ellos han sido muy diversas, aunque la mayoría de los intelectuales se han mostrado recelosos ante ellos. Por esta razón, producciones procedentes de dicho ámbito han sido relegadas a los márgenes del campo o consideradas inferiores dentro del sistema literario en base, generalmente, a prejuicios con escasos fundamentos estéticos. En palabras de Ana María Amar Sánchez:

Toda reflexión sobre las formas populares y masivas se realiza ineludiblemente desde el ámbito de una cultura canónica, consagrada y/o desde el mundo académico. Es decir, presupone una mirada jerarquizadora y la restitución de polos de lectura de algún

modo marcados por juicios de valor; no puede leerse la “otra cultura” sino desde un espacio específico que de algún modo condiciona la mirada: lo “bajo” resulta entonces definido como tal por lo “alto” que de esta manera puede confirmar condición y distanciarse. (2000: 11)

No obstante este amplio abanico, en la presente investigación seleccionamos solo algunas expresiones particulares en torno a la cuestión. Dicha selección se sustenta en la pertinencia en relación con el objeto de la presente investigación: la justificación de la existencia de un proyecto estético-ético creador, basado en la politización de *genres* “menores” marginados, que atraviesa cierto segmento de la narrativa ficcional de Angélica Gorodischer y que daría cuenta de una Poética contra la marginación.

Ahora bien, establecido el carácter arbitrario, relativo, histórico, dinámico y analíticamente estratégico de la categoría de *genre*, a continuación explicaremos el sentido del adjetivo comparativo “menor” y del participio en función adjetiva “marginado” que, por razones operativas, aquí adjuntamos al sustantivo.

En primera instancia, cabe aclarar que no adscribimos a la jerarquización valorativa que la comparación podría suponer, sino que remitimos a diferencias estructurales y temáticas. Por esta vía, consideramos *genres* “mayores” a las macrocategorías tradicionales (narrativa, lírica y drama) y “menores” a los subgrupos (en este caso especialmente en razón de su temática) incluidos dentro de las antes mencionadas. Es decir que, para nosotros, el comparativo no implica una mayor o menor calidad estética que justifique el automático desplazamiento de los *genres* menores a los márgenes del campo literario o su exilio del mismo²⁶.

Pero, para acentuar el sentido que damos a la categoría *genre* en la presente investigación, agregamos el participio “marginados”. El calificativo da cuenta de una red de relaciones de poder -en este caso en el

²⁶ Por otra parte, el enfoque principalmente sociológico, nos aleja de la noción de “literaturas menores” elaborada por el filósofo Gilles Deleuze.

campo literario-, dentro de la cual un grupo o sector, autorizado social y/o institucionalmente, se atribuye la potestad de incluir o excluir determinadas expresiones artísticas del ámbito de lo consagrado²⁷. Así, como explica Adrián Ferrero refiriéndose a “lo popular” pero con un argumento que podemos extender a “lo masivo”:

[...] aparece ligado a instancias alternativas por lo general no institucionalizadas pero, sobre todo, no impuesta por una autoridad. Precisamente, la autoridad institucionalizada para fijar constelaciones de sentido e imponerlas para, de ese modo, subordinar o disciplinar a los sujetos. (2003: 76)

Tenemos presente que el adjetivo “menores” asociado a los *genres* que abordamos aquí suele activar una mirada asimétrica sobre ellos²⁸. Esta perspectiva, producto de asignaciones de valor vinculadas a coyunturas sociohistóricas que esencializan determinados paradigmas de interpretación y calificación del mundo, contribuye a reforzar y reproducir cosmovisiones y cartografías sociales en cada momento. Por dicha razón, advertimos sobre el accionar de los centros/instituciones culturales y literarios dominantes en

²⁷ Ver Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”. *Orbis Tertius* 1(1), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. Pp. 1-9.

²⁸ Esto deriva, por mencionar solo algunos de los primeros trabajos representativos sobre la cuestión, de la ya mencionada réplica de Max Horkheimer y Theodor Adorno, en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), al abordaje de Walter Benjamin, en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1936), sobre las vinculaciones entre el mercado, la masa, las tecnologías y los productos culturales. Mientras Benjamin ponderaba la posible democratización de los bienes culturales a partir del acceso masivo a ellos y de su uso diferente; Adorno condenó a la “industria cultural” por considerar que adormecía el juicio crítico de los consumidores a base de repeticiones de una ideología conservadora destinada a reproducir las relaciones de dominación.

Por otra parte, la clasificación hecha por Raymond Queneau quien, en el tomo 3 de su *Histoire des Littératures. Littératures françaises, connexes et marginales* (1958), agrupó bajo la denominación de “géneros menores” a productos de ciencia ficción, policial, folletín, etcétera, señalándolos como literatura de la *pléiade*, con la descalificación y los prejuicios que ello implicaba.

cada contexto analizado. Algunos de ellos, a veces atendiendo a cuestiones ajenas a la calidad estética de las obras particulares, desplazan a determinados *genres* hacia los márgenes del campo para privilegiar otras formas de manifestación que presentan como más originales, innovadoras o complejas. Esto se debe, en parte, a que como explica Ana María Amar Sánchez, “lo popular y lo masivo generan un alud de sinónimos y variaciones y quedan enfrentados a lo erudito, oficial, letrado y canónico” (2000: 13), entendido esto último como formas “cultas” o “alta” cultura. La contraposición evidencia la lucha por el poder que lleva a redefinir constantemente los límites artificiales, y por ende dinámicos, sobre los que se asientan tales diferencias. A su vez, Noé Jitrik señala que “todo lo que no es canónico no es, por fuerza, marginal, sino que es marginalizado” (1996: 4-5) o, como decimos aquí, marginado y agrega que,

[...] la cualidad de “marginal” debería ser considerada positivamente, es decir que todo aquello que escapa a los cánones, raramente por rechazo, más bien por decisión, debería producir algún efecto –y de hecho lo hace- en el cuerpo global de una literatura e incluso, hacer trastabillar lo canónico (Ob. Cit. 5)

Sin embargo, esta polarización entre la cultura alta y baja, entre lo culto y lo marginal, y los juicios de valor que la acompañan, operó y lo sigue haciendo –aunque hoy haya perdido mucha potencia y autoridad-, en los estudios sobre los *genres* politizados en el *corpus*. La razón, como explica Ana María Amar Sánchez, es que:

Toda reflexión sobre las formas populares y masivas se realiza ineludiblemente desde el ámbito de una cultura canónica, consagrada y/o desde el mundo académico. Es decir, presupone una mirada jerarquizadora y la restitución de polos de lectura de algún modo marcados por juicios de valor; no puede leerse la “otra cultura” sino desde un espacio específico que de algún modo condiciona la mirada: lo “bajo” resulta entonces definido como tal

por lo “alto” que, de esta manera puede confirmar su condición y distanciarse. (2000: 11)

Por otra parte, cada vez se presta mayor atención, y consideramos que con razón, al hecho de que ambos grupos mutan a partir de inclusiones, yuxtaposiciones, hibridaciones, marginaciones y exclusiones mutuas. Todas ellas, a su vez, se asocian a estrategias que dependen de políticas institucionales y de los mandatos de los grupos hegemónicos en cada contexto -no solo en el ámbito cultural- que buscan reforzar y reproducir estructuras que los perpetúen en su posición.

En este sentido, acordamos con Elvio Gandolfo cuando, al hablar de la ciencia ficción con un argumento que puede extenderse a los demás *genres* del *corpus*, señala: “Tomado el fenómeno en su conjunto, la diversificación de calidad y profundidad es tan grande como en la literatura misma, y casi de las mismas dimensiones” (2007: 30). Estas palabras refuerzan nuestra postura de que ningún *genre* puede descartarse en bloque sustentando dicha operación en una ausencia de calidad estético-creativa del colectivo.

Además, ya indicamos que entendemos al *genre* como un constructo arbitrario en el que las obras son ubicadas por la crítica, las editoriales y los mismos autores atendiendo, principalmente, a la lectura históricamente situada que se haga -o se promueva- de ellas. En este sentido, consideramos reduccionistas y simplistas las evaluaciones que se concentran en el *genre* dominante en una obra para juzgar su calidad estética, derivando de él su posición relativa -e incluso su posibilidad de ingreso- dentro del campo, o su inclusión o exclusión del canon literario vigente en un contexto determinado. Por eso, según Juan Sasturain, comparten una “situación tangencial, de pertenencia, no pertenencia con relación a un núcleo definido, la literatura, utilizado como punto de referencia por contigüidad” (1995: 48), y detalla:

Cada uno de estos géneros marginales posee una problemática general dentro de la que se inserta (...) y una dinámica propia, específica, marcada por una doble serie de relaciones: INTERNAS,

con respecto a su propia historia como género y al resto de las expresiones literarias nacionales; y EXTERNAS, en vinculación estrecha al peso y la presión que ejercen sobre él las formas y corrientes provenientes de los centros culturales, muchas veces contradictorias con las propuestas que la producción nacional va configurando. (Ob. Cit.: 51)

Pero, volviendo sobre la estigmatización de la narrativa de *genre*, esta se ligó generalmente, como ya explicamos, a su masividad y a su carácter serial y codificado. Estas características, según sostenían los críticos más apocalípticos, potenciaba la alienación del público, al despolitizarse y alejarse de las preocupaciones artísticas y del carácter de ruptura de los cánones que eran sello de la Literatura. Por eso, consideraron que los *genres* menores marginados, en tanto colectivos, se limitaban a obedecer una serie de normas -explícitas e implícitas- para no arriesgarse a perder lectores fieles a lo esperado, lo idéntico. Así lo señala Ana María Amar Sánchez al argumentar que: “esta función consoladora de la repetición es el objeto de condena de la crítica que suele identificar el arte con lo original y lo único” (2000: 30).

El desprecio inicial de buena parte de la crítica académica por estos *genres* provocó, a su vez, un desconocimiento acerca de sus particularidades y potencialidades. Las consecuencias más evidentes fueron: la confusión, que benefició a algunos editores inescrupulosos que incluyeron y vendieron como literatura de *genre* historias alejadas de sus códigos propios; la convivencia, dentro de colecciones y/o estanterías, de buenos autores junto con otros cuyas obras no resisten el menor escrutinio estético y, por último, la defensa acrítica de productos de cualquier manifestación cultural marginada emprendida por quienes se identificaban con alguna de sus líneas (un ejemplo claro de esto es el caso de los seguidores de la ciencia ficción).

A partir de lo dicho se refuerza que, en la actualidad, como sostiene Ana María Amar Sánchez, “no puede pensarse la cultura como un sistema totalizador sino que se trata de un conjunto de discursos en conflicto, a menudo contradictorios, en lucha por legitimarse como formas

privilegiadas de representación” (2000: 20). Es así que, yendo hacia el ámbito específico de la literatura, el estallido y la dispersión del objeto de estudio de la crítica y la teoría literarias, que se produjo con el advenimiento de la posmodernidad, obligaron a considerar un abanico de posibilidades. En este sentido, Régine Robin señaló: “Ya no hay una literatura, ya provenga del círculo amplio o del círculo restringido. A partir de ahora hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario” (1993: 53). Dicha redefinición, aumentó el peso relativo de los productos discursivos y textuales de la cultura popular y de masas en las pujas por el reconocimiento. Este contexto es el que permite a Elvio Gandolfo afirmar que “hay múltiples vasos comunicativos entre ese mundo restringido y el de la literatura general sobre todo en el siglo veinte, los géneros de difusión popular [y masiva] han cumplido un papel vivificador en momentos de estancamiento, no por oculto menos importante.” (2007: 19) Graciela Aletta de Sylvas profundiza en esta línea argumentando:

Los géneros populares han incidido en las formas ‘cultas’, provocando modificaciones y cambios en el canon. La fusión entre géneros ‘altos’ y ‘bajos’ y su ingreso en el sistema literario, produjeron su redefinición, ampliaron sus fronteras y generaron cambios en la noción misma de literatura. (2009: 35)

Ante la expansión y fortalecimiento de estos *genres* “bajos” comenzó la contaminación del panteón de las “bellas letras”, con discursos que afluyeron desde todos los rincones de la cultura de masas y también desde disciplinas como la historia, la sociología, la filosofía y la antropología, entre otras. Es decir que, para seducir y atraer a los nuevos lectores, la literatura “alta” se apropió, reelaboró y politizó elementos de otros campos y se renovó y vitalizó bebiendo de las aguas de la cultura popular y de masas. Pero no se trató de una apropiación directa: la aproximación estuvo seguida de una inmediata traición a los códigos y características distintivas de esos productos culturales. Dicha operación obligó a que el lector, habituado a la narrativa repetitiva y formular, tuviera que cambiar su plan

de lectura para rastrear las razones de la estocada de(s)velando el *plus* semántico oculto. Pero ya ahondaremos en esta politización...

Volviendo a los *genres* “menores” marginados abordados en las obras del *corpus*, éstos han desempeñado, desde sus orígenes, una función mediadora entre la totalidad de la discursividad social y cada texto particular, entablando una suerte de diálogo entre ambas esferas dentro de un espacio cultural que es complejo y dinámico. Ana María Amar Sánchez señala que “en América Latina la presencia y el desarrollo de las formas populares han sido una constante de su historia literaria” (2000: 21). El antecedente allanó el ingreso y desarrollo de los *genres* en cuestión dentro del campo literario de la región. Pero, no obstante esto, algunos escritores que os cultivaron, publicaron sus obras “de *genre*” con seudónimos. Esta opción obedeció principalmente a dos razones: a la discreción (para evitar ser asociados con escritos de dudosa calidad) o, por el contrario, para ser vinculados a una tradición de raíces foráneas²⁹.

En definitiva, a pesar de los cambios que operó la crítica en el tratamiento de los productos narrativos de la cultura de masas o popular -o aquellos ligados a ellas-, continuó considerándose los invitados obligados a obedecer las órdenes de su anfitriona, la literatura canónica consagrada. Sin embargo, poco a poco se fue configurando una narrativa híbrida (ni sometida al canon, ni por completo fuera de él) basada en lo que Ana María Amar Sánchez describe como una “refuncionalización de los elementos parodiados” (2000: 26) por la “alta” cultura. La parodia horizontal resultante, sin fines jerarquizadores y alejada de intenciones de burla, humillación o desprestigio de los productos de la cultura de masas o popular, llegó, en algunos casos, a tomar la forma de homenaje hacia un texto, un autor o un *genre*. Este movimiento contribuyó a crear nuevas posibilidades textuales nacidas de fusiones, exageraciones, intelectualizaciones, yuxtaposiciones, apropiaciones, complejizaciones y

²⁹ Son los casos, por ejemplo, de Eduardo Goligorsky quien recurrió al uso de seudónimos estadounidenses como James Alistair, Dave Target, Mark Pritchard y Ralph Fletcher y de Juan-Jacobo Bajarlía quien firmo en ocasiones como John J. Batharly para que sus novelas de policial tuvieran mayor circulación en el mercado nacional.

préstamos entre los elementos de la “alta” y la “baja” cultura. La nueva narrativa, considerada literatura, tensionó los límites del sistema, tornándolos más flexibles y amplios. Sus textos se construyeron, se definieron y multiplicaron dentro de los márgenes de lo aceptado como Literatura, pero cuestionando sus normas, frustrando expectativas, estableciendo relaciones inesperadas e incluso insólitas. Dichas operaciones permanecieron dentro de las fronteras de lo permitido, rebelándose pero no en exceso, tensando pero sin producir la ruptura que las arrojaría fuera del campo.

En síntesis, desde la perspectiva de este trabajo, hablar de *genres* “menores” implica aceptar el uso de un constructo arbitrario, aunque operativo a los fines analíticos, que permite adscribir a una taxonomía basada en la temática dominante en las obras, a veces incluso explicitada por el autor en la portada o por la editorial mediante la inclusión en una determinada colección. Aceptando esto, consideramos que los *genres* politizados en el *corpus* forman parte del campo de la Literatura, a pesar de que algunos sujetos y/o instituciones socialmente avalados para determinar qué es y qué no es literatura, aún hoy, sientan la inclinación a marginarlos debido, principalmente, a una circulación y recepción masiva dentro del mercado³⁰. Es por eso que, atendiendo a fines prácticos, agruparlos como “marginados”, nos permite identificarlos con una constelación de sentidos y una historia de luchas de poder, que explica y refuerza la operación de politización que Angélica Gorodischer efectúa sobre algunos de sus rasgos más característicos y codificados.

Pero, ¿qué entendemos por politización?

³⁰ Relativizamos los alcances de este tipo de juicios ya que se han ido matizando con el tiempo. Ejemplo de ello es, además del estudio de Ana María Amar Sánchez que tomamos como eje para el análisis del proceso de politización, el artículo introductorio al volumen “La narración gana la partida”, donde Elsa Drucaroff señala: “El éxito de mercado no es un fenómeno reñido con la calidad literaria, tampoco es algo que necesariamente vaya unido a ella, pero siempre, en todos los casos, un libro que los lectores leen masivamente forma parte de la literatura. A la inversa, el desconocimiento y la marginación que sufre, a veces por mucho tiempo, una obra, no la hace estar fuera de la literatura” (2000: 15).

El proceso de politización de *genres* “menores” marginados

Si bien en la presente investigación, siguiendo la línea abierta por Adrián Ferrero en su artículo “Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer” (2005), retomamos dicha noción de politización de la obra de Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000), la idea tiene sus antecedentes.

El trabajo de Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (tesis que leyó por primera vez en 1941), es un claro precursor. En dicho texto, el crítico, teórico y filósofo del lenguaje soviético pone atención a los contactos entre la cultura “alta” a la que pertenecía el escritor francés y las fuentes populares de cuyos elementos se apropió en sus obras. La inclusión de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento (representada en el vocabulario, los dialectos, los refranes, etc.), y el uso particular que Rabelais hizo de ellos, signaron su concepción artística. Pero, esto que lo hizo tan especial, también “explica ‘el aspecto no literario’ de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido” (Bajtín, 1990: 8). A partir de dicho rescate, Mijaíl Bajtín da cuenta de los efectos políticos de la relación entre ambas culturas, los que sitúan al escritor francés en un espacio intermedio, configurándolo como un rebelde que no se ajusta a los cánones de su época sin dejar, por eso, de pertenecer al campo literario.

Lo antedicho se relaciona con la diferencia que establece el crítico y teórico soviético, según la voz ideológica predominante, entre dos grandes tradiciones genéricas: una monológica y otra polifónica. Considera a la segunda la más productiva ya que, vinculada a la cultura carnavalesca, actúa como un estímulo para la renovación de series genéricas más agotadas. Su productividad se acentúa si tenemos en cuenta que el cruce de *genres* e ideas que conlleva una novela polifónica permiten componer una visión heteróclita del mundo diferente de la oficial. Dicha visión alternativa

es la que consideramos que surge de una lectura crítica y profunda de las novelas del *corpus*.

Como ya avanzamos en el apartado anterior, también rescatamos aquí los aportes de Tzvetan Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), sobre los *genres*. En este trabajo argumenta que,

[...] sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura “popular”, “de masa”, en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (...) Para volver a nuestro tema, sólo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios. (2003: 9)

Sin embargo, luego de esta discriminación aclara que los textos situados dentro de la Literatura, por un lado, comparten propiedades con el conjunto de los textos literarios o con algún *genre*, es decir, que no son puramente originales y, por el otro, que ningún texto es mera reproducción de una combinación preexistente sino que se trata, al mismo tiempo, de su transformación. Por esta razón considera que “todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de ese doble movimiento: de la obra hacia la literatura (género) y de la literatura (género) hacia la obra” (Ob. Cit.: 10). Así, cada texto particular se liga a condiciones generales de legibilidad según el *genre* desde el que se acceda a él. Pero, al mismo tiempo, para trascender y ser incluido dentro de la Historia de la Literatura, deberá ir más allá de la simple y cómoda reproducción de un código, característica que suele adjudicarse a los productos de la cultura de masas, trastrocando el conjunto de posibilidades del *genre* en el que se inscribe, transgrediendo o modificando algunas de sus normas. De esta manera, los *genres* se convierten en mediadores, situados en un nivel abstracto, entre la obra particular y la Literatura, de modo tal que una obra, en el mejor de los casos, “manifiesta” uno o varios *genres* (Ob. Cit.: 21). Esta forma de

entender el funcionamiento de los *genres* en relación con lo literario de acerca a lo que Ana María Amar Sánchez describe como politización, noción que utilizaremos para abordar el análisis de las obras del *corpus*.

En el ámbito nacional, consideramos productivo el aporte de Sergio Pastormerlo a fin de pensar el sentido en el que hablamos de politización aquí. En “Dos concepciones del género policial; una introducción a la narrativa policial borgeana” (1997), el investigador sostiene que “los géneros solo parecen haber sobrevivido para ser objeto del uso distante, la transgresión o la mezcla” (Ob. Cit. 17). Desde allí presenta la teoría de su doble funcionamiento: por un lado, el uso “restringido”, obediente a las leyes prescriptas por el código, que da como resultado un producto narrativo estereotipado; por el otro, el uso “amplio”, que transgrede las reglas dando por resultado obras heterogéneas ligadas al *genre* sin ser prisioneras de él. Este enfoque supone la posibilidad de identificar, en cada *genre*, “un centro más homogéneo, donde los textos se parecen más entre sí, y zonas periféricas por las que el género gradualmente se esparce, cambia y se disuelve” (Ob. Cit. 19). La distinción tendría un correlato evolutivo, porque permite hablar de una primera etapa de desarrollo en la que los *genres* se manifiestan de modo “puro” -ortodoxo-, y una segunda etapa -heterodoxa- cuando los textos tensan y rompen las normas genéricas, incorporando formas narrativas y/o elementos procedentes de otros ámbitos y poniendo en acto un posible proceso de politización.

Elvio Gandolfo afirma que, “hay múltiples vasos comunicativos entre ese mundo restringido [el de los *genres* marginados] y el de la literatura general sobre todo en el siglo veinte, los géneros de difusión popular han cumplido un papel vivificador en momentos de estancamiento, no por oculto menos importante” (2007: 19). La literatura argentina no representa una excepción a la regla: la hibridación y los desplazamientos respecto de los códigos genéricos han sido una costumbre en ella. Podríamos afirmar, incluso, que son raros los casos de escritores locales dedicados exclusivamente al cultivo de un *genre* masivo a lo largo de toda su carrera. Generalmente, han preferido -y lo siguen haciendo- el uso amplio e infiel de los *genres* de masas importados, promoviendo “el distanciamiento, la intelectualización, el ‘homenaje’, la alusión a claves

pre-textuales e intertextuales, la parodia e inclusive la reescritura” (Rivera en Pastormerlo, 1997: 20) Dicho uso, como analizaremos en los capítulos subsiguientes, es evidente en las novelas que componen nuestro *corpus* de trabajo.

Complementando la idea anterior, José Amícola sostiene, en *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003), que cada *genre* aporta un *plus* de sentido. Dicha cualidad rompe con la idea de moldes vacíos e intercambiables, independientes del contexto de producción de cada obra particular: “el género literario (...) es un territorio de fricción de sentidos y, por ello, un lugar altamente productivo para el desarrollo de una crítica cultural” (Ob. Cit. 53). En las obras del *corpus*, el *plus* genérico se vincula directamente con la politización ya que subraya las trasgresiones a los códigos del *genre* convocando al lector a buscar sus razones, y es precisamente en ese intersticio entre la norma y su desfasaje o trastrocamiento que surge la posición ética de la escritora de la que hablamos al comienzo.

Luego de este breve derrotero, es momento de evidenciar nuestra deuda con Ana María Amar Sánchez. En *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000), la investigadora aborda las diferencias y lazos entre la literatura y los *genres* y estéticas de la cultura de masas, enfocando en “el modo en que toda una narrativa perteneciente a la literatura ‘cultura’ utiliza, se apropia y transforma los códigos masivos” (Ob. Cit. 13-14). Con este objetivo, resalta la importancia de los usos, las mediaciones, las hibridaciones y las apropiaciones, pero evadiendo la idea de una polarización ya que considera la influencia recíproca que se ejerce entre ambas culturas. Pone en evidencia los vínculos conflictivos –aunque productivos y múltiples- entre la cultura hegemónica y la subalterna en sus luchas por el poder y analiza su posible función política. En esta línea, se concentra en describir la politización de *genres* masivos y populares en Argentina, operación que adjudica a la literatura “cultura” o “alta”. La investigadora señala cómo algunos escritores nacionales, seducidos por los artilugios y la gran convocatoria de los *genres* “menores” marginados por masivos, se acercan a ellos, tomando sus elementos característicos para

traicionarlos, tensando, torciendo -y hasta quebrando- sus reglas. El resultado son textos considerados literarios que se alejan del mero placer consolatorio y alienante, estigma de los productos masivos, aunque sin desdeñarlo por completo. En palabras de Amar Sánchez:

Ese movimiento de apropiación produce una movilidad de las fronteras aunque no las borra; se trata en todos los casos de una narrativa perteneciente al sistema literario, escrita -y leída- desde él y como tal, está en permanente relación con el canon en la búsqueda por reemplazarlo y ocupar su lugar. (Ob. Cit. 22)

La operación de desplazamiento, que genera sentido por sí mismas más allá del contenido que viabilice, permite identificar las huellas del *genre*. Simultáneamente, tienta al lector atento y activo, a seguir las pistas de la traición y acceder a un *plus* semántico, a una historia profunda que emerge del uso amplio del *genre*: “es en ese espacio que construye la diferencia entre el uso seductor y la decepción de lo esperado que se abre la posibilidad de una lectura política” (Ob. Cit. 36). Para eso debe sacrificar la comodidad y reformular su plan de lectura inicial, tomar distancia de la tentación empobrecedora y simplista de una lectura seriada para, en su lugar, enfocarse en el análisis de los mecanismos propios de la construcción genérica en busca de lo que ocultan las infidelidades al código:

El uso de lo serial en estos relatos genera otros pactos con el lector que juegan entre el reconocimiento, “el placer regresivo de la vuelta de lo esperado” con su consiguiente solución reducida a clisés y la diferencia, la variante que desvía, transforma (...) y se distancia de la fórmula. (Ob. Cit. 31)

La repetición formular, en los relatos de *genre*, conduce al adormecimiento y alienación de la sensibilidad del lector por la reiteración vacía del mismo estímulo. Pero, frente a la traición, el receptor es interpelado, llamado a reflexionar sobre aquello que se esconde detrás de ella, a decodificar el mensaje cifrado y a preguntarse sobre sus razones.

Por otra parte, los escritores que se apropian de elementos de la cultura de masas para politizarlos, no lo hacen inocentemente. La manera en que deciden usarlos no es neutra, sino que, por el contrario, persigue un fin que va más allá de ellos y que, finalmente, redundará en su jerarquización o descalificación. En esta línea, recurren a ciertas tácticas,

[...] apelan al encanto de las fórmulas, seducen con la promesa de un placer conocido, pero lo postergan y decepcionan al transformarlas siempre en algún punto clave del código. En el espacio que genera la expectativa frustrada del lector se produce esa diferencia de los textos con las formas mediáticas. (Ob. Cit. 33)

Allí asoma la posibilidad de una interpretación profunda, alejada del facilismo, del goce inmediato y del consumo banal. El lector, llegado a ese punto, debe decidir si continúa en su papel de devorador autómatas o asume un rol de intérprete activo.

Ahora bien, según Ana María Amar Sánchez, el recurso de la politización se fortaleció a partir de los cambios, estéticamente innovadores, acaecidos durante la década de los '60 en América Latina. Por ese entonces, y a pesar de los problemas de reconocimiento, un sector de escritores e intelectuales pujaron por consolidar un espacio nuevo dentro del sistema literario de la región. Angélica Gorodischer comienza a publicar en esa época y a finales de dicha década aparece *Opus dos*, primera obra de nuestro *corpus*. Por ende, resuelta pertinente la vinculación entre el proceso de politización de *genres* “menores” marginados (masivos, en este caso) que percibe la investigadora en cierto sector de la literatura argentina y nuestra lectura de una Poética contra la marginación, asentada en dicha operación politizadora, que atravesaría una de las ramas de la producción ficcional gorodischeana.

En este marco general situamos la reescritura, estética y creativamente innovadora, que leemos en las obras del *corpus*. A partir de un uso amplio de *genres* “menores” marginados, Angélica Gorodischer busca inquietar al lector adormecido por las fórmulas. Para eso, refuncionaliza elementos procedentes de la cultura masiva, desde una

distancia crítica, sin descalificarlos pero sí imprimiéndoles una nueva orientación. Así consigue conectar ambas culturas, provocando efectos literarios inusitados, nacidos a la vez de la cercanía y la distancia respecto de los códigos de *genre*. La operación tensa los márgenes del campo literario interpelando, cuestionando y ampliando los paradigmas dominantes desde los que se define y que determinan su centro y su periferia. María Rosa Lojo refuerza esta lectura de la narrativa gorodischeana al señalar que: “El desplazamiento de los cartabones genéricos y las expectativas habituales en cuanto a literatura se refiere, comienza ya en la etapa dedicada predominantemente a la ‘ciencia ficción’” (en Aletta de Sylvas, 2009: 12).

Angélica Gorodischer alienta al lector a adoptar una postura crítica activa frente a las obras para captar, en la traición a lo esperado y mediante la polifonía, la circulación, la relación o contradicción entre discursos sociales históricamente situados y en puja por la hegemonía. En este sentido, las obras del *corpus* se alejan de la reproducción formular para incorporarse al ámbito de lo considerado como literario -desde el canon vigente- al dar cuenta de un trabajo estético original con la palabra y de un corrimiento respecto del *genre*, producto de la politización de algunos de sus elementos clave. El desplazamiento, producto de un uso amplio del *genre*, origina un *plus* semántico susceptible, según entendemos, de ser relacionado con el contexto socio-histórico de producción cercano y con algunos de los debates teórico-políticos vigentes en la agenda mundial y/o nacional. Nos referimos a discusiones en torno a la configuración y tratamiento de sujetos socialmente subalternos, frente a las cuales las obras del *corpus* proponen alternativas simbólicas, resignificando así no solo la lectura dominante respecto del tema sino el *genre* mismo que se politiza en cada caso. Con este objeto, la escritora rosarina se apropia de elementos, tanto del discurso hegemónico como del subalterno, y los manipula combinándolos, transformándolos y poniendo en evidencia sus mecanismos de funcionamiento propios. Al mismo tiempo, incita a una revisión crítica del lenguaje y los discursos del poder a partir de la deconstrucción de esencialismos, y polemiza con las estructuras y significaciones dominantes que ellos convocan, representan y reproducen apelando, como analizaremos

luego en las novelas del *corpus*, a la rejerarquizar a los desplazados - sociales y literarios-. En este sentido, Adrián Ferrero concluye que:

[...] el carácter politizado de la obra de Gorodischer, la coloca en una intersección íntima entre política y literatura e historia y literatura. Pero sobre todo permite deducir una posición combativa, no indiferente, frente a todos los sucesos o las dimensiones significativas de la vida social. Más aún, la literatura es pensada por Gorodischer como un espacio conflictivo, definido a partir de las tensiones que establece con las instituciones y con la historia. (2003: 141)

De las entrañas de ese espacio conflictivo emerge la Poética contra la marginación de la que intentaremos dar cuenta mediante el análisis del *corpus* propuesto.

Pero, ¿quiénes son los sujetos subalternos?

Ya explicamos el enfoque desde el cual retomamos la noción de *genres* “menores” marginados y cómo entendemos el proceso de politización que algunos escritores, entre los que ubicamos a Angélica Gorodischer, ejercen sobre ellos. A continuación, nos centraremos en los sujetos subalternos para delinear la perspectiva desde la cual abordamos su configuración y posterior rejerarquización en este trabajo.

En primera instancia, la etimología de la palabra “subalterno” nos abre una puerta hacia el sentido desde el que consideramos el concepto. Derivado del latín *subalternus*, significa “uno debajo del otro” y está morfológicamente compuesto por un prefijo sub- que significa “debajo”, la raíz alter que implica “otro” y el sufijo -anus que indica pertenencia o procedencia. Así, partimos de la existencia de una jerarquía entre individuos o grupos que otorga a los de arriba poder sobre los de abajo, poder que, en ocasiones, puede entenderse como potestad sobre ellos y/o depender de la posición o lugar de origen de cada uno. Se trata de un concepto relacional y dinámico que depende de oposiciones situadas, es decir, el vocablo mismo supone que si existen subalternos es porque hay

otros sujetos o grupos que no lo son y que, por el contrario, elaboran, reproducen y refuerzan las definiciones y normas que justifican su situación diferencial. Dicho carácter opositivo, relacional y jerárquico de las subjetividades, implica la existencia de una especie de paradigma, elaborado e impuesto desde los grupos hegemónicos, al que deben asimilarse todos los sujetos. Aquellos que por sus características y/o atributos no lo logran, los diferentes, son considerados socialmente inferiores y, por ende, son sometidos a condiciones de dominación y desigualdad inherentes a dicho modelo.

Por otra parte, si remitimos a la genealogía del concepto, debemos remontarnos a la década del 30 del siglo XX, cuando Antonio Gramsci, privado de la libertad por razones políticas, comenzó a elaborar sus *Cuadernos de la cárcel*. Si bien el vocablo aparece en el primer cuaderno, fue evolucionando desde un paralelismo entre la función social y militar de ciertos sujetos hasta su uso en referencia a todo lo que tiene un rango inferior a otra cosa, siendo susceptible de aplicarse a cualquier situación de dominio. Guido Liguori señala la importancia que adquiere el concepto desde el “Cuaderno 3” (1930) y llega a la conclusión de que:

[...] con el término “clases subalternas” Gramsci indica un conjunto diversificado de clases, todas caracterizadas por no ser todavía hegemónicas o dominantes, pero muy diferenciadas en su interior. Se pasa del proletariado o de clases capaces de lanzar el desafío hegemónico y de plantearse el objetivo concreto de la toma del poder a los estratos sociales más marginales, periféricos y espontáneos. (2018: [http](#))

En el “Cuaderno 8” (1931-1932) Gramsci agrega que las clases subalternas no son nunca pasivas, de ahí la importancia de reconstruir su historia porque en las huellas de esa actividad rebelde radica su potencial capacidad de autonomía y, eventualmente, de acceso a la hegemonía, en caso de confluir una serie de condiciones históricas (Liguori, 2018: [http](#)). En ese mismo cuaderno, las clases subalternas se convierten en el subalterno, se da la transición del grupo al sujeto individual, del fenómeno

colectivo, social, de clase, a la aplicación del término en relación a la condición de subalternidad, en primera instancia cultural, de un individuo particular.

Al llegar al “Cuaderno 13” (1932-1934) se retoma la cuestión en torno a la política de Maquiavelo. Allí aparece la acepción teórica más difundida del concepto de “subalterno” vinculada a un colectivo: el “grupo subalterno” derivada de sus reflexiones sobre la hegemonía y el bloque histórico (unidad de la estructura y la superestructura). En ese texto, Gramsci sostiene que el Príncipe de su tiempo ya no es una persona sino un grupo, un partido político que debe ocuparse de configurar una voluntad colectiva nacional-popular y de llevar adelante una reforma intelectual y moral de la sociedad. Desde ese enfoque privilegia los aspectos culturales - la superestructura- como campo que abre a la posibilidad de una acción política, al mismo tiempo que genera y reproduce hegemonía. Así, el poder de las clases dominantes sobre las clases subalternas, en el modo de producción capitalista, no se sitúa exclusivamente en la potestad sobre los aparatos represivos del Estado sino que se liga, en buena medida, con la hegemonía cultural de las clases dominantes ejercida a través del control del sistema educativo, de las instituciones religiosas y de los medios de comunicación. Según esta teoría, quienes dominan "educan" a los otros para que vivan su sometimiento -y la supremacía de los primeros- como algo natural y conveniente, inhibiendo su potencial revolucionario y conformando, paralelamente, un bloque hegemónico con el objeto de amalgamar a todas las clases sociales en torno a su proyecto burgués. La hegemonía radica entonces en el acaparamiento, por parte de una misma clase o grupo, de las funciones de dirección intelectual, moral y política. Esto mismo les otorga potestad sobre los aparatos culturales que les permiten fabricar, modelar, difundir y reproducir subjetividades para ser consumidas por -o impuestas sobre, según el caso- los individuos de la sociedad. Este ciclo se rompe cuando las clases hegemónicas no consiguen resolver los problemas del resto de la sociedad e imponerle la reproducción de su cosmovisión, que empieza a ser cuestionada. En ese momento, si la clase subalterna logra solucionar los inconvenientes, se erige en dirigente y, al expandir su visión de mundo, crea un nuevo bloque hegemónico

trastocando el orden anterior e imponiendo una jerarquía diferente. (Gramsci, 1999; Soto Reyes Garmendia, 2000: 300-303, Rodríguez, 2009: 255-260)

En el “Cuaderno 25: A los márgenes de la historia (Historia de los grupos sociales subalternos)”, un monotemático de 1934, Gramsci reúne notas de cuadernos anteriores y diferencia entre los subalternos los aquellos marginados por el desarrollo histórico. Considera que no todos los subalternos son iguales ya que estos marginados pueden relacionarse y luchar bajo la dirección de aquellos subalternos fundamentales y activos que pugnan por la hegemonía.

Ahora bien, atravesando diversos derroteros teóricos, la noción de “subalterno” adquirió un fuerte impulso en la década del 80 del siglo XX, dentro de los que se conocerían como estudios poscoloniales³¹. El origen de esta línea se suele asociar con la revista de ensayos *Subaltern Studies* (*Estudios sobre Subalternidad: Escritos sobre la Historia y Sociedad india*), que comenzó a circular en 1982. El colectivo editorial de la publicación estuvo dirigido hasta 1988 por Ranajit Guha (un distinguido historiador de la India, que por entonces enseñaba en la Universidad de Sussex), acompañado por un reducido círculo de académicos³². Dichos

³¹ Con la independencia de la India británica, en 1947, comenzó una etapa de descolonización que, posteriormente, se asoció a un pensamiento crítico con foco en la revisión del pasado colonial: los estudios poscoloniales. Desde el surgimiento y promoción de esta línea, la configuración de lo social heredada comenzó a complejizarse gradualmente a través de la revisión de categorías como las de sujeto moderno, poder, historia y estado-nación, petrificadas en el pensamiento colonial. Por esta razón, adquirió relevancia la determinación de la posición de los sujetos dentro de los espacios de construcción del conocimiento, espacios en los que, por otra parte, se llevan a cabo luchas constantes por la imposición de sentido.

Actualmente, los estudios poscoloniales conciben a la cultura como campo de lucha entre posiciones y se caracterizan, en líneas generales y atendiendo a los fines de esta investigación, por no responder a una lógica binaria, ser antiesencialistas, entender el poder como una capacidad relacional y no como un atributo natural, y por pensar las propias condiciones históricas como base de toda reflexión.

³² Posteriormente, el grupo se amplió y su sede se trasladó a India. Después de la renuncia de su director original, *Subaltern Studies* continuó siendo editada por un

intelectuales procedían, en su mayoría, de India aunque su paso y/o inserción en centros universitarios de prestigio relacionados con los grandes focos intelectuales de occidente -europeos y estadounidenses-, imprimieron un sello particular a su estilo, al mismo tiempo que delinearon los temas de discusión y las problemáticas por las que se interesaron (Rivera Cusicanqui y Barragán, 1997: 11).

Los ensayos fundantes de *Subaltern Studies*, tenían el propósito, según su director, de “promover una discusión sistemática e informada sobre temas de la subalternidad en el campo de los estudios surasiáticos, para así rectificar la inclinación elitista característica de gran parte de la investigación y del trabajo académico en esta área en particular” (Guha, 1997: 23). Así nacieron, impulsados por el deseo de intervenir en debates relativos a la historiografía surasiática moderna en el marco de un proceso de reelaboración de los modos de construir conocimiento, para derivar luego en una vigorosa crítica postcolonial que, con el tiempo, se expandió al análisis de otros contextos geoculturales.

Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán explican que, “Los trabajos del grupo intentan dismantlar esta razón ilustrada y colonial, por el solo hecho de que intentan restituir a los (grupos, clases) subalternos su condición de sujetos, plurales y descentrados, que habitan de un modo territorial la espesura histórica de la India” (1997: 11). Con este objetivo, el colectivo multidisciplinar se concentró en la elaboración de reflexiones críticas innovadoras a partir de las tesis de Antonio Gramsci y Frantz Fanon, entre otros, y revisitando a exponentes del pensamiento posmoderno, el estructuralismo y el post-estructuralismo entre lo que encontramos a Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson, Roland Barthes y Michel Foucault, por mencionar solo a algunos de los más destacados. Las particularidades de estos enfoques justificaron en parte el por qué, desde los comienzos de *Subaltern Studies*, se hizo presente la tensión entre recuperar al subalterno como sujeto más allá del discurso de los grupos dominantes y analizar la subalternidad en tanto

equipo rotativo de dos miembros del grupo. Por último, pasó a manos de un colectivo editorial expandido.

efecto de los sistemas discursivos, una tensión que algunos estudiosos consideran aún vigente.

Ranajit Guha estuvo a cargo del prefacio al primer número de la publicación. Allí intentó clarificar los motivos que los empujaban a abordar críticamente el análisis de la historiografía india, tanto la producida por la élite colonial como la nacida de la élite nacionalista. Su objetivo anclaba en la creencia de que dicha disciplina era incapaz de dar cuenta de las contribuciones del pueblo independientemente del accionar de las élites. Así, surge la idea de conducir a la historiografía oficial hacia un momento de crisis que permitiera la emergencia de la historia subalterna. Con este propósito, Guha redefinió el término “subalterno” como: “atributo general de subordinación en la sociedad surasiática, ya sea que esté expresado en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o en cualquier otra forma” (1997: 23). Esta acepción, si bien se liga a la gramsciana, no solo se sitúa geoculturalmente sino que expande las áreas de subordinación más allá de la clase. Además, según su postura, las élites asiáticas habrían ejercido dominación pero no hegemonía sobre los subalternos ya que, entre otras cosas, ellos consiguieron actuar en la historia independientemente de las primeras. Es en este marco que Guha propone el método de la “lectura en reversa o a contrapelo” de los textos de la colonia para recuperar las voces silenciadas aunque existentes de los sujetos dominados³³.

Sin embargo, tanto hacia dentro como hacia fuera del grupo, el concepto de subalternidad fue objeto de una multiplicidad de interpretaciones y desplazamientos. La heterogeneidad de las perspectivas se manifestó en diversas críticas contra los postulados iniciales de Ranajit Guha, aunque sin ignorar su peso e importancia como precursor. Por otra parte, los investigadores pronto entendieron que la condición de subalterno no se circunscribía al caso de India ni al sur de Asia y que, además,

³³ “Leer en reversa o a contrapelo” significa distanciarse de la construcción oficial de la historia para acceder a los hechos desde la mirada de quienes quedaron fuera de ella. Esta lectura implica un sujeto colectivo marginado que, desde su posición desplazada, produce cambios y posee una potencial posibilidad de agencia de poder entendido como relacional.

resultaba demasiado acotado abordar el problema limitándose al enfoque disciplinar de la Historia. Esto condujo a una ampliación de horizontes que desembocó en una presencia global de los estudios postcoloniales, con algunas singularidades según los contextos.

Entre las alternativas a los planteos iniciales, surgió la crítica postcolonial deconstructiva. El enfoque hundió sus raíces en las grietas de la estructura dominante indagando en la historia del colonialismo y, evitando oposiciones binarias, reduccionistas e improductivas, se propuso hacer surgir de los intersticios de dicha historia las múltiples voces que ella había acallado. En esta línea se ubicó Gayatri C. Spivak desde cuyo trabajo, “¿Puede hablar el subalterno?” (1988)³⁴, abordaremos la cuestión³⁵.

Las diferencias entre Ranajit Guha y Gayatri C. Spivak se perciben en el ensayo antes mencionado. El texto gira en torno a la preocupación

³⁴ Manuel Asensi Pérez, reconocemos cuatro versiones de este trabajo. Entre ellas, optamos por la de 1988, titulada “Can the subaltern speak?”, que apareció en el libro editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, en la versión traducida al español que circula en la Revista Colombiana de Antropología, vol. 39, Bogotá Enero/Diciembre 2003, con nota introductoria de Santiago Giraldo. La elección se debe a que incluye y abarca la versión de 1985, titulada “Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice”, publicada en la revista *Wedge*. El artículo de 1988 incorpora el debate en torno a Foucault y Deleuze que le sirve a la pensadora “para situar el problema teórico de la representación del subalterno en todos los polos de ese proceso: en el del sujeto que trata de representarlos (el intelectual), en el del objeto de la representación (el subalterno), y en el modo de la representación (la teoría, el método, el concepto)” (Asensi Pérez, 2009: 10). Las otras versiones son: la conferencia de 1983, «Power and Desire» que nunca fue publicada y la incluida en el capítulo 3 del libro *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, publicado por Spivak en 1993, en la que relativiza su respuesta negativa al interrogante que da título al ensayo en sus versiones anteriores, atribuyéndola a un sentimiento de frustración.

³⁵ Si bien la teórica y crítica literaria reconoce que el sujeto postcolonial es heterogéneo, sostiene que dicha configuración está siempre atravesada por el *gender*, es por eso que pone especial interés en interrogar, deconstruir y analizar el lugar del sujeto postcolonial de *gender*. A pesar de esto consideramos que sus reflexiones pueden expandirse hasta abarcar a sujetos subordinados por razones diversas. Por otra parte, cabe señalar que la cuestión de *gender* ha sido clave en la producción de Angélica Gorodischer, tema que retomaremos específicamente al analizar la novela *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*.

sobre “cómo es representado en el discurso occidental el sujeto del tercer mundo” (Spivak, 2003: 301). Al abordar el asunto, sus reflexiones se centran en el sujeto subalterno en tanto individuo y tema. Desde esa posición, piensa con y desde él, analizando sus potencialidades y limitaciones, al mismo tiempo que lo deconstruye como categoría que proyecta la idea reduccionista de una identidad y una conciencia unitarias, homogéneas y englobantes del sujeto.³⁶ Por esta vía, intenta visibilizar la cárcel cultural que lo conmina al silencio. A partir de allí, enfoca la relación imperio-cultura-subalterno en, al menos, dos sentidos: por un lado, el problema de la re-presentación -o no- del subalterno en el doble sentido relacionado de “representación como ‘hablar en favor de’, como en la política, y representación como ‘re-presentación’, como en arte o en filosofía” (Ob. Cit. 308); y por el otro, el del rol de los intelectuales occidentales en la elaboración de la historia de los subalternos. En el segundo caso, según la teórica y crítica india, los pensadores tienden a reproducir los esquemas de dominación coloniales al contribuir a la perpetuación del mutismo del otro y, por ende, de su opresión³⁷. Esto obedece a que, según Gayatri C. Spivak, el modo en que los intelectuales occidentales emprenden el abordaje del estudio de los subalternos parte de tres fallas: por una parte, es una intelectualidad externa y lejana -espacial y hasta temporalmente- respecto de los sujetos que son su objeto; por otra,

³⁶ Como ya señalamos antes, Gayatri C. Spivak, al traducir *De la gramatología*, en 1974, introdujo a Derrida en la academia norteamericana. Desde allí, su producción se orientó hacia la crítica literaria posestructuralista, haciendo un uso deconstructivo del feminismo, el marxismo, y el poscolonialismo. Quedan claros, por ende, los lazos entre la teoría del pensador y los planteos de Spivak en su ensayo “¿Puede hablar el subalterno?” al que recurrimos aquí. En dicho texto, como señala Santiago Giraldo en su “Nota introductoria” a la versión publicada en la *Revista Colombiana de Antropología*, no se hace referencia a la incapacidad física de los desplazados para emitir sonidos y elaborar con ellos un discurso, sino “al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista” (2003: 298)

³⁷ Al hablar del caso específico del debate “Intelectuales y poder: conversaciones entre Michel Foucault y Gilles Deleuze”, que emplea como ejemplo de su lectura, Gayatri C. Spivak señala “Ni Deleuze ni Foucault parecen conscientes de que el intelectual dentro del capital socializado, esgrimiendo la experiencia concreta, pueda ayudar a consolidar la división internacional del trabajo” (2003: 307).

pretende acceder a una especie de conciencia subalterna homogénea; y en tercer término, no consigue que sus argumentos dejen de ser funcionales al sistema de dominación ya que al fijar al subalterno como símbolo de “lo otro”, le brinda al grupo dominante una herramienta clave para cosificarlo: una identidad inamovible. Así, las dos dimensiones de la relación imperio-cultura-subalterno se entrelazan ya que la re-presentación/irrepresentación de los subalternos suele estar a cargo de los intelectuales que ejercen una violencia epistémica contra su objeto de análisis al construirlo interesadamente como un “otro”. Esa representación borra el rastro propio de ese otro configurado en un relato, elaborado desde un punto de vista dominante, el occidental, y preñado de los prejuicios y premisas de las potencias hegemónicas.

Gayatri C. Spivak responde inicialmente al interrogante que da pie al ensayo sosteniendo que es imposible recuperar la voz de los sujetos subalternos silenciados por los discursos históricos oficiales. Sin embargo, ella misma se encargó de relativizar su posición posteriormente, llamando a trazar un itinerario del silencio para que, de este modo, el subalterno logre acceder a un lugar de enunciación, que le ha sido socio históricamente vedado, haciendo posible que su voz sea escuchada. Su enfoque implica asumir el reto de configurar nuevos espacios de enunciación aunque teniendo presente que dicho proyecto es vulnerable a la borratura de la palabra que pretende recuperar. Consideramos que uno de estos espacios es el de la literatura. Si bien, en el caso de las obras del *corpus*, no tenemos la voz de los subalternos propiamente dicha, sí entendemos que se configuran espacios ficcionales alternativos que, a partir de su confrontación con los reales, promueven la reflexión crítica sobre estereotipos sociales que se reproducen como algo natural contribuyendo a perpetuar la supremacía de ciertos grupos sobre otros.

Asimismo, el hecho de que Gayatri C. Spivak denuncie la configuración, por parte de los intelectuales, de una identidad inamovible de subalterno implica que la voz que se quiere restaurar es heterogénea, múltiple y dinámica: no se trata de una sino de muchas voces que no comparten una esencia capaz de justificar su situación marginal y subordinada, en tanto colectivo. Por eso, la única opción política para eludir

la subalternidad es abandonar tal condición: hacer surgir la palabra desde la boca propia y no desde representaciones externas, ya que el mismo acto de representar al otro es en sí colonizador. En este sentido, la pensadora propone eludir la subalternidad extendiendo a los sujetos la posibilidad de elegir identificaciones móviles según objetivos políticos concretos y situados, liberándolos de las ataduras a una identidad homogénea y eterna como la que pretendían adjudicarles otros intelectuales occidentales. La idea surge de su percepción de un “uso estratégico del esencialismo positivista en aras de un interés político escrupulosamente visible” (Spivak, 2008: 45), por parte de ciertos grupos subalternos, que les posibilita la agencia política en un determinado contexto. En este sentido, Angélica Gorodischer, se distancia de la configuración de los esencialismos operacionales que contribuyen a configurar las identidades artificiales y homogeneizantes socialmente impuestas sobre los subalternos. En las obras del *corpus*, los sujetos ponen en cuestión, tensan y hasta rompen con los roles que les han sido adjudicados y que circulan, se refuerzan desde las instituciones oficiales y se reproducen -esencializados- por el imaginario dominante en el contexto de producción. Así, los subalternos de la sociedad se convierten en lo poderosos o los insurgentes capaces de motorizar la reflexión crítica y motivar al cambio. Este alejamiento es lógico si pensamos que los esencialismos estratégicos tienden a repetir los vicios y exclusiones característicos de los tradicionales.

En 1993, aparece por primera vez el “Manifiesto inaugural” del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos³⁸ en la revista *Boundary 2: Latin America* (volumen 20, número 3). Allí, quienes suscribían planteaban las continuidades y rupturas respecto del Grupo de Estudios sobre Subalternidad, enfatizando en la relevancia de los cambios contextuales a la hora de pensar en el subalterno de estas latitudes. Pronto se resituaron en el campo, subrayando el carácter precursor de los estudios latinoamericanos y las distancias respecto de los planteos de *Subaltern Studies*:

³⁸ Estuvo conformado en sus inicios por: John Beverley, Javier Sanjinés, Patricia Seed, Walter D. Mignolo, Ileana Rodríguez, Michael Clark, José Rabasa y María Milagros López.

El concepto y la representación de la subalternidad desarrollados por el Grupo Sudasiático de Estudios Subalternos no encontraron viabilidad sino hasta los años ochenta, mientras que los Estudios Latinoamericanos habían estado trabajando con conceptos similares desde su establecimiento como área de investigación en los años sesenta. La constitución de este campo de estudios (y de la Asociación de Estudios Latinoamericanos -LASA- como su soporte institucional) en tanto que formación necesariamente interdisciplinaria, corresponde al modo en que el grupo sudasiático conceptualiza al subalterno como un sujeto que emerge en los intersticios de las disciplinas académicas (Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en Castro-Gómez y Mendieta, 1998: [http](http://)).

De este modo, el grupo no solo ubica el tratamiento de las problemáticas relativas a la subalternidad en estas latitudes, sino que remonta sus inicios a los años 60, instalando la cuestión como tema dentro de la agenda de debates regional en el contexto en que aparece la primera obra del *corpus* gorodischeano propuesto para la presente investigación.

A finales de la década del 90 se conforma el Grupo Modernidad/Colonialidad, un colectivo de pensamiento crítico, multidisciplinar, multigeneracional y transnacional, muy activo en América Latina, especialmente durante la primera década del siglo XXI. Sus miembros³⁹, muchos de ellos vinculados antes al Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, intentan romper con la colonialidad del poder que ha contribuido a perpetuar un sistema excluyente desde perspectivas ligadas al giro decolonial, como la teoría de la dependencia, la filosofía de

³⁹ Entre los intelectuales que lo integraron se encuentran los sociólogos Aníbal Quijano (Perú) y Edgardo Lander (Venezuela), los semiólogos Walter Mignolo (Argentina-Estados Unidos) y Zulma Palermo (Argentina), los antropólogos Arturo Escobar (Colombia) y Fernando Coronil (Venezuela), el crítico literario Javier Sanjinés (Bolivia-Estados Unidos), la pedagoga Catherine Walsh (Ecuador) y los filósofos Enrique Dussel (Argentina-México), Santiago Castro-Gómez (Colombia), María Lugones (Argentina-Estados Unidos) y Nelson Maldonado-Torres (Puerto Rico).

la liberación y los estudios subalternos. Sus trabajos retoman las relaciones de poder que se instalan en América Latina a partir de 1492. De este modo, el eje cultural que había guiado los estudios poscoloniales, es desplazado por la raza que se ubica en la base del sistema económico capitalista y la modernidad europea que vienen a imponerse en la región. Este factor, si bien es central en *Opus dos*, no reviste tanta importancia en el resto del *corpus* –y de la narrativa gorodischeana, en general- como la cuestión de *gender*, razón por la cual consideramos más pertinentes aquí los planteos de Gayatri C. Spivak en torno al subalterno.

Lo antedicho da cuenta del derrotero que han seguido los estudios sobre la subalternidad, al mismo tiempo que nos permite apreciar la vigencia de los debates acerca del tema. Dichos debates se orientan, principalmente, en dos direcciones: por una parte, la puesta en evidencia de los diferentes modos en que los grupos dominantes la reproducen y fortalecen mediante dispositivos culturales que esencializan posiciones dentro de la estructura social; y por otra, la búsqueda de alternativas para hacer surgir la voz de los subalternos y que escapen de la lógica de dicha situación –esquemática, teleológica y anclada en las naturalizaciones sobre el sujeto y su desarrollo- resituándose, a partir del acceso a una posición enunciativa, que les permita hacer oír sus demandas específicas.

Ahora bien, sin desconocer las distancias, consideramos productiva, en un sentido amplio, la noción de “sujeto subalterno” nacida del cruce de aquella elaborada por Ranajit Guha en el “Prefacio” a la primera publicación de la revista *Subaltern Studies* y la que se desprende del ensayo de Gayatri C. Spivak mencionado. Dicha combinación funciona como eje para nuestro análisis sobre la configuración de las diferentes subalternidades rejerarquizadas en las obras del *corpus*. Así, entendemos que los sujetos subalternos son aquellos que han sido desplazados materialmente hacia espacios geo-socio-culturales periféricos. Atrapados discursivamente dentro del concepto homogeneizante de “otro” por quienes dominan la construcción de la historia, se han visto despojados de la posibilidad de agencia de una posición enunciativa válida que les permita intervenir en los debates que los involucran. Por último, y atendiendo al Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, reconocemos que el

contexto latinoamericano, y específicamente argentino en algunos casos, reviste una importancia clave a la hora de encarar la configuración de algunas de las subjetividades subalternas que Angélica Gorodischer rejerarquiza en sus obras. Es por tal motivo que situamos histórica y socialmente, de manera breve, el contexto de producción de cada una de las novelas analizadas y las particularidades de cada *genre*.

La aproximación anterior nos permite insertar el *corpus* gorodischeano dentro de los discursos en torno a la subalternidad, entendiendo a las novelas trabajadas como enunciados que a su vez replican, cuestionan y expanden otros, contemporáneos o anteriores, entablando con ellos un diálogo, evidente en la polifonía que las caracteriza. Así, el problema no queda clausurado en el mundo imaginario, como tampoco lo está en el extratextual, sino que, yendo del texto al contexto y viceversa, pone en tensión algunas significaciones sociales activas en cada contexto -con las normas, los valores, las referencias, los proyectos, las tradiciones y las motivaciones que las sostienen-. Por esta vía, abre la puerta a una deconstrucción crítica de subjetividades y situaciones naturalizadas/ esencializadas, resquebrajando sus cimientos y haciendo tambalear el edificio ideológico que las sostiene.

Las obras del *corpus* nos presentan grupos dominantes que en cada universo imaginario se erigen en fuente de represión y corrupción, planteando el problema que supone la supremacía de unos sobre otros. Para reforzar y perpetuar su hegemonía, dichos grupos crean y manipulan instituciones. Desde ellas configuran y reproducen diferentes “deber ser” que se instauran -con mayor o menor eficacia- como los comportamientos apropiados en la sociedad y contribuyen a esencializar esquemas de dominación y subalternidad, tal y como sostenía Antonio Gramsci. Sin embargo, en las novelas, el aura esencial se desvanece dejando al descubierto la función de los aparatos culturales dominantes de vigilancia, adoctrinamiento y represión compulsivos e históricamente situados. Así, como analizaremos en los capítulos subsiguientes, dentro del universo imaginario que propone cada obra se desestabilizan y cuestionan las bases

de la estructura social inequitativa vigente en cada uno de los contextos de producción.

Por esta vía, el *corpus* se nos presenta como productor de un sentido heterogéneo acerca de la subalternidad -con sus particularidades en cada una de las obras-. También se erige en portador de una mirada que abre a nuevas alternativas de concebir la estructura social en la que se hallan insertos los personajes y que, según entendemos aquí, refracta situaciones de la realidad social extratextual. No se trata de una evolución de obra en obra, sino de reformulaciones, profundizaciones y derivaciones orientadas a proponer un abanico de posibilidades a las relaciones de poder, productoras y reproductoras de subalternidad que, desde las distintas vertientes, contribuyen a configurar una Poética contra la marginación.

La configuración de los héroes

Volviendo al universo imaginario, luego de haber establecido desde qué parámetros entendemos la noción de sujeto subalterno, ahora nos centraremos en la configuración de los personajes, específicamente los héroes, para lo cual recurrimos, nuevamente, a Mijaíl Bajtín. Desde los protagonistas accedemos a la rejerarquización textual de los sujetos subalternos, estrategia que habilita una nueva mirada sobre estereotipos y posiciones sociales esencializadas desde los discursos dominantes.

Partimos de ubicar al hombre como eje vertebrador de una determinada visión artística del mundo, tal y como lo plantea el teórico y crítico soviético:

El mundo de la visión artística es un mundo organizado, ordenado y concluido aparte de la intencionalidad y el sentido alrededor del hombre dado, siendo su entorno valorativo: podemos ver cómo en función del hombre los momentos objetivos y todas las relaciones - espaciales, temporales y semánticas- se vuelven artísticamente significativos. Esta orientación valorativa y la condensación del mundo en torno al hombre crean su realidad estética, que se diferencia de la realidad cognoscitiva y ética (...), pero que no son, por supuesto, indiferentes a la última. (Bajtín, 1985: 164)

El sujeto del mundo imaginario se encuentra determinado en todos sus momentos y detalles por el autor como portador de una unidad conclusiva de la obra y los personajes. Las reacciones del autor ante las diversas manifestaciones del héroe obedecen a una única reacción suya frente a una totalidad; pero a su vez, cada episodio en el proceso de constitución del héroe suma a la caracterización del conjunto:

Tal reacción frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido. Esa reacción total frente al héroe literario tiene un carácter fundamentalmente productivo y constructivo. (Ob. Cit. 13-14)

Es el autor quien define al personaje en tanto objeto estético determinado, es quien combina de modo particular el material, el contenido y la forma atendiendo a una visión específica, a un estilo artístico⁴⁰ propio. Pero su configuración como totalidad estable no es inmediata, implica un proceso durante el cual el creador debe precisar cada vez más su actitud valorativa hasta que esta no presente ambigüedades o contradicciones. Con tal objeto, elige un modo de enfocar un acontecimiento determinado que se plasma en la manera en que el personaje lo vive dentro del universo imaginario de la obra en cuestión. Pero, a pesar del vínculo innegable, “es imposible suponer una coincidencia a nivel teórico entre el autor y el personaje, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes” (Ob. Cit. 17). Esto no impide una confrontación crítica productiva entre las biografías y/o las cosmovisiones del autor y del protagonista, pero lo que debe evitarse es “la confusión entre el autor-creador, que pertenece a la

⁴⁰ Mijaíl Bajtín denomina estilo a “la *unidad* de procedimientos de estructuración y conclusión del héroe y de su mundo y de los recursos de elaboración y adaptación (superación inmanente) del material determinados por el primero” (1985: 176).

obra, y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida” (Ob. Cit. 18).

Las obras se crean desde fuera de los héroes y por eso, como lectores, seguimos sus derroteros externamente. En este sentido, el héroe como tal, no puede generar una forma estéticamente concluida porque no es estéticamente activo. Es el interés artístico del autor, en tanto poseedor de una visión y un conocimiento que exceden a los de los personajes, y que incluyen todos los momentos de conclusión del mundo imaginario, el que guía tanto al héroe como a su orientación vital ética y cognoscitiva. El autor no solo sabe y ve más allá en la dirección que mira el personaje, sino que conoce aquello que es inaccesible para él, y esto le permite completar el horizonte del otro, abarcarlo y enmarcarlo en el fondo conclusivo de su propia visión y deseos. El autor, desde su conciencia que transgrede el mundo imaginario, debe hablar acerca de la vida del héroe por boca de él, como otro, para poder crearlo como una totalidad artística: “Al vivenciar al héroe desde el interior, abrimos las fronteras, y las volvemos a cerrar cuando lo concluimos estéticamente desde el exterior” (Bajtín, 1985: 85). Es decir que, a partir de aquí podemos pensar a los héroes y a los demás personajes “como un objeto de ficción formado y nutrido por los materiales que provienen del autor pero siendo esencialmente una criatura otra, diferente de este y capaz, en alguna medida, de influirlo y modificarlo” (Jitrik, 1962: 110). No obstante esto, para el autor real, los héroes son una otredad, “un tú, sujeto de un diálogo creativo que le permite mostrar su propia valoración del mundo a través de la perspectiva de otro cuya caracterización forma parte de la ‘posición significativa’ con la que el autor se define” (Arán, Marengo y de Olmos, 1998: 58).

Pero, por otra parte, el héroe no se sabe cerrado ni vive su vida como determinada. Allí nace la posibilidad de su estetización porque: “Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden” (Bajtín, 1985: 28). Lo importante es la actitud de una -la del autor que debe ser por definición inconclusa- hacia la otra, como algo diferente de sí. La actividad estética comienza con la vivencia de la vida del otro: quien observa debe asumir el horizonte vital del otro para regresar luego a su propio lugar y

completarlo con la percepción externa de él que le es inaccesible y que permite estructurar de forma conclusiva la vivencia ajena. En una obra literaria, la escritura comprende ambos momentos, porque quien crea dirige las vivencias de los personajes al mismo tiempo que las concluye desde su conocimiento abarcador, desde valores extrapuestos a la conciencia de los personajes y a su mundo.

Es decir que:

[...] la actitud general y estéticamente productiva del autor frente a su personaje que es la de una intensa extraposición del autor con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético (Ob. Cit. 21)

La acción artística “se concluye fuera de la finalidad y el sentido allí donde éstos dejan de ser las fuerzas motrices únicas de mi actividad” (Ob. Cit. 49) y esto solo sucede cuando es el horizonte del autor el que determina al de los personajes desde una finalidad anticipada. De este modo, la posibilidad de un futuro real es reemplazada por un futuro de carácter netamente artístico que siempre está predeterminado por la visión extrapolada y excedente, los conocimientos, los sentimientos y los deseos del autor.

Lo dicho hasta aquí permite entender el entramado que supone la configuración de la forma estética del héroe, respecto de lo cual Mijaíl Bajtín explica:

La forma expresa el carácter activo del autor con respecto al héroe, que es el otro hombre; en este sentido se puede decir que la forma es resultado de la interacción entre el héroe y el autor. Pero en esta interacción el héroe es pasivo; no es el que expresa sino lo expresado; sin embargo, como tal, siempre determina la forma,

porque ésta le debe corresponder, debe concluir desde el exterior precisamente su propósito interno vital; de este modo la forma le ha de ser adecuada pero no como su autoexpresión posible. Mas esta pasividad del héroe con respecto a la forma (...) es programada y se realiza activamente, se conquista en el interior de la obra de arte, se conquista tanto por el autor como por el espectador, los que no siempre salen victoriosos. Esto se logra tan solo mediante una extraposición intensa y amante del autor-contemplador respecto al héroe. (1985: 79-80)

A pesar de que el autor debe mantenerse fuera del universo que ha creado, su posición respecto de él emerge en las descripciones, de qué tan vivas, estables o no son sus fronteras, de la inserción y pregnancia del héroe en su entorno, de su solución y conclusión, etcétera.

Este tipo de héroes son los que pululan por las obras del *corpus*, héroes que viven su vida plenamente dentro del mundo imaginario, que tienen una psicología, una manera de pensar, pero que no dejan de ser una totalidad predeterminada por la visión excedente y externa, los sentimientos, los conocimientos y los deseos de la autora. En este camino ya señalado, ellos se desplazan espacial y temporalmente pero los viajes más complejos y profundos que realizan son aquellos que los conducen hacia su propio interior, y cuya última parada es la muerte material o simbólica, según sea el caso, ligada a un renacer diferente, alternativo a la vida previa.

Angélica Gorodischer parte de personajes típicos, cuya forma responde a los códigos del *genre* en cuestión, pero trastoca algunas de sus características definitorias. Esta traición incita al lector a reparar en las rupturas en busca de un sentido para dicho desplazamiento, y ahí radica la politización de la que hablamos antes. Esto se debe a que la tipicidad, según Umberto Eco, depende de la relación entre el personaje y el lector (2004: 225). En este sentido, es que Angélica Gorodischer busca y aprovecha el reconocimiento de los tipos propios de cada *genre* para, desde allí, quebrar con ellos y con los estereotipos que representan o refractan, empujando al lector a salir de su zona de *comfort*.

La lengua que construye

Por último, nos detendremos brevemente en la importancia del lenguaje como elemento clave en la construcción del mundo ficcional y, específicamente, de los personajes del *corpus*.

Como ya mencionamos antes, el lenguaje no es neutro ni inocente y carece de sentidos absolutos. En las obras trabajadas, a partir de los diálogos, monólogos interiores y narraciones en primera persona, se va edificando una arquitectónica polifónica y dialógica en la que las diversas voces de quienes circulan por los mundos imaginarios se replican unas a otras, se superponen, acuerdan, se oponen e interrumpen. De esta manera dan forma a una orquesta de ideas y opiniones que se vehiculizan a través de ellas, sonando cada una de un modo particular. Es por eso que Mijaíl Bajtín argumenta que la novela polifónica implica una interacción de voces: “No puede tratarse de ninguna síntesis; solo se trata del triunfo de una u otra voz o de la combinación de voces allí donde éstas están de acuerdo.” (1985: 195)

Es así que el sujeto y su voz se erigen en objeto de la representación artística verbal. Pero el hablante es un sujeto social -al igual que su lenguaje- y se halla cultural e históricamente determinado. Por eso, como señala el crítico y teórico soviético: “El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un ideólogo y sus palabras son siempre ideologemas.” (Bajtín, 1989: 484).

Sin embargo, en las obras de Angélica Gorodischer, el lenguaje no sirve únicamente para comunicar o expresar algo, sino que funciona como herramienta que permite delinear subjetividades que asumen determinadas posiciones frente a la realidad, relacionándose de un modo particular con ella. La forma en la que cada personaje se apropia y ejecuta el lenguaje -su dialecto, cronolecto, sociolecto, la jerga que emplea y el manejo de registros lingüísticos-, contribuye a definir quién es en ese momento, a detectar cambios respecto de quién era, a percibir la modalidad de sus relaciones con los demás y a delimitar su grado de sumisión o rebeldía ante

los roles socialmente adjudicados a los sujetos, entre otras cuestiones. En este sentido, Roland Barthes sostiene,

Durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza a convertirse en acto lúcido de información, como si necesitara, primeramente aprender reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se asigna la misión de dar cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia. (2011: 60)

Pero Angélica Gorodischer va más allá al flexibilizar, tensar y hasta romper esas murallas. En este sentido, podemos asociar el trabajo con las voces, que ejecuta la escritora rosarina, con dos nociones de Jorge Luis Borges. Por un lado, en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1953), él sostiene: “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación” (1994: 269), para agregar luego: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina” (Ob. Cit. 273). Es así que, en las ficciones de la rosarina, lo propio se desprende de un uso particular del lenguaje y no del “color local” ya que suele optar por la ausencia de anclajes geográficos o la construcción de geografías reconocibles aunque ficcionadas. Por otra parte, Jorge Luis Borges, en su ensayo “La poesía gauchesca” (*Discusión*, 1932), afirma: “he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino” (1994: 181). Si tenemos presente que el foco de este trabajo está puesto en la rejerarquización textual de sujetos subalternos en la narrativa de Angélica Gorodischer, comprendemos por qué la voz de los personajes adquiere una importancia central en su configuración. Esto hace previsible

hallar mecanismos propios de la expresión oral (como la apelación a un auditorio, la duda en relación con ciertas expresiones, la fragmentariedad en el discurrir discursivo, etc.) entrelazados con recursos de la narración y la estética literarias en las obras del *corpus*.

En este sentido, la misma escritora señala:

Pronto llegué a sentir que tenía el lujo de escribir con muchas voces diferentes, no sólo la voz literaria sino también las voces de la gente de todas las condiciones sociales y que usaban todo tipo de jergas. En este punto descubrí que ya no estaba dominada por el lenguaje sino que más bien podía hacer que el lenguaje se sometiera a mis objetivos e intenciones específicas. Mi escritura recurre al lenguaje formal tanto como al lenguaje de la calle y a veces al lenguaje vulgar, si es adecuado para mis objetivos. (en Gwendolyn Díaz, 2009: 60)

Este trabajo singular con el lenguaje y sus usos se extiende hasta crear momentos de imprevisibilidad que rompen con la monotonía de lo esperado, muchas veces ligados a un humor lingüístico, incisivo y sarcástico, apoyado en juegos de palabras y usos desviados del sentido habitual. Por esta vía, también contribuye a desarticular subjetividades socialmente subalternas.

Últimas palabras

Cuando la mera fórmula prima en los relatos de *genre*, la sensibilidad del lector se adormece, por la repetición vacía del mismo estímulo, y cae en la automatización de la que hablaba Viktor Shklovski. Esto no sucede en la narrativa de Angélica Gorodischer que rompe con los códigos despertando al lector de su letargo y convocándolo a descifrar el misterio que se esconde tras las traiciones a los códigos de *genre*.

En los capítulos subsiguientes analizaremos, desde los marcos anteriormente delineados, el modo en que la escritora rosarina elude la reproducción formular. Apelando a diversas estrategias para politizar

genres “menores” marginados, va dando forma a lo que consideramos una Poética contra la marginación. Así, desde las traiciones a los códigos genéricos, interpela al lector y lo llama a reflexionar sobre cuestiones relativas al poder, su ejercicio y sus consecuencias, sin descuidar el trabajo estético con las palabras.

En cada caso presentado en esta investigación, la escritora se apropia y reescribe algún *genre* “menor” marginado, de tradición masiva, masculina, blanca y/u occidental, traicionando sus códigos y resituándolo en la cartografía cultural y literaria. En el mismo movimiento, los politiza dando entrada a miradas que subvierten, no solo las normas del *genre* en cuestión, sino también estructuras, discursos y estereotipos sociales de época. Sin embargo, no cae en la tentación panfletaria: la evade apelando a la estetización lingüística y estilística, que suele romper con la solemnidad mediante el humor y los giros coloquiales, pero dando cuenta de un profundo conocimiento y trabajo sobre la lengua y sus posibilidades. Y es que Angélica Gorodischer está convencida de que, como explica en su ensayo “Señoras”, “No se entra a la literatura por la puerta del género ni por la puerta de la ideología, tan cercanas una de la otra: se entra a la literatura por la puerta de la literatura, porque de otro modo lo que sale es un panfleto y no un poema, un drama, un cuento o una novela” (1992: 48).

Las obras del *corpus*, pertenecientes al bloque de las que hemos denominado “Ficciones que politizan *genres* menores marginados”, hacen surgir de la transgresión genérica un *plus* semántico referido a temas específicos de la agenda de debates mundiales vigente en cada contexto sociohistórico de producción. La operación se completa al considerar la potencia que implica rejerarquizar una voz socialmente acallada, a través del trastocamiento de *genres* estigmatizados y/o relegados a los márgenes de lo que la institución literaria reconoce como propio. Así, la ficción se erige en el espacio que permite moldear nuevos mundos desde la voz transgresora de los desplazados que emerge para poner en cuestión y debilitar los cimientos sobre los que se asienta y reproduce una estructura social hegemónica inequitativa. Al mismo tiempo, la tensión o ruptura de los estereotipos pone en evidencia el carácter situado, arbitrario y relativo de las identidades, poniendo en jaque discursos esencialistas al hacer foco

en el carácter relacional de las posiciones dentro de una trama social en constante movimiento. Así, como señala Graciela Aletta de Sylvas, el universo ficcional de la escritora rosarina “plantea la fragilidad y heterogeneidad de los lazos identitarios, que así concebidos se oponen a un imaginario social predominante centrado en la heterosexualidad, en la pareja hombre-mujer y el núcleo familiar occidental tradicional” (2009: 248-249).

A lo largo de esta presentación hemos anticipado que, desde la perspectiva propuesta, las obras del *corpus* pueden funcionar como desestabilizadoras de presupuestos socio-culturales. Desde las tramas, las situaciones y los personajes, y las relaciones que entablan entre ellos, las obras presentan un cuestionamiento combativo y propositivo respecto de los sucesos y dimensiones significativas de la vida social, tanto nacional como internacional, en diversos contextos históricos. De este modo, convocan a cuestionar conceptos y subjetividades que han sido producidos y reproducidos, por ciertos sectores, como esencias y, por ende, percibidos generalmente como incuestionables e inmutables. Dichos conceptos y subjetividades, histórica y políticamente situados, contribuyen a mantener una estructura social, un orden de cosas, y a anular –o al menos dificultar– la posibilidad de expresión de otras visiones de mundo, que quedan excluidas del horizonte de lo pensable. Al trastocar, en mayor o menor medida según el caso, las bases de la configuración social hegemónica, Angélica Gorodischer abre las puertas para considerar la posibilidad de otras cosmovisiones, más equitativas e inclusivas que las vigentes en la actualidad escritural, lo que nos permite pensar en la configuración de una Poética contra la marginación.

En el presente encuadre teórico hemos dado cuenta de la perspectiva desde la que emprenderemos el análisis de las obras del *corpus* propuesto. Este primer acercamiento pretende clarificar el enfoque general, donde se insertarán los análisis específicos, a fin de facilitar la lectura y comprensión del trabajo sobre cada obra particular que emprenderemos a continuación.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 2009.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.
- Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amícola, José y José Luis de Diego (directores). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata, Argentina: Al margen, 2009.
- Arán, Pampa O. “Parte I: Géneros literarios”. En: Arán, Pampa O. y Silvia N. Barei. *Género, texto, discurso*. Córdoba, Argentina: Comunic-Arte, 2009. Pp. 11-59
- Asensi Pérez, Manuel. “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos”. En: Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Prólogo y traducción de Manuel Asensi Pérez. Barcelona, España: Museu d’Art Contemporani de Barcelona. 2009. Pp. 9-41. Disponible en línea: http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf (Consultado: 12/02/2019)
- Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1985.
- ---. “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación literaria”. En: Bajtín, M. M. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, España: Taurus, 1989. Pp. 13-75.
- ---. “Introducción. Planteamiento del problema”. En: Bajtín, M. M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rebelais*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1990. Pp. 7-57.
- --- (Medvedev, P.). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid, España: Alianza Editora, 1994.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: Seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno, 2011.

- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. En: Borges, Jorge Luis. *Discusiones. Obra completa*, Tomo I. San Pablo, Brasil: Emecé, 1994. Pp. 267-274.
- ---. “La poesía gauchesca”. En: Borges, Jorge Luis. *Discusiones. Obra completa*, Tomo I. San Pablo, Brasil: Emecé, 1994. Pp. 179-197.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. En: Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Montessor, 2002. Pp. 9-50.
- Culler, Jonathan. “La literaturidad”. En: Angenot, M. y otros. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993. Pp. 36-50.
- Derrida, Jacques. “Notas sobre deconstrucción y pragmatismo”. Simon Critchley, Jacques Derrida, Ernesto Laclau y Richard Rorty. *Deconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1998. Pp. 151-169. Disponible en línea: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/deconstruccion_pragmatismo.htm (12/02/2019)
- Desmarais, Maya. “Palabras menores: Análisis del posicionamiento de Angélica Gorodischer en el campo cultural argentino”. En: *CVC. Actas del XVI Congreso de la AIH*. 2007. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_226.pdf (Consultado: 20/02/2019)
- Díaz, Esther. “I. ¿Qué es la posmodernidad?”. En: Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2005. Pp. 15-34.
- Díaz, Gwendolyn. “Angélica Gorodischer”. En: Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2009. Pp. 53-76.
- Drucaroff, Elsa. “Introducción. La narración gana la partida”. En: *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por: Noe Jitrik). *La narración gana la partida*, Vol. 11 (dirigido por: Elsa Drucaroff). Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2000. Pp. 7-15.
- Eagleton, Terry. “Capítulo 1. ¿Qué es la ideología? En: Eagleton, Terry. *Ideología: Una Introducción*. Barcelona, España: Paidós, 1997. Pp. 19-55.

- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Mondadori de bolsillo, 2004.
- Ferrero, Adrián. “Escritura y rastro: la obra de Angélica Gorodischer en relación con la estética sesentista”. En: *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semióticos del Discurso*, 7, 2003. Santa Rosa, La Pampa. Pp. 133-144.
- ----. “Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer”. En: *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semióticos del Discurso*, 9, 2005. Santa Rosa, La Pampa. Pp. 75-88.
- ---. *Poéticas de la hipérbole: Las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf> (Consultado: 25/02/2019)
- Gandolfo, Elvio E. *El Libro de los Géneros: Ciencia Ficción, Policial, Fantasía, Terror*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma, 2007.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid, España: Cátedra, 1995.
- García, Guillermo: “El otro lado de la ficción: Ciencia-ficción”. En: *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por: Noe Jitrik). *La irrupción de la crítica*, Vol. 10 (dirigido por: Susana Cella). Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1999. Pp. 313-340.
- Giraldo, Santiago. “¿Puede hablar el subalterno? Nota introductoria”. En: *Revista colombiana de antropología* 39 (enero-diciembre 2003). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Pp. 297-301.
- Glowinski, Michal. “Los géneros literario”. En: . Angenot, Marc y otros. *Teoría Literaria*. México, D.F: Siglo XXI, 1989. Pp. 93-109.
- Gorodischer, Angélica. *Cien islas*. Rosario, Argentina: Ross, 2000.
- ---. “Señoras”. En: Le Guin, Ursula K. y Angélica Gorodischer. *Escritoras y escritura*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1992. Pp. 45-51.

- ---. “Una ciudad levantada sobre el engaño”. En: *La Nación, Suplemento de Cultura*. 10 de Julio de 2002. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/221767-una-ciudad-levantada-sobre-el-engano> (Consultado: 25/02/2019)
- Gramsci, Antonio. “Cuaderno 13 (XXX) 1932-1934. Notas breves sobre la política de Maquiavelo”. En: *Cuadernos de la cárcel*. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. Tomo 5. México: Ediciones Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999. Pp. 11-92. Disponible en línea: https://ses.unam.mx/docencia/2018I/Gramsci1975_CuadernosDeLaCarcel.pdf (Consultado 20/02/ 2019)
- Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. “Manifiesto inaugural”. En: Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponible en línea: <http://people.duke.edu/~wmignolo/interactiveCv/Publications/teoriassindisciplina.pdf> (Consultado 24/02/2019)
- Guha, Ranajit. “Prefacio a los estudios de la subalternidad. Escritos sobre la Historia y la Sociedad Surasiática”. En: Rivera Cusicanqui y Barragán (comp.). *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz, Bolivia: SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry, 1997. Pp. 23-24.
- ---. “Sobre algunos aspectos de la Historiografía Colonial de la India”. En: Rivera Cusicanqui y Barragán (comp.). *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz, Bolivia: SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry, 1997. Pp. 25-32
- Jitrik, Noe. *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 1962.
- ----. “Canónica, regulatoria y transgresiva”. En: *Orbis Tertius* 1(1), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. Disponible en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2474/pr.2474.pdf (Consultado: 20/02/2019)

- Liguori, Guido. “Clases subalternas marginales y fundamentales en Gramsci”. En: *Memoria. Revista de Crítica Militante*. Revista del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista. México, 2018. Disponible en línea: <https://revistamemoria.mx/?p=880> (Consulta: 25/02/2019)
- Pablos, Gustavo. “Angélica Gorodischer. Me apasiona cambiar”. En: *La Voz del Interior*. Córdoba, 20/09/2007. E1.
- Pastormerlo, Sergio. “Dos concepciones del género policial; una introducción a la narrativa policial borgeana”. En: Pastormerlo, Sergio, Néstor Ponce y Dardo Scavino. *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. Serie Estudios e Investigaciones 32. La Plata, Argentina: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de la Plata, 1997. Pp. 17-43.
- Piña, Cristina. “Prólogo”. En: García, Ana María y otros. *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2008. Pp. 9-12.
- Pons, María C. “La novela histórica: aproximaciones hacia su conceptualización y dinámica de cambio”. En: Pons, María. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996. Pp. 42-108.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y Rossana Barragán. “Presentación”. En: Rivera Cusicanqui y Barragán (comp.). *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz, Bolivia: SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry, 1997. Pp. 11-19
- Robin, Régine. “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”. En: Angenot, M. y otros. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993. Pp. 51-56.
- Rodríguez, Ileana. “Subalternismo”. En: Mónica Szurmuk, Robert M. K. Irwin y Silvana Rabinovich. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, D.F: Instituto Mora, 2009. Pp. 255-260.
- Sasturain, Juan. “Sobre historietas y literaturas marginales”. En: Sasturain, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 1995. Pp. 47-53.

- Soto Reyes Garmendía, Ernesto. “Hegemonía”. En: Laura Baca Olamendi y otros (comp.). *Léxico de la política*. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 300-303.
- Spivak, Gayatri C. “Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía”. En: Mezzadra, Sandro (comp.). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid, España: Traficantes de sueños, 2008. Pp. 33-68.
- ---. “¿Puede hablar el subalterno?”. En: *Revista colombiana de antropología*, 39, 2003, enero-diciembre. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Pp. 297-364.
- Todorov, Tzvetan. “Los géneros literarios”. En: Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F., México: Ediciones Coyoacán, 2003. Pp. 7-22.
- Tomachevski, Boris. “Temática”. En: Jakobson, Roman, Tzvetan Todorov y Ana M. Nethol. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 1978. Pp. 199-232.
- Vélez García, Juan Ramón. *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*. Sevilla, España: Consejo Superior de Investigaciones científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2007.
- Williams, Raymond. “Los géneros”. En: Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península, 2000. Pp. 206-212.

PARTE II:
ANÁLISIS DEL *CORPUS*

CAPÍTULO 1

Opus dos o el problema de la noción de superioridad



Lo que arruina todo es la noción de su superioridad.
Angélica Gorodischer, *Opus Dos* (1967).

La agitada década del 60

Desde mediados del siglo XX, el mundo comenzó a agitarse para finalmente hacer eclosión durante la década del 60. El Imperialismo colonial, tal como se había dado hasta ese momento, llegaba a su fin. Protestas, movimientos y revoluciones se expandieron por doquier suscitando profundos debates.

El primer mundo se mantuvo estable política y socialmente cuando comenzó la Guerra Fría. Todo lo que pudiese bullir bajo la superficie del segundo mundo pudo ser contenido por la tapadera del poder de los partidos y por la posibilidad de una intervención militar soviética. Por el contrario, pocos estados del tercer mundo, cualquiera que fuese su tamaño, pasaron los años cincuenta (o la fecha de su independencia) sin revolución, sin golpes militares para reprimir, prevenir o realizar la revolución, o cualquier otro tipo de conflicto armado interno. (Hobsbawm, 1996: 433)

La Guerra de Liberación de Argelia (1954-1962); la crisis del Congo belga (1960-1966) que comenzó con la proclamación de la independencia contra la tutela de Bélgica durante el desarrollo de la primera República del Congo democrático y terminó con la toma del poder de Joseph Mobutu; la masacre de Sharpeville (Sudáfrica) durante una manifestación contra el *apartheid* (1960)⁴¹ que desembocó en la independencia respecto de Reino Unido al año siguiente y funcionó como antecedente de la ola independentista africana (1962-1966); la Guerra de Vietnam (1964-1975); el asesinato de John Fitzgerald Kennedy (1963), ocurrido en oscuras circunstancias, que precipitó a los norteamericanos hacia una crisis de

⁴¹ Esta masacre llevó a que la Organización de Naciones Unidas proclamara el 21 de marzo como el Día Internacional de la Eliminación de la Discriminación Racial, reforzando una tendencia política antirracista, también

identidad, y el de su hermano Robert Francis Kennedy (1968) defensor de la causa promovida desde el Movimiento Afro-Estadounidense por los Derechos Civiles⁴², sumados a los de Malcolm X (1925-1965) y Martin Luther King⁴³ (1929-1968), ambos en el marco de las luchas contra el separatismo y en favor de la igualdad de derechos civiles para negros y blancos en los Estados Unidos; el surgimiento y desarrollo de la *New Left* Británica y la norteamericana, con su sesgo antiestatista cercano al socialismo libertario y asociado en Estados Unidos con el movimiento hippie y las protesta en los *campus* universitarios; la sangrienta “Revolución cultural” del proletariado chino impulsada por Mao Tse Tung (1966); la “Primavera de Praga” (1968) que buscó imponer una forma no totalitaria de socialismo opuesta al régimen soviético dominante en Checoslovaquia y la revuelta estudiantil del “Mayo francés” (1968), son algunos de los acontecimientos que alimentaron la ola libertaria mundial por esos años.

La Guerra Fría entre el Occidente-capitalista y el Oriente-comunista⁴⁴; el movimiento pacifista y anti-bélico *hippie*, que junto a la

⁴² El Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos implicó una larga lucha por extender el acceso pleno a los derechos civiles y la igualdad ante la ley a los grupos que no los tenían, especialmente a los ciudadanos negros. Usualmente se emplea esta denominación para referir a las luchas que tuvieron lugar entre 1955 y 1968 y que, apelando por lo general a la vía no-violenta, buscaban abolir la discriminación contra los afroamericanos y terminar con la segregación racial, especialmente en el sur norteamericano.

Se suele considerar que este periodo comienza con la negativa de Rosa Parks a ceder su asiento de autobús a un pasajero blanco, su posterior arresto, enjuiciamiento y sentencia lo que desembocó en el boicot a los autobuses de Montgomery en 1955, y termina con el asesinato del líder negro Martin Luther King en 1968. Sin embargo, el movimiento sigue vigente, de muchas formas, hasta hoy.

⁴³ En 1964 Martin Luther King había recibido el Premio Nobel de la paz.

⁴⁴ La Guerra Fría que se extendió desde la segunda posguerra, 1947 aproximadamente, hasta la disolución de la Unión Soviética con el inicio de la Perestroika en 1985, la caída del muro de Berlín en 1989 y, finalmente, el golpe de Estado en la URSS de 1991. En el marco de dicho enfrentamiento se inscribió la carrera espacial disputada entre los Estados Unidos y la ex URSS que concluyó con el triunfo de los primeros cifrado en el alunizaje de 1969.

resistencia estudiantil, se opusieron a la Guerra de Vietnam y apoyaron la lucha de los afrodescendientes en los Estados Unidos; y la revolución científica y tecnológica japonesa cuyos productos innovadores impactaron en el mundo entero, fueron el telón de fondo de lo antedicho.

Finalmente, en lo que se refiere a los avances en investigación y armamento nuclear, hechos a considerar teniendo en cuenta que la novela *Opus dos* parte de una realidad posnuclear, existieron tres incidentes importantes: el primero ocurrió en Rusia, en septiembre de 1957, y tuvo como resultado doscientas personas muertas y otras tantas afectadas por la contaminación; un mes después, en Inglaterra tuvo lugar el segundo incidente dejando un saldo de treinta y tres muertos y varias personas afectadas por los gases; el tercero aconteció en Estados Unidos, a comienzos de 1961, y solo hubo que lamentar a tres víctimas fatales.

Por su parte, América Latina adhirió al espíritu revolucionario global promoviendo y fortaleciendo una variedad de luchas y movimientos sociales en diversos ámbitos. El primero de ellos -y el de mayor trascendencia- fue la Revolución Cubana que resultó triunfal el 1 de enero de 1959. Una vez instaurado el nuevo gobierno, el acercamiento político a la URSS en detrimento de los intereses estadounidenses, desembocó en la "Crisis de los misiles" de 1962, con el consecuente temor ante la posibilidad de una tercera guerra mundial, temor que en *Opus dos*, la novela que analizaremos, parece haberse concretado.

La Argentina no quedó al margen, aunque el espíritu contestatario y rebelde adquirió aquí visos particulares. Luego del derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón, en junio de 1955, y la posterior proscripción del partido peronista en marzo del año siguiente, la alternancia entre gobiernos democráticos débiles interrumpidos por gobiernos dictatoriales cada vez más violentos sumió al país en la inestabilidad y el desacuerdo. Estos cambios cíclicos provocaron "el pasaje de un cuadro en el que la relativa igualdad e integración social convivían con una aguda crisis de legitimidad política, a otro en el que finalmente se resolvió la disputa sobre la legitimidad, pero la sociedad se volvió marcadamente desigual y excluyente." (Novaro, 2010: 10) Así, el sector de los "cabecitas

negras”, que durante el gobierno peronista había logrado acceder a empleos y a un poder relativo dentro de una estructura social que le era favorable, fue desplazado nuevamente, atacado y abandonado, por un Estado indiferente a sus necesidades, reclamos y demandas. Además, por ese entonces, la industria que había absorbido a los migrantes rurales, devenidos obreros urbanos, comenzó a decaer y el sector también perdió su fuente de ingresos y su poder adquisitivo. Este estado de cosas implicó un aumento en el número de villas de emergencia que de “solución” transitoria al déficit de vivienda se convirtieron en el hogar permanente de los desempleados u obreros explotados.

Finalmente, en 1963 asumió como presidente Arturo Umberto Illia. Su política nacionalista y socialdemócrata pronto le granjeó el odio de sectores política y económicamente influyentes -tanto nacionales como extranjeros- y de la prensa, un odio que él alimentó con su decisión de revocar la proscripción del peronismo. La insatisfacción de una oposición poderosa desembocó en el golpe de Estado autodenominado “Revolución Argentina”, que lo derrocó y puso en su lugar a Juan Carlos Onganía, en junio de 1966. Desde esa posición de poder, el nuevo presidente promovió una política de extrema derecha centrada casi exclusivamente en lo económico, descuidando -cuando no atacando y prohibiendo- lo relativo a aspectos sociales y políticos en general⁴⁵. Dicho proyecto de gestión justificó, entre otras acciones, la persecución a profesores, graduados y estudiantes universitarios considerados motor de la subversión, llegando al ejercicio de la violencia pública a un mes de su asunción cuando, en la denominada “Noche de los bastones largos”, ordenó a la Policía Federal el desalojo mediante la fuerza de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires.

En medio de este clima turbulento, signado en Argentina por la incertidumbre y la represión, comenzó a publicar Angélica Gorodischer. Su

⁴⁵ Se pueden mencionar, entre otras acciones, la prohibición de toda actividad política, la clausura de algunos medios de comunicación, la censura de manifestaciones con visos políticos y la supresión de instituciones abocadas a atender reclamos sociales.

segundo libro, y primera novela de ciencia ficción, *Opus Dos*, vio la luz en 1967 por la editorial especializada Minotauro.

Cuestión de “negros”

Consideramos aquí que el racismo ha constituido siempre una estrategia política, adaptada a diferentes contextos, para justificar la hegemonía de un grupo sobre otro con el que establece diferencias capaces de percibirse a simple vista. Una vez seleccionado el envase, se lo carga de contenidos que refuerzan la supremacía de unos sobre otros: diferencias morales, idiosincráticas, religiosas, de costumbre, son algunos de los factores a considerar en este sentido.

Ahora bien, en esta línea de pensamiento, el racismo “antinegro” y las luchas por erradicarlo, ocuparon un lugar privilegiado entre las causas emancipatorias desde mediados de la década del 50, especialmente en los Estados Unidos, que Norman Mailer describió como: “una nación que proclama el principio de la igualdad de oportunidades para todos con una cultura blanca sentada encima de una cultura negra” (Samoilovich, 1972: 253). En este marco, el dominio de los varones blancos empezó a ser cuestionado ante la autoafirmación de colectivos que, hasta ese momento, habían permanecido subordinados: “los negros estaban empeñados en su propia revuelta cultural, que incluía no solo declarar la guerra al racismo blanco, sino también independizarse de la tutela de los blancos en el combate.” (Ob. Cit.: 270). A ellos se unieron grupos de jóvenes instruidos que impulsaban el pluralismo social y étnico, lo que tiene sus ecos en el capítulo 4 de *Opus dos*. La lucha por la igualdad de derechos tuvo su clímax a mediados de la década del 60, luego de que John F. Kennedy obligara a que los negros fueran aceptados en las Universidades (1962), que Martin L. King obtuviera el premio Nobel de la Paz (1964) y que Robert F. Kennedy manifestara públicamente su adhesión al Movimiento Afro-Estadounidense por los Derechos Civiles, y adquirió mayor potencia con el asesinato de John F. Kennedy en 1963, el de Malcolm X en 1965 y los de Martin Luther King y Robert F. Kennedy en 1968, quienes se erigieron así en mártires, precisamente lo que el mitólogo del capítulo 2 de la novela recomienda evitar si es que no se quiere ver triunfar a una causa.

Pero vayamos un poco más atrás con la memoria histórica. Luego de la abolición de la esclavitud a mediados del siglo XIX (decretada por Abraham Lincoln en 1863 pero puesta efectivamente en práctica luego de la Guerra de Secesión en 1865) las cosas no cambiaron demasiado para los afrodescendientes norteamericanos. Fue así que,

Cuando nuevas relaciones de producción hacían necesario contar con trabajadores libres, en nombre de la igualdad se los libertó. Pero se creó entonces la doctrina de “separados pero iguales”, que establecía que ciertas ramas de la producción les eran accesibles y otras no; que no podían tener acceso a los mismos barrios, a los mismos transportes y sitios de diversión que los blancos. Esta doctrina subsistió [...]: solo fue empezada a derogar parcialmente en 1954. (Samoilovich, 1972: 254)

La Argentina tuvo su propio racismo. En nuestro país, la diferencia se orientó hacia los herederos de los pueblos originarios de América Latina, ya que aquí la disputa por la hegemonía enfrentó a indios, mestizos, criollos y españoles⁴⁶. Mientras que Pedro Orgambide, en su artículo “El racismo argentino” (1967), remontó sus orígenes a comienzos del siglo XIX, el antropólogo social Hugo Ratier (1971), situó sus comienzos tras la batalla de Caseros (1852). Sea como fuere, la orientación discriminatoria se potenció desde mediados del siglo XIX con la puesta en marcha de un plan de atracción migratoria basado en presupuestos racistas que proponía

⁴⁶ Aquí existe una diferencia clave entre el racismo norteamericano y el latinoamericano: mientras que el primero está ligado al origen genético y tras esa fachada oculta el discurso sobre la diferencia de clase, el segundo sintetiza bajo una misma forma el vínculo entre el color de la piel, la posición socio-económica y la propia construcción identitaria, silenciando la existencia de la discriminación y subalternización con bases en el factor racial. Esto obedece a que el racismo latinoamericano, y en especial el argentino, ha hecho un importante esfuerzo por borrar los rasgos fenotípicos negros de la población, invisibilizando, en el mismo movimiento, su influencia y aportes a la cultura local. De cualquier forma, resulta innegable la distancia fenotípica y cromática que separa a los grupos subalternos “negros” de las clases medias bajas cercanas socialmente a ellos. (Frigerio, 2006: http)

“mejorar” la población nacional a partir de la mezcla con nativos europeos y estaba respaldado por un proyecto educativo que enaltecía la “blanquitud” como signo visible de civilización.

Sin embargo, el plan falló. Las diferentes oleadas de inmigrantes europeos que anclaron en nuestras costas (a mediados del siglo XIX después de la caída de Juan Manuel de Rosas, luego, durante el período de entreguerras y, por último, desde mediados de la década del 40 hasta mitad de la del 50 del siglo XX) no fueron los nórdicos y franceses sofisticados que el gobierno y las élites locales esperaban. Los que arribaron fueron, en general, individuos de clase baja -analfabetos procedentes de ámbitos rurales de España e Italia- que, amuchados en los conventillos de la metrópolis porteña, contribuyeron a configurar un “crisol de razas” único en Latinoamérica, y que podemos asimilar al que encuentra Thor Enríquez en la Buenos Aires del último capítulo de *Opus dos*.

Los campesinos del país, en muchos casos descendientes directos de los pueblos originarios de cada región, también alimentaron la diversidad creciente en las grandes urbes. La crisis del modelo agroexportador debido a la sustitución de importaciones impuesta luego de la caída de la Bolsa de Wall Street, provocó que una masa de peones, minifundistas y changarines se trasladara a las metrópolis, especialmente Buenos Aires, en busca de trabajo en las florecientes industrias. Los nuevos habitantes de la ciudad, despreciados y marginados, se insertaron en el mercado laboral como sirvientas y obreros principalmente. Con el fin de la “Década infame”, el 4 de junio de 1943, comenzó a surgir la figura de Juan Domingo Perón, secretario personal del Ministro de Guerra Edelmiro Farrell. En octubre del mismo año, le asignaron la Secretaría de Trabajo y Previsión. Sin embargo, desde ese puesto menor primero, y luego desde la presidencia, Perón consiguió nuclear a casi toda una clase en torno a él, al promover una política inédita de mejoras en relación con el sector obrero que incluía la implementación de un sistema previsional, la satisfacción de demandas salariales postergadas y la unificación del sistema sindical, entre otras medidas.

Sin embargo, el reconocimiento a los individuos de clase baja trabajadora hizo que la clase alta, y sobre todo la pequeña burguesía liberal,

vieran con recelo y resentimiento a estos sujetos que “invadían” sus espacios al mismo tiempo que ganaban derechos. La amenaza se debía a que, como explica Hugo Ratier,

[...] era una masa triunfadora. Ellos engrosaron las columnas obreras del 17 de octubre de 1945, hicieron posibles las elecciones del 24 de febrero de 1946 y superaron con votos a toda la coalición opositora que salió a disputarle al peronismo el lugar recién ganado en el favor popular. Allí estaba el matiz político que puso sal en el enfrentamiento cuasi-racista de porteños y provincianos: ser “negro” era ser peronista, y viceversa. (1971: 11-12)

El choque originó diversas denominaciones para “los nuevos e inoportunos conquistadores de la ciudad” (Orgambide, 1967: http), la más popular fue “cabecitas negras”. Peyorativa y denigrante, comenzó a circular en boca de las clases alta y media burguesa en el Buenos Aires de la década del 40, asociada a las características físicas de los migrantes -en particular su cabello oscuro común a los sujetos de las provincias del norte-, pero pronto extendió su sentido a diferencias socio-culturales, educativas y políticas, conjurando el vínculo de clases en términos raciales⁴⁷. No obstante, esta configuración no evitó que, como ya explicamos, los “cabecitas negras” se resituaran en la cartografía socio-política urbana como grupo de poder frente a aquellos que, hasta el momento, se habían servido de las licencias implícitas del racismo oculto para explotar a los trabajadores, sometiéndolos a un servilismo casi esclavizante. La impronta

⁴⁷ Como señala Alejandro Frigerio, “Los rasgos negativos atribuidos a los negros porteños durante las primeras tres décadas del siglo XX, se corresponden -con algunas resignificaciones- con los rasgos que, en la década de 1940 y 1950 se les atribuirá a los “negros” (cabecitas negras) venidos del interior.

Ambos grupos subalternos son considerados el opuesto absoluto a la gente de bien, mal educados, poco confiables, indolentes, poco afectos al trabajo. Ambos sobre todo, están compuestos por individuos más oscuros que la gente decente y representan una amenaza -más todavía los “cabecitas” como grupo organizado políticamente -a la argentina moderna, europeizada, blanca y a quienes se enorgullecían de pertenecer a ella.” (2006: http)

racial, paulatinamente, dejó de ser el eje diferenciador a medida que los migrantes del interior del país iban perdiendo sus características visibles particulares e integrándose con los demás a partir de la configuración de una conciencia obrera común.

La Revolución Libertadora, que en 1955 derrocó a Juan Domingo Perón, implicó un cambio profundo en las condiciones de vida de los “cabecitas negras”. Las políticas sociales y el modelo económico que los habían beneficiado cayeron ante la libre empresa. La crisis del campo se agudizó y el desempleo aumentó provocando una nueva ola migratoria hacia las grandes urbes donde los recién llegados engrosaron el grupo de los desplazados en las villas miserias. En este contexto, el prejuicio racial se ocultó de nuevo y la gente “bien” miró con condescendencia a los “negros” (denominación menos violenta que la anterior) que habían dejado de representar una amenaza.

No obstante esto, algunas referencias permiten apreciar la importancia que aún tenía el racismo argentino en diferentes ámbitos de la discursividad nacional a finales de la década del 60, cuando aparece *Opus dos*. Tales son los casos de *El medio pelo en la sociedad argentina (Apuntes para una sociología nacional)*, de Arturo Jauretche, publicado en 1966, que analiza, entre otras cuestiones, el impacto de los “cabecitas negras” en el accionar de la clase media y la *intelligenza* en nuestro país. También el ya citado artículo “El racismo en Argentina”, publicado por la *Revista Extra* en 1967 y firmado por Pedro Orgambide, en el que resume escuetamente las mutaciones que fue experimentando la discriminación racial en nuestro país hasta llegar al “cabecita negra”. Además, en 1971, el antropólogo social Hugo Ratier publicó el estudio *El cabecita negra*, derivado de una experiencia que realizó hasta 1966 en la isla Maciel, y en el cual analiza el origen y desarrollo del concepto, ligado a cierto colectivo social argentino, a partir de la década del 40. Por otra parte, en el número 3/4 de la revista literaria rosarina *Setecientos monos*, de diciembre de 1964, Nicolás Rosa (en su primera participación en esta publicación) escribió una crítica sobre *Cabecita negra* de Germán Rozenmacher: un libro de cuentos de 1962, que abordaba diferentes cuestiones sociales, entre ellas, en el cuento homónimo y desde una escritura realista, planteaba los conflictos de

clase y políticos que se yuxtaponían en tal denominación desde la proscripción del peronismo a finales de los 50. El crítico presentó una sintética cartografía donde, además de dar cuenta de su posición respecto del sector en cuestión, y señalar que el problema de los “cabecitas negras” había sido abordado desde diferentes ángulos y con diversos resultados por escritores argentinos reconocidos –entre los que incluyó a Jorge L. Borges, Ernesto Sábato, David Viñas, Beatriz Guido y Elvira Orpheé entre otros–, aventuró un breve análisis del cuento “Cabecita negra”. Esta lista no aspira a ser exhaustiva ni mucho menos, solo pretende dar cuenta del interés por la cuestión en el contexto de producción de *Opus dos*.

De lo dicho hasta aquí concluimos que el racismo “antinegro” no se ató exclusivamente al color de piel, ni aquí ni en Estados Unidos: la clasificación racial se expandió más allá de lo meramente biológico para abarcar diferencias culturales, sociales y económicas, principalmente, aunque camuflándolas sí tras una especie de determinismo étnico. En este sentido, y refiriéndose al rol que desempeñó la ciencia ficción en la empresa antirracista, Eduardo Goligorsky explica:

A menudo la ciencia-ficción enfrenta con sentido crítico ciertas teorías que, llevando al absurdo el concepto de raza, no se conforman con discriminar a los individuos que se distinguen por sus rasgos físicos sino que se encarnizan también con los pobres, a quienes atribuyen una presunta inferioridad racial manifestada en términos económicos. (...) Y si alguien pensara que esta doctrina racista de la pobreza es demasiado descabellada para ser tomada en consideración, bastará recordar que aun en nuestro medio han cristalizado prejuicios similares para racionalizar la explotación y postergación de los llamados “cabecitas negras”. (1969: 30)

En conclusión, a pesar de que los blancos han recurrido, en más de una oportunidad, a argumentos biologicistas para imponer una hegemonía “natural” sobre quienes los rodean, en la actualidad se han rebatido las

pruebas y explicaciones científicas que antaño justificaban su superioridad étnica. Hoy somos conscientes de que dicha jerarquía suele derivar de una evolución económica, política y cultural diferencial que ubica a los negros en una situación de desventaja dentro de la estructura social. Pero esto no es consecuencia de características genéticas, sino una estrategia útil para la reproducción del régimen de explotación blanca al que han sido sometidos durante siglos los individuos negros, primero mediante la esclavitud legalizada y, una vez abolida esta práctica, desde condiciones de trabajo que, en los hechos, se le asemejan bastante.

La ciencia ficción en la Argentina de los 60

Volviendo sobre nuestros pasos, el espíritu revolucionario también alcanzó a la producción y a la crítica literaria de estas latitudes. El fenómeno de mayor trascendencia fue el bautizado como “*Boom* de la literatura latinoamericana”⁴⁸.

En La Argentina, el *boom* fue posible gracias -entre otros factores- a la expansión del mercado editorial local (que se concentró en la promoción de escritores nacionales); a la popularización de los suplementos culturales de periódicos importantes que dejaron de dirigirse exclusivamente a un público de iniciados; y al giro de la crítica académica hacia autores de estas tierras, lo que implicó una reformulación del canon, enfocado antes en escritores foráneos. Todo esto reforzado por el aumento y la diversificación del público lector de clase media y baja, derivados de la expansión editorial y de la educación durante la época.

⁴⁸ Fenómeno literario y editorial que tuvo lugar entre los 60 y los 70. Fue protagonizado por un grupo de novelistas cuyas obras -técnicamente vanguardistas, estéticamente experimentales y políticamente comprometidas- circularon por el mundo con tiradas impensables hasta ese momento. Algunos de sus autores más representativos fueron: el colombiano Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa de Perú, Julio Cortázar de Argentina y el mexicano Carlos Fuentes. Ellos, entre otros, desafiaron las convenciones que regían en la literatura latinoamericana desde obras experimentales donde lo estético se superponía con lo político-social en un contexto de producción particular como era América Latina por entonces. A esto se sumó la posibilidad de ser editados y circular por el mercado literario europeo lo que les reportó visibilidad más allá de las fronteras locales.

Este fenómeno propició el resurgimiento de la industria cultural argentina y la redefinición de la figura del intelectual como sujeto “comprometido políticamente e insertado, simultáneamente, en un sistema de criterios culturales específicos, sistema que no reenviaba directamente al terreno ideológico-político.” (Sigal, 1991: 196), un perfil en el que Angélica Gorodischer encajó desde sus primeras obras.

Por otra parte, Noé Jitrik y Susana Cella, en el tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (1999), consideraron el período que se extiende desde 1955 hasta 1976 como, precisamente, de “irrupción de la crítica”. Esto se debió a que implicó debates, polémicas y profundos cuestionamientos a los saberes hegemónicos, y a la sociedad en general, acompañados de una intención de ruptura respecto de las tradiciones heredadas desde diferentes ámbitos.

Uno de los puntos que interesó a la crítica local de la época fue la cuestión de las narrativas de *genre*, entre ellas las de ciencia ficción. En este sentido, Guillermo García señala que: “Desde comienzos de los 60, algunos escritores vinculados al grupo constituido en 1953 en torno a la revista *Contorno* se detuvieron a observar con interés las producciones incluidas dentro de ciertos *genres* ‘menores’.⁴⁹” (1999: 313). Esta preocupación, abrió las puertas a una etapa de recuperación, valoración y reflexión profunda y seria sobre un proceso (y la producción narrativa-ficcional ligada a él) que, hasta ese momento, había sido, en gran medida, subestimado por la crítica literaria: el de la apropiación por parte de la alta cultura de elementos procedentes de la cultura de masas y su reelaboración estético-creativa.

En lo que refiere específicamente a la ciencia ficción, este contexto representó un campo fértil, con un mercado editorial que, desde mediados de los 60, se abocó a las producciones de *genre*, favoreciendo y facilitando

⁴⁹ Tal es el caso de Juan José Sebreli quien en 1959 y 1966 publicó artículos reivindicando al policial negro norteamericano, especialmente a Dashiell Hammett; o el de Oscar Masotta con su estudio *La historieta en el mundo moderno*, de 1970; o de Pablo Capanna con su investigaciones *El sentido de la ciencia ficción*, de 1967, entre tantos otros como Jorge Rivera, Jorge Lafforgue, Elvio Gandolfo, Ricardo Piglia, Aníbal Fordo Eduardo Romano, Beatriz Sarlo y Juan Sasturain, por mencionar solo algunos.

la circulación de escritores nacionales, configurando los consecuentes espacios de consagración que permitieron la conformación de una tradición con sello propio. Estos autores, recurrieron a un uso generalmente amplio del *genre* que, según Adrián Ferrero,

[...] planteaba una orientación que tenía que ver con problematizar, desde un género literario sin tradición en el país, categorías o certezas de la organización de la cultura, en un sentido amplio y del sistema literario, en forma más restringida. Una crítica al verosímil realista, que hegemonizó la literatura argentina desde su nacimiento hasta los primeros decenios del siglo XX, y una reivindicación, en cambio, de ciertas literaturas consideradas como “marginales” o “menores” en relación con otros géneros de una centralidad consagratoria. (2003: 136)

Esta reescritura innovadora de un *genre* -tanto estética como creativa-, capaz de alentar al lector a adoptar una postura activa frente a las traiciones y al código genérico para captar la circulación y la relación o contradicción entre discursos sociales históricamente situados y en puja por la hegemonía dentro de una ficción politizada, es la que leemos en *Opus dos* y de la que daremos cuenta en nuestro análisis.

Ciencia ficción literaria: breve acercamiento al *genre* de la anticipación

El origen y la delimitación del *genre* que se conoce con el nombre de ciencia ficción -al igual que sucede con otros de los abordados en este trabajo- son difíciles de precisar. La dificultad obedece a varias razones: la superposición de criterios de clasificación, los límites imprecisos con otros *genres* literarios y las mutaciones que ha experimentado con el tiempo, son algunas de ellas.

Sin embargo, la combinación reiterada de ciertos elementos en un conjunto de relatos permite hablar de la existencia de un *genre*. El carácter anticipatorio de la historia, la lógica contrafáctica que rige sobre los acontecimientos narrados, una visión macro de lo público-social centrada en la raza humana, su trayectoria y su posible destino -entendida como un

todo orgánico- y no en individuos protagónicos, y la disidencia con la sociedad de la época, son algunas de las características que contribuyen a poner en cuestión los supuestos básicos sobre los que se levantan los cimientos de nuestra vida cotidiana. En esta línea, Elvio Gandolfo sostiene que la ciencia ficción “ha desplegado una especie de vastísima visión de los anhelos y pesadillas de la raza humana” (2007: 26), y la considera un “intento de descripción y exploración del impacto de lo científico sobre el hombre, no solo en el aspecto práctico y cotidiano, sino también en los campos filosófico, mitológico y poético.” (Ob. Cit. 33-34) La ciencia ficción de Angélica Gorodischer se sitúa especialmente en esta última línea.

En América Latina, a diferencia del paradigma norteamericano, la ciencia ficción se aleja generalmente de los datos científicos y tecnológicos empíricos, estos no constituyen aquí el mecanismo por excelencia para validar y sostener las tramas. Dicha particularidad, que la acerca al fantástico, se asocia al escaso avance de ambos campos por estas tierras, y desemboca, como señala Silvia Kurlat Ares, en nuevos modos de “reflexionar e interrogarse sobre lo político a partir de problemas filosóficos y éticos.” (2012: 19) De esta manera, se habilita una lectura de las obras del *genre* en tanto críticas políticas, sociales y culturales, emanadas de un futuro ficcional que mira hacia un pasado, que en realidad es el presente -o un posible futuro- escritural. Así, según la misma investigadora,

[...] la ciencia ficción provee un espacio contrahegemónico de reflexión ideológica y política capaz de generar redes globales de circulación de saberes y bienes culturales donde tambalean los marcos epistemológicos de la modernidad, pero también cuestiona lo que entiende como posmodernidad. (Ob. Cit. 18-19)

En este sentido, Pablo Capanna, el primer crítico serio del *genre* por estas latitudes, afirma que la ciencia ficción siempre habla del presente por lo que “Basta fechar las historias más imaginativas del género y considerar el contexto cultural de sus autores para descubrir las vetas políticas y

sociales que animan los planteos más hiperbólicos.” (2004: 6). Esta relación es viable gracias a que los relatos de anticipación crean una realidad probable, basada en un extrañamiento, en la que continúan vigentes las leyes cognoscitivas contemporáneas a la creación de las obras de modo tal que permiten que el lector interprete el mundo que se configura en el texto como una proyección futura del presente escritural. El lazo suele reforzarse a partir de la extrapolación de datos e íconos referenciales que ligan la historia ficcional a la realidad extraliteraria, trazando líneas de sentido que permiten plantear hipótesis sobre el posible devenir de la segunda, y cuestionar los discursos sobre los que se sustenta en un determinado contexto de producción. La vigencia de las leyes de la naturaleza y del método científico es la principal diferencia entre la ciencia ficción y la literatura fantástica a secas ya que no se trata de un hecho extraño que irrumpe en un espacio cotidiano, sino de un mundo nuevo.

El científicismo que había caracterizado a las obras pioneras del *genre* en los Estados Unidos, se relativizó con el auge de la *New Wave* y la importancia que ella le dio a la exploración del espacio interior, dejando ingresar en la narración la subjetividad y la vacilación. A esto se sumó, en Argentina, el contacto con la vasta tradición del fantástico rioplatense que le imprimió un sello particular.

Estas particularidades se perciben en *Opus dos*, pero no nos anticipemos y veamos cómo se fue desarrollando históricamente...

Ahora bien, sin entrar en debates sobre la pertinencia o no del nombre “ciencia ficción”, coincidimos con Elvio Gandolfo (2007) en considerar a Julio Verne (1828-1905) y H. G. Wells (1888-1940) como los precursores. Ellos marcaron los dos rumbos en los que se dividiría el *genre*: mientras que los seguidores de Verne optaron por respetar los hechos conocidos y alimentar propósitos didácticos; los epígonos de Wells inventaron nuevas realidades, renovando la tradición fantástica y configurando una ciencia ficción basada en una mixtura de lo maravilloso explicado por la vía filosófica o metafísica.

Sin embargo, el bautismo y primer impulso estuvo a cargo de Hugo Gernsback, fundador de la revista *Amazing stories* (Estados Unidos, 1926).

Esta primera época se caracterizó por una fuerte conciencia de *genre* y por argumentos enfáticamente científico-tecnológicos. Los *pulps*⁵⁰ especializados nuclearon por entonces a aficionados que promovieron actividades como encuentros anuales, intercambios de opiniones mediante “cartas de lectores” en las revistas, edición de *fanzines*, etcétera.

En 1937, John Campbell Jr., se hizo cargo de la revista *Astounding* (fundada en 1930 y rebautizada como *Analog* en 1960) desde la que reforzó el vínculo con la comunidad científica, al convocar a autores como Isaac Asimov y Theodore Sturgeon. Así comenzó la primera “Edad de Oro” del *genre*, que se extendió durante las décadas del 40 y del 50 del siglo pasado, con el predominio de lo tecnológico-científicos sobre lo estético-creativo.

Por la misma época, en Europa, un grupo de escritores invirtieron la mirada utópica de las creaciones norteamericanas para advertir sobre las posibles consecuencias negativas de la exacerbación de algunos aspectos sociales de la civilización occidental, como la alienación de los individuos, la violencia nacida de la sed de dinero y poder, y el excesivo control estatal sobre la vida privada. Así surgió una corriente distópica de la que son ejemplo *Un mundo feliz* (1931) de A. Huxley y *1984* (1949) de G. Orwell.

La segunda “Edad de Oro” se inauguró en Inglaterra a mediados de la década del 60. La revolución conocida como *New Wave* se ligó a la llegada de Michael Moorcock a la dirección de la revista *New Worlds* (1964-1971) y a la aparición de *Dangerous Visions* (1967), a cargo del antólogo Harlan Ellison, que incluyó relatos de Samuel R. Delany, Harlan Ellison y Philip K. Dick. Los escritores, en su mayoría nacidos durante, o después, de la II Guerra Mundial, tuvieron un rol especial en la revolución juvenil de la década del 60 y su consecuente impacto cultural. Abordaron aspectos sociales y psicológicos en narraciones especulativas, al mismo tiempo que recuperaban la preocupación por cuestiones estilísticas, estéticas y formales que habían sido relegadas a un segundo plano sobre todo en las narraciones norteamericanas de la denominada “Edad de Oro”.

⁵⁰ *Pulp* remite al desecho de la pulpa de madera con el que se elaboraba un papel rústico de mala calidad usado en publicaciones económicas y de consumo masivo y popular, especializadas en relatos de diferentes *genres* tales como ciencia ficción, policial, horror y melodrama entre otros.

Además, la atención científica se extendió a la sociología, la antropología, la psicología y la filosofía, disciplinas centradas en el hombre y su vida en sociedad, combinándolas con perspectivas míticas y poéticas. Este cambio de orientación aumentó la respetabilidad del *genre* dentro de los círculos académicos acercándolo a la literatura “cult”. Algunos de los referentes de esta corriente son Brian W. Aldiss, J. G. Ballard, John Brunner, Úrsula Le Guin y el propio Michael Moorcock. Posteriormente siguieron el impulso jóvenes autores norteamericanos entre los que destacaron Thomas M. Disch, Robert Silverberg, Kurt Vonnegut y el ya mencionado Philip K. Dick.

La ciencia ficción aterriza en la Argentina

La profundidad temática y la calidad estética de muchas de las obras de ciencia ficción nacionales atrajeron el interés de algunos sectores de la crítica, especialmente cultural aunque con el tiempo también la académica se vio seducida, un hecho coherente teniendo en cuenta el prestigio de la tradición fantástica argentina y los fuertes vínculos entre esta y el *genre* en cuestión.

Cuando la ola extranjera desembarcó en estas tierras, el suelo ya estaba preparado para recibirla y reapropiársela. Desde finales del siglo XIX, el cientificismo positivista venía ganando espacio en la literatura argentina. En este contexto, Eduardo L. Holmberg se erigió en pionero con su novela *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (folletín, 1875) y el cuento “Horacio Kalibang y los autómatas” (1879)⁵¹, ganando el título de precursor de la ciencia ficción nacional.

⁵¹ Ángela Dellepiane ubica en la Generación del '80 a otros escritores que también recurrieron a la ciencia en sus tramas, tales como Juana Manuela Gorriti, Carlos Olivera, Eduardo Wilde y Carlos Monsalve: “Todos ellos produjeron relatos de alta calidad literaria en que lo fantástico, que se introduce en la cotidianidad, proviene de creencias propias de la época o de avances de la ciencia que atraían fuertemente a los contemporáneos. Por esa época, en Buenos Aires, por ejemplo, los estudios de frenología, frenopatía, parasicología, sicopatología, neurología y los de alienación mental apasionaban a hombres y mujeres de la *intelligentsia* portaña lo que se unía a un regodeo casi enfermizo con los *gothic tales* y a una lectura más que interesada de las novelas de Jules Verne y Camille Flammarion.” (1986: 517)

Sin embargo, los escritores que le siguieron decantaron, generalmente, hacia expresiones más cercanas al humanismo. Sus argumentos se concentraron, usualmente, en problemas propios del hombre, de su psiquis, su mundo interior y las complejidades de su vida en sociedad, sin descuidar los aspectos estéticos y literarios formales. Como mencionamos antes, el escaso avance científico y tecnológico de América Latina, especialmente durante las décadas del 50 y del 60, cuando el *genre* ancló con más fuerza en estas latitudes, justificaron la elección. Es así que la lejanía del cientificismo sumada a la tradición fantástica de larga data y prestigio en la literatura Argentina, fueron los ingredientes clave de una ciencia ficción con sabor propio que se expandió más allá de las normas genéricas de origen.

Este sello local particular se evidenció cada vez más en autores como Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906), Horacio Quiroga (*El hombre artificial*, 1910, escrita bajo el seudónimo de S. Frago Lima) y Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940 y “La trama celeste”, 1948). Un poco más alejados del *genre*, aunque rozándolo, se ubican Jorge Luis Borges (“El inmortal”, 1947-49) y Julio Cortázar (“La autopista del sur”, 1966), por nombrar solo algunos ejemplos. Ninguno de ellos se limitó a escribir solo ciencia ficción y tampoco la cultivaron en su modalidad ortodoxa, sino que optaron por desarrollar un espacio fronterizo con otras formas fantásticas y configurando una modalidad singular del *genre*.

Las revistas especializadas cumplieron un papel fundamental en la inserción, dinámica y promoción de la ciencia ficción en el país. A comienzos de la década del 50 apareció el primer ejemplar de *Más Allá* (1953-1957), bajo el sello de la editorial Abril.

La revista *Minotauro* (1964-1968), brazo de la editorial homónima, profundizó la tarea iniciada por *Más Allá*. Fundada en Buenos Aires, en 1955, por Francisco “Paco” Porrúa, difundió obras de la corriente estéticamente más literaria de la ciencia ficción y la literatura fantástica. Desde sus páginas “contribuyó a romper prejuicios y a acercar el género a un público amplio, dando a conocer a los autores representativos de la *New Wave* inglesa (Ballard, Aldiss, Zelazny)” (Vélez García, 2007: 59). En

1975 la editorial se trasladó a Barcelona y en 2001 fue comprada por el grupo editorial Planeta.

Con el *genre* circulando por las calles, en 1957 apareció *El Eternauta*, una novela gráfica con guion de H. G. Oesterheld e ilustrada por Francisco Solano López. Publicada inicialmente por entregas en la revista *Hora Cero*, conoció secuelas y reediciones con diferentes ilustradores. En 1969, su autor presentó una nueva versión de la historia con dibujos de Alberto Breccia. Más tarde vio la luz *El Eternauta II*, otra vez con dibujos de Solano López. El tono político de estas obras le costó a su autor la desaparición en 1977, a manos de la última dictadura argentina (1976-1983).

En 1967, la editorial Minotauro publicó *Opus dos* de Angélica Gorodischer. Ese año tuvo lugar en Buenos Aires la primera convención nacional de ciencia ficción -evento que se repitió al año siguiente en Mar del Plata-, un indicador claro del impacto del *genre* en la Argentina de entonces. También aparecieron los cuentos de *Adiós al mañana*, frutos de la colaboración entre Alberto Vanasco y Eduardo Goligorsky, los libros de relatos *Plenipotencia* (1967) del psicoanalista Emilio Rodríguez y *Y las estrellas caerán* (1967) de Alfredo Julio Grassi, entre otros ejemplos.

En 1968, Eduardo Goligorsky (él mismo uno de los escritores más comprometidos de relatos de ciencia ficción junto con Alberto Vanasco), organizó la antología: *Los argentinos en la luna*, que incluyó a la mayoría de los escritores nacionales que se habían acercado al *genre*, entre ellos Angélica Gorodischer⁵². Aunque se la suele considerar la más lograda por el nivel de los textos que la integran, no fue la única por esos años⁵³. Por otra parte, ese año desapareció la revista *Minotauro*, marcando el principio del fin del éxito de la ciencia ficción en el país, una popularidad que se trasladó a España -junto con la editorial- donde, por la misma época, nació

⁵² También figuran cuentos de Holmberg, Mujica Láinez, Capanna, Oesterheld, Vanasco y Bajarlía entre otros. El cuento de Angélica Gorodischer incluido en este volumen se titula "La morada del hombre".

⁵³ Otras antología de cuentos de ciencia ficción aparecidas en los 60 fueron: *Ecuación fantástica* (1966), *Cuentos argentinos de ciencia ficción* (1967), *Ciencia ficción, nuevos cuentos argentinos* (1968).

la revista *Nueva Dimensión* con la colaboración de varios escritores argentinos.

Desde mediados de los 70, la potencia del *genre* se debilitó con la desaparición de revistas y editoriales especializadas, la censura y el interés por otro tipo de literatura. Esto no disuadió a autores como Goligorsky, Gorodischer, Gandolfo y Gardini, entre otros, que continuaron escribiendo relatos de calidad, ganando así reconocimiento nacional e incluso internacional.

***Opus dos* o El problema de la noción de superioridad**

En 1926, el escritor brasileño José Benito Monteiro Lobato (1882-1948) había publicado una novela futurista titulada *El choque de razas* o *El presidente negro*, que a su vez fue traducida y publicada en Buenos Aires en 1935. La historia, ubicada en los Estados Unidos, año 2228, reflexionaba sobre los aspectos positivos de la puesta en práctica de métodos eugenésicos basados en una ideología racista⁵⁴. Cuarenta años después, con las luchas reivindicatorias delineando un contexto diferente, Angélica Gorodischer retomó la inversión y el choque aunque desde una perspectiva diferente, para cuestionar la vigencia de una estructura social jerárquica con bases racistas y subalternizante.

El tema de las diferencias raciales -terrestres y extraterrestres- ha atravesado buena parte de la literatura de ciencia ficción. Muchas obras del *genre* narran el encuentro o choque de razas, planteando problemáticas

⁵⁴ Contada en primera persona por el joven enamorado, la trama habla de un sabio que inventa una especie de máquina del tiempo y luego muere. Entonces, la hija del científico le explica a yo lo que sucederá en los Estados Unidos en el 2228. En esa realidad futura, los partidos están separados por razas y también existe un partido femenino. En las elecciones, por primera vez, resulta ganador el partido negro. Sin embargo, los negros ya no son tales ya que se han blanqueado la piel y solo conservan el rasgo distintivo del cabello enrulado. Un sabio consigue alisarles el cabello y todos los negros se aplican los rayos para dejar sus cabellos lacios y sedosos. Al final, el presidente negro se entera por el líder blanco que los rayos que planchan el cabello también esterilizan a los sujetos por lo que la raza negra está condenada a desaparecer. De esta manera, el triunfo de los dominados se desvanece en su afán por asimilarse a los dominadores.

clave como la reacción frente a culturas, sociedades y sujetos diferentes que conducen, generalmente, a corroborar la inexistencia de pruebas científicas serias que avalen la superioridad genética de unos sobre otros. Las narraciones que se desarrollan en esta línea, plantean la insensatez de los prejuicios basados en la raza al poner en evidencia la artificialidad de los mitos raciales que estigmatizan a los que se alejan del modelo físico o cultural al que pertenecen los miembros del grupo dominante, y los dispositivos que sostienen y contribuyen a la reproducción de tales mitos. Dichos constructos convierten al otro -el diferente- en blanco de agresiones, al mismo tiempo que “justifican” a los dominadores mediante teorías que, de modo más o menos plausible, respaldan la inferioridad del grupo subyugado.

Lo dicho hasta aquí nos permite leer *Opus dos*, de Angélica Gorodischer, como el entramado de un diálogo entre la literatura y otros discursos que circulaban en su contexto de producción. En principio, este texto implicó un doble desplazamiento respecto de la narrativa anterior de la autora: en cuanto a estructura, pasó del cuento a la novela y, en lo relativo al *genre*, del realismo a la ciencia ficción. Estas transiciones configuraron el marco estético-literario propicio desde el cual estetizar y criticar las dos realidades geoculturales diferentes, aunque similares en algunos puntos, sobre las que nos detuvimos en el apartado “Cuestión de negros”. Ambas realidades implicaban unas clases alta y media conservadoras cuyo discurso, al igual que el mitólogo del segundo capítulo de la novela –aunque con signo racial invertido– “solo pide que se mantenga el orden establecido, que los blancos se queden en su lugar, que no pretendan mezclarse en lo que no les corresponde.” (Gorodischer, 1967: 38).

Ahora bien, *Opus dos* se trata de una novela de anticipación, estructurada en nueve partes articuladas, instantáneas que, ordenadas cronológicamente, van plasmando el devenir de la Humanidad en diferentes momentos entre los que media una distancia temporal no especificada, desde la perspectiva de las transformaciones y múltiples formas que va experimentando el vínculo entre los sujetos de raza negra y blanca.

Fragmentaria, distópica⁵⁵ y guiada por una lógica contrafáctica, ubica a los sujetos negros en las posiciones de poder y a los blancos como sus subordinados. En este sentido, y siguiendo a Fernando Reati, “mientras no toda obra de ciencia ficción es política, toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro.” (2006: 19)

Así, apelando a la configuración de un futuro posapocalíptico, la novela nos coloca frente a íconos urbanos, lugares, nombres y objetos reconocibles para el lector modelo argentino de finales de los 60, ahora resemantizados desde la mirada de estos sujetos del futuro. Los hallazgos no solo localizan la acción en la Tierra sino, específicamente, en las ruinas arqueológicas de Buenos Aires. Desde allí, nos enfrenta a la debacle que ha obligado a los seres humanos a mudarse a otro planeta -cuyo nombre y localización no se especifican-, donde debieron emprender una “segunda creación”, lo que da sentido al nombre de la novela: *Opus dos*. El orden de llegada a este nuevo espacio justifica la inversión de las bases del racismo, hecho que el negro loco Lordpiper explica mediante el mito que le narra a Luis en el capítulo 3 (Gorodischer, 1967: 51-52). Paralelamente, esta operación deja a la luz la endeblez y artificialidad que sostienen la supremacía de un grupo, genéticamente determinado, sobre los demás:

De esta manera, en esta inversión la minoría pasa a ser la mayoría dominante (en relación a la realidad), dando lugar a una repetición de los códigos de dominación asociados a la raza blanca. Con lo cual el texto desnaturaliza las construcciones culturales con respecto a la existencia de un determinismo genético que otorgue el lugar de Dominadores y Esclavos. (Cisternas, 2015: [http](http://))

⁵⁵ Con “distópica” nos referimos a aquella literatura que extrapola rasgos del presente en un futuro imaginario pero probable, proyectando un devenir social y cultural basado en la exacerbación de los aspectos negativo del contexto de producción (a diferencia de lo que ocurre con la utopía).

Los epígrafes van guiando el camino de acuerdo con el tema en cuestión. Antes de comenzar la obra, nos encontramos con un verso adjudicado a Raúl González Tuñón⁵⁶ que remite a una realidad estadounidense, al mismo tiempo que liga la poesía nacional a la preocupación mundial por el racismo: “Y un hombre negro muere cada día en Alabama”. Mediante este epígrafe, se actualiza la situación -social y cultural- sobre la cual la novela efectúa la operación contrafáctica. El primer capítulo, inicia con otro epígrafe del que proviene su título. Esta vez se trata de un extracto de la Canción I de *Anábasis* (1924) de John Perse⁵⁷: “...no traficáis con una sal más fuerte que ésta, cuando en la mañana, en un presagio de reinos y aguas muertas altamente suspendidas sobre los humos del mundo, los tambores del exilio despiertan en las fronteras la eternidad que bosteza sobre las arenas.” (Gorodischer, 1967: 9) Este extenso poema épico en prosa relata la "expedición" del iniciado por el interior de las cosas, del ser humano y de sí mismo. Se trata de diez composiciones, franqueadas al comienzo y al final por dos “Canciones”. En la Canción inicial, de la que procede la cita, se presenta al Extranjero, que permite ver

⁵⁶ Raúl González Tuñón (Buenos Aires, 1905-1974) fue poeta y periodista. Es considerado hoy uno de los fundadores de una corriente moderna de poesía urbana, dejó su huella en la cultura nacional de las décadas del 50 y del 60. Intelectual políticamente comprometido, fue uno de los precursores de la poesía social y combativa en nuestro país con sus "poemas civiles", referidos a acontecimientos políticos y sociales.

⁵⁷ Nació como Marie-René-Auguste-Alexis Leger, aunque conocido como Saint-John Perse (Pointe-à-Pitre, Guadalupe, 1887 - Hyères, Francia, 1975), fue un poeta y diplomático. Desde muy joven residió en Francia donde su familia debió trasladarse a causa de cambios políticos no favorables a los colonos. Cursó letras, derecho y medicina y realizó investigaciones de geología y botánica. Desde las primeras décadas del siglo XIX frecuentó los clubs literarios y conoció a artistas y escritores de renombre como Paul Claudel y André Gide. Publicó su primer libro de poesía, *Elogios*, en 1911. Su carrera diplomática lo llevó a conocer España, Alemania, Reino Unido y Pekín. Paul Valéry consiguió que publicara su libro de poemas *Anábasis* en 1924. Fue Secretario General del Ministerio de Asuntos Exteriores hasta 1940, año de la ocupación de Francia por Alemania, cuando se lo destituyó por su oposición al nazismo. El régimen colaboracionista de Vichy lo privó de la nacionalidad francesa, que recuperó tras la Liberación. Abandonó su etapa de diplomático y se exilió en Washington D.C. En 1960 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

las cosas con otros ojos, precisamente lo que sucederá con nosotros, por un lado, frente a la inversión racial y con el arqueólogo Iago Lacross, por el otro, al encontrar las ruinas de Buenos Aires. El extranjero representa el futuro, la anunciación, y es por él que el iniciado decide emprender su propio viaje. En el capítulo 4 nos encontramos con otro epígrafe, esta vez del “Son número 6” del poeta cubano Nicolás Guillén: “...toda la sangre formando un río.” (Ob. Cit. 56). Este poema que habla del mestizaje, la mezcla y de la unión de razas, de que la esperanza de las tribus oprimidas radica en su unión, encabeza el capítulo en el que los estudiantes negros se levantan para pedir por la inclusión blanca en las universidades y, mientras, una señora negra dejándose llevar por los estereotipos sociales acusa a su jardinero blanco de querer atacarla. Ambos episodios se ligan cuando el joven jardinero que huye es asesinado y muere en la marcha erigiéndose en mártir de la causa igualitaria, precisamente lo que el mitólogo del segundo capítulo aconsejaba evitar si lo que se pretendía era restar fuerzas al movimiento. Por último, el capítulo 6 (Ob. Cit. 93) cuenta con un epígrafe que consiste en una información que podría ser real, ya que la Universidad de Emory existe y la Lockheed Aircraft Co. también, que habla sobre los efectos de un experimento con radioactividad que acabó con la flora y la fauna de una amplia región. Si tenemos en cuenta, como mencionamos en el acercamiento histórico al contexto de producción, el miedo a una tercera guerra mundial a raíz de la “Crisis de los misiles” y los incidentes nucleares de finales de los 50 y comienzos de los 60, el epígrafe refuerza la idea de que el mundo que plantea la novela podría considerarse una proyección probable del actual.

Luego de las especulaciones que nos permiten estos paratextos, nos adentramos en el capítulo 1 “Presagio de reinos y aguas muertas”. Este capítulo funciona como núcleo del que se desprenden las líneas más importantes del presente análisis, líneas que se irán profundizando en el *corpus* aunque con diferentes matices, y que el arqueólogo Iago Lacrosse sintetiza en la reflexión: “Lo que arruina todo es la noción de su superioridad” (Gorodischer, 1967: 12), de la que la Humanidad parece no poder eludir. Esta sentencia se refuerza con la del coronel Sanger del capítulo sexto, quien sostiene que “en una guerra nadie gana” (Ob. Cit.

101). Así, nos encontramos frente a una noción de superioridad, que implica enfrentamientos para sostenerla, de los que ninguno resultará triunfador porque las muertes y la destrucción alcanzan a ambos bandos contendientes.

El relato comienza con dos hallazgos: uno material, las ruinas de una civilización remota, que luego descubriremos que se trata de una Buenos Aires postnuclear; y otro mental relacionado con sus decisiones en relación con su hijo mestizo y la madre blanca de este. Estas son las dos rutas que sigue el pensamiento del jefe de la expedición arqueológica -alejadas del empirismo esperable de un científico- y que no todos sus compañeros comparten, planteando las diversas posiciones en torno a la diversidad racial:

[...] una casi ontológica, que examinaba la continuidad del hombre; no tanto la cuestión de cómo había podido el hombre sobrevivir, como la de que había permanecido, a pesar de todo, fiel a sus lacras. Él y los otros estaban arañando el desierto para sacar a la luz una civilización remota, pero solo él había estado jugando con la suposición de que los hombres que la habían fundado y habían muerto con ella, vivirían, habrían vivido, sujetos por temores, pasiones, fobias, neurosis, tabúes sexuales, prejuicios, ignorancias, ansiedades. “En fin, como nosotros.” Tal vez el motivo de esa continuidad increíble fuera justamente que el hombre no había podido liberarse de la maraña irracional en la que se envolvía. Tal vez cuando terminara la lucha dejaría de prevalecer la razón de la existencia de la raza humana, y el hombre se extinguiría. La otra línea de pensamiento iba hacia su hijo Nat. “¿Por qué Nat? Nataniel es un nombre como cualquier otro.” Si se hubiera casado con la madre de Nat, de Nataniel, no lo llamaría Nat, no lo hubiera sobreprotegido, sobornándolo, no se encontraría ahora donde se encontraba en sus relaciones con él. La madre de Nat había sido rubia y de piel muy blanca. Nat tenía la piel mate, los ojos azules, y todo lo que quería en la vida era volar, ser piloto. (Ob. Cit. 9-10)

El primer hilo viene del pasado y se hilvana con el presente planteando una concepción cíclica del desarrollo de la Humanidad, asentada en la reiteración de sus errores y mezquindades, lo que le permite prever el futuro. Siguiendo esta lógica, Lacross especula con que si los seres humanos encontraran la felicidad que buscan y por la que se enfrentan permanentemente, esto podría implicar la extinción de la especie debido a la falta de un deseo motivador. La felicidad representa, según él: “La seguridad de un futuro que nunca llega, deseable, inminente e imposible.” (Gorodischer, 1967: 11), una fuerza que empuja al movimiento siempre que no se concrete. Esta reflexión que atraviesa la novela, se liga directamente con el siguiente capítulo “Cómo llegar a ser feliz” en el que el mitólogo negro se detiene a reflexionar sobre cómo alcanzaría él la felicidad, y se cierra provisoriamente en el último, cuando los hombres parecen haber alcanzado su deseo pero, como argumenta el arqueólogo Thor Enríquez, cuyo color de piel no se especifica, “Nos estamos convirtiendo más que en historia, en cuento de hadas. La edad de oro, el paraíso, la felicidad. Ya no vivimos.” (Ob. Cit. 139) El presagio distópico del arqueólogo, con el que sueña el mitólogo, se ha concretado en literatura maravillosa con final feliz. Pero, una nueva posibilidad se abre de la mano de la civilización que empieza a alzarse sobre las ruinas del desierto, la “tercera creación”, de regreso en la “tierra del hombre”, parece inminente y el comienzo de otro ciclo se avizora.

Al mismo tiempo que construye este recorrido, *Opus dos* evidencia la artificialidad de los discursos que naturalizan la supremacía de una raza sobre otra basándose en la genética al poner en boca de los negros los mismos argumentos, tanto científicos como culturales, que en la actualidad escritural justifican la hegemonía blanca. Esta estrategia, que se repite a lo largo de la novela, no se cierra en dos posiciones antagónicas y estables, sino que abre un abanico de posibilidades, materializadas en las múltiples reacciones de sujetos situados, dentro del juego de las diferencias raciales. Es así que en el primer capítulo ya coexisten, por un lado, el segundo hilo del pensamiento de Lacross, que lo presenta conflictuado frente al recuerdo de su hijo mestizo y las decisiones que lo alejaron de él y su madre blanca

con quien no se casó para no perjudicar su carrera y su posición de no explotar a los “nativos”; y, por el otro, la descripción que hace de los mismos nativos desde un paradigma discriminador similar al que los blancos estadounidenses usaban para caracterizar a los negros, y también al que las clases medias y altas argentinas empleaban para el caso de los “cabecitas negras” –devenidos “negros” durante la década del 60-: “simpáticos; plañideros y sonrientes al mismo tiempo; haraganes, supersticiosos y enfermos. Tenían una piel sospechosa, entre bronceada y blanquecina.” (Gorodischer, 1967: 13). Dentro de la expedición, también se encuentran otras opiniones más excluyentes, como la de Lucas que liga la raza al delito al expresar su desconfianza sobre dejar a los obreros blancos trabajando solos ya que “seguro que se roban algo” (Ob. Cit. 12), una relación que repite la señora Noble en el capítulo 4 cuando, sugestionada, imagina una trama criminal en torno al joven blanco que luego de cortar el pasto le pide un vaso de agua. Esta confluencia de perspectivas seguirá fluyendo de los diálogos y acciones de los personajes en los siguientes capítulos: la posición discriminatoria y segregacionista del mitólogo y profesor Severin, del capítulo dos, frente al integracionismo del rector Cabanne en el ámbito académico; los dos Luises del capítulo tres, uno negro que supervisa el trabajo del blanco a quien considera inferior y, por otra parte, el negro loco Lordpiper quien incita al Luis blanco a la rebelión a pesar de que este acepta pasivamente su situación. En el cuarto capítulo, como ya adelantamos, aparece la mujer negra que teme al joven jardinero blanco sin que él haya dado señales de agresividad y, paralelamente, se da la lucha conjunta de estudiantes y profesores pro-integracionistas por lograr el ingreso de estudiantes blancos a la universidad enfrentados a las fuerzas de seguridad, evento que concluye con la muerte del jardinero en medio de la marcha y su resemantización como mártir. En el capítulo siguiente encontramos al viejo Evangelos Brader, negro rico y lisiado, que secretamente apoya a los rebeldes blancos suministrándoles fondos, y su nieto Guy, amigo de facultad de la joven integracionista Dita Kandilis cuyas luchas reivindicatorias él trata con desdén, restándoles importancia. El juego entre dos niños de diferente color y *gender* del capítulo seis, demuestra una socialización primaria con bases racistas y machistas aunque

esto no les impide jugar juntos, mientras los padres de él y la madre viuda por la guerra de ella evidencian posturas encontradas frente a los blancos y a la guerra. En el capítulo siete, el errante negro Iv llega a una tribu sedentaria de hombres negros y, en una conversación con su jefe Atke, se entera de que hay tribus en las que conviven personas negras y blancas y que al jefe, hombre que ha viajado mucho, no le molesta la mezcla, aunque aclara que es a él a quien no le molesta, dejando entrever que su gente tal vez no comparta su sentir. En el capítulo siguiente, cuando el eje del combate se ha desplazado hacia las “sectas religiosas”, el director negro del Centro, Dorbal Rivas, tiene pensamientos y conductas racistas que intenta camuflar aunque, frente a las recriminaciones del jefe de sección blanco, Hilary Aho, de que “de alguna manera quedan en usted restos del amo, que me ve como oprimido, con el cual se puede permitir familiaridades” (Gorodischer, 1967: 129), admite que el sustrato ideológico de la selección racial sigue latente en la cultura como “una leyenda, pero las leyendas existen, los niños las aprenden de memoria, y la memoria de la especie las guarda con un temible cuidado” (Ob. Cit. 130). Finalmente, en el último capítulo el color de piel ha perdido toda importancia al punto que no se especifica a qué raza pertenecen los personajes que interactúan.

Ahora bien, al ligar la obra a su época podemos leer las posiciones anteriormente descritas como la estetización de algunos de los argumentos en pugna en torno al tema de la segregación/ integración racial, a nivel mundial y nacional; y a su vez, como una réplica literaria particular hacia ellos, una réplica deconstructiva que politiza el *genre* al apartarse de las explicaciones científicas de la genética, para situarse en un plano discursivo y socio-cultural más humanista. Esta politización se inicia como un presagio distópico, cifrado en las ruinas de una Buenos Aires postnuclear que se hallaba militarizada al momento de su extinción y cuya distribución, si bien genera dudas en el equipo de Lacross, remite a la cartografía real de la metrópolis porteña de los años 60⁵⁸. Estas ruinas, restos del pasado que

⁵⁸ El espacio baldío en el que encuentran el mármol con las inscripciones que Nicodim descifra como ejército “arhentino o arjentino de acuerdo con nuestra fonética” (Gorodischer 1967: 22), situado entre la zona poblada y el río, podemos

ahora testimonian, también son la llave para resignificar los fragmentos de un tiempo pretérito y leer, desde él, el presente proyectando el futuro. De ahí en más la novela se convierte en un espiral que se cerrará en el noveno capítulo con otro arqueólogo, Thor Enriquez, que inspirado por el libro de Lacross, vuelve a la “Tierra del Hombre”, a “la ciudad que sus habitantes - Thor Enriquez también- llamaban Buenos Aires y que lejanos eruditos reivindicaban como Lacrossia”. (Ob. Cit. 144), a buscar la felicidad que, después de tantas luchas, los seres humanos, aún no han encontrado. Así, mientras se generaliza espacio-temporalmente el problema de la opresión respaldada en argumentos científicos y culturales sobre la diferencia racial, el primero y el último capítulo anclan geográficamente en la metrópolis porteña, estableciendo un ida y vuelta constante de lo particular a lo general, de lo cercano a lo lejano, dejando traslucir los vasos comunicantes entre las distintas realidades, no tan distintas después de todo. Para llevar a cabo esta operación, Angélica Gorodischer se aleja del “color local” criticado por Jorge Luis Borges y tan caro a la tradición realista nacional: lo único que queda de Buenos Aires es su nombre plasmado en una placa situada en un espacio que podríamos llegar a identificar como el predio de Campo de Mayo, más allá de esto todo es invención.

Los nueve capítulos, que podrían leerse de manera independiente sin que esto impidiera su comprensión global interna, abordan diferentes facetas de los aspectos positivos y negativos del desarrollo de la Humanidad, en un lapso de tiempo que va desde el retorno a la Tierra de Iago Lacross y su expedición hasta el siguiente retorno, el del arqueólogo Thor Enriquez, que cierra un ciclo para abrir el siguiente. Los capítulos se presentan a modo de instantáneas de la vida cotidiana, capturadas en momentos precisos y situados de su devenir. La distancia temporal entre los distintos episodios justifica la ausencia de individuos protagónicos, héroes, a cuyo alrededor se organice la acción: el foco está puesto sobre el funcionamiento de la red de relaciones de poder dentro de una sociedad humana imprecisa, en la que el paradigma jerárquico racial continúa operando aunque su configuración está invertida respecto de la del contexto

considerar que se trata de Campo de Mayo, el gran predio militar ubicado a la vera del Río Reconquista.

escritural. Ya no queda nada de la supremacía blanca, los negros son ahora quienes dominan, y es por eso que la palabra, la construcción de la Historia, está generalmente en boca suya.

Esta inversión repercute a nivel estético creando una situación de extrañamiento, que suscita la reflexión del lector activo de finales de los 60, contexto en el que los discursos biologicistas continuaban arraigados en el imaginario social colectivo, funcionando como explicación, y justificando la distribución desigual del poder desde la diferencia genética racial. En *Opus dos*, la jerarquía invierte sus colores y el relato es construido desde la óptica de los individuos negros que ocupan posiciones de poder. El color del enunciatario privilegiado es el opuesto al que rige en el marco sociohistórico de producción de la novela, aunque los argumentos que respaldan y reproducen la supremacía “natural” de la casta dominante sean los mismos. El lenguaje se erige en la herramienta que permite configurar esencias. Es aquí donde el carácter prospectivo de la ciencia ficción pone en evidencia la estrategia discursiva al confrontar la el discurso científico dominante en la actualidad del relato, con el hegemónico en el contexto escritural. La perspectiva consigue que los implícitos nacidos de la narración sean radicalmente opuestos a los que operaban en el imaginario del público de la época. En este sentido, explica Sandra Gasparini, “tener que aclarar en el texto que un personaje es ‘blanco’ desnuda, por inversión, la presuposición etnocéntrica blanca desde la que necesariamente el libro es recibido.” (2000: 135) El hecho de que los escenarios, objetos y situaciones futuristas se asemejen a los contemporáneos del presente escritural, refuerza la atención sobre la inversión racial, acentuando el cuestionamiento de los fundamentos científicos y culturales de las jerarquías raciales en cada contexto.

El estilo cuidado, con un lenguaje que se distancia de experimentos y artificios narrativos para preocuparse por los lectos y registros apropiados a cada sujeto –algo que en esta obra la autora no logra por completo pero que irá perfeccionando con el tiempo-, ayuda a configurar personajes complejos. En este mundo futuro pero éticamente cercano al del contexto escritural, las voces -que alternan entre la primera y la tercera persona- dialogan, y en el intercambio sacan a la luz los prejuicios y la

discriminación, pero también la aceptación y la integración. Atrapados en conflictos, sociales y personales, se debaten -y debaten con otros- respecto de sus anhelos y actitudes vitales, poniendo en evidencia miserias y contradicciones, especulando sobre el posible camino de la civilización, al mismo tiempo que van transitando dicho camino, construyéndolo, resquebrajando certezas biologicistas y esencialistas.

A medida que pasan los capítulos, los argumentos que sostienen la supremacía de un grupo sobre el otro atendiendo solo a la raza se van desplazando, paulatinamente, desde el plano científico hacia el cultural, hasta desaparecer en el último capítulo. Dicha evolución obedece al avance del tiempo de la historia, que arrastra con él mutaciones en la justificación y las formas del enfrentamiento, al compás de las luchas, los triunfos y las derrotas, las asimilaciones y los rechazos. Así, mientras que en el primer capítulo la diferencia más tajante la establecen los científicos de la expedición que conciben a los nativos como simple mano de obra a ser explotada; en el segundo es un viejo académico (mitólogo) reconocido y conservador que considera a los blancos intelectualmente inferiores; en el tercero es un supervisor fabril que ve al otro Luis como una máquina a la que ni siquiera le dirige la palabra; en el cuarto es una mujer burguesa de clase media alta que percibe al jardinero blanco como amenaza llevando a tal extremo su paranoia que provoca un desenlace fatal para el joven, esto en paralelo con la manifestación de estudiantes y algunos profesores integracionista contra el rechazo de cierto sector de la Universidad a que los blancos puedan ingresar a cursar estudios superiores, en el centro de dicha manifestación perece el jardinero que llega huyendo, haciendo que su muerte ligue la lucha de los diferentes sectores; en el quinto es un joven universitario que resta importancia a las luchas reivindicatorias por los derechos de los blancos que lleva a delante su amiga y a la que su abuelo aporta fondos; en el sexto es un niño negro, a quien le han dicho que desconfíe de los blancos, y una niña blanca que intentan jugar en un cráter lleno de basura, desobedeciendo las órdenes de sus madres, aunque el niño propone juegos que evidencian una socialización racista y machista y la niña se rehúsa a seguirlo en el primer caso pero acepta la segunda opción, y la madre del niño que odia a los blancos y tener que tratarlos como si no lo

fueran a pesar de que piensa que “La culpa de la guerra la tienen ellos” (Gorodischer, 1967: 102) y prefiere que su esposo dirija la zona neutral a que vaya a luchar, mientras que el coronel Sanger ya está cansado de la guerra porque no odia a los blancos; en el séptimo son los integrantes de una tribu sedentaria que están acostumbrados a que no existe mezcla aunque su jefe sabe de la existencia de tribus mixtas; y en el octavo es el director de un Centro estatal que, a pesar de camuflar su desagrado por los blancos termina reconocerlo y sostener la diferencia en el sustrato cultural que se transfiere por tradición. El racismo ha ido mudando sus sedes y su piel discursiva, los argumentos que lo sostienen van cambiando y perdiendo fuerza en algunos sectores, o camuflándose tras una fachada de política aceptación por cuyas grietas asoman detalles que lo ponen en evidencia para el ojo sagaz.

El libro escrito por Iago Lacross luego de su hallazgo, *La civilización del desierto*, atraviesa varios capítulos. Este texto, herencia testimonial y académica, se resemantiza según los personajes que recurren a él, al mismo tiempo que su lectura se va alejando de la ciencia para acercarse a la literatura. Este desplazamiento de lecturas refuerza la idea del carácter arbitrario y artificial de las nociones científicas que, superado el contexto de producción, son reemplazadas por otras más acordes a los designios de los grupos hegemónicos ayudando así al sostenimiento de su supremacía y a la reproducción de las estructuras sociales vigentes. Es así que, mientras el mitólogo racista Severin se vale de él; en el segundo capítulo, para respaldar sus tesis e investigaciones, el negro integracionista Lordpiper cita al arqueólogo en el capítulo 3 como parte de su explicación sobre la inversión de las jerarquías raciales; y finalmente, en el capítulo 9, encontramos al arqueólogo Thor Enriquez cuya vida se ha visto marcada por el libro hasta llevarlo a renunciar a sus logros y mudarse a la “tierra del hombre” para poder utilizarse a sí mismo en pos de algo más. Su traslado y vivencias allí señalan el final de un ciclo y el comienzo de otro donde la raza no es un parámetro diferenciador:

En ella convivían todos los lenguajes, todas las razas, todos los colores, todas las costumbres, y en ella se repetía un proceso que

Thor Enríquez había estudiado y había hecho estudiar, y que ahora presenciaba desde adentro, incrédulo y exultante. Todos los días y todas las noches, bajo un sol abrazador y una luna fría, el río cavaba su herida y un hombre valía lo que estaba dispuesto a hacer. (Gorodischer, 1967: 144)

El libro de Iago Lacross no es el único texto escrito que aparece en el relato, otros textos, menos trascendentes, respaldan una determinada construcción de la Historia: uno es el del profesor y mitólogo del segundo capítulo, *El mito del hombre. Posible explicación de su trayectoria desusada*; el otro está a cargo del coronel Sanger en el sexto capítulo: “Yo escribo un parte diario y con eso se hace la historia. ¿Por qué no escribir cualquier otra cosa en vez de un parte? Si yo escribiera: Que me dejen comer las verdes manzanas de Odín. O: Ayer mi sombra hizo un alto en el camino y desde entonces estoy parado acá. Pero no, cae una bomba y ahí está la historia.” (Gorodischer, 1967: 99) Los tres textos refuerzan y reproducen una determinada perspectiva de los hechos, la de los vencedores.

A lo largo de toda la novela el poder se convierte en eje sobre el cual reflexionar: su posesión y ejercicio, sus excesos y sus implicancias en los actos más terribles y extremos de los seres humanos y sus riesgos, que llegan a poner en peligro la existencia de toda forma de vida, como se desprende de las ruinas arqueológicas del capítulo 1; o del terreno baldío - uno de tantos, según se aclara-, especie de basural posnuclear, del capítulo 6; o de las escasas tribus sedentarias, muy distanciadas geográfica y culturalmente entre sí, del capítulo 7.

Las instantáneas futuristas que nos ofrece la obra, nos permiten especular sobre el porvenir de una sociedad organizada jerárquicamente, en la que uno de los parámetros más relevantes a considerar para ubicar a los sujetos en la pirámide social es la raza. En este marco, como hemos visto, los grupos hegemónicos acuden a un abanico de discursos que se extiende desde los más estrictamente científicos hasta los más literarios para justificar su supremacía. Pero el problema surge, y eso es lo que saca a la luz la novela, cuando los mismos argumentos funcionan para avalar la

superioridad de grupos especularmente inversos dejando al descubierto su artificialidad y arbitrariedad. El orden de los factores no altera el producto: la naturaleza y la esencia desaparecen del juego y lo único que queda es la lucha descarnada entre los hombres por el poder.

Ahora bien, el hecho de que sigamos hablando aquí de un centro de poder y de los mecanismos de su reproducción y justificación evidentes en *Opus dos*, da cuenta de la ausencia, en la novela, de una transformación estructural de la lógica de funcionamiento de la sociedad. Se trata de una simple inversión de posiciones y no de la abolición de la noción de superioridad. Es imposible escapar del aparato sociodiscursivo esencializante al que recurren los diferentes grupos, en pos de reproducir la lógica sobre la que se construye y sostiene su supremacía desde los diversos ámbitos.

Desde el presente del relato, similar a la actualidad escritural en lo que a discriminación racial se refiere, aunque invertido especularmente, la obra nos ofrece una mirada distópica y cíclica del desarrollo social de la especie humana, basado en la inevitabilidad de una lógica social bipolar de hegemonía y subalternidad –dominador/ dominado- que implica la idea de supremacía. Por esta vía, *Opus dos* demuestra cómo, apelando a la manipulación y politización de los códigos propios de la literatura de ciencia ficción más *soft* o especulativa, la escritora rosarina proyecta un mundo estructural y funcionalmente similar al del contexto de producción de la novela -partiendo de sus restos- para construir una réplica anticipada de su evolución hacia un nuevo fracaso: un *ourobouros* incapaz de dejar de comer su propia cola sin morir en el intento.

El orden de los factores no altera el producto

Opus dos abre las puertas de una poética que se irá definiendo en los libros posteriores de la autora que politizan *genres* “menores” marginados. En ella ya observamos cómo la literatura de Angélica Gorodischer desafía el canon nacional, en el caso de la ciencia ficción fuertemente marcado por la literatura fantástica, y busca innovar el sistema literario apelando al contacto con *genres* masivos marginales. Al mismo tiempo, se inserta dentro de una tradición que, si bien contaba con importantes exponentes

locales desde el siglo XIX, no había sido valorada por la crítica académica argentina antes de mediados del siglo XX.

El uso amplio y particular del código genérico de la ciencia ficción *soft* o especulativa y la politización de algunos de sus elementos clave le permitieron motivar al lector atento y activo a rastrear las huellas de las traiciones al paradigma clásico y acceder, por esta vía, a una segunda historia. Dicha historia, se vincula aquí con un posicionamiento ideológico general distópico respecto de la evolución humana, guiada por la aspiración a la supremacía y ligada a la concreción -imposible- del deseo de felicidad. Por esta vía, la novela echa luz sobre la artificialidad, arbitrariedad e improductividad de los discursos supremacistas que mediante estereotipos y prejuicios justifican la diferencia y la discriminación -en este caso racial-, basándose en la configuración de una “esencia” o “naturaleza” sobre la que se erige la pirámide social.

La lectura que proponemos, supone entender los nueve capítulos que conforman la novela como catalizadores de una perspectiva sobre la realidad. En conjunto describen una trayectoria socio-cultural cíclica, susceptible de ser hilvanada con el pasado y el presente escritural a modo de una anticipación especulativa distópica. La maraña irracional que envuelve al ser humano y no le permite superar las dicotomías subalternizantes continúa activa en la actualidad del relato. Pero, en el futuro que presenta *Opus dos*, los estereotipos han experimentado una inversión especular respecto de la situación racial imperante en el contexto de producción: los sujetos de raza negra han salido de la subalternidad para ocupar una posición hegemónica, mientras los de raza blanca ahora son subalternos. Esta reconfiguración social, sin embargo, no ha modificado la lógica de las relaciones de poder basadas en un paradigma jerárquico racial y en el imaginario cultural discriminatorio que favorece su reproducción, solo ha invertido su signo. Las diferencias persisten, el racismo y la violencia material y simbólica de los poderosos sobre los más débiles solo ha invertido los colores de piel de opresores y oprimidos.

No obstante esto, una esperanza parece vislumbrarse en el último capítulo en el que Thor Enríquez, instalado nuevamente en “la tierra del hombre”, presencia la mezcla de lenguajes, razas y costumbres dentro de la

cual “un hombre valía por lo que estaba dispuesto a hacer” (Gorodischer, 1967: 138). La estructura social ha mutado hacia un sistema en el que el valor de cada hombre se desprende de sus actos.

Entonces, desde los “Presagios de reinos y aguas muertas” hasta “En el ancho camino del regreso”, los seres humanos transitan escenarios y situaciones cotidianas donde los estereotipos, los prejuicios y la discriminación han ido asumiendo diversas formas y manifestaciones. Finalmente, una nueva historia, una tercera creación, está naciendo sobre los restos del “Buenos-aires” descubierto por Lacross y su equipo. Un espacio contradictorio, donde conviven la inseguridad y la esperanza, en construcción, cuyo futuro dependerá de si logran evadir o no las “lacras” de la Humanidad sin perder la motivación. Pero, habrá que esperar para ver qué sucede con ese crisol razas que describe Thor Enríquez, aunque todo parece indicar que se impondrán “los más fuertes” y, por ende, el ciclo se repetirá una vez más.

Poniendo en práctica su premisa de que así como “con las palabras se puede concebir horrores, con las palabras se puede denunciarlos” (Gorodischer, 2007: 103), esta ficción aborda y conduce a reflexionar sobre un tema central en la agenda de debates mundiales y nacionales en los 60: la discriminación racial y la violenta marginación asociada a ella. Al mismo tiempo, se construye una visión crítica y compleja en torno al problema, que implica un replanteo del lenguaje, de los discursos del poder y los diversos modos de construir y sostener la supremacía de unos sobre otros. En este derrotero, se retoman y refractan momentos emblemáticos de la historia de Occidente para, desde la configuración de un futuro alternativo y diferente -solo en lo superficial- del de la actualidad escritural, poner en evidencia la artificialidad de las bases del discurso científico supremacista.

A raíz de lo dicho hasta aquí concluimos que, en una suerte de juego con lo establecido, la escritora rosarina se sitúa en un espacio de conflicto con la institución literaria y la historia, recurriendo a productos relegados a los márgenes –la ciencia ficción *soft* o especulativa en los 60- para cuestionar los paradigmas rectores de la jerarquización social racial. Con este objetivo, instaura nuevos enunciados y evidencia, al deconstruirla, la artificialidad de ciertas hegemonías con bases genéticas. En el mismo

movimiento, resquebraja los mecanismos discursivos y las convenciones naturalizadas que contribuían a su reproducción. Al politizar un *genre* asociado a los avances científicos de los blancos de Occidente, que la institución literaria había marginado por su masividad y codificación, seduce al lector de la época para traicionarlo inmediatamente, instándolo a adoptar una posición activa que implica una lectura crítica e histórica y socialmente situada.

Lo dicho hasta aquí nos permite considerar a *Opus dos* como el primer eslabón de una poética gorodischeana contra la marginación. Haciendo un uso particular de la literatura, politizando elementos clave de *genres* “menores” marginados, visibiliza los engranajes del aparato discursivo socio cultural que sostiene las diferencias entre los seres humanos en un determinado momento histórico. Dichas diferencias, que implican un acceso desigual al poder y, por ende, situaciones de marginación y opresión, serán retomadas, en algunas de sus múltiples expresiones, en las otras obras del *corpus* y, según entendemos, en la narrativa de la autora que politiza *genres* “menores” marginados. Angélica Gorodischer comienza aquí una poética reivindicatoria, que adjudicándoles una voz ficcional a los sin voz, e invirtiendo la pirámide social en su favor, llama a revisar y cuestionar la validez de los discursos sobre los que se asientan las desigualdades humanas.

Por último, podemos observar que el *gender system* y la diferencia de clase dominantes en el contexto de producción no son cuestionados en esta novela. Los sujetos femeninos y pobres reproducen roles socialmente adjudicados desde una lógica patriarcal y clasista, al mismo tiempo que se someten a los designios de los sujetos masculinos más acomodados que dominan la trama y la sociedad ficcional configurada en ella. El *gender system* será, precisamente, el eje problematizado en la siguiente obra del *corpus*: *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Mientas que la clase como factor diferenciador será trabajada en *La noche del inocente* y en *Historia de mi madre*. En esta última, así como en *Querido amigo*, *gender* y clase aparecerán vinculados aunque remitiendo a distintas culturas.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 2009.
- Aletta de Sylvas, Graciela. “La ciencia ficción en la producción de Angélica Gorodischer”. En: *Actas Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad Nacional de Rosario. Argentina, 2005. Disponible en línea: <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/abc/aletta.htm> (Consultado: 20/02/2019)
- Cisternas, Enrique. “‘Opus dos’, anticipando el fin y la reconstrucción del orden”. En: *Crítica.cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*. Santiago de Chile, Chile, 2015. Disponible en línea: <http://critica.cl/literatura/10666> (Consultado: 20/02/2019)
- Cremona, Ana Carina. “El orden de los factores no altera el producto. Una lectura crítica de Opus Dos de Angélica Gorodischer.” En: Bracamonte, Jorge y María del Carmen Marengo (Directores). *Juego de espejos. Otriedades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba, Argentina: Alción, 2014. Pp. 141-164.
- Dellepiane, Ángela. “Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior”. En: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt, Alemania, 1986. Pp. 515-525. Disponible en línea: <file:///D:/Ani/Downloads/narrativa-argentina-de-ciencia-ficcion-tentativas-liminares-y-desarrollo-posterior-.pdf> (Consultado: 25/02/2019)
- Ferrero, Adrián. “Escritura y rastro: la obra de Angélica Gorodischer en relación con la estética sesentista”. En: *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semióticos del Discurso*, 7, 2003. Santa Rosa, La Pampa. Pp. 133-144.
- ----. “Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer”. En: *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semióticos del Discurso*, 9, 2005. Santa Rosa, La Pampa. Pp. 75-88.

- Frigerio, Alejandro. “‘Blancos’ y ‘negros’ en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”. En: *Temas de Patrimonio Cultural* 16. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. Pp. 77-98. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en línea: http://www.so000260.ferozo.com/pdf/Frigerio_Negros_y_blanco Bs_A_s.pdf (04/10/2013)
- Gandolfo, Elvio. “1. Ciencia ficción”. En: Gandolfo, Elvio. *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*. Buenos Aires, Argentina: Norma, 2007. Pp. 17-142.
- García, Guillermo: “El otro lado de la ficción: Ciencia-ficción”. En: *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por: Noe Jitrik). *La irrupción de la crítica*, Vol. 10 (dirigido por: Susana Cella). Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1999. Pp. 313-340.
- Gasparini, Sandra. “Típicos atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angélica Gorodischer”. En: *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por: Noe Jitrik). *La narración gana la partida*, Vol. 11 (dirigido por: Elsa Drucaroff). Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2000. Pp. 117-140.
- Goligorsky, Eduardo y Marie Langer. *Ciencia-ficción: Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1969.
- Gorodischer, Angélica. *A la tarde, cuando llueve*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2007.
- ---. *Opus dos*. Buenos Aires, Argentina: Minotauro, 1967.
- Hobsbawm, Eric. “Tercera Parte: El Derrumbamiento”. En: Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996. Pp. 401-576.
- Kurlat Ares, Silvia. “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”. En: Silvia Kurlat Ares (coor.). *Revista Iberoamericana. La ciencia-ficción en América Latina entre la mitología experimental y lo que vendrá*, vol. LXXVIII, enero-junio 2012, N° 238-239. Pittsburg, Estados Unidos: University of Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pp. 2-22.

- Novaro, Marcos. “Introducción”. En: Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno, 2010. Pp. 9-11.
- ---. “La Revolución Argentina: de la suma del poder a la impotencia”. En: Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno, 2010. Pp. 89- 117.
- Orgambide, Pedro. “El racismo argentino”. En: *Revista Extra*, abril 1967, Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: <http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto033.htm> (Consultado: 20/02/2019)
- Ratier, Hugo. *El Cabecita Negra*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1972.
- Reati, Fernando. “Introducción”. En: Reati, Fernando. *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2006. Pp. 13-31.
- ----. “La ciudad posapocalíptica”. En: Reati, Fernando. *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires, Argentina: Biblos, 2006. Pp. 124-136.
- Samoilovich, Daniel. *Transformaciones. Enciclopedia de los grandes fenómenos de nuestro tiempo. Los hippies norteamericanos*. 40, Buenos Aires, Argentina: Centro editor de América Latina, 1972.
- Sigal, Silvia. “IV. Los discursos políticos”. En: Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur, 1991. Pp. 173-227.
- Vélez García, Juan Ramón. *Angélica Gorodischer: fantasía y metafísica*. Sevilla, España: Consejo Superior de Investigaciones científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2007.

CAPÍTULO 2

*Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara o las mujeres también son
duras*



[...] éstos son los instantes en los que a una se le sirve el privilegio de demostrar qué clase de mina es, y yo no le iba a dar el gusto a nadie y menos que menos me iba a dar el gusto a mí, de portarme como una frágil criatura decimonónica que se desmaya en los mullidos sillones de boudoir para que todo el mundo corra a traer agua de melisa, cualquier día.

Angélica Gorodischer, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985).

El policial negro, al igual que la ciencia ficción de la que hablamos en el capítulo anterior, ha sido empleado y analizado en más de una oportunidad como herramienta de denuncia social. Desde comienzos de los años 30 del siglo pasado, las obras del *genre* echaron luz sobre la corrupción, la violencia, y la decadencia moral de la sociedad estadounidense. Más tarde, en las décadas del 60 y 70, escritores latinoamericanos se apropiaron de sus códigos y métodos, e imprimiéndoles el sello de nuestra tierra e historia particular dieron cuenta, más o menos indirectamente, de la corrupción, la violencia, y la decadencia moral enlazadas a los gobiernos dictatoriales de estas latitudes.

Corría 1984 y los argentinos recién nos estábamos adaptando a respirar el aire democrático cuando Angélica Gorodischer sorprendió con *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, su primera novela policial, ganadora del Premio Emecé ese año y publicada al año siguiente. Esta obra, a partir de una politización de algunos de los elementos clave del *genre*, puso en cuestión el *gender system* patriarcal, machista, abusivo y limitante del accionar de las mujeres heredado de años de historia argentina y reforzado especialmente durante la última dictadura como base de la idea de Nación, un *gender system* que, a pesar del advenimiento de la democracia y a consecuente recuperación de derechos abolidos por el gobierno anterior, continuaba operando en el país.

Los 80 y la vuelta a la democracia

El 24 de marzo de 1976, una junta militar encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas, ocupó el poder dando inicio a la última y más sangrienta dictadura cívico-militar argentina. Autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”, se impuso luego de derrocar al gobierno de María Estela Martínez de Perón y se mantuvo en el poder hasta el 10 de diciembre de 1983, cuando asumió el presidente electo mediante sufragio, Raúl Ricardo Alfonsín. Durante ese período se sucedieron cuatro juntas militares (1976-1981, 1981, 1981-1982 y 1982-1983) y una guerra contra el Reino Unido (1982) por el dominio de las Islas Malvinas. La derrota en esa guerra representó el principio del fin de un régimen en decadencia.

El Proceso se caracterizó por imponer el terrorismo de Estado, por violar los derechos humanos –lo que incluyó la tortura, desaparición y muerte de personas- y por la puesta en práctica de un plan sistemático de expropiación de bebés para ser dados ilegalmente en adopción, entre otros crímenes. Durante el tiempo que se prolongó, y con la excusa de acabar con la subversión, cifrada en el activismo social y la organización popular, especialmente, miles de personas fueron detenidas y torturadas en centros clandestinos de detención, asesinadas, desaparecidas o forzadas a recurrir al exilio para garantizar su integridad física y su vida.

El triunfo de la propuesta del radicalismo en las elecciones de 1983 obedeció, en buena medida, a que Raúl Alfonsín irrumpió en el escenario político como garantía de una normalización institucional. En este marco, la libertad, la paz, la democracia y el respeto por las garantías individuales y los derechos humanos pesaron más que las promesas de mejora laboral y económica en un país que se acercaba a la crisis. Ya como presidente, Alfonsín comenzó a cumplir sus promesas de campaña. Tres de sus acciones más destacadas en este sentido fueron: la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) encargada de investigar las violaciones a los derechos humanos ocurridas entre 1976 y 1983 y el dictado de dos decretos, por un lado, el 167 que establecía la necesidad de perseguir penalmente a los conductores de grupos armados como los Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo y, por otro

lado, el 158 que ordenaba el juicio a los ex comandantes integrantes de las tres Juntas Militares ante el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas por su responsabilidad en los homicidios, torturas y detenciones ilegales ejecutados en el período comprendido entre 1976 y 1983 e inspirados en la Doctrina de la Seguridad Nacional.

En lo que respecta al cuadro económico y social, Raúl Alfonsín asumió en condiciones muy desfavorables, tanto a nivel interno como externo. Poco antes de la asunción de Raúl Alfonsín, había estallado la denominada “crisis de la deuda latinoamericana”, una crisis financiera que tuvo lugar a comienzos de la década del 80, cuando varios países latinoamericanos llegaron a un punto en que su deuda externa superó ampliamente su poder adquisitivo tornándolos incapaces de afrontar los compromisos de pago adquiridos. Esta situación echó sus raíces en Argentina durante la dictadura. En dicho período, los grupos financieros internacionales y los económicos locales habían logrado concentrar y controlar la totalidad del proceso productivo y financiero nacional sobre la base de la explotación de los trabajadores y la subordinación del Estado a sus intereses particulares. Una inflación en constante aumento, una deuda externa que rondaba los 45.000 millones de dólares -buena parte de ella producto de los grupos privados y estatizada, en 1982, por el presidente del Banco Central Domingo Cavallo-, y una tasa de desocupación de casi el 10%, conformaron la herencia económica del Proceso. A esto se sumaba la corrupción evidente, plasmada en el enriquecimiento de los sectores dominantes, y el retraso salarial y la pobreza de los sectores más desfavorecidos, lo que permitía prever fuertes presiones sociales para el nuevo gobierno democrático.

Una de esas presiones se hizo sentir frente a la intención de Raúl Alfonsín de acabar con el monopolio de la Confederación General del Trabajo (CGT) como única representante de los derechos de los trabajadores. Esta iniciativa, plasmada en el proyecto de ley de 1984 sobre Reordenamiento Sindical que permitía la creación de nuevas uniones gremiales, le valió un enfrentamiento con la CGT, que ejecutó 13 paros generales, durante su gobierno, en defensa de los intereses sectoriales que representaba.

Finalmente, en el plano cultural que es el que aquí más nos compete, el retorno a la democracia implicó que, poco a poco, las diferentes expresiones artísticas y sus creadores, censurados o exiliados, pudieran plasmar sus ideas libremente e intentar reconstruir el patrimonio cultural nacional dándole un nuevo impulso. Afortunadamente, el público estaba ávido por leer, ver y escuchar lo que los exponentes de la cultura local tenían para mostrar.

Es en este contexto que aparece *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, para rescatar del silencio cuestiones, relativas al *gender* y su configuración diferencial, que aun en el marco de las luchas democráticas, seguían acalladas.

Cosa de mujeres

El Proceso de Reorganización Nacional elaboró, impuso y reprodujo una determinada configuración de la institución Familia, entendiendo su importancia, siguiendo a Antonio Donini, como “primer y más importante agente de transmisión de valores éticos y sociales, hábitos, costumbres, normas, roles, relaciones y expectativas tendientes a ‘preservar’ la herencia cultural para las generaciones venideras” (2005: 23). Dicha Familia fue utilizada como base de una idea de Nación que suponía la autoridad del padre y su desempeño en el ámbito de lo público, el sometimiento de la madre y su accionar en el ámbito privado y la vigilancia sobre los hijos. En esta línea, desarrollaron una discursividad en torno a la “buena” mujer, que la definía según patrones, estereotipos y normativas impuestas desde una lógica masculina, y la circunscribía a sus roles familiares de madre y esposa. Esto se dio porque, como señala Nora Domínguez, “Las sociedades y los estados siempre consideraron a la maternidad como una función social disponible para su proyecto político” (2007: 21).

Sin embargo, el discurso hegemónico sobre la maternidad sostenido desde el gobierno militar, y que configuraba a las madres como sujetos sexualmente pasivos, responsables, dependientes de la protección y el afecto masculino, asignaciones simbólicas que encarnaban en los cuerpos de las mujeres reales, entra en crisis en Argentina cuando las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo toman la palabra para interpelar al Estado por

sus hijos desaparecidos. A partir de ese momento, se reorienta parte de la configuración de la maternidad y sus implicancias, en la sociedad y en la literatura, donde comienza a sufrir modificaciones. (Domínguez, 2007: 21)

El retorno a la democracia en 1983, permitió profundizar el cuestionamiento al papel asignado tradicionalmente a las mujeres, a partir del libre acceso y circulación tardía de las teorías feministas de la “Segunda Ola” que, desde la década del 60, se debatían en Europa y Estados Unidos, y que aquí no habían tenido tiempo de desarrollar un cariz propio debido a la dictadura. Dichas teorías, habían contribuido a operar un viraje en el pensamiento tradicional al introducir el concepto de *gender* para anclar conceptualmente allí la construcción socio discursiva, históricamente situada, de prácticas cotidianas asociadas a determinadas conductas y ligadas a las diferencias sexuales biológicas. Es dentro de este marco que se evidencia, finalmente, que la hegemonía de la visión masculina del mundo se sustenta en la subordinación de la perspectiva femenina lo que conduce a un desequilibrio constitutivo de la estructura social genérica, o sea, a un *gender system* (Newman, 1991) inequitativo.

Sin embargo, tal perspectiva había circulado poco -y en general clandestinamente- por estas latitudes, debido a la censura. La apertura democrática permitió la reorganización de los colectivos feministas y creó las condiciones propicias para empezar a desestabilizar los cimientos de un imaginario social con hondas raíces patriarcales. Al mismo tiempo, se comenzó a considerar a las ideas de sexo y de *gender* como construcciones socio-discursivas, y por ende a cuestionar las bases científicas (biológicas y genéticas) desde las que se justificaban las normas sociales que los definían y delimitaban según el contexto. Sin embargo, desde el Estado democrático continuaron sosteniendo y reproduciendo las significaciones sociales imaginarias heredadas, en lo relativo a las mujeres, su situación individual y su función en la familia y la sociedad. En este sentido, Nora Domínguez explica:

La presencia y difusión del feminismo, como práctica política y como campo del saber que cuestiona y reconstruye los aparatos ideológicos que han consagrado a la mujer al reino de la naturaleza

y la reproducción, contribuye de manera fundamental al cambio político-cultural que autoriza la visualización de otro tipo de representaciones maternas en la literatura y cultura argentina. (2007: 23)

Una de esas nuevas representaciones es la que materializa en la heroína transgresora de *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*.

En *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina* (1991), Kathleen Newmann, plantea y analiza la existencia de una articulación particular entre Estado y *gender system* que progresivamente, y a través de diferentes formas de gobierno, provocó un incremento en la violencia de *gender* ligado al afianzamiento de las relaciones sociales patriarcales. Dicha articulación se caracterizó durante la última dictadura argentina por el silenciamiento de la mujer, la feminización de los enemigos, la desterritorialización de personas a fin de quitarles su identidad -y configuración- de una madre-esposa como patrón de feminidad, entre otras cosas. Con la restitución de la democracia esto debería haberse modificado, sin embargo, los cambios no fueron tan relevantes en tal sentido...

En este marco se insertó *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, como una visión alternativa sobre la familia, “patriarcal, organizada jerárquicamente, presidida por la figura del padre, conservadora en sus valores, represiva en sus prácticas, naturalizadora en su razón” (Laudano, 1998: 8), y especialmente, contra el papel pasivo y privado, de subordinación y disponibilidad incondicional, asignado socialmente, en y desde ella, a las mujeres, heredado del gobierno dictatorial anterior y que el nuevo gobierno democrático, en un primer momento, se limitó a reproducir.

Derroteros del *genre negro*

Habiendo establecido el contexto histórico nacional y la situación de las mujeres en él, ahora nos centraremos en el *genre* en cuestión.

El policial negro, al igual que los otros que componen el *corpus*, ha sido relegado, sobre todo por la crítica académica que, en ocasiones, ha

puesto en duda su calidad estético literaria. Sin embargo, muchas obras del *genre* -foráneas y nacionales- y su influencia sobre autores legitimados dentro del campo literario argentino (como Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, José Pablo Feinmann y Juan Sasturain, entre otros), ponen en cuestión los fundamentos de dicha marginalización. Si bien, como suele ocurrir con la narrativa “de género”, hubo un primer momento de codificación y consolidación de sus elementos constitutivos que desembocaron en una serialización ligada, en parte, a la excesiva demanda del mercado, a partir de allí el *genre* se abrió a diversas trasgresiones y reelaboraciones que favorecieron su perdurabilidad.

El estilo particular del policial negro, con sus esquemas apropiados para percibir y conceptualizar una realidad de corrupción y crisis, le permitió distanciarse de su antecesor británico, el policial de enigma, que venía desarrollándose desde el siglo XIX. La aceptación por parte del gran público se debió, en buena medida, a sus posibilidades para realizar una crítica seria, esclarecedora y profunda de la sociedad y sus instituciones, al mismo tiempo que atraía y entretenía mediante una intriga realista, narrada con un lenguaje coloquial -y hasta vulgar-, seco y masculino, y muy dinámico gracias al predominio del estilo directo. Sin embargo, su fama también le valió la condena de la crítica académica que, haciendo caso omiso a ejemplos particulares, ligó el consumo a una supuesta ausencia de contenidos y de trabajo estético y literario con la palabra.

En 1944, Raymond Chandler, ícono del *genre* y su primer teorizador, publicó un ensayo titulado *El simple arte de matar*, en el que explicaba que el realismo al que aspiraba el nuevo policial, cuyo principal exponente para Chandler es Dashiell Hammet, exigía una prosa simple aunque cuidada; coloquial, fuerte, fría y violenta pero estética, capaz de sacar el crimen a la calle y ponerlo en manos de quienes lo cometían por un motivo, gente alejada de los rebusques y las excentricidades lingüísticas propias del policial de enigma (1989: 338-339). De este modo, no solo obligó a reparar en el trabajo literario implicado en las obras del *genre* sino que separó definitivamente a ambas tradiciones.

Pero, ¿qué factores propiciaron la aparición de este nuevo *genre*? El período de la historia estadounidense conocido como la “Gran Depresión” -

que la mayoría de los historiadores considera producto del derrumbe de la Bolsa de Wall Street, en octubre de 1929-, acarreó nefastas consecuencias para ese país. La debacle económica, social y cultural contribuyó al florecimiento del gangsterismo y con él, de la corrupción, el contrabando, la violencia e incluso la muerte, como negocios rentables. En este contexto, surgió el policial negro, un *genre* con amplias posibilidades productivas para poner en evidencia los conflictos que aquejaban a una sociedad individualista, criminal y sometida a la ley de la oferta y la demanda. Sus cultores se empeñaron en plasmar y denunciar la connivencia entre delincuentes, empresarios y miembros de la clase alta, la policía y los políticos, entre otros sectores privilegiados de poder. La pregunta sobre el “¿cómo?”, propia del policial de enigma anterior, cedió lugar al “¿por qué?” que permitía adentrarse en el lado más oscuro de la sociedad. Los personajes, psicológicamente complejos, fueron ubicados en un mundo maniqueo, en el que los buenos siempre resultaban victoriosos en la batalla, aunque derrotados en la guerra contra los vicios del sistema social y económico capitalista occidental moderno. En este universo, la resolución del crimen, no implicaba necesariamente el cumplimiento de la Ley ni la imposición de Justicia.

Este cambio de visión le valió al *genre* la marginación en los Estados Unidos, donde fue relegado de los circuitos literarios hegemónicos, no solo por su masividad, sino por su carga de crítica ideológica que no resultaba funcional como propaganda cultural. A pesar de esto, se convirtió rápidamente en uno de los preferidos del nuevo público consumidor que impuso, cada vez con más fuerza, sus necesidades, deseos y gustos al mercado cultural. Así, estas historias ancladas en la cotidianeidad norteamericana que circulaban en *pulps* económicos y refractaban la idiosincrasia local, signada por el realismo, la violencia y la corrupción de una sociedad que se derrumbaba, material y moralmente, ganaron muchos adeptos entre las clases medias y bajas

Pero parece ser que todo comenzó realmente en 1926 cuando entró en circulación uno de los *pulps* más reconocidos del *genre*: *Black Mask*. Su director J. T. Shaw, instó a Dashiell Hammett a publicar *Cosecha Roja*, editada en 1927, y considerada hoy, por muchos críticos, la primera novela

del *genre*⁵⁹. En la actualidad se reconoce a este escritor, junto con Raymond Chandler, como los artífices de la revolución que consagró al policial negro, debido a sus relatos épicos urbanos, productos de una aguda conciencia social, además de una concepción individualista y machista de la sociedad capitalista de la época.

Con el tiempo, el *genre* debió evolucionar hacia otras direcciones para no morir, y expandió sus fronteras al tiempo que se cruzaba y mezclaba con otros *genres*, aunque sin perder por completo su identidad.

Tras el rastro argentino

El *genre* negro siguió un desarrollo similar en los países latinoamericanos que, al igual que el nuestro, sufrieron violentas dictaduras desde mediados de la década del 50 hasta comienzos de los 80 del siglo pasado. Estos regímenes que implantaron la corrupción, la censura, el terror y la muerte como herramientas para sostenerse en el poder se convirtieron, por eso, en tema privilegiado por los autores del *genre*.

El policial negro norteamericano desembarcó en nuestras costas durante la década del 40, en colecciones económicas y populares que generalmente agrupaban obras de las dos corrientes del policial, negro y de enigma. Un ejemplo emblemático fue la colección *Séptimo Círculo*, de la editorial Emecé, que circuló a partir de 1944, dirigida en sus comienzos por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En esta primera etapa también aparecieron *Rastros y Pistas*, que a través de sus traducciones de obras exitosas de autores foráneos, le dieron el impulso definitivo al *genre* en la Argentina⁶⁰.

Sin embargo, tampoco aquí lograron el reconocimiento de la crítica académica que las condenó a vivir y reproducirse fuera de los límites de lo consagrado como “culto”. Tal descrédito se debió, en parte, a que la masiva

⁵⁹ Otros críticos, entre ellos Ricardo Piglia, inician la genealogía del *genre* con el relato “Los asesinos” (1926) de Ernest Hemingway.

⁶⁰ Otras fueron *Magazine Sexton Blake*, *Deborah*, *Cobalto*, *Pandora* y *Serie Naranja*. Estas publicaciones reunían en sus números traducciones de obras extranjeras con otras de producción nacional generalmente firmadas con seudónimo.

circulación llevó a algunos autores a preocuparse más por obedecer los requerimientos editoriales en relación con tiempos de entrega, cantidad de hojas y temas tabú o censurados, que les garantizaran la paga, que por la calidad de sus relatos.

El policial negro argentino no se inclinó hacia una imitación fiel de los modelos extranjeros, aunque esa fue la primera reacción en algunos casos⁶¹. Los escritores locales forjaron su propio camino en el *genre* o a partir de él, imprimiéndole un sello y una mirada particulares. Como consecuencia, al igual que en Estados Unidos, el *genre* sirvió para encauzar indagaciones y reflexiones teóricas e ideológicas sobre cuestiones éticas, sociológicas, políticas e históricas, pero desde una cosmovisión y una perspectiva propias de esta región. Tal apropiación permite a Ana María Amar Sánchez señalar que, “la historia del género en América Latina es un ejemplo de su flexibilidad y de sus posibilidades más allá de la fórmula” (2000: 46), y por ello, “las versiones latinoamericanas del género contradicen a los detractores que lo acusan de ser una máquina de repetición de la fórmula empobrecedora y alienante.” (Ídem) Esto se debió, en buena medida, a que los estrechos vasos comunicantes entre el policial negro y la sociedad norteamericana en la que nació, obligaron a los escritores argentinos a plantearse el problema de la traducción del *genre*, lo que implicaba, precisamente, lograr una refracción de lo nacional. Con este objetivo, apelaron a la yuxtaposición de elementos del código (el realismo, la violencia, el lenguaje duro y coloquial, el discurso dialógico, el sarcasmo, la ironía y la desesperanza, entre otros) con otros que aportaron un tono acorde con la idiosincrasia local (por ejemplo, el lenguaje y los paisajes argentinos, la dudosa moral de los detectives e investigadores y la desconfianza en los representantes de la Ley, usualmente corruptos y violentos). El resultado, en los mejores casos, fue un conjunto con identidad propia que les permitió a los lectores hallarse en lo que leían.

Ahora bien, Jorge R. Lafforgue y Jorge B. Rivera en *Asesinos de Papel* (1996), sostienen que los primeros promotores de la “línea dura” en

⁶¹ Por ejemplo, Eduardo Goligorsky quien presentó varias de sus obras de policial negro escudado tras seudónimos de raíz norteamericana tales como James Alistair, Ralph Fletcher, Roy Wilson y Mark Pritchart.

nuestro país fueron escritores alineados en la revista *Contorno* como David Viñas y Juan José Sebreli (1996: 23). Sin embargo, su inserción y emplazamiento definitivo en el campo literario nacional estuvieron ligados a la *Serie Negra*, colección dirigida por Ricardo Piglia y editada por Tiempo Contemporáneo a partir de 1969.

Las prestigiosas colecciones argentinas mencionadas, dirigidas por figuras legitimadas dentro del campo literario de la época, fortalecieron y realizaron al *genre*. Por ende, durante la década del 70 del siglo pasado, cuando esta narrativa ganaba adeptos nacionales y la censura perseguía a la alta cultura, muchos escritores volvieron la mirada hacia sus convenciones “para desarrollarlas y fracturarlas en virtud de transmitir los avatares histórico-políticos que signaron el período 1970-80.” (Sablich, 1996: 157-158). Por ese entonces, aparecieron novelas que, sin abandonar por completo los límites del policial negro, innovaron respecto de sus códigos, tales como *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig, *El agua en los pulmones* (1973) de Juan Carlos Martini y *Triste, solitario y final* (1974) de Osvaldo Soriano. Así, apelando a la reescritura, las alusiones y la parodia, entrelazadas con otras formas narrativas -que no se circunscribieron solo al ámbito de lo literario-, y hasta a otros *genres* -como el realismo mágico, la ciencia ficción y el existencialismo-, aunaron en la arquitectónica de sus obras lo ético y lo estético, el compromiso literario con la denuncia política.

La crisis de las concepciones culturales vigentes en nuestro país hasta comienzos de los años 70, fue clave para la revisión de los *genres* “menores” marginales, ya que desembocó en una lectura menos ingenua de obras que hasta ese momento habían sido tratadas con condescendencia, y en las que ahora se descubrían reflexiones subyacentes sobre temas tan amplios como el Hombre, la Sociedad e incluso la Literatura misma.

Por otra parte, la irrupción de los militares en el gobierno argentino en 1976 implicó una merma en la producción y circulación literarias de toda índole. El hecho de que narradores locales como Juan Carlos Martini, Osvaldo Soriano, Juan Sasturain, Ricardo Piglia, Sergio Sinay y otros, optaran por este *genre* para refractar, y de este modo denunciar, los desmanes durante la última dictadura, acarreó diferencias clave con los norteamericanos. La reapropiación de los normas y elementos del *genre* y

su politización, si bien les permitió abordar temas tabú en el contexto -que hubieran implicado la censura como la más leve de las consecuencias-, también exigió lectores activos que abandonaran la comodidad de los códigos por una interpretación profunda y crítica, literaria y política de las obras.

En conclusión, la politización del *genre* que emprendieron muchos escritores latinoamericanos, en general, y argentinos, en particular, implicó una afinidad filial y, al mismo tiempo, una oposición respecto de los padres norteamericanos, nacida de la distancia entre cosmovisiones y contextos. En este sentido, Ana María Amar Sánchez señala respecto de los policiales de esta región de finales del siglo XX que, “han llevado al límite sus posibilidades implícitas: las transformaciones que pueden verse como juego literario (...) dan un giro impensable a una fórmula ‘consoladora y de evasión’ y la convierten en un género político” (2000: 60).

Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara o las mujeres también son duras

Escrita entre Argentina y México, y concluida en 1984, esta novela fue reconocida con el premio Emecé, convirtiéndose en *best seller* desde su aparición. Para su reconocimiento confluyeron al menos tres factores importantes: la buena recepción de la crítica cultural, su publicación en una editorial reconocida por el gran público como lo era Emecé en ese entonces y la capacidad de la autora de captar el diálogo de su época en relación con la problemática del *gender*, y refractarlo en una narración polifónica donde las voces dominantes en la discursividad argentina se cruzaron con otras que, a partir de 1983, comenzaron a resurgir en el país, pujando por imponer una visión de mundo diferente y más equitativa que la del *gender system* dominante.

Si bien, Angélica Gorodischer ya había abordado anteriormente la cuestión de las diferencias en los roles femenino y masculino –incluso en *Opus dos* aparece por momentos-, en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, se concentró en poner en tensión presupuestos en torno a dicho tema. Así, mediante la reescritura y politización del policial negro se incorporó al debate, pendiente a nivel nacional, en torno al *gender system*

que funcionaba aún en posdictadura. De este modo, al sumar a la acción la cuestión ética, la escritora volvió a jugar, como lo había hecho en *Opus dos* y lo volverá a hacer en las otras obras del *corpus*, con los límites del *genre*, sus estereotipos dominantes, el empleo de las palabras y los usos del lenguaje característicos, provocando un desplazamiento en sus códigos que obligaba al lector de la época a tomar una actitud activa de análisis y reflexión. Asimismo, entabló un diálogo desestabilizador con otros *genres*⁶² y discursos sociales, deconstruyendo configuraciones muy arraigadas, y por eso más o menos esencializadas, en el contexto de producción.

El retorno a la democracia, permitió que temas que habían sido objeto preferido en la politización del policial negro, convivieran con otros que, en la nueva coyuntura, demandaban la atención negada durante tanto tiempo. *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara* se orientó en este sentido al sumarse a la actualización y reconstrucción de las discursividades -y la promoción del debate- en torno a la configuración de los sujetos mujeres y a los mandatos e implicancias sociales y culturales ligadas al *gender*. Este espacio recién comenzaba a recuperar libertad de expresión después de años de represión y censura, directa e indirecta, como ya vimos en el apartado “Cosa de mujeres”.

Teniendo en cuenta lo señalado, la posición que ocupará el sujeto femenino en la obra se adelanta en el epígrafe, constituido por un soneto de la poetisa uruguaya de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, María Eugenia Vaz Ferreira. En dicho soneto, el yo femenino habla de un pasado en el que era una guerrera invulnerable, comparable con los héroes masculinos. Sin embargo, ya no es aquella, así como la protagonista, luego de la aventura que la erige en heroína, pierde su invulnerabilidad frente a las palabras de sus hijas cuyos reproches logran lo que sus enemigos no pudieron: matarla.

Después de la imagen femenina fuerte del soneto, comienza la novela con una escena en la que la protagonista es diametralmente opuesta a la guerrera: una señora burguesa ocupándose de su jardín, hasta que su

⁶² Como la novela de aventuras, la autobiografía, la novela de espionaje, entre otros.

empleada entra con la tarjeta de un desconocido que la está buscando. Este encuentro disparará la aventura.

Ahora bien, teniendo en cuenta que consideramos que el problema ético que cimienta la politización del *genre* en esta obra es la reflexión en torno al *gender*, y específicamente el rol de la mujer en la sociedad argentina de inmediata posdictadura, no es un dato menor que, para realizar dicha operación, no se recurre a un *genre* históricamente ligado a lo femenino, sino que, estratégicamente, se emprenda una apropiación y refuncionalización de elementos de un *genre* machista y misógino, alejándose de los temas comúnmente trabajados por la tradición afianzada en el país. Dejando a un lado los abusos militares sobre la población civil, la obra convoca a una lectura crítica y política del *gender system* dominante. Dicho sistema, asentado sobre otro tipo de abusos, más indirectos, profundamente arraigados en la cultura, se materializaba en la imposición social de roles diferenciados según el sexo biológico, y esencializados desde diferentes discursos -con mayor o menos rigor y aval científico-, con un alto impacto en la configuración del imaginario social sobre su jerarquía y correcto desenvolvimiento. Así, al rejerarquizar a sujetos femeninos dentro de un mundo ficcional caracterizado por su machismo, la obra genera una tensión y un desplazamiento en los roles de *gender* tal y como estaban definidos y delimitados en el contexto escritural. La historia ya no hace foco en la corrupción o en los desmanes del gobierno dictatorial, sino en la arbitraria imposición de configuraciones que se operan sobre los sujetos, sobre las prácticas y conductas socialmente previstas y cultural y discursivamente reforzadas, a las que se espera que ellos respondan según su sexo biológico -combinado aquí con su edad cronológica-. Claro ejemplo de esto son la maternidad, la responsabilidad en el cuidado del hogar, la función de guía y apoyo en el recambio generacional y la incondicionalidad del amor, el cuidado y el apoyo a la pareja y los hijos, entre otras, que aparecen cuestionadas en la novela a partir de la desobediencia o de un cumplimiento que se aleja de lo esperable.

Y es por esto que, al igual que en los policiales negros clásicos, la resolución del misterio pierde importancia frente al deseo del triunfo de la

heroína. En este sentido, Adrián Ferrero sostiene que Angélica Gorodischer,

[...] “seduce” con el suspenso y los recursos encantatorios clásicos del género, al mismo tiempo que sorprende y desbarata esas expectativas porque a lo que verdaderamente el lector asiste es a una revisión de la práctica literaria en su estatuto genérico (*genre*) a partir del concepto deconstructor de género (*gender*). (2005: 82)

Pero la operación no solo afecta a los sujetos femeninos: todos sufren un desplazamiento en sus configuraciones, que da como resultado una cartografía de *gender* menos estable y represiva, en la que las prácticas cotidianas dejan de ser patrimonio genético de un *gender*. Así, las traiciones al código del *genre* nos llaman a revisar los prejuicios derivados de las significaciones sociales imaginarias adjudicadas a los cuerpos biológicamente sexuados. Dichas significaciones, vinculadas a roles estereotipados y esencializados, son desenmascaradas en su carácter de estrategias elaboradas por los grupos hegemónicos para reproducir cierta estructura de poder, con la consecuente arbitrariedad e inequitatividad que de ello se desprende. Esto ocurre, por ejemplo, cuando las hijas de la protagonista le reprochan su egoísmo y el haber sido criadas con demasiada independencia y poca atención y control de su parte, “siempre ausente, lejana, irónica, inteligente (...) siempre con el pucho en la mano, mirándonos desde allá muy lejos (...) ocupada con vos misma, con tus recuerdos, tu elegancia, tus proyectos, tus salidas” (Gorodischer, 1985: 167-168), aunque no dicen nada del borramiento de la figura paterna. Otro es el caso de Fred, el argentino estafador, especie de gigoló, que se gana la vida en México conquistando “garzas” -mujeres mayores dispuestas a comprar su amor por un tiempo-; con Rolito, su cómplice, que borracho llora el abandono, y hace reflexionar a la protagonista: “El cuadro clásico es ese en el que la mina llora y el tipo la mira fríamente incómodo. Que fuera el tipo el que lloraba con la cara entre las manos, los codos en la mesa, y el temblor en los hombros, que fuera la mina la que lo miraba sin hacer nada, sin decir nada, era casi un escándalo.” (Ob. Cit. 90). También

podemos mencionar a Víctor Mejía, el criminal que actúa bajo las órdenes de una mujer a quien la protagonista, al conocerla y prejuizando, considera una prostituta inocente, tonta e ignorante como todas las de su edad, “tan joven que me enterneceía (...) aunque más no sea que de pensar en todo lo que les faltaba por aprender” (Ob. Cit. 51). Guillermo, el esposo de Flavia (una de las hijas de la narradora), evidencia la torsión del estereotipo al quejarse porque está enfermo y mostrar su debilidad y egoísmo inadecuadas para alguien del “sexo fuerte”, aunque en este caso, “Un hombre resfriado no puede hablar de algo que no sea su resfrío. Ni siquiera de la mujer que para colmo salió en vez de quedarse a sostenerle la manito y a ponerle paños fríos en la frente calenturienta” (Ob. Cit. 71). Por último recuperamos la figura de Hekke quien siendo homosexual se erige en héroe salvador de la protagonista en más de una ocasión. Estos son solo algunos entre muchos casos que, dentro de la novela, van a contracorriente de los estereotipos del *genre* negro y del *gender system* patriarcal dominante en la Argentina aún en democracia.

Los personajes de *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* escapan a la lógica esencialista y binaria derivada de la dupla de sexos biológicos. En cambio, crean un campo fértil para las negociaciones, desplazamientos y aperturas entre los *genders*. En el marco de una sociedad donde la heterosexualidad sigue siendo la dominante, se acepta, sin cuestionar ni discriminar, al personaje declaradamente homosexual que, a partir de la rejerarquización textual, se erige en héroe al rescatar a la detective.

Finalmente, Graciela Aletta de Sylvas sintetiza las razones del trastrocamiento del que venimos hablando, al señalar que Angélica Gorodischer manifiesta “un rechazo a todo enfoque esencialista que asocie mujer a lo femenino y al hombre con lo masculino y considera ambas categorías como permutables y reversibles dentro del juego de cualquier proceso de subjetividad” (2009: 108). En su lugar crea situaciones diversas en las que cada personaje actualiza rasgos socialmente adjudicados a cualquiera de los sexos biológicos y los expresa de modo particular. Así se instaure, al interior de la ficción, un *gender system* alternativo, en el que los

personajes adoptan conductas y lenguajes propios, que a veces sorprenden a los otros y a veces no, aunque no dejen de identificar el desplazamiento.

Ahora bien, estas cuestiones adquieren particular relevancia en la figura de la heroína transgresora, la detective que toma la voz para narrar sus derroteros, una mujer que:

Es emisaria de verdades que percibe y han sido enmascaradas por la cultura; pone en marcha un proceso de cambio por medio del cual desmitifica escenas sacralizadas, normas rígidas y arbitrarias, valores estereotipados, descubre trampas y desarticula ficciones. Se convierte en creadora cotidiana de su propia identidad, se crea a sí misma y se construye. Esta mujer (...) lucha contra todo aquello que se le ha inculcado como modelo estereotipado de la feminidad. (Aletta de Sylvas, 2009: 109)

Con la entrada en el país y la libre circulación de los discursos y debates de la “Segunda Ola” feminista, se abren las puertas a la protagonista de *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Mujer madura, de casi 60 años, que acepta una misión detectivesca, poniéndose a sí misma y a su deseo de aventura, por sobre su “deber” maternal de servir de apoyo y guía a sus hijas durante el recambio generacional que implica su pronto abuelazgo. A pesar del rechazo inicial, finalmente se lanza a la acción, abandonando la pasividad y la abnegación maternal, por un fin material y egoísta a la vez. Evadiendo los estereotipos del *genre*, ella se convierte en la detective que trabaja por una remuneración económica de cien mil dólares más gastos y con una moral propia que no desconoce que lo que le ofrecen entra dentro de “furtivos trabajitos, ocasionales y no ocasionales, que siempre andan rozando la frontera de, ¿digamos el crimen?” (Gorodischer, 1985: 17).

Sin embargo, ella no queda anclada al papel de heroína como a ningún otro papel y, por momentos, se convierte en víctima temerosa, amante o *femme fatale*, relacionándose con un abanico de personajes muy disímiles. De este modo, desnuda al *gender* como categoría heterogénea,

relacional y cambiante según las circunstancias, al mismo tiempo que quiebra con la imagen del policial negro como “una versión masculina y heroica del mundo. (...) [Donde] las mujeres deben existir dentro de las normas que el mundo heroico les asigna” (Newman, 1991: 67). En este mundo ficcional, los binomios maniqueos de *gender* ya no tienen el peso de antaño, la autoridad ya no depende de eso, ellas ya no son necesariamente las malas y ellos los buenos, y los rasgos femeninos y masculinos aparecen entrelazados, en diferentes proporciones, en un mismo cuerpo. La protagonista forja lazos, a medida que avanza la aventura, con personajes de diferentes estratos sociales, ideologías, ocupaciones, nacionalidades, intereses y sexualidades que, según el momento, intentarán matarla –literal o simbólicamente, según el caso- o salvarle la vida.

La novela evidencia las configuraciones limitantes de un *gender system* inequitativo, al poner en escena a una protagonista que precisamente rompe con los mandatos impuestos a través de los roles socialmente adjudicados. La operación de rejerarquización textual de un sujeto femenino en una sociedad regida por una lógica masculina, desestabiliza y llama a reflexionar sobre los *a priori* desde los que se silencia a las mujeres tras sus roles de madres y esposas, manteniéndolas relegadas al ámbito de lo privado y subordinadas a los designios del hombre. En este sentido, Adrián Ferrero, al hablar de la escritora como autora de obras de policial y ciencia ficción sostiene que ella “se planta frente a la tradición literaria y descubre matrices patriarcales en la constitución de los géneros literarios [el policial negro en el caso que nos incumbe], matrices que tiende a subvertir y a disolver con su práctica escrituraria” (2005: 81-82). Es así que nace su heroína, una mujer que transgrede los límites del hogar y la familia para lanzarse a la aventura, que se pone a sí misma y a sus deseos en primer lugar. Físicamente lejos de su casa y de sus hijas, vuelve a ellas permanentemente en sus pensamientos, en reflexiones fragmentarias que surgen en los momentos más inesperados.

En un espacio diferente se reencuentra consigo misma y establece sus prioridades, que son las que abandonó en primera instancia: su maternidad y abuelazgo, aunque percibidos desde una óptica que no opaca

sus deseos de mujer. Es por esto que, cuando la euforia de la aventura ha acabado, se da el siguiente intercambio entre ella y Teo Brülzen:

-Creo que me voy -dije.

-Adónde.

-A mi casa, adónde va a ser.

-¿Qué pierna quiere que le enyesemos? ¿La izquierda o la derecha?

-Voy a decir que ya estoy bien.

-Mmmm. ¿Tantas ganas tiene de volver?

-Sí.

(Gorodischer, 1985: 158)

Atendiendo a lo dicho hasta aquí, consideramos que una de las riquezas de la novela está en la presentación de una propuesta alternativa superadora al *gender system* vigente en el contexto de producción. Dicha propuesta destierra las jerarquías basadas en el *gender* y la idea de que la biología es destino. En este marco, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, se convierte en un eslabón más de la deconstrucción de *a priori*s soicoculturales que supone la poética de Angélica Gorodischer de la que damos cuenta en este trabajo. Una vez más, igual que en *Opus dos*, la estrategia consiste en presentar a los sujetos subalternos como sujetos empoderados, es decir, en trastocar las jerarquías imperantes en la actualidad del contexto escritural para desnaturalizar estructuras y configuraciones fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo de una cultura. Pero la propuesta alternativa de la que hablamos antes no consiste en la inversión de la pirámide de poder sino en plantear una colaboración solidaria interpersonal, e *intergender* en este caso, que acabe con la lógica binaria. La síntesis del planteo se materializa en el rescate de la protagonista, producto del esfuerzo conjunto de un grupo muy heterogéneo constituido por: un homosexual declarado (Hekke), el “Doctor Marcelo Jota Kerr” (el cobarde para el que ella trabaja), Teo Brülzen (el heterosexual maduro, rico, guapo, introvertido, generoso e inteligente al que ella debía investigar), Aníbal (el chofer de Brülzen), Fred (el gigoló), Rolito (su compañero de dudosa sexualidad) y sus hijas. Personajes de

diferentes estratos sociales, edades, sexualidades y nacionalidades, cuya unión permitirá que la protagonista sobreviva a la aventura.

En este sentido, Ángela Dellepiane concluye que:

El uso de un doble registro lingüístico, así como el hecho de que en el carácter de la protagonista se den, aunados, rasgos de femineidad y de masculinidad, el hecho de que la resolución del misterio sea el resultado de la acción combinada de la protagonista y sus amigos hombres, del mismo modo que su matrimonio final, hablan bien a las claras de que AG ve a los sexos unidos y no enfrentados bélicamente, de que ella busca una integración de lo femenino y lo masculino. (1995: 29)

En esa combinación, en la desanaturalización de las diferencias de *gender* que derivan en jerarquías y limitaciones, es que ancla la propuesta que se desprende de la politización de elementos del policial negro que leemos en la obra.

La heroína de un nuevo *gender system*

La operación de convergencia de conductas socialmente adjudicados a sujetos masculinos y femeninos en una única persona, sin que ella pierda su estatus de mujer en ningún momento, tienen como eje a la protagonista, entendida como centro de un universo de valores que rigen en el mundo novelístico, un mundo concluido desde el exterior por el autor pero que la heroína no percibe como cerrado (Bajtín, 1985: 115-116). Es dentro de dicho universo de valores alternativos, que surge la posibilidad de una nueva configuración y relación entre los *genders*, en el marco de un *gender system* más equitativo y solidario que el imperante en el presente escritural.

La aventura mexicana le brinda a la protagonista la posibilidad de realizar un viaje hacia su interior. Fuera del país, de su casa y de su familia puede reflexionar sobre sus deseos y roles, como investigadora, como mujer y como madre. El cuestionamiento introspectivo, especialmente evidente en los monólogos interiores que proliferan a lo largo de la novela fragmentando la trama, la conducen a la adquisición de un nivel profundo

de conocimiento de sí misma. Así, ella se va configurando a medida que avanza la historia, recuperando aspectos de sí y evaluando su posición relativa como sujeto dentro de un entorno determinado. La materia absorbida y procesada por su conciencia en permanente transformación, oculta el hecho de que se trata de una totalidad de sentido construida por la autora real como una palabra ajena. Esta construcción externa de un mundo total con valores propios es la que hace factible la presentación y puesta en acto del *gender system* alternativo que emana de los diálogos, reacciones, movimientos e interacciones de los personajes, y principalmente de la protagonista: un *gender system* representativo de la posición significativa desde la que Angélica Gorodischer emprende la escritura de la obra.

Al comienzo de *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, nos encontramos con una protagonista que actúa según lo esperable para alguien de su *gender*, edad y condición de viuda con hijas. Esta mujer dice habitar pasivamente los lugares comunes previstos desde el imaginario social para que una dama burguesa respetable viva feliz, manifestándose aparentemente conforme y satisfecha con el rol que el *gender system* patriarcal le ha asignado:

[...] me casé y fui muy feliz, tuve mis hijas, enviudé y al cabo de unos años empecé de nuevo a sentirme muy feliz, tengo una hermosa casa, un jardín que usted no va a ver nunca pero que yo le aseguro que es una belleza, viajo cuando quiero adonde quiero, tengo una activa vida social, voy a ser abuela dentro de poco y el resto del mundo me importa un pito. Soy una mujer respetable ¿entiende? Y pienso seguir siéndolo.” (Gorodischer, 1985: 16)

Esta descripción de sí misma la sitúa en las antípodas de los detectives del policial negro clásico aunque, finalmente, ambos recurren a la misma estrategia para rehusarse a tomar un caso: soy feliz, ya hice todo lo que debía, ahora quiero paz. Pero este no es el único punto en común con los duros, a ella tampoco le dura mucho tiempo la pose y, luego de algunas vueltas, acepta la misión que le propone el Doctor Marcelo “Jota” Kerr. Parte de su excusa es el dinero, que dice que usará para decorar su casa con

los artículos de lujo que dan nombre a la novela, aunque hay un deseo más profundo que aflora de su resignación antes de aceptar: “Iba a claudicar, en nombre del lado de acá del agujero en la pared, del arma escondida donde se pudiera, de los sótanos, del peligro, de la sangre, la mía y la de los otros. Y en nombre de cien mil dólares. Iba a claudicar.” (Gorodischer, 1985: 21)

Ha dado el primer paso para abandonar su zona de confort, es decir, el espacio y el rol social adjudicado a alguien como ella. A partir de este momento, la autopercepción de la protagonista comienza a modificarse. Las múltiples situaciones que afronta durante la aventura mexicana ponen en tensión las significaciones imaginarias socio-culturales de lo que se entiende por mujer y las características que se desprenden de dicha definición. Un ejemplo paradigmático de esto son las reflexiones de la protagonista en torno a la Razón, facultad asociada a los hombres, cuando está secuestrada y piensa en el caso y en escapar:

[...] todas las mujeres somos brujas, no nos queda otro remedio, incontaminadas por la Razón Todopoderosa por suerte (...). Ven, Razón, tú que estás del otro lado del mar, ven, sé mi báculo en el arduo sendero de la comprensión, he aquí que tu Sherlock femenino te llama. Causa y consecuencia, deducción, lógica, rigor, teoremicemos, induzcamos, cogitemos. Y si la pobre Razón no llega a tiempo con este tráfico endemoniado que hay en México, solita va a tener que ser, por las mías y con una mano atada atrás. (Gorodischer, 1985: 138)

En el mismo fragmento, reflexiona sobre la misión y sobre Teo Brülse, el principal sospechoso, dejando al descubierto el modo particular en que hilvana sus pensamientos, el modo de otorgar sentido a sus deducciones y cómo se desplaza entre diferentes temas ligándolos según una lógica personal que le permite arribar a conclusiones que la dejan satisfecha:

Un tipo que tiene un helecho fósil plumoso no trafica con armas ni con drogas. Un tipo que elige fingir interés por una mina vieja que

le resulta sospechosa y de la que le han dicho que se quiere casar con él pero seguro que es un pretexto, no trafica con drogas. Un tipo que es amigo de Hekke no trafica con armas porque Hekke colecciona íconos que lo miran. Un tipo que tiene un observatorio. Un momento. Un tipo que tiene un observatorio. Un tipo que ama a los gatos puede ser un cretino, el último de los criminales, un sádico, un enfermo de ambición, lo que quieras. Difícil pero puede ser. Un tipo que tiene un observatorio. A ver, volver sobre eso. Un tipo que tiene un observatorio. Qué hace un tipo que tiene un observatorio. (...) Un tipo que tiene un observatorio. Eso. Ese tipo sube a la terraza y mira para arriba. Tiene un llavero y en el llavero tiene muchas llaves, imagínate, es un tipo con muchos intereses, muchos negocios. Elige una llave y entra y prende la luz. Va al telescopio, se sienta, mira, calibra. Un tipo que está en medio del universo no está rascando el cogote a un gato, está en medio del universo. El universo no tiene cogote. Un tipo que está en medio del universo no se siente dueño de la vida de un animalito peludo y tibio. El animalito peludo y calentito y tierno tiene gatitos debajo de la mesa. Al borde de los acantilados blancos y de los agujeros negros y de las nubes de luz no se puede ser dueño de nada. ¿Sabe una cosa, doctor Marcelo Jota Kerr? Brülser no anda en nada y yo me alegro. (Ob. Cit. 139-140)

Pero no todo es aventura, peligro, adrenalina y seducción. Al regresar de México, sufre el choque entre la imagen positiva que ha recuperado de sí y la que le devuelven sus hijas, enojadas con una madre independiente y poco convencional:

Ahí fue cuando dejaron de ser mis hijas. Ahí fue cuando ellas eligieron no tener madre porque no habían tenido una madre perfecta pero quién es perfecta a ver que me muestren. Porque habían tenido una persona al lado y no una leyenda ni un monumento en una plaza. Lo que se quiere es tener eso, una madre de leyenda y mármol. (Gorodischer, 1985: 167)

Cuestionada en su “deber ser” de madre, la protagonista pierde toda certidumbre sobre su vida y su cuerpo, un cuerpo cuya existencia, en ese momento, parece depender semánticamente de su rol materno del que ha sido despojada por no saber cumplirlo como se esperaba. Esto produce un efecto devastador en ella que la enfrenta con las consecuencias de su transgresión de modo angustiante:

Todo lo que había vivido era mentira, el amor, los partos, la leche que bajaba puntualmente cada tres horas, los cuerpos tibios, las noches de ir porque sí a mirarlas, los regalos, los moños en el pelo, el orgullo, la belleza, el color, todo era mentira y por lo tanto mi propio cuerpo era mentira. (Ob. Cit. 170)

Pero ella ya no es la misma que se fue y, superada la desazón inicial, revive para recuperar su rol de madre y abuela, porque entiende que el accionar de sus hijas sigue una lógica, similar a la que el yo-hija de *Historia de mi madre* pondrá en práctica años después: “no hay otro camino para no confundirse con ella, para dejar de ser ella. Hay que odiarla, hay que decírselo, hay que matarla” (Ob. Cit. 171). Las situaciones y las voces en contrapunto que la atravesaron durante la aventura mexicana han minado los cimientos de un discurso patriarcal arbitrario al que ella no se opone, pero tampoco se somete pasivamente. La protagonista ya no es la señora burguesa que cifraba la felicidad en el cuidado de su jardín: ahora quiere ser madre y abuela, pero también “mujer”, habitar dentro y fuera de los límites del espacio hogareño y no sacrificar su libertad por responder apropiadamente a los mandatos sociales prescriptos para los sujetos femeninos maduros.

Los cruces de ideas como el antes descrito, se multiplican a lo largo de novela, no solo entre personajes sino al interior de la protagonista. Así, la heroína y los demás sujetos que circulan por las páginas y que comparten un mismo horizonte vital, conforman un abanico de voces en diálogo, del que surge la exposición y contraste de diferentes cosmovisiones acerca del *gender system*, en las que se entretajan discursos sociales de variada

procedencia. Son dichas confrontaciones las que permiten leer el cuestionamiento a una lógica patriarcal, la necesidad de su deconstrucción y el planteo de una posición alternativa que no rompa definitivamente con ellos pero que sí implique una integración más equitativa y solidaridad entre los *genders*.

De este modo, la obra se presenta como portadora de un punto de vista particular, no el único, sobre el mundo, un punto de vista que no es impuesto a modo de tesis sino que surge de los intersticios de las palabras propias y ajenas. En esta estructura dialógica, el nivel ético se entrelaza con el estético para dar cauce a una evaluación social que responde a una orientación semántico-valorativa determinada. Y es que, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, como novela polifónica, no pretende expresar la Verdad sobre las falencias del *gender system* dominante en Argentina a comienzos de la restitución democrática, ni sentar las bases de un *gender system* “mejor” que el imperante. La obra se limita a plasmar el modo en que un determinado contexto o entorno socio-histórico -con sus complejidades y contradicciones, con sus voces en contrapunto- refracta en la protagonista y en quienes interactúan con ella: todos son ideólogos, aunque sean portadores de diferentes puntos de vista respecto de los *genders* y lo que implican en relación al desempeño social de cada sujeto. Finalmente, de la confluencia de dichos múltiples y variados enfoques, emana la idea dominante que, según venimos adelantando, implica la puesta en cuestión del *gender system* vigente en el contexto escritural y la puesta en acto de una posición alternativa significativa hecha cuerpo, especialmente en la heroína transgresora.

Ahora bien, como anticipamos, la heroína no solo transgrede las normas prescriptas por los roles de *gender*, sino también las derivadas del código de *genre*, una traición más evidente que la que opera *Opus dos* respecto de la ciencia ficción.

La protagonista, madre de cuatro hijas y pronta a ser abuela, viuda, con casi 60 años de edad, que ha sido mercenaria y decide reincidir, rompe el esquema del detective duro de policial negro clásico por el solo hecho de ser mujer. Las características mencionadas obligan al lector a modificar su plan si desea averiguar la razón de la desviación respecto del código y

descubrir el *plus* semántico subyacente. Es en este sentido que Ángela Dellepiane habla de una heroína improbable porque:

[...] la tarea detectivesca supone virtudes masculinas: fortaleza física, pensamiento lógico y experiencia mundana. Luego nos endilga una mujer madura (cosa inesperada en quien tendrá que correr riesgos físicos) la cual, además, en vez del esperado altruismo femenino, muestra una venalidad a la que sólo estamos acostumbrados en el sexo masculino. (1989: 574)

Por otra parte, la investigadora que, en primera persona, se hace cargo de la narración de los hechos e incluye reflexiones personales sobre su vida –como sucedía en las novelas de policial negro estadounidense de los años 30 y 40-, se aleja del código de *genre* en los temas de algunas de dichas reflexiones que se intercalan con otras más generales, aquellas ligadas a su condición de mujer, de madre y de futura abuela. Un ejemplo aparece cuando llama a sus hijas desde México y, al no obtener la comunicación con Judy,

Me senté y reflexioné sobre mi propia vida (...). Llegué a varias importantes conclusiones, como ser: que odiaba el Museo de Antropología, que quería irme a mi casa, que seguro que Judy había perdido al bebé y el servicio telefónico internacional lo sabía y por eso no me quería comunicar, que México era un país de mierda, que la Argentina era un país de mierda, que los hombres altos y buenos mozos eran todos putos o delincuentes o ambas cosas (...), que qué iba a hacer yo si el teléfono no llamaba y tenía que pasarme un día entero sin saber nada de Judy, que mejor me tranquilizaba porque si no me iba a dar un infarto, que si hubiera pasado algo las otras chicas ya lo sabrían y me lo hubieran dicho (...) y no me animaba a llamar a Inés o a Flavia o a Atala de nuevo, menos a Inés a la que podía pasarle algo aunque claro que cuando se enterara igual le iba a pasar y yo a eso no iba a sobrevivir.” (Gorodischer, 1985: 71-72)

Más tarde, al *gender* se yuxtapone la edad para enfatizar su transgresión respecto de lo prescripto por el *genre* y el *gender system*, y pensando en un sueño que tuvo se dice “Estoy vieja, no debía haberme metido en esto.” (Ob. Cit.: 73) Si bien, esta frase podría haber aparecido en boca de varios detectives duros clásicos, ella realmente es una mujer madura.

Como hemos visto, la protagonista está lejos de ser un sujeto débil, dócil e incondicionalmente amoroso y disponible ante cualquier demanda familiar, características que habían contribuido a relegar a la mujer, silenciarla y someterla a los mandatos masculinos. Ella desacraliza dicha imagen, al mismo tiempo que desmitifica al detective del policial negro. Por esta vía, se convierte en un simple ser humano, de carne y hueso, con virtudes y defectos, con miedos, fortalezas y debilidades, como todos los demás personajes. Ella no es ni más ni menos dura que los otros, toma riesgos desmedidos, sí, pero teme frente al peligro y necesita de la ayuda de los demás para salir viva, porque en esto tampoco se asemeja al macho taciturno y solitario clásico de los comienzos del *genre*.

En cuanto a la estructura de la novela, está conformada por tres grandes bloques que a su vez se subdividen, el primero en 3 fragmentos, el segundo en 26 y el tercero en 5, separados por un espaciado blanco. Dicha distribución refuerza la posibilidad de un *gender system* alternativo que no rompa radicalmente con el imperante en el contexto escritural. El primer bloque nos presenta a la protagonista situada dentro de los parámetros sociales prescriptos para el “deber ser” de la mujer-madre burguesa, respondiendo al rol previsto desde el *gender system* aún vigente en la Argentina para alguien en su condición: madre, a punto de ser abuela, madura, viuda y respetable, con un buen pasar económico, que se dedica a la jardinería. Esta señora es tentada y cede ante una propuesta de aventura que implica, al mismo tiempo, un rédito económico -que no necesita- y abandonar los deberes y responsabilidades que su *gender* trae tradicionalmente aparejados. Se prepara físicamente y, mintiéndoles a sus hijas sobre las razones del viaje y haciendo oídos sordos a sus pedidos de

que se quede, se va. En la segunda sección, la más extensa e importante, abandona sus responsabilidades maternas y se embarca en la aventura mexicana. Durante la misión se prioriza como mujer, incluso asume el rol de *feme fatale* madura, y no duda en arriesgarse como si fuera una jovencita, poniendo en peligro hasta su propia vida. Sin embargo, piensa en sus hijas y sus futuros nietos a menudo, es decir, sin olvidar su condición de madre y futura abuela. Finalmente, retorna satisfecha al hogar porque obtuvo lo que había ido a buscar: “Me había divertido, había corrido peligro, había tenido miedo, había sentido de nuevo algo que creía haber olvidado. Y había ganado una pila de dólares. Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara.” (Gorodischer, 1985: 153). El recreo terminó y ahora desea volver a casa lo antes posible. Por último, en el tercer bloque, el reencuentro con sus hijas pone en evidencia que la coexistencia del *gender system* alternativo, que materializa el accionar de la protagonista, con el vigente en la realidad contextual, no es pacífica. La rebeldía tiene sus costos y el que ella debe pagar por no haber ejercido la vigilancia materna prevista socialmente, es alto. La condena por su transgresión surge de boca de Atala, otra mujer, la más joven e independiente de sus hijas, quien en nombre de todas le reprocha no haber sido una madre convencional:

Nunca te sentaste a hacer los deberes con nosotras, para que aprendiéramos responsabilidad, eso decías. Qué cómodo, ¿no? Nunca nos buscaste una figurita, nos dibujaste un mapa. (...) Mis chicas son tan independientes, decías, y hasta estabas orgullosa. Sos un monstruo, mamá, un monstruo al que nadie puede querer y no sabrás nunca cuánto te hemos odiado. (Ob. Cit. 168)

Fracasada en su rol porque no supo responder adecuadamente a lo que el *gender system* patriarcal demandaba de ella, siente que las palabras de esas mujeres que tiene frente así, a las que ama y crió, la matan. Sin embargo, el reclamo es ambiguo y exige una perfección y una abnegación desmedida, una entrega total y absoluta de sí al otro desde la oscuridad, sin demandas ni presiones:

Debiste habernos querido pero no tan poco ni tanto ni a tu manera. Debiste haberme cuidado pero no mucho y no poco y sin que yo me diera cuenta pero diciéndomelo. Debiste estar pero irte. Debiste darnos menos libertad pero dejarnos en paz. Debiste dar, dar, dar y no esperar nada ni pedir nada. Debiste ser monolítica y no contradictoria como fuiste. (...) Yo no pude vivir porque vos estabas ahí y me sofocabas. Estabas y no estabas. (Ob. Cit.: 169)

A esto se suma la ausencia de una figura masculina fuerte y dominante, un padre que ya se encuentra muerto pero cuya presencia nunca fue relevante en la vida de sus hijas. La imagen de Familia, que había servido de base para la construcción de un ideal de Nación, sostenida y defendida desde los gobiernos castrenses, y vigente aún en democracia, aparece completamente desarticulada: no hay un padre que gobierne e imponga, una madre que obedezca y cuide, ni unas hijas sometidas al control y sociabilizadas para reproducir dicha lógica.

Los días pasan y la protagonista busca explicaciones a lo sucedido. Así, reflexiona cuestionando las jerarquías paterna y materna, en un diálogo sin respuesta con su gato, paradigmáticamente llamado Freud, en el que un psicoanálisis básico y los sentimientos se entremezclan, para terminar de deconstruir los fundamentos de la configuración de la institución Familia:

¿Poder? ¿De qué poder me estás hablando? Dejame de joder, que poder tiene el padre. El dinero, la ley, la jefatura de la familia, la patria potestad, el cinturón con hebilla. Me hacés reír: poderes chiquititos, inventados. Ni siquiera es el dueño de las minas, ni siquiera es el dueño de la madre. Envejece, le crece la barriga, los anteojos se le deslizan hasta la punta de la nariz, tiene piorrea, prostatitis, hernia y lumbago. Ella también envejece y tiene várices y aerofagia y prolapso y se le ensanchan las caderas y se le deforman las manos. Pero ella dio la vida, ella da la vida, ella es la vida, ella tiene el verdadero poder, el abominable, que es el que dobla la realidad, el que consigue para ella una suerte de eternidad,

una permanencia adentro de las hijas que es la que hay que abolir.
(Ob. Cit.: 171-172)

Finalmente, el llamado desesperado de Inés que está por dar a luz sola en su casa le da la posibilidad de reinsertarse en los roles de madre y abuela. Ejerciendo de matrona, en un ambiente solo ocupado por mujeres, recibe a más mujeres y se reconcilia con su papel. Ahora sí, después de reencontrarse con su ser mujer, y desde ese empoderamiento luchar para recuperar el lugar de madre y abuela, aunque sus hijas sepan que ella no será nunca convencional, puede aceptar la propuesta de casamiento de Teo Brülse y completar el ciclo convirtiéndose nuevamente en esposa, esta vez de alguien a quien ama.

En síntesis, la ficción pone en tensión el *gender system* vigente en el contexto escritural, al presentar a una heroína que trasgrede -sin quebrar- los presupuestos que derivan de los roles de *gender* socialmente asignados para alguien con sus características. La lógica binaria sobre la que se asienta la atribución de jerarquías, y que no se limitó al ámbito doméstico sino que extendió su formato a la sociedad en general, es reemplazada por una nueva cosmovisión que subraya el potencial de la mujer para realizar acciones vinculadas a lo masculino y de la solidaridad *intergendres*. Desde esta perspectiva ilumina las múltiples posibilidades de configuración de los sujetos -que implican una yuxtaposición, particular en cada caso, de características y conductas socialmente atribuidas a los distintos *gendres*- y la artificialidad de las bases científicas e institucionales sobre las que erigen las jerárquicas que determinan la adjudicación de roles, con sus derechos y deberes, al interior de la institución Familia. De este modo, se configura un *gender system* alternativo más abierto, equitativo y solidario que el dominante en la Argentina de posdictadura.

Una nueva mujer para una nueva Nación

Ahora bien, como venimos sosteniendo, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* configura una nueva figura de detective que tiene la particularidad de ser una mujer madura, madre y pronta a ser abuela. Esta agente es producto de la confluencia de varias vertientes: por una parte, de

la apropiación particular de la figura del detective del policial negro clásico norteamericano de los años 30 y 40 y de las reversiones argentinas de los 60 y 70; por otra, de la confluencia de determinadas circunstancias históricas, políticas y sociales nacionales en diálogo con cuestiones internacionales relativas al *gender*; y, por último, de opciones y compromisos personales -éticos y literarios- de la escritora. Así, la novela, se hilvana en la tradición del policial negro norteamericano y del argentino posterior, al mismo tiempo que se aleja de ambas líneas al politizar de modo particular un elemento clave del *genre* como lo es la figura del detective.

La politización del *genre*, permite al lector activo acceder a la segunda historia que aquí se vincula con la posibilidad de un *gender system* alternativo, aunque ligado al vigente en el contexto escritural. El sistema patriarcal, controlador, limitante y represivo del accionar de las mujeres, había servido a los gobiernos dictatoriales de 1976 a 1983 para configurar un ideal de Familia que refractaba un ideal de Nación. Dicha configuración se basaba en el dominio del Hombre, la sumisión de la Mujer y la custodia, vigilancia y disciplinamiento de los Hijos. En esta línea, la rebeldía del yo ante los mandatos sociales de *gender* puede relacionarse con la apertura democrática, como explicamos en el apartado “Cosa de mujeres”. Sin embargo, también puede asociarse su conducta transgresora, con los debates pendientes en torno a las mujeres, su empoderamiento y emancipación en el marco de una sociedad posdictatorial que continuaba siendo plenamente patriarcal. Otra vez aquí, el problema es la noción de superioridad, en este caso de los hombres, que continuaron relegando a las mujeres al silencio político del ámbito de lo privado, sin dejarlas decidir sobre sus deseos y sus cuerpos.

Nos centramos en la protagonista porque es quien mejor evidencia la posibilidad de configurar un *gender system* alternativo. Ella rompe con el “deber ser” prescripto para la mujer de la Argentina de mediados de los 80 y, con su accionar, “deconstruye el estereotipo de debilidad y pasividad y el patrón clásico de la mujer burguesa convencional” (Aletta de Sylvas, 2009: 124). Pero no se limita a eso, también transgrede lo establecido desde el *genre*, tanto para los hombres como para las mujeres, invirtiendo la

importancia de sus papeles respecto de las tramas clásicas. La rejerarquización textual de los sujetos femeninos, subalternos y marginados dentro del policial negro, frustra las expectativas del lector y lo invita a enfrentarse activamente al texto para reflexionar críticamente sobre la propuesta que emana de él.

Este *gender system* alternativo que configura la novela coexiste – dentro del mundo ficcional- en tensión con el vigente en la realidad contextual, suscitando confrontaciones entre el yo y las hijas, dudas y reflexiones en la protagonista, contradicciones, etcétera. No obstante esto, además de presentarse como más equitativo para las mujeres, apuesta a una integración y una solidaridad entre los *genders*. La heroína derriba, con hechos y palabras, las diferencias socialmente vinculadas a los sexos biológicos y naturalizadas, tanto desde el discurso científico como desde el sociocultural.

Poco a poco, los extremos se van difuminando al mismo tiempo que se desestabiliza la lógica patriarcal maniquea tradicional en el *genre* negro clásico. El detective solitario y aventurero es reemplazado por un personaje muy diferente:

[...] una mujer burguesa con una vida semejante a la de cualquiera de sus congéneres, [que] de pronto se desdobra en una heroína que, aún cuando está sujeta a las dudas y debilidades propias de su sexo, sabe sobreponerse a ellas y tener éxito en ese otro mundo legendario, el mundo de los hombres. (Dellepiane, 1989: 579)

El mundo novelesco se tiñe de grises y ya nada está predeterminado. Nuevamente, como planteaba Thor Enriquez, al final de *Opus dos*: cada persona vale por lo que está dispuesta a hacer (Gorodischer, 1967: 144) y la noción de superioridad, basada en este caso en el *gender*, se pone en jaque. Ya no se trata de una jerarquía racial radicalmente invertida para demostrar la inoperancia de la estructura misma, sino que se plantea una alternativa superadora del binomio dominador-dominado asentado en características innatas. La Historia no es una espiral cíclica de oposiciones de la que no se puede escapar: existe una posibilidad de superar las hostilidades,

transgrediendo los esencialismos y demostrando así su carácter de constructos históricamente situados que responden a las intenciones de ciertos sectores que pretenden obtener o conservar el poder. Las mujeres de la novela, como las de la vida real, no son todas iguales y no responden del mismo modo a los mandatos prescriptos según el *gender*. Son mujeres fuertes y determinadas que, a pesar de las consecuencias y el precio que deben pagar por sus rebeldías, asumen una posición de sujeto de modo particular.

Finalmente, el orden se restituye, pero ya no es el mismo orden: las mujeres, con la protagonista a la cabeza, han escrito su propio capítulo, sin hombres que les marquen o impongan el camino a seguir. Ahora caminan a la par de ellos y pueden elegir quien las acompaña si es lo que desean.

La Poética contra la marginación gana profundidad en esta obra. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* fisura el ciclo de dominación masculina dentro de una sociedad patriarcal represiva evadiendo una inversión radical de hegemonías y proponiendo, en su lugar, reconfiguraciones genéricas amplias, solidarias y equitativas. En este sentido, la autora sostendrá en 2002: “ya sabemos que no hay un femenino puro ni un masculino puro, sino un *continuum sexual* en el que caben tantas versiones como gente hay en el mundo” (Gorodischer, 2002: <http>)

La idea precedente se plasma en personajes que superponen rasgos socialmente adjudicados a los distintos *genders*. Así, la protagonista transgrede los mandatos de *gender* y de *genre* por ser una mujer que se hace cargo de acciones -social y literariamente- atribuidas a los hombres. La edad tampoco es un impedimento para esta madre pronta a ser abuela que ingresa en un ámbito, generalmente, reservado a solteros de entre 30 y 40 años, cuando se supone que los sujetos mayores de edad debería adoptar una posición pasiva y no arriesgar su vida en aventuras que requieren, entre otras cosas, fuerza, destreza física, habilidad motriz, rapidez, etcétera. De este modo, la protagonista no solo se rebela contra el papel que la sociedad le ha dado por ser mujer burguesa, sino contra el que le toca por ser mayor. Como explica Liliana Gastrón al hablar de “viejismo”, “cuando se utiliza la edad para definir las capacidades y los roles de una persona, se culmina en una sistemática discriminación contra la gente simplemente por el hecho de

ser vieja” (2007: 339). Sin embargo, se ha demostrado que es necesario tratar de esclarecer “una errónea concepción naturalista según la cual las personas actúan por la edad y el sexo, y no por lo que la sociedad y la cultura imponen en virtud de los años cumplidos y el género [*gender*]” (Ob. Cit.: 340). Es esta categoría de *gender* vinculada a la edad la que se revisa en la obra, cuestionando los deberes y derechos determinados por el sexo biológico y el pasar de los años. Es ahí donde se evidencia la transgresión respecto del *gender system* dominante en el contexto escritural y se destaca la politización respecto de los códigos del policial negro.

Lo dicho hasta aquí nos habilita para leer en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, un cruce innovador entre literatura, *gender*, sociedad y política de Estado. El planteo abre la puerta a una propuesta alternativa y superadora respecto del *gender system* dominante en nuestro país durante la última dictadura, estructura que el gobierno democrático posterior reprodujo, en líneas generales, durante el período de transición que comprendió la inmediata posdictadura. Esta propuesta, ligada a una nueva imagen de mujer, rompe con la idea de Familia nuclear patriarcal. A partir de ese quiebre pone en cuestión la idea de Nación promovida por los gobiernos militares argentinos que se sucedieron a lo largo del siglo XX y que desembocaron en la última dictadura. Estos gobiernos condenaron a las mujeres al silencio, la sumisión y la marginación, obligándolas a relegar su ser mujer y el modo particular de asumir esta condición, para avocarse a la atención, el cuidado y la custodia que les demandaban su pareja e hijos.

En síntesis, a lo largo de la obra las significaciones imaginarias, social y culturalmente acepadas, sobre lo que se entiende por “mujer”, se tensan a partir de hechos y discursos que entran en conflicto. Distintas definiciones confrontan constantemente, ampliando el abanico de posibilidades para otorgar sentido a los acontecimientos desde los valores derivados de estas mismas significaciones. A partir de la proliferación de entradas para el significante “mujer”, la ficción rompe con el monopolio de una definición hegemónica y pone en evidencia su cualidad de construcción situada. Así, al despojarla de su carácter absoluto y conclusivo, posibilita la introducción de un cambio hacia un *gender system* más equitativo e

integrador, que no pretenda la superioridad de unos sobre otros basada en el sexo biológico, sino la solidaridad entre sujetos.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Corregidor, 2009
- Amar Sánchez, Ana María. “Capítulo I. Vínculos, usos y traiciones. La cuestión teórica” y “Capítulo II. El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo”. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000. Pp. 11-84.
- Bajtin, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. México: Editorial Siglo XXI, [1979] 1985.
- Chandler, Raymond. “Epílogo. El simple arte de matar (1946)”. *El simple arte de matar*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1989. Pp. 325-342.
- Cremona, Ana Carina. “Una nueva familia para una nueva Nación. Una Argentina posible en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* de Angélica Gorodischer”. En: *Actas 2012 del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius “Literaturas Compartidas”*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en línea: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/Cremona-%20Ana%20carina..pdf/view?searchterm=None>
- ---. “Una apropiación particular de la figura del detective del policial negro norteamericano en la literatura argentina: *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* de Angélica Gorodischer”. Trabajo Final de la Carrera de Licenciatura en Letras Modernas, orientación Estudios Literarios. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en línea en:

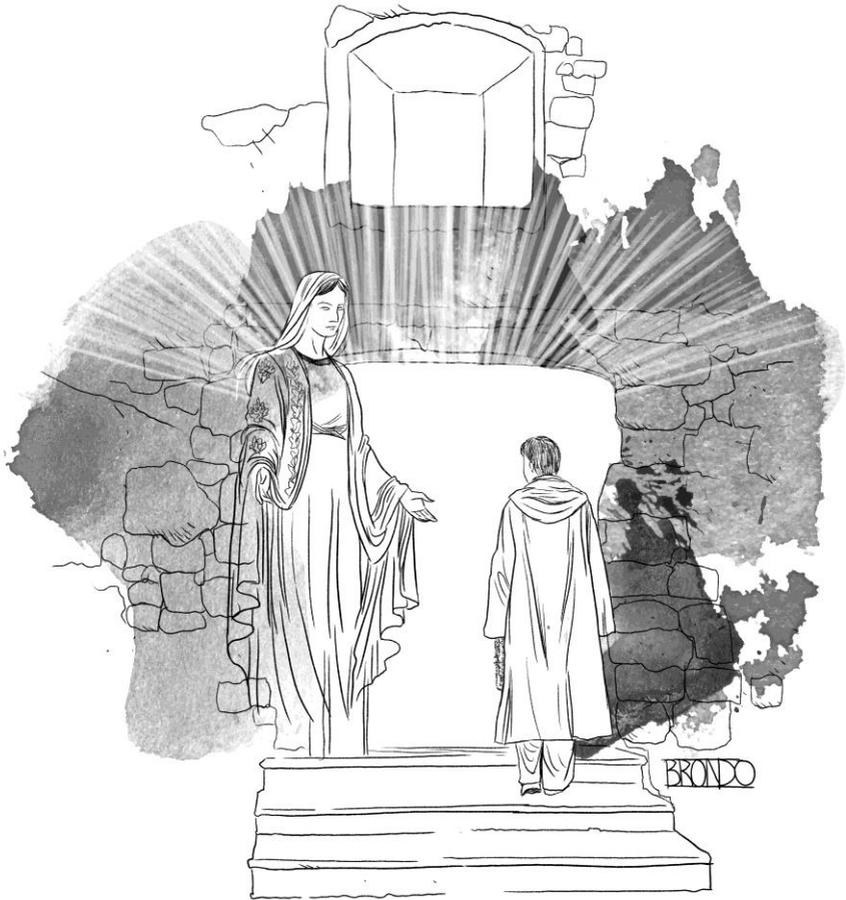
<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/390/ANA%20CREMONA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Dellepiane, Ángela. “Dos heroínas improbables en sendas novelas argentinas.” *AIH, Actas X. Centro Virtual Cervantes*, 1989. Disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_063.pdf (Consultado: 13/02/2019)
- ---. “La narrativa de Angélica Gorodischer”. *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*. Balboa Echeverría, Miriam y Ester Gimbernat González (compiladoras). Buenos Aires, Argentina: Feminaria, 1995. Pp. 17-40.
- Domínguez, Nora. “Escenas”. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Pp. 9-57.
- Donini, Antonio y otros. “Capítulo I. La familia y sus transformaciones a través del tiempo”. *Sexualidad y familia. Crisis y desafíos frente al siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Novedades educativas, 2005. Pp. 23-35
- Ferrero, Adrián Marcelo. “Politización de los ‘géneros menores’ en la obra de Angélica Gorodischer.” *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, Diciembre de 2005, IX, La Pampa, Argentina. Pp. 75-88.
- Gastrón, Liliana. “Viejismo”. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Susana Gamba (coord.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, 2007. Pp. 339-340.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. Córdoba, Argentina: Editorial Opoloop, [1984] 1996.
- Gorodischer, Angélica. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé, 1985.
- ---. “Una ciudad levantada sobre el engaño”. *La Nación*, Suplemento de Cultura, 10 de julio de 2002. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/221767-una-ciudad-levantada-sobre-el-engano> (Consultado: 25/02/2019)
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. “Antecedentes”. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Colihue. Colección Signos y Cultura, 1996. Pp. 9-38.

- Laudano, Claudia. *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La Página, 1998.
- Link, Daniel. “Prólogo. El juego silencioso de los cautos”. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora, 2003. Pp. 9-17.
- Newman, Kathleen. *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora, 1991.
- Sablich, José. “Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década del `70”. Torres Roggero, Jorge y María Elena Legaz. *Calibar sin rastros. Aportes para una historia de la literatura argentina*. Córdoba, Argentina: Solsona, 1996. Pp. 155-185.
- Zapata, Mónica. “El relato policial según Angélica Gorodischer”. *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, La Pampa, Argentina, IX, Diciembre de 2005. Pp. 175-185.

CAPÍTULO 3

La noche del inocente o en el principio era el
verbo



Las alturas son incómodas, Pisou, todas las alturas, incluyendo los altares y los pedestales y las torres en donde no se ven ni la tierra ni el agua ni los ratones ni las telas de araña y de puro aburrimiento se empieza a pensar en el oro.

Angélica Gorodischer, *La noche del inocente* (1996).

Luego de haber analizado la politización de la ciencia ficción *soft* o especulativa en *Opus dos*, de la que surge una posición respecto de la noción de superioridad en general, y del racismo en particular, durante la segunda mitad de los 60, y de adentrarnos en la politización del policial negro clásico norteamericano en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, donde la propuesta logra sortear la lógica binaria dominador-dominado que parecía ineludible en la primera novela del *corpus*, para abordar cuestiones relativas al *gender* femenino dentro de un *gender system* patriarcal, ahora llega el turno del gótico dieciochesco politizado en *La noche el inocente*.

Concluida en 1993, y publicada en 1996, *La noche del inocente. Conseja moralizante para uso de pecadores*, vuelve sobre el primer gótico literario para politizar algunos de sus elementos característicos en una intriga que implica, en última instancia, al poder y los vicios de su ejercicio. Nuevamente la noción de superioridad y la búsqueda de felicidad se hacen presentes, pero mientras en *Opus dos* se implicaban una a otra y afectaban a toda la historia de la Humanidad motivando su avance, y en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* la primera recaía en la configuración histórico social del sexo-*gender* y era posible flexibilizar sus límites a partir de la búsqueda individual de la felicidad, aquí la noción de superioridad opera al interior de una comunidad cerrada -aunque la clausura no afecta a todos- que se rige por sus propias normas y el anhelo de alcanzar la felicidad es el motor que mueve al protagonista por un camino diferente de aquel que la institución ha trazado como deseable.

En lo que se refiere al *genre*, al igual que les sucedió a la ciencia ficción y al policial negro, el gótico dieciochesco padeció el rechazo de muchos intelectuales de la época que lo vio nacer. En este caso, la

marginación por parte de la crítica más académica se debió, por una parte, a su amplia circulación y, por otra, a su ruptura con las normas racionales del arte iluminista hegemónico. Sin embargo, existe una diferencia de cuna entre el gótico y los *genres* abordados antes por Angélica Gorodischer: su lazo con las mujeres y lo femenino, y el tratamiento que en estas ficciones reciben, más o menos implícito según el caso, las problemáticas en torno a su configuración y los límites sociales impuestos en relación con lo masculino.

Una última observación general tiene que ver con el valor que, en *La noche del inocente*, adquiere la palabra -su posesión, la destreza en su manejo y el poder que ello implica- lo que la convierte en el eje en torno al cual gira la acción y este análisis. Los muros que separan físicamente el interior y el exterior del Convento se vuelven tan vulnerables como los que separan el mundo real del fantástico. En este universo híbrido, el paulatino acceso al uso de un lenguaje que inscribe y simboliza, al mismo tiempo que construye y cuestiona sentidos, permite que el relato de los sujetos subalternos comience a ser dicho para ser escuchado, evadiendo la oclusión impuesta por una tradición empeñada en justificar y reproducir un modelo político/discursivo excluyente, susceptible de perpetuar un modo específico de configuración y dominio del otro. Un discurso de ruptura, crítico y transgresor comienza a surgir, desestabilizando -al deconstruirlo- el monopolio de un orden establecido, que se presenta como inalterable, binario y basado en esencialismos elaborados desde la hegemonía, y que en esta oportunidad no se ligan tan fuertemente a lo biológico como en las novelas anteriores, sino a lo religioso. Así, un lenguaje mixto, como el que ya leíamos en *Floreros de alabastro, alfombras e Bokhara*, -femenino y masculino, antiguo y actual, formal e informal, religioso y pagano-, fluido, incoherente por momentos, proliferante e hiperbólico, poco a poco, va encontrando su sede en el joven lego Pisou para estallar en la noche trágica y gloriosa de la rebelión.

Los comienzos del menemato

Desde la década del 70, las desigualdades sociales y económicas se extendieron a lo largo y ancho del globo. El aumento del ingreso real de los

trabajadores cesó, al mismo tiempo que crecía el desempleo -no solo cíclico sino también estructural, debido a la mayor mecanización del trabajo- y cada vez eran más las personas con empleo “informal”, viviendo en casas precarias o sin hogar. Dos décadas después, a comienzos de los 90, la situación había empeorado tanto que el mundo capitalista desarrollado, paradigma de la prosperidad, tampoco podía negar la depresión económica en la que estaba sumido. Los estados nacionales habían perdido el poder para dominar la situación y se replegaron, cada vez más, frente a la expansión del “mercado mundial”: “La única alternativa que se ofrecía era la propugnada por la minoría de los teólogos ultraliberales.” (Hobsbawm, 1996: 408) En este contexto, “las estructuras políticas de los países capitalistas democráticos, hasta entonces estables, empezaron a desmoronarse. Y las nuevas fuerzas políticas que mostraron un mayor potencial de crecimiento eran las que combinaban una demagogia populista un fuertes liderazgos personales y la hostilidad hacia los extranjeros.” (Ob. Cit.: 417)

Argentina no salió ilesa de la debacle. A finales de la década del 80, nuestro país al igual que el resto de Latinoamérica, se encontraba sumido en una profunda crisis social y económica producto de muchos años de desgaste. Bajas constantes en el PBI *per capita*, aumento desmesurado de la deuda externa, estancamiento del empleo formal y aumento del informal con la consecuente retracción de salario y aumento de la pobreza, fueron parte del saldo que había dejado la última dictadura (Hobsbaum, 1996: 405, Novaro, 2010: 226). El primer presidente democrático luego de la dictadura de 1976-1983, Raúl Ricardo Alfonsín, a pesar de sus buenas intenciones y esfuerzos, no había logrado convertir en hechos sus promesas de campaña. Bajo este clima caldeado, en mayo de 1989, fue electo su sucesor: el ex gobernador riojano Carlos Saúl Menem, quien dos meses después asumió el gobierno ante el retiro anticipado de su predecesor. Inmediatamente, el flamante mandatario reemplazó su discurso peronista, populista y estatista por una postura de corte conservador y neoliberal más en sintonía con el clima mundial (Novaro, 2010: 230), acompañada por un proceso de privatización de las empresas del Estado (ENTel, Aerolíneas Argentinas, YPF, varios canales de TV) y reformas, como la del régimen previsional,

que implicaron su achicamiento progresivo. El cambio estuvo teñido por la corrupción estructural, que se reorganizó y aceitó sus engranajes, y la impunidad en los altos estamentos gubernamentales, lo que desembocó en una banalización y descreimiento colectivo en la política.

Una de las primeras medidas del gobierno menemista fue la de adscribir a los principios del Consenso de Washington (aunque no cumplió con varios de los puntos propuestos y tuvo un incremento del déficit fiscal, atraso cambiario, aumento del gasto público y una gran presión impositiva). Dicha decisión implicó efectuar algunas reformas importantes: las privatizaciones mencionadas, la desregularización de la economía a través de la reducción de cupos, aranceles y prohibiciones de importaciones, y la libertad de precios. El aumento en los impuestos, como los aplicados al Valor Agregado y Ganancias, permitió el crecimiento de la recaudación fiscal pero impactando fuertemente en la clase media que cada vez se vio más perjudicada. Aun así, la situación económica no mejoró y, a fines de 1989, se produjo una segunda hiperinflación a la que se sumaron las críticas y denuncias de irregularidades, omisiones y corrupción en los manejos del Estado. A comienzos de 1991 la inflación volvió a subir. Fue entonces que se produjo el traspaso de Domingo Felipe Cavallo al Ministerio de Economía y la aprobación de la Ley de Convertibilidad propuesta por él, seguida de una aparente estabilidad económica. Sin embargo, las bases de la convertibilidad eran muy cuestionables ya que se asentaba en un aumento del sector servicios, mientras que el Producto Bruto Interno industrial se contraía y la economía pasaba rápidamente a manos privadas. Esto desembocó en una disminución de la competitividad basada en el tipo de cambio y un crecimiento del desempleo y, por ende, de la pobreza. Como explica Marcos Novaro:

Esta inequidad material iba acompañada ahora de una profunda desigualación simbólica, y en alguna medida también política. Los sectores populares argentinos vieron debilitarse los canales a través de los que actuaban colectivamente en defensa de sus intereses. Se instaló la idea de que la sociedad era desigual por naturaleza y que ello obedecía a “la fuerza de las cosas”, una perspectiva que

Menem abonaría al afirmar que “pobres como siempre”. Esta “fuerza de las cosas” incluía el reconocimiento si no de un derecho, (...) sí de una capacidad superior para influir en los asuntos colectivos, aquellos actores que con su éxito habían demostrado ser más hábiles que el común de la gente, y tener la razón de su lado. La crisis y el empobrecimiento colectivo dieron lugar así a una valoración exaltada de quienes no lo sufría: (...) los exitosos” (2010: 226)

En este marco, el éxito dejó de depender de los méritos personales, de la confluencia de estudio, preparación y progreso material, para ligarse a la herencia familiar, la corrupción o la falta de escrúpulos.

Este modo de entender las cosas refracta en el mundo imaginario de *La noche del inocente* donde, como veremos, la desigualdad está naturalizada en la mente del subalterno que la vive como un destino, mientras los exitosos –el Superior y Rennert- se ocupan de sostener el discurso religioso que avala dicha concepción.

La capacidad de Carlos Saúl Menem para sostener la unidad del peronismo y encauzarla en su favor, al modo de un líder religioso⁶³, constituyó un factor esencial para fortalecer su gobierno:

[...] el que fuera un movimiento de masas, sin reglas de juego internas y propenso a canalizar demandas contradictorias entre sí y explosivas para el ejercicio del gobierno, sometía ahora su lógica expresiva a las necesidades de la gestión. Ello le permitiría controlar la movilización y agregar las demandas de muy diversos sectores para brindar apoyo a sus líderes. Y por tanto hacía posible aplicar duras medidas, con un mínimo de represión (Novaro, 2010: 243)

⁶³ De hecho, si analizamos los discursos del presidente Menem y sus puestas en escena, podemos observar cómo, en muchos de ellos, prolifera un fuerte intertexto católico cristiano, religión a la que debió unirse para acceder al cargo mayor del Poder Ejecutivo de la Nación.

En relaciones exteriores, y en consonancia con la política económica descripta, el primer mandato de Carlos Saúl Menem optó por un acercamiento y alineación con Estados Unidos, uno de los países mejor situados en la estructura mundial y por una obediencia a las pautas económicas señaladas por ellos, convirtiéndose así en un alumno ejemplar de la gran potencia. También se reanudó el diálogo con Gran Bretaña, suspendido desde la Guerra de Malvinas.

Por otra parte, y en contraposición con la política alfonsinista en derechos humanos, el presidente otorgó indultos a los militares procesados por sus actuaciones durante la dictadura de 1976-1983 y a algunos altos mandos de la organización Montoneros y a los miembros del ejército que habían participado de los levantamientos “Carapintada” que se sucedieron entre 1987 y 1990 (Ob. Cit. 236). De este modo, Carlos Saúl Menem dejó en clara su intención de no enjaular ni mantener petrificados a los monstruos del pasado que gracias a él continuaron vivos y en libertad. Años después, suspendió el servicio militar obligatorio luego del escándalo por el asesinato de Omar Carrasco mientras cumplía servicio en una unidad militar en Zapala, Neuquén, ocurrido en 1994. Ambas medidas impactaron en la organización interna y la percepción social de las Fuerzas Armadas, que se iban debilitando cada vez más, a pesar de que los principales responsables durante el Proceso quedaran en libertad.

En lo que se refiere al sistema judicial, se modificó por ley del Congreso el número de integrantes de la Corte Suprema de Justicia, elevándolo de cinco a nueve miembros. El cambio implicó el nacimiento de la “mayoría automática”, que sumada a los sobresueldos que recibían los magistrados desde la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), lograron que la justicia quedara efectivamente ciega ante los innumerables hechos de corrupción que se sucedían en el país, y dictaminara siempre en beneficio de los aliados del menemismo, dejando al pueblo indefenso frente a los vicios y desmanes de la clase dominante.

A lo largo del período, la Argentina sufrió dos ataques, calificados como “terroristas”, con varias víctimas fatales: el primero, a la embajada de Israel, el 17 de marzo de 1992; el segundo, contra la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), el 18 de julio de 1994. En lo que respecta al

segundo, por entonces, distintas fuentes afirmaron que el atentado había sido obra de organizaciones fundamentalistas islámicas con sede en el Líbano y bajo la organización de Irán, y acusaron al presidente de desviar la investigación que conduciría a la responsabilidad de ese país. Estas posiciones se fortalecieron cuando aparecieron pruebas de sobornos, autorizados por el presidente y su entorno, para desviar y acallar algunas líneas de investigación. En conclusión, ambas causas ligadas a la figura del presidente y de sus allegados, aún no han logrado un cierre judicial definitivo y satisfactorio.

Ahora bien, si consideramos que, prácticamente desde su nacimiento como república, la Argentina ha padecido la corrupción como un tumor enquistado en el poder –mal que parece intrínseco a toda forma de organización social jerárquica-, que ningún gobierno o política ha podido superar, más allá de la honestidad de sus intenciones al respecto, no extraña que el gobierno menemista no escapara a la regla. Sin embargo, su exceso ostentoso –y la impunidad ligada a ella como su contraparte necesaria– durante los 90, implicó la mayor pérdida de capitales registrada en este concepto, ya que la mayoría de la sociedad prefería callar y mirar hacia otro lado con tal de preservar los precios estables luego de la hiperinflación alfonsinista. No obstante esto, las denuncias contra miembros del gobierno y sus allegados, pulularon por doquier. Algunos de los casos más resonantes durante el primer período menemista fueron: el de los guardapolvos encargados por Eduardo Bauzá en 1989 a una empresa, inactiva y sin fondo, pagados previamente y que nunca se entregaron; la residencia *express* otorgada en 24 horas al traficante de armas sirio Monzer al-Kassar sin que este hablara una palabra de español, en 1990, vinculado esto a la venta de armas argentinas a Croacia en 1992 (violando un embargo de la ONU) y a Ecuador (Argentina era garante de un tratado de paz entre este país y Perú), autorizada mediante un decreto presidencial secreto y en la que Monzer Al-Kassar participó como intermediario, y a la explosión de la fábrica militar de Río Tercero en 1995⁶⁴; los escándalos protagonizados por el director de la Casa de la Moneda en 1991, Armando

⁶⁴ Esto en clara contradicción con la política de enviar a las Fuerzas Armadas en misiones de paz.

Gostanián, quien fue responsable de la emisión de moneda con numeración duplicada y de billetes con el rostro de Menem impresos en auténtico papel moneda y con marca de agua original para repartir entre amigos, y la compra de papel moneda a un precio muy superior al del mercado; el pedido de coimas a la empresa Swift para agilizar trámites que repercutió en las relaciones con los Estados Unidos; y el de la leche importada clandestinamente y con fecha de caducidad adulterada en 1991, contaminada con *Escherichia coli* y que, en algunos casos, presentaba una sustancia radiactiva. Una de las denuncias más importantes fue la bautizada mediáticamente como “yomagate”, que implicó grandes sumas de dinero procedentes del narcotráfico norteamericano –narcodólares- que ingresaron al país para ser blanqueadas, con la participación de altos funcionarios del gobierno menemista en el proceso. Esto por nombrar solo algunos de los casos más resonantes comprendidos en el contexto de producción cercano de *La noche del inocente*, casos que en su mayoría no recibieron el castigo de la justicia por diferentes razones que implicaron, incluso, muertes sospechosas de algunos testigos, tal como sucede en la novela con el hermano Cósimo, el copista que se ve obligado a ayudar a Rennert con la invención de la hagiografía del patrono del convento y que muere misteriosamente antes de develar la verdad sobre el fraude (Gorodischer, 1996: 145).

Con el pasar del tiempo, la corrupción se normalizó como práctica en un Estado guiado por figuras cuestionadas por sus actos, actitudes y acciones en el manejo y desarrollo del poder⁶⁵ que contribuyeron al descreimiento generalizado en la política y sus representantes. Los poderosos aprendieron a transferir discretamente los recursos públicos a sus patrimonios privados. Distintos personajes notables, representantes de los grandes *lobbies* o iniciadores de una fortuna nueva, tenían beneficios o eran favorecidos con un acceso privilegiado a las decisiones del gobierno y destinaban parte de los beneficios obtenidos a vastas cajas negras, cuyo contenido se redistribuía ampliamente, según normas de rango y jerarquía.

⁶⁵ Algunos de ellos fueron: María Julia Alsogaray, José Luis Manzano, Víctor Alderete, Carlos Grosso, Germán Kammerath, Antonio Erman González, Adelina Dalesio de Viola y Matilde Menéndez.

Pero, todas las denuncias de corrupción contra el gobierno de Carlos Saúl Menem no impidieron que su gestión mantuviera una imagen favorable debido al éxito en la faz económica.

A finales de 1993 tuvo lugar el encuentro que se conocería como “Pacto de Olivos”. La reunión implicó la alianza del presidente con el ex mandatario Raúl Alfonsín, quien preocupado por la posible fragmentación del bloque radical -hecho que no pudo evitar y que se plasmó en el Frente Grande- y el apoyo social a Carlos Menem, aceptó respaldarlo en su propósito de reformar la Constitución Nacional. Entre los cambios se incluían, además de la reelección y la incorporación de algunos tratados internacionales, otras cláusulas como:

[...] la incorporación de un jefe de Gabinete que pudiera ser censurado por el Parlamento para desconcentrar el poder del Ejecutivo, la elección presidencial directa con segunda vuelta, la incorporación de un tercer senador de cada distrito en representación de la minoría, la autonomía para la Capital Federal y la elección directa de su intendente, la creación de un Consejo de la Magistratura para limitar el poder del presidente en la designación de los jueces, y la regulación de su facultad de emitir decretos de necesidad y urgencia. (Novaro, 2010: 248)

La reforma fue aprobada por la convención en 1994 y permitió el comienzo de un segundo mandato de Menem al año siguiente.

En suma, el país estuvo gobernado, durante una década, por dirigentes que buscaron naturalizar la corrupción como un mal inherente del poder. Dos equipos diferentes pero complementarios, con Menem y Cavallo a la cabeza, tan distintos entre sí, armonizaron y se potenciaron: fue la suma de la arbitrariedad y la eficiencia que creció y se desarrolló a costa de las instituciones públicas, la decadencia ética de los representantes y la caída económica y social de la población.

Paralelamente, se abre paso la “modernización excluyente”, como la denomina Maristella Svampa en *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo* (2010). Durante este proceso, surgió del seno

de algunos movimientos sociales y culturales una búsqueda de políticas alternativas a las implementadas desde el menemismo y que estaban signadas por el ajuste económico, la flexibilización laboral y la soberanía del mercado. La relación entre el pueblo y sus representantes empieza a debilitarse y se resquebraja cada vez más. Es así que, desde principios de los '90, comienzan a surgir las protestas. Ejemplo de esto fueron las acciones colectivas emprendidas por algunos sectores de trabajadores del Estado, industriales, docentes y jubilados, entre otros, afectados por acciones como el recorte de puestos de trabajo, la precarización laboral, la amenaza a la continuidad y calidad de la educación pública y la merma de los escasos ingresos con la consecuente disminución del poder adquisitivo. Sin embargo, estas primeras expresiones solo resultaron llamados de atención o señales de alerta sobre lo que sucedía y no redundaron en la conformación de una oposición fuerte a las recetas recesivas. Según explica Maristella Svampa:

[...] durante los primeros años del régimen menemista, los conflictos se manifestaron en el nivel local y regional, de manera puntual y dispersa, revelando una escasa articulación entre ellos. (...) De esta manera, los conflictos se expresaron en acciones evanescentes, aisladas, “estallidos sociales”; ciclos de movilización que parecían no venir de ningún lado y que, pese a su intensidad, al día siguiente eran reabsorbidos sin haber producido aparentes “cambios de rumbo”. (2010: 215-216)

Los investigadores Nicolás Iñigo Carrera y María Celia Cotarelo Wayruro, del Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina, acuerdan con lo anterior al manifestar que:

Si bien hubo intentos de resistencia a la nueva situación que se pretendía imponer (por ejemplo, la llamada "Plaza del No" o el corte de ruta de los trabajadores de Hipasam en Sierra Grande en 1991), estuvieron marcados, generalmente, por el aislamiento social de los obreros y el consenso (que se desarrolla entre la

coacción y la corrupción) de buena parte de la sociedad, incluyendo a muchos de esos mismos trabajadores. (2000: http)

Por otra parte, Maristella Svampa señala que durante este período también se expandieron en Argentina los nuevos movimientos sociales -que venían avanzando en América Latina desde los 70 y 80- como el feminismo, el ecologismo y el que aglutinaba a los indígenas o campesinos, entre otros. Estos se distanciaban del movimiento obrero y la organización sindical vigente hasta entonces⁶⁶, al mismo tiempo que expandían su alcance más allá de las clases populares, ya que:

Por un lado, expresaban una nueva politización de la sociedad, a través de la puesta en público de temáticas y conflictos que tradicionalmente se habían considerado como propios del ámbito privado (...). Por otro lado, estos movimientos aparecían como portadores de nuevas prácticas, orientados al desarrollo de formas organizativas más flexibles y democráticas, que cuestionaron fuertemente tanto los estilos de construcción política de la socialdemocracia (y su poderosos sindicatos), como lo procedente del modelo leninista (el centralismo democrático), asociado a los partidos de izquierda. Por último, a diferencia del movimiento obrero tradicional, las formas de acción colectiva emergentes tenían una base social policlasista con una importante presencia de las nuevas clases medias. (2010: 205-206)

⁶⁶ Casos diferentes, según explica Maristella Svampa, son los de la CTA (Central de Trabajadores Argentinos), que comienza a configurarse en 1991 y ve la luz al año siguiente, y la CCC (Corriente Clasista y Combativa). Ambas se hicieron cargo de encabezar la oposición sindical al neoliberalismo menemista. En este marco, ganó fuerza la propuesta innovadora de la CTA de “construir una nueva central sindical autónoma y alternativa, pluralista y no partidaria” (Svampa, 2010: 219), cuyas autoridades resultaban electas por el voto directo de los afiliados. A su vez, se trataba de una organización de tercer grado, es decir, que no solo nucleaba a otros sindicato sino también a organizaciones de base lo que le favorecía la conformación de frentes gremiales o multisectoriales.

De este modo, se configuraron grupos socialmente heterogéneos cuyo objetivo no parecía ser el de tomar el poder sino el de fortalecer la sociedad civil y conformar una oposición que limitara el accionar de quienes lo detentaban en ese momento.

El entramado complejo que acabamos de describir brevemente, y que caracteriza el contexto nacional de finales de los 80 y principios de los 90, refracta en los personajes y la estructura social configurados en la novela *La noche del inocente* que analizamos en este capítulo. Mientras que el Superior y el bibliotecario Rennert dan cuenta de la clase dirigente, los demás personajes ilustran diferentes sectores de la sociedad civil, más o menos comprometidos con la oposición al Estado y sus representantes.

El gótico dieciochesco en la literatura

El adjetivo “gótico” deriva de “godos”, individuos pertenecientes al pueblo homónimo, habitantes germanos del norte europeo, asociados negativamente a lo bárbaro, al caos, a la ignorancia y al mal gusto. Fundadores de reinos en España e Italia, sus herederos se convirtieron en hombres ricos y poderosos en el mundo medieval. Con el tiempo, lo romano se asoció a la Iglesia católica, mientras lo gótico adquirió sesgos anti-católicos, atacándola por sus restricciones a las libertades individuales. En este orden de cosas, José Amícola explica que las primeras ficciones góticas se van a apoyar en “un resquebrajamiento de certidumbres epistemológicas conectadas con el comienzo de la ruptura de la unidad de la conciencia.” (2003: 49) De ahí el nombre del *genre* en el que, muchas de las historias, transcurren en ambientes españoles o italianos -exóticos para los ingleses-, en castillos y monasterios medievales, de arquitectura gótica, tensando los límites de las normas impuestas por la moral cristiana y el orden lógico “natural” de las cosas. Sin embargo, las historias en sí no tenían un vínculo real con los pasados pueblos godos sino que, más bien, respondieron a una atracción por el pasado que se identificó con una construcción imaginaria, idealizada y estilizada, de “lo medieval” con su esplendor bárbaro y vil.

De cuna anglosajona, el gótico literario se vinculó al Romanticismo en tanto reacción contra el racionalismo y neoclasicismo de la Ilustración, que sostenía que la Humanidad solo llegaría al conocimiento verdadero, la felicidad y la virtud mediante el uso de la Razón, independizándose de las supersticiones y los mitos religiosos, y dejando a un lado los sentimientos y las pasiones. En este contexto, a mediados del siglo XVIII y del seno de los círculos cultos de Europa, surgieron los escritores góticos, como una opción al realismo literario iluminista hegemónico y en clara subversión contra las ideas dominantes y la tiranía de los poderosos. Se apropiaron de una época considerada oscura, bárbara y caótica, la Edad Media, y de un estilo desprestigiado, el gótico, para dar cauce estético-literario a su disconformidad respecto del orden imperante. Para eso recurrieron al choque entre las fuerzas del Bien y las del Mal, sin que esto trajera aparejado un marco de referencias preciso y confiable, ni límites absolutos entre un lado y otro. Esta narrativa vino a llenar un vacío y responder a los interrogantes de las clases más bajas, aquellos sujetos que no estaban incluidos en el programa de educación del soberano, pero sí dispuestos a suspender voluntariamente la incredulidad, tal como proponía Samuel T. Coleridge en el capítulo XIV de su *Biographia literaria* (1817).

Los cultores del gótico literario rompieron con lo “natural” y lo lógico inclinándose por los excesos, el caos sobrenatural y el desborde de los sentimientos prohibidos (en ocasiones lindando con lo patológico). Buscaron lo sublime, nacido del terror y el horror ante lo grandioso (en contraposición a lo bello que apuntaba a tranquilizar el alma) y en conexión con el desborde del deseo individual, reprimido y silenciado. Para esto transgredieron las convenciones del decoro, la decencia y el buen gusto estético y social, y aquellas que configuraban lo que se entendía como Razón manteniendo enjauladas a la imaginación y las emociones. Por esta vía, sembraron dudas sobre la naturaleza del poder, la ley, la sociedad, la moral y la sexualidad, poniendo en evidencia su arbitrariedad y la orientación ideológica y contextual de su delimitación, y haciendo temblar los cimientos de la estructura social y política vigentes. En el contexto de la Ilustración, cuando lo importante no era explicar lo desconocido, sino dominarlo y someterlo, lo otro, lo diferente, lo indomable por inexplicable

mediante la Razón, se convirtió en la fuente de la que abrevó el *genre* para excitar los sentidos y subvertir las normas, en muchos casos guiado por una conciencia crítica y claras intenciones polémicas respecto de las injusticias sociales/sexuales y la corrupción de los poderosos. De la subversión surgía el terror y el horror que, generalmente, escondía en sus profundidades los más inquietantes miedos sociales, entre ellos, uno de los más fuertes y persistentes, era el miedo a perder el poder o aquello que se desea. Así, como apunta Carlos Feiling, “El racismo, la homofobia, la misoginia y la explotación han sido, bajo el extraño velamen del relato, grandes temas del género” (1997: http). Este es, precisamente, uno de los aspectos que retoma la novela *La noche del inocente*.

En este sentido, y matizando las transgresiones del *genre*, Fred Bottig señala,

Gothic excesses transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and fiction, fantasy and reality. Attacked throughout the second half of the eighteenth century for encouraging excessive emotions and invigorating unlicensed passions, Gothic texts were also seen to be subverting the mores and manners on which good social behavior rested. (1996: 3)⁶⁷

Ahora bien, como anticipamos, su nacimiento se remonta a 1765, con la publicación de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, que ya presenta algunos de los elementos que distinguirán al *genre*.

Walpole abrió la puerta a un universo alternativo de terror, de confusión psíquica y social cuya mera existencia había sido negada

⁶⁷ Los excesos góticos transgredían los límites apropiados del orden estético así como del social en el desbordamiento de emociones que socavaban las fronteras de vida y ficción, fantasía y realidad. Atacado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII por alentar emociones excesivas y estimular pasiones prohibidas, se consideraba que los textos góticos también compartían las convenciones y morales sobre las cuales descansaba el buen comportamiento social. (Traducción propia)

por el sistema de valores neoclásico. Esplendor en ruinas, hermoso caos, atractiva decadencia, espectáculo espantoso y extravagancia sobrenatural se convirtieron en los rasgos definitorios de una nueva estética gótica que tenía en el alivio de la inanición emocional su meta artística. El recinto fatal, metáfora central de toda la ficción gótica, sirvió al objetivo implícito del gótico como una respuesta a la inseguridad política y religiosa de una época agitada. (Solaz, 2003: <http>)

Al poco tiempo, comenzaron a distinguirse dos líneas principales: una más disruptiva, audaz, subversiva y sobrenatural, cuyo exponente fue Matthew Gregory Lewis (1775-1818) con su novela *El monje*, y otra más conservadora, doméstica y realista, cuya figura de referencia fue la prolífica Ann Radcliffe (1764-1823). Por otra parte, el punto final del desarrollo de *genre* suele ubicarse en *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Maturin. Entre las novelas góticas más reconocidas durante el período podemos mencionar: *Vathek* (1786), de William Beckford, *Las aventuras de Caleb Williams* (1794), de William Godwin, *El monje* (1796), de Matthew Lewis, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805), de Jan Potocki y *El vampiro* (1819) de John William Polidori.

Pero el gótico no desapareció después de 1820, sino que se hizo más introspectivo: los monstruos y demonios cambiaron de morada mudándose a la psique de los sujetos y tomando el miedo a caer en la locura como uno de sus grandes temas, y a la figura del doble como una de sus fórmulas predilectas. La acción, por su parte, se trasladó a escenarios más acordes con la masa lectora de clase media como las oscuras ciudades, las granjas aisladas, o las grandes casas con lúgubres sótanos o áticos. El descentramiento del sujeto comenzaba a operarse y el gótico resultaba una herramienta eficaz para dar cuenta del declive del antropocentrismo renacentista.

Por otra parte, desde sus comienzos, el *genre* se concentró en el mundo privado, oculto, silenciado, asociado con lo femenino y opuesto a la esfera de lo público, del poder y la razón, dominada por lo masculino y frecuentada por la novela de educación. De este modo, entró a formar parte

de la discursividad sobre las relaciones inequitativas y subalternizantes entre hombres y mujeres, y a la configuración de los imaginarios sociales en torno a unos y otros:

Los pavores femeninos a la violación, al parto y a la tiranía masculina literaturizados en las ficciones góticas escenifican fantasías masoquistas de la mujer, pero, al mismo tiempo, van de la mano de las semillas para una emancipación de la arbitrariedad del poder del tirano y del sistema patriarcal. (Amícolá, 2003: 37-38)

Dicho vínculo no se limitó a los temas, tramas, personajes y estructura narrativa, sino que se expandió a su consumo y escritura: una de las revistas que más difundió estos relatos fue *The Lady's Magazine* y una de sus principales cultoras, Ann Radcliffe. En sus obras, muy populares entre las mujeres de clase alta y media alta, la travesía de las mujeres era compleja, llena de obstáculos e intrigas. No faltaban en ellas los villanos que, generalmente amparados por su clase y *gender*, acechaban, encerraban e incluso podían llegar a violar a las inocentes damas. *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano o el confesionario de los penitentes negros* (1796), quizás sean dos de sus novelas más leídas. Su influencia llegó a escritores como Jane Austen, Sir Walter Scott, Edgar Allan Poe, Lord Byron, Charles Dickens, Henry James y la pensadora feminista Mary Wollstonecraft (madre de Mary Shelley), entre muchos otros. Otras mujeres que también incursionaron en la narrativa gótica durante el período de auge fueron Mrs. Barbauld -luego Mrs. Aikin- que publicó una obra incompleta titulada *Sir Bertram* (1773), Clara Reeve con *El viejo barón inglés* (1778), Sophia Lee con *El receso* (tres volúmenes entre 1783-1786) y Mary Shelley con *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818).

La feminización del *genre*, que también abarcó a los héroes masculinos, más delicados y menos agresivos que lo habitual en las demás expresiones literarias, fue otra de las razones por las que la crítica de la época lo marginó: no solo la lógica femenina era vista como irracional – percepción que continuará vigente durante los siglos siguientes-, sino que se consideraba que el trastrocamiento en la configuración de los sujetos

cuestionaba el decoro moral y sexual de las damas, excitando sus sentidos y deseos y fascinándolas con un mundo bárbaro e incivilizado de vicios, ambición y violencia, que las alejaba de las prescripciones de la ley y los deberes familiares, tentándolas con una libertad audaz. Y esto no estaba tan lejos de la verdad si tenemos en cuenta que, como señala Lucía Solaz,

[...] más que alentar la pasividad, la obediencia y la ignorancia femenina, muchas novelas góticas justificaban la actividad, la desobediencia y la persecución del conocimiento en sus personajes femeninos. (...) Las escritoras se sintieron atraídas por el gótico no sólo porque deseaban satisfacer una fascinación sentimental hacia la muerte y la decadencia, sino también porque el gótico ofrecía una vía de dramatización de los peligros de la condición de la mujer en un mundo de hombres. (2003: [http](#))

Se trataba de un *genre* que escenificaba los dilemas y controversias de una sexualidad en conflicto con las normas vigentes, daba cuenta de los temores más profundos y cotidianos, y la impotencia frente a ellos, de las mujeres dentro de una sociedad fuertemente patriarcal, donde ellas eran sometidas a la tiranía y los caprichos de los hombres -sobre todo si gozaban de cierto poder- quienes podían disponer de sus vidas y sus cuerpos.

Como ya analizamos para los casos de la ciencia ficción *soft* o especulativa y el policial negro, también las obras góticas dieciochescas fueron condenadas por la institución literaria de la época debido a su amplia circulación y consumo en revistas periódicas destinadas a un público popular. Además, se las calificó de vulgares y de mal gusto. Sin embargo, al igual que sucedió con los otros *genres* del *corpus*, también el gótico fue revisado por la crítica de la segunda mitad del siglo XX que revalorizó algunos de sus aspectos, analizando las cualidades estético creativas de los casos particulares y releyó las obras a la luz de problemas culturales y sociales propias del contexto de producción.

Ahora bien, en lo que hace a las obras del *genre*, se caracterizaron, desde sus comienzos, por sus temas violentos, personajes fascinantes e

insólitos y escenarios románticos donde lo oscuro, sombrío, misterioso y sobrenatural condimentaban un imaginario nutrido por lo paranormal y las mitologías populares (vampiros, hombres lobos, *doppelgängers*, demonios, fantasmas, etcétera). El bestiario se fue expandiendo y actualizando, con el pasar de los años, permitiendo así que el *genre* sobreviviera hasta hoy.

En los relatos, se advierte una inclinación hacia el erotismo, en muchos casos lindando con lo patológico y sádico, aunque la consumación amorosa suele postergarse o llevarse a cabo de forma forzada y violenta. Por esta razón, la usurpación de las propiedades de las mujeres, ligadas a la configuración de su subjetividad y de su autoestima, se convirtió en uno de los motivos favoritos del *genre*.

También se observa un amor por lo decadente y ruinoso que permite pensar en una yuxtaposición de pasado y presente, tanto en lo que se refiere a una resignificación de los restos desde el presente escritural como en una lectura particular de la actualidad derivada de sus vínculos con el pasado. La depresión, la angustia, la soledad y la pasión enfermiza se ligan a lo oculto y lo sobrenatural en paisajes desolados, tenebrosos y plagados de peligros, donde la corrupción y depravación de villanos, tiránicos y poderosos, amenaza con la desintegración social. Las intrigas, las traiciones y la violencia ponen al delito y al crimen en lugares centrales de las tramas góticas ligados al poder, la ambición individualista y las pasiones y deseos desenfrenados. En este marco,

Terror, in its sublime manifestations, is associated with subjective elevation, with the pleasures of imaginatively transcending or overcoming fear and thereby renewing and heightening a sense of self and social value: threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror. (Botting, 1996: 6)⁶⁸

⁶⁸ El terror, en sus manifestaciones sublimes, es asociado con la elevación subjetiva, con los placeres de la trascendencia mediante la imaginación o del miedo derrotado y de ese modo con la renovación y la intensificación de un sentido de sí y del valor social: amenazado con la disolución, el yo, como los límites sociales

En los inicios, la configuración de estos espacios, sentimientos y personajes respondió a la demanda, por parte del público, de un exotismo medievalista propio de la sensibilidad romántica. Sin embargo, al igual que sucedió con los otros *genres* abordados en el *corpus*, y quizás en este caso en mayor medida aún, con el pasar del tiempo y su expansión hacia nuevos contextos geoculturales, se fue actualizando y fusionando con la ciencia ficción y el fantástico, o combinándose con formas realistas, entre otras opciones estéticas. Los miedos, las culpas y las ansiedades que antes se materializaban en bestias sobrenaturales, con la aparición del psicoanálisis a comienzos del siglo XX, pasaron a anidar en la psiquis de los personajes y en su cotidianeidad. De este modo, se pusieron en cuestión los límites de lo “normal”, alienando a los sujetos de sí mismos, dividiéndolos entre la razón y el deseo, la obsesión y el instinto salvaje y la obediencia a las normas sociales de la buena conducta. Así, el privilegio otorgado al horror y a lo extraño producto del retorno de miedos arcaicos y deseos reprimidos que perturban el sentido convencional de la realidad, el desplazamiento hacia espacios inquietantes donde circulan y actúan personajes ligados a la ciencia y los avances tecnológicos, han logrado que el *genre* sobreviviera hasta hoy. El hecho es que, como señala Fred Botting,

On the screen as well as in certain novels, Gothic narratives display a more serious ‘literary’ or self-conscious aspect. In this respect they echo the concerns about narrative that are embedded in Gothic writing from its beginnings, concerns about the limits, effects and power of representation in the formation of identities, realities and institutions. (...) One of the principal horrors lurking throughout Gothic fiction is the sense that there is no exit from the darkly illuminating labyrinth of language. (1996: 9) ⁶⁹

que lo definen, reconstituye su identidad contra la alteridad y la pérdida en el momento de terror. (Traducción propia)

⁶⁹ En la pantalla tanto como en algunas novelas, las narrativas góticas exhiben un aspecto “literario” más serio o autoconsciente. En cuanto a esto, ellos repiten las preocupaciones acerca de la narrativa que están encastradas en la escritura gótica

Esa importancia otorgada al lenguaje dentro del *genre* se convierte en eje en *La noche del inocente* donde la posesión de la palabra y, por ende, la capacidad de articular pensamientos y reflexiones y construir verdad para convencer o dominar a los demás, son la fuente de la que emana el poder.

Sin embargo, como lo mencionamos al comienzo del apartado, el objetivo principal de la narrativa gótica fue, y sigue siendo, provocar el miedo transgrediendo los límites de la naturaleza, la razón y la realidad -y las ideologías y convenciones sociales sobre las que estas se sostienen-, en una tendencia hacia el imperio de los sentimientos y las emociones, ligadas a lo sublime. Los demás componentes de estas ficciones, incluido el argumento, dependen y se orientan hacia la consecución de dicho fin. Un miedo que se adentra en los ignotos terruños de la muerte y lo que hay más allá de ella, o profundiza en el dolor que brota del sufrimiento no solo corporal sino espiritual. Por esta vía, mostrando lo prohibido, hablando de lo innombrable, los tabúes de una sociedad, buscó desestabilizar estructuras incuestionadas hasta entonces y perturbar la tranquilidad sacando a la luz los instintos reprimidos por el decoro y el buen gusto.

La ambivalencia que provocó este juego de opuestos entre el deber ser y su transgresión en la narrativa gótica dieciochesca, caracterizó la dinámica del *genre*, que más que definir conceptos y límites, los cuestionó, los desplazó y convocó a su revisión, a partir de los excesos y rebeldía ante las convenciones, muchas veces naturalizadas, sobre las que se sostenían. Dicha ambivalencia afectó también a las emociones del receptor ya que el terror y el horror de las obras góticas no solo provocaron el desagrado y el rechazo, sino la fascinación y la atracción típicas de posiciones revolucionarias. Así, las relaciones sociales y sexuales, el poder y la represión en torno a ellas, definieron roles y configuraron subjetividades en

desde sus comienzos, preocupaciones sobre los límites, los efectos y el poder de representación en la formación de identidades, realidades e instituciones. (...) Uno de los horrores principales al acecho a través de toda la ficción gótica es la sensación de que no hay salida del enigmáticamente revelador laberinto del lenguaje. (Traducción propia)

tensión con las ideas heredadas acerca de la literatura, la sociedad, el *gender* y la cultura, entre otras cuestiones.

En la actualidad, podemos considerar a la narrativa gótica como una forma híbrida que cambia permanentemente sus convenciones. En este sentido, Carlos Feiling, establece una evolución del *genre* de terror, ubicando a la narrativa gótica como el primer eslabón seguida del terror burgués, el terror fantástico y el terror cinematográfico (1997: [http](http://)). Sin embargo, existe un condimento que atraviesa toda la cadena: la presencia de procedimientos orientados a provocar tensión y miedo en el lector, ligados estrechamente al terror y al horror⁷⁰ (acentuando uno o el otro en cada caso particular) y que dependen, precisamente, de la suspensión de la incredulidad, de la que hablaba Samuel T. Coleridge.

El gótico en la Argentina

En nuestro país, el *genre* no tuvo la misma repercusión, en lectores y escritores, que tuvieron la ciencia ficción *soft* o especulativa y el policial negro que trabajamos antes. Si bien, ingresó tempranamente en la literatura argentina, muy ligado al desarrollo del fantástico -y contra el realismo literario dominante- de los años 40, por lo general, los autores canónicos optaron por retomar algunas de las características del *genre* en pasajes, o para crear atmósferas y personajes en obras que no podrían encuadrarse enteramente dentro del gótico. Tales son los casos de Eduardo Ladislao Holmberg, Eduarda Mansilla, Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo y, entre los más actuales, de

⁷⁰ Fred Botting distingue entre terror, en tanto expansión imaginativa del yo nacida de la excitación, y horror, como su contracción ante la amenaza inminente. Una vez que el horror pone en evidencia el peligro, el terror se encarga de expulsarlo reconstituyendo aquello que el horror había visto disuelto. (1996: 6) Esta dinámica conduce a la catarsis en el gótico dieciochesco, al internalizar para luego externalizar los objetos del miedo: los malos son castigados, las bestias sobrenaturales derrotadas, las damas recobran su honor. Con el tiempo, y los cambios en el contexto, la relación entre terror y horror se modifica ya que no resulta tan sencillo pensar en una recomposición de aquellos aspectos de la sociedad que se han disuelto ni exorcizar a los lectores del miedo ante la incertidumbre que hacía tambalear las bases de las formaciones sociales, políticas, económicas y morales europeas.

Carlos Feiling, Gustavo Nielsen, Carlos Chernov, Samantha Schweblin y Mariana Enriquez.

La crítica, tanto cultural como académica, tampoco se ocupó mucho del desarrollo del *genre* gótico por estas latitudes, aunque existen excepciones. Algunas de las más significativas en este sentido son: el ensayo “Notas sobre lo gótico en el río de La Plata” (1975), de Julio Cortázar, algunos prólogos como el de C. E. Feiling a *Los mejores cuentos de terror* (1997) o el de Elvio E. Gandolfo y Eduardo Hojman a *El terror argentino* (2002), el estudio *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación* (2003), de José Amícola y el trabajo introductorio a la edición de 2015 de *Creaciones (1883)*, de Eduarda Mansilla de García, a cargo de Jimena Néspolo.

Mientras que el gótico rioplatense conservó el afán por el miedo, producto de la disrupción del orden lógico, la transgresión de normas sociales y la presencia de lo sobrenatural en lucha con la razón, también adquirió rasgos particulares que lo diferenciaron de sus padres británicos y estadounidenses. Según Julio Cortázar, “lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía escueta, de un rechazo de todos los “gimmicks” y los “props” de que se valían Walpole, Le Fanu, y los otros grandes narradores góticos” (1994: 83). Así, librados de los estereotipos superficiales y codificados, de los artificios y parafernalias, en los que había caído el gótico dieciochesco, quienes recurrieron al *genre* en nuestro país se centraron en los miedos más profundos del hombre, en los conflictos de su inconsciente y en el terror de perder el poder sobre sí mismos.

Por otra parte, en Argentina, el gótico dejó de ser un patrimonio femenino en la lucha por librarse de las ataduras patriarcales y machistas. Si bien, escritores como Silvina Ocampo y Manuel Puig se valieron de sus elementos para cuestionar y trastocar la organización, conceptualización y definición de los cuerpos y los deseos según el *gender*, tal y como venían operando desde antaño, esta no fue la tenencia entre los cultores nacionales. En este sentido, José Amícola señala:

[...] en la Argentina el mundo gótico habría de refuncionalizarse no para discutir una perspectiva de gender frente a la novela de aprendizaje de estirpe masculina, como en Inglaterra, sino para ocupar un lugar vacante que como nicho ecológico venía a ofrecer una batalla a las mismas condiciones de posibilidad del así llamado realismo. (2003: 201)

Así, los elementos de la narrativa gótica se presentaron como una buena opción frente al realismo literario hegemónico en la narrativa local hasta mediados del siglo XX.

Por último, en una literatura como la argentina, escasa en bestias monstruosas y sobrenaturales y de una historia medieval con la herencia de una arquitectura gótica emplazada en páramos y campiñas desoladas, la suspensión de la incredulidad tomó otros derroteros. En este camino, más cercano al gótico post psicoanálisis, la maldad tendió a ligarse a los hombres en lugar de a las criaturas habitantes de la ciudad, y es por esto que, las obras nacionales del *genre*, no proveen una vía de escape a los terrores reales y cotidianos, sino que los materializan poniendo en evidencia que la única forma de librarse de ellos es enfrentarlos, aunque eso pueda implicar la muerte.

A partir de lo antedicho, y teniendo en cuenta que, como venimos viendo en las obras analizadas, las novelas del *corpus* trabajan desde una combinación de corrientes de cada *genre* en la que se privilegia una pero sin desconocer a las otras, podemos afirmar que *La noche del inocente* no es la excepción. Este relato, uno de los exponentes del gótico nacional, quizás la única novela en la línea dieciochesca de dicho *genre*, no pasa por alto la tradición local y consigue así una conjunción particular sobre la que opera la politización. De este modo, la novela se integra al proyecto creativo que comenzamos a poner en evidencia en los capítulos anteriores de este trabajo al presentar, traicionando los códigos del gótico dieciochesco pero sin perder sus huellas, una rejerarquización de sujetos socialmente subalternos que, a diferencia de lo que sucedía en *Flores de alabastro*, *alfombras de Bokhara*, llevan la solidaridad entre *genders* un

paso más allá, y en lugar de reinsertarse en la comunidad luego de su momento de rebeldía, mueren o desaparecen como consecuencia de sus actos. La clase y el *gender* vuelven a superponerse pero, en este caso, la refracción del presente escritural se concentra más en la primera que en el segundo en un contexto político signado por una política de privatizaciones y retracción estatal acompañada de una evidente corrupción de los altos estamentos del poder, como veremos en el análisis subsiguiente.

En el principio era el Verbo

Concluida en 1993, avanzada ya la primera presidencia de Carlos Saúl Menem, y publicada a comienzos de su segundo mandato, en 1996, *La noche del inocente. Conseja moralizante para uso de pecadores* puede inscribirse en la línea del gótico dieciochesco. Tal como lo hiciera este, dos siglos atrás, la novela presenta una crítica al poder y sus mecanismos de funcionamiento, reproducción y represión en una comunidad con reglas de funcionamiento propias. Dichos mecanismos, orientados en buena medida a lograr que los dominados entren en la lógica del dominador neutralizando así su resistencia, ya habían aparecido, para ser obedecido y combatidos según el capítulo, en *Opus dos* y habían sido puestos en tensión por la protagonista en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Sin embargo, al mismo tiempo, la novela abre una puerta para escapar a la lógica, antes mencionada, a través de la alianza, la solidaridad y la empatía con otros sujetos marginados, lo que crea las condiciones de posibilidad para que el sujeto subalterno asuma una actitud rebelde y de enfrentamiento activo contra los poderosos, actitud que lo lleva a la muerte terrena pero le permite ingresar al Paraíso. De esta forma, mientras que en *Opus dos* no había escapatorias a la constante repetición del ciclo, y en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* la protagonista arribaba a una situación intermedia, más cercana a la aceptación que a la ruptura con el sistema imperante, en este caso, la única forma de librarse de la lógica dominador-dominado es la rebeldía, la lucha y la muerte terrena, lo que no implica una derrota sino el acceso a otro plano exclusivo.

Situada en uno de los escenarios típicos de la literatura gótica del siglo XVIII, el convento medieval (específicamente en el año 1173), donde

se ocultan pasiones que crecen desmesuradamente y generan una violencia que se descarga en secreto puertas adentro, el terror y el horror se vinculan con la atmósfera opresiva y lo sobrenatural ligado al mal, al menos en un primer momento. La suspensión de la incredulidad, requerida por el *genre*, convoca así al miedo ante la procesión de bestias de piedra que el bibliotecario Rennert revive mágicamente para que lo ayuden en sus empresas malignas, y a la ansiedad producto de la incertidumbre sobre el destino del héroe y la virgen/mujer en la lucha del Bien contra el Mal. Según analiza Jeanne Raimond, “Lo que sí es central es el miedo, el encerramiento, figura negativa de la clausura, la violencia a la que van a someter el cuerpo de la joven y a la que somete Pisou su propio cuerpo con la práctica excesiva del ayuno” (2011: 133).

Inspirada, según la autora, por la arquitectura del hospital San Paul, en Barcelona, que antes fue un convento; por la novela policial china, situada en un monasterio taoísta en el siglo VII, *El monasterio encantado* (1961), del diplomático y orientalista nacido en los Países Bajos, Robert Van Gulik, y por el cuento “El derrumbe”, de la uruguaya Armonía Somers (Aletta de Sylvas, 2009: 136), Angélica Gorodischer construye esta trama gótica, con ecos medievales, a comienzos de la década del 90. Así, al igual que en la novela del neerlandés, el clima amenazador y opresivo del convento se combina con la vida licenciosa y corrupta de quienes poseen el poder en dicho espacio cerrado, regido por un orden propio que parece inalterable y al que toda la comunidad se somete sin cuestionar sus bases y legitimidad; y, como en el cuento de la uruguaya, es la virgen -carnal, sexual y humanizada- la que salta del pedestal y se une al marginado para que la salve y salvarlo, aunque esto no implique necesariamente su supervivencia.

Al enfrentar la novela, el título nos anuncia que solo hay un inocente -Pisou- en esta historia, y que cuenta con una única noche -la oscuridad que oculta lo real y permite que fluya lo sobrenatural- para rebelarse contra la estructura dominante y, convirtiéndose en pecador, abrazar la muerte terrena y alcanzar la gloria del Paraíso en un mismo movimiento. Pero, no debemos pasar por alto el subtítulo de la obra: *Conseja moralizante para uso de pecadores*. La Real Academia Española define “conseja” como

“Cuento, fábula o patraña de sabor antiguo” (<http>), a esto se agrega el adjetivo “moralizante”, es decir, que aspira a trocar las malas costumbres en buenas mediante la enseñanza, y por último, se orienta su uso hacia un grupo específico definido, los pecadores, aquellos que transgreden conscientemente los preceptos de la religión, alejándose de lo debido, lo que es recto y justo. Teniendo en cuenta estas definiciones, ingresamos a la novela para descubrir que los pecadores son, precisamente, quienes gozan de las mejores posiciones dentro de la estructura conventual, y que el inocente y devoto Pisou, que paradójicamente es acusado de pecador por quien más peca pero a la vez quien establece los castigos, deberá enfrentar a las fuerzas del Mal que también habitan el espacio santo del convento, materializadas en aquellos que deberían estar a cargo de la moralización antedicha y las bestias que los obedecen sin cuestionar. En este sentido, Angélica Gorodischer explica “Al igual que “Como triunfar en la vida”, esta novela trata el tema del poder. De nuevo, el más humilde de los personajes resulta ser el más poderoso” (Díaz, 2009: 61). Sin embargo, en esta ambigüedad de qué es el Bien y qué el Mal, quien está autorizado a establecer dicha diferencia y qué lo avala, es que se va tejiendo la trama del poder, superponiendo morales y discursos, para dar cuenta de una proliferación de sentidos que rompen con el monopolio de la significación, cuando los silenciados comienzan a hablar.

Ahora bien, como ya dijimos, el escenario en el que se desarrolla la conseja es un monasterio medieval. Los muros de Sant Gaur -una estructura laberíntica, con varios niveles, que combina la arquitectura con la distribución del poder- albergan la corrupción en diversos matices y profundidades, tal como sucedía en la Argentina del contexto de producción. Nadie parece estar libre de pecado, aunque no todos poseen el mismo grado de maldad, ni sufren los castigos correspondientes: desde el lujurioso Superior y el soberbio bibliotecario Rennert, situados en la cima de la torre, gozando de licencias, manipulando y construyendo los saberes y verdades incuestionables que circulan por la comunidad -y fuera de ella, como en el caso de la biografía de Gaudran de Barciá, patrono del convento- y disponiendo de las vidas de quienes se hallan bajo su dominio a fin de salvaguardar su posición; hasta el glotón hermano Anatoli, el Miel,

que desde su modesto lugar aprovecha para adueñarse de la mejor comida. Y es que, siguiendo los códigos del gótico dieciochesco, también aquí los excesos, las transgresiones y la ambivalencia moral de la villanía se asocian a los poseedores del poder que, por su posición, se consideran a sí mismos más allá de toda norma mientras que, quienes se hallan bajo su yugo, deben respetar los valores y preservar el decoro, la virtud, la bondad, el mérito y la domesticidad que los villanos pregonan pero no ejercen. En este sentido, Adrián Ferrero señala que en la novela,

[...] advertimos la presencia de un maniqueísmo moral, no asociado con lo sexual en este caso, sino con las jerarquías (inversamente proporcional a ellas, cabe agregar). (...) Paralelamente, todo el texto está diseñado según el contraste moral entre las cúpulas y los inferiores y esa misma brecha es la que configura la identidad. (2011: 72)

Es decir que, a pesar de que en el convento parece primar el discurso del amor y de la moral, acecha otro discurso implícito, el del poder, solapado pero ineludible, incluso en este espacio supuestamente impoluto de vicios terrenales. Así, la vida real -y secreta- de los habitantes de la comunidad monacal se aleja, en mayor o menor medida según el caso, de lo que promueve el discurso público de la institución.

Sin embargo, en este espacio también hay lugar para la inocencia del joven Pisou, quien sigue acríticamente las normas pensando en el ascenso dentro de la institución como consecuencia final por su obediencia: “El Convento es todo lo que existe por lo que a él respecta, todo lo que debe importarle, lo único en lo que él tiene que pensar” (Gorodischer, 1996: 16). Así, el subalterno entre los subalternos, limpia la “suciedad” de todos, no solo al barrer y repasar cada rincón, sino a un nivel espiritual, siendo recto y justo como ningún otro, actuando como es debido según las reglas cristianas, con la mirada puesta en la tonsura como el horizonte que recompensará su inocencia y obediencia, liberándolo del trabajo excesivo al que solo él está condenado.

Analfabeto e introvertido, Pisou es relegado a las tareas más duras dentro de este espacio que habita desde hace 20 años cuando, siendo un niño, su padre lo abandonó allí porque en su hogar en las montañas ya no había alimento para toda la familia. Ahora, su sueño más anhelado y motor de su existencia es ser ordenado fraile y tonsurado para poner fin a sus padecimientos: “Sería otro, más limpio, más sano, más bueno, más contento” (Ob. Cit. 18). No percibe que él ya es el más limpio y bueno del convento, no entiende del poder y sus vicios, y solo ve el ascenso dentro de la estructura monacal como la posibilidad de exacerbar las cualidades promovidas desde el discurso religioso y lograr así la alegría y salud de la que el Superior es ejemplo. Con este objeto altruista realiza ayunos extremos, soporta estoicamente los maltratos y penitencias, y reza a los diferentes santos masculinos en busca de ayuda. El lego representa el último eslabón en la cadena de poder, “este ser, inferior de toda inferioridad” (Ob. Cit.: 63), ha sido socializado en la lógica del dominador y por eso (auto)justifica su marginación porque, “él estaba destinado a esto, a trabajar más que los frailes y que los otros legos, más que nadie” (Ob. Cit.: 18). Así camina sumiso por la senda que le indican sus superiores, quienes saben más que él como el hermano Rennert, y cuya meta, según le han prometido, será la deseada tonsura y ordenación.

Sin embargo, como ya vimos en las otras novelas analizadas, las reglas -y los castigos por la desobediencia- no son iguales para todos, pero esto no presenta mayores problemas porque quienes dominan crean los mecanismos para que los dominados se sometan pasivamente a sus designios. Así, los subalternos, al seguir los mandatos establecidos por el grupo hegemónico, sin cuestionar ni transgredir, alimentan y perpetúan un sistema inequitativo y opresivo. En este caso, la moral, la obediencia, la pureza y el sufrimiento, que la normativa y el discurso de la institución estipulan como requisitos para el ascenso -terrenal y espiritual-, contribuyen a mantener a los subalternos en su lugar, reproduciendo una lógica de aceptación y sumisión pasiva a una estructura que se configura como inalterable porque depende de un poder superior, más allá de lo terreno. Sin embargo, en la práctica, al poder lo ejercen quienes acceden a él por vía de la herencia, la corrupción y la falta de escrúpulos, tal como lo

demuestran la conducta y el accionar del Superior y de Rennert, alejados de la bondad, la penitencia, la austeridad y el celibato religiosos, cualidades de las que se supone que ellos deberían ser ejemplo, para promover y custodiar su cumplimiento entre los sujetos a su cargo.

Pero volvamos sobre la estructura de la novela. La historia se ordena en capítulos numerados y titulados, según una cronología lineal aunque fragmentada, en la que la polifonía hace ingresar un abanico de perspectivas, y tipologías textuales. A nivel macro, el narrador omnisciente narra en tercera persona, la evolución de Pisou desde su posición inicial del “más humilde de los servidores entre los servidores que todos lo somos del Altísimo” (Gorodischer, 1996: 13), hacia una subjetividad asociada a una posición discursiva de cuestionamiento a las normas, que desemboca en la rebeldía y confrontación abierta al poder y sus máximos exponente dentro del convento, y termina con su muerte y acceso al Paraíso por la puerta de Sant Gaur, guiado por su compañera, amiga y amante, la Virgen. Todo esto sin descuidar la mirada desde diversos focos como las reflexiones de los ratones, testigos anónimos de los hechos que observan el espectáculo cotidiano opinando desde los rincones oscuros como el público de un *talk show*, formato televisivo en auge en la Argentina de los 90, o los consejos de algunos de los hermanos a Pisou, o las elucubraciones ambiciosas de Rennert, entre otras.

En esta institución donde, como señala el “Santo Evangelio según San Juan”, incluido en el *Nuevo Testamento*: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”, Pisou va accediendo paulatinamente a un verbo propio a medida que surgen las preguntas que necesita responder, y con la ayuda de la Virgen/mujer luego va aumentando su capacidad de reflexión crítica al margen -e incluso en contraposición- de la devoción religiosa que le ha sido inculcada. Poco a poco, a medida que circula por los diferentes niveles y espacios que conforman en Convento, va abriendo los ojos a una realidad cada vez más hostil, en la que el pensar y decir aquello que se piensa se convierten en un peligro para la propia vida.

Pisou integra el grupo de los sujetos más humildes que, generalmente, suelen carecer de capacidad de acción frente a los poderosos limitándose a obedecer a quienes se supone más doctos para marcar el camino al éxito -aunque ese camino suele no incluirlos-, tanto en la literatura gótica como en el contexto de producción. En este sentido, y como anticipamos, la principal rejerarquización textual de sujetos subalternos que tiene lugar en la novela, se vincula a cuestiones de clase y origen, y se materializa en el protagonista. A diferencia de *Opus dos*, la rejerarquización aquí es paulatina y afecta a un único personaje, y en relación con *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara*, dicho personaje nunca ha probado el gusto de la propia iniciativa, ni ha gozado del poder de una posición que le permita decidir, sin consultar y de modo intempestivo, qué hacer con su vida en contra de las normas previstas dentro de la comunidad.

El joven lego, taciturno y silencioso, situado en lo más bajo de la estructura conventual por su clase de origen y su procedencia de un hogar pobre en la montaña, esconde “esa frente alta que podría llamarse noble si no fuera porque está siempre inclinada hacia el suelo” (Gorodischer, 1996: 16), como lo ha estado desde que era pequeño, sin levantar los ojos del suelo. La socialización ha sido tan efectiva que él mismo se silencia, porque “quien es él para oponerse a lo que alguien dice” (Ob. Cit. 14). Se considera a sí mismo “fuera de lugar en un mundo que pertenece a los virtuosos, a los santos, a los sabios” (Ob. Cit. 15), sin reparar en que él es más virtuoso que los demás, incluso que los santos, y que la sabiduría es una cualidad que puede adquirirse si se posee curiosidad. En su mente, ser ordenado fraile y tonsurado es la única puerta para escapar de su calvario porque “podría enderezar la espalda, no mucho, aunque fuera un poco” (Ob. Cit. 18). La libertad no está dentro de su horizonte de pensamiento, él ha sido creado por un ser superior para obedecer así como los otros para ordenarle o para realizar diversas tareas, un destino diferencial e incuestionable, y por ende ineludible, que se refleja en los sujetos que habitan ese espacio. Es así que, según él lo ve:

[...] el hermano Rennert tenía el don de encontrar tesoros para el convento (...), y el Superior había recibido del Cielo el mandato de organizar y dirigir el Convento, y si el Miel sabía comprar lo mejor a los mejores precios para las cocinas y las mesas, y si el hermano Jospill podía recordar largas listas de números con sólo haberlas visto una vez, estaba destinado a esto, a trabajar más que los frailes y que los otros legos, más que nadie, y a dormir menos que los demás. No se quejaba. (Idem)

Aquí, frente a la ausencia de reclamos y pedidos, es donde lo sobrenatural comienza a ingresar, donde el mundo cambia por obra divina para empezar a equilibrar las cosas aunque nadie se dé cuenta, solo Pisou cree notar “que el color del mundo había cambiado” (Gorodischer, 1996: 20). Este episodio lo anima a mirar hacia arriba, aunque no directamente sino torciendo la cabeza como un pájaro, para atormentarse al ver “tortugas de piedra, arañas de lapislázuli, sapos de granito, caracoles de basalto, serpientes de obsidiana, murciélagos de mármol, y más allá las gárgolas, extrañas criaturas rígidas de odio que miran hacia la eternidad con ojos de ahorcado.” (Ob. Cit. 22) El ejército petrificado de Rennert, quien conoce el secreto de estas bestias, aunque Pisou no lo sabe con certeza, pero se estremece ante la posibilidad.

Ahora bien, como dijimos antes, dentro del mundo conventual, el verbo es importante y manejar diestramente el lenguaje es poder. El joven lego “no sabe ni latín ni griego ni arameo ni sánscrito. La única lengua que conoce es la de los villanos y los campesinos y en esa lengua reza. Tampoco conoce las magníficas oraciones que declama el hermano Marcus” (Ob. Cit. 24). Ante cualquier situación se queda sin las pocas palabras necesarias para hablar y hablarse, y cuya adquisición y manejo es lo que desea en última instancia (Ob. Cit. 27).

La ignorancia y la precariedad verbal y comunicacional de este sujeto, a quien le corresponde obedecer y callar, que no es nadie, que no es nada, que no puede reivindicar ninguna pertenencia ni tradición ya que ha sido abandonado allí siendo pequeño, lo lleva a condenarse, al usar frente al Superior, un tímido “yo” (Ob. Cit. 26) autorreferencial, “designándose

torpemente como individuo mientras se tenía que quedar indefinido” (Raimond, 2011: 131), separándose lingüísticamente del rebaño del “nosotros”:

El foso de incompreensión que se abre ante Pisou no es sino una consecuencia de un trasplante cultural imperfecto que instaura a la par que mide la distancia entre el clérigo y el analfabeto, asimilado en los *Milagros* en los que la devoción suple la ignorancia. (Idem)

Pero ha osado usar su voz frente al Superior desidentificándose, involuntariamente, respecto de su único grupo de pertenencia y ahí radica su error, el pecado cuyo castigo cambia de dirección su vida y lo empuja a avanzar, poco a poco, hacia un camino nuevo donde va sintiendo y haciendo todo por primera vez

Es la palabra la que obliga al lego a ponerse en movimiento: la penitencia que debe cumplir por la osadía consiste en limpiar la estatua de Nuestra Señora, una señora de todos a la que nadie visita y que, con el tiempo, será solo de él. Pero no nos adelantemos que aquí está la paradoja: por su pecado debe entrar en contacto con la imagen inmóvil y sin vida de otro sujeto, subalterno también, cuyo cuerpo es considerado fuente de tentación capaz de arrastrar a los hombres al descenso -según la doctrina de la institución y los códigos del *genre*-, abandonado en una cripta subterránea, gris y descuidada, del que el lego intencionalmente se ha mantenido alejado: la virgen/mujer - mujer/virgen. Ante la tarea, por primera vez en su vida, “Pisou especula en vez de aceptar a ciegas, calcula y mide” (Gorodischer, 1996: 35) y así surge la chispa, la semilla de la duda ha sido sembrada. Esta contradicción frente a la penitencia impuesta es resultado del choque entre la obligación de entrar en contacto con la imagen femenina y la cosmovisión misógina y célibe en la que ha sido socializado dentro del convento. En este momento, el joven lego comienza a pensar por sí mismo, a cuestionar al sistema. Sus reflexiones se van haciendo paulatinamente más profundas, hasta que lo convierten en un peligro para la estabilidad de la institución y, por ende, en blanco de los ataques de los poderosos, que ven tambalear los cimientos de un sistema

basado en la sumisa y acrítica fidelidad de los súbditos a un “mandato divino” que implica la obediencia a los superiores.

La evolución de Pisou hacia un discurso cada vez más personal y fuerte implica un aumento del vocabulario y de las destrezas en el manejo de las prácticas elocutivas, ligadas a una progresiva profundización de su pensamiento y sus reflexiones lógicas que hace que, los que lo conocen, se preocupen por su salud mental y piensen que “¿el lego no es tan tonto como parece?” (Ob. Cit. 104). La nueva perspectiva crítica de Pisou lo lleva a abandonar los límites, seguros y estables, de lo conocido para internarse en un mundo desconocido para él, plural y riesgoso, inestable, donde nada está garantizado pero todo puede ser positivamente diferente. La distancia respecto del resto de los hermanos nacida del uso del pronombre personal, y acentuada por la penitencia, le permite una mirada crítica sobre ellos y su accionar. Así, progresivamente, la estructura de funcionamiento interna del convento va dejando de ser importante para el lego, que ya no se siente parte, y por esta razón, no aspira a obtener el reconocimiento que ella otorga y se plantea nuevas prioridades: “No importa, Pisou, de frailes, de tonsurados y de sabios está lleno el mundo, pero quién de ellos La ha visto en la noche definitiva del fin de las estrellas, sentada en una mesa, el pelo rubio asomando bajo el manto azul, ¿quién?” (Ob. Cit. 56-57). Solo él. El subalterno de los subalternos ha sido elegido. Pero ya volveremos sobre este tema.

La libertad nacida del distanciamiento abre la posibilidad a un cambio de enfoque, un corrimiento del punto de vista, de comprensión y articulación, del mundo circundante, y con ello una redefinición de los parámetros de lectura y configuración de la realidad y de su papel y el de los demás en ella. Esta posición de acción y resistencia, requiere ser aprehendida desde fuera o superando la estructura sociocultural dominante, mediante el acceso y/o configuración de un aparato de conceptualización o de una práctica cognoscitiva innovadores, aparato que Pisou va construyendo, poco a poco, gracias a su curiosidad, inocencia y valentía y con la ayuda de Nuestra Señora.

Pero, este cambio, el aumento de la locuacidad y la capacidad inquisitiva del lego, trae aparejado el peligro. Al cuestionar algunos de los

pilares discursivos e ideológicos que justifican y reproducen el sistema de sumisión y explotación de los miembros de la comunidad conventual por parte de la dupla poderosa y corrupta, el Superior y Rennert, hace tambalear los cimientos, hasta el momento incuestionables por ser de carácter celestial, que sostienen su dominio. Es por eso que el hermano Anatoli le aconseja: “Que sigas haciendo el papel de tonto, eso. Que no muestres que te es posible no serlo. (...) Es peligroso demostrar demasiada agudeza de entendimiento. Es mejor ser un lelo” (Gorodischer, 1996: 105). Sin embargo, ya es tarde para que Pisou vuelva a ser quien era, para que retorne al silencio pasivo del rebaño que prefiere mirar hacia otro lado ignorando las evidencias.

Ahora bien, como adelantamos, con la penitencia entra en escena el personaje femenino cuya configuración se modifica respecto de los códigos de la narrativa gótica dieciochesca y el imaginario construido dentro de una institución fuertemente reglada y masculina como la Iglesia -y especialmente en lo que refiere a la vida conventual del medioevo. El contacto cotidiano con esta imagen de la Virgen María, Nuestra Señora, activa y alimenta la voz y el pensamiento crítico de Pisou. Pero la sensualidad y la sexualidad góticas funcionan de diferente manera en cada personaje: mientras que el Superior, como un típico villano gótico, dispone de los cuerpos femeninos a su gusto y criterio como si fueran objetos de su propiedad (obliga al lego a tocar a Nuestra Señora y abusa de las mujeres que le suministran las bestias manejadas por Rennert); Pisou teme, en un primer momento, tocar a la Virgen de mármol y caer en el pecado que le impediría acceder a la tonsura y a la salvación, luego comienza a acercarse a ella al mismo tiempo que el frío mármol va adquiriendo color y calidez y se humaniza para él. Ella es vida y naturaleza, es suavidad y sensorialidad, es lo maternal y la seguridad, y en eso, tal como ya se diferenciaba la Razón masculina del pensamiento femenino en *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara*, radica la distancia complementaria entre el Dios duro, violento y castigador y Nuestra Señora, según Pisou:

Está seguro de que el sueño es hechura de Nuestra Señora. Tiene que serlo. Las batallas, los Estados, los cuchillos, los edificios, la

invenciones, las murallas, las leyes, todo esto es obra del Todopoderoso. Pero los sueños, los ojos del agua, el oro escondido en la tierra, la piel de los osos, la canela y el azúcar y el cardamomo, el huso, las nueces, el cristal y la plata, los nombres de las estaciones, el hilo de lino, los terciopelos y las sedas y las flores amarillas en el campo y en los huecos de los brazos, todo eso es hechura de Ella. (Gorodischer, 1996: 112)

Finalmente el lego se une a la virgen/mujer, con el consentimiento de ella, en el instante místico previo a su muerte, cuando ya ha descubierto los vicios y artificios de la estructura de poder conventual y de las metas que predica pero no cumple. Es decir que, a pesar de que la imagen femenina se presenta inicialmente como una alteridad amenazante para el lego, aunque su conciencia le recuerda que no se trata de una mujer sino de una santa (Ob. Cit. 34), poco a poco, se va aproximando a ella y “se siente protegido por primera vez en su vida” (Ob. Cit. 43). El vínculo los aleja no solo de los demás habitantes del convento, sino de los roles que institucionalmente les han sido adjudicados a ambos. Del contacto van surgiendo sus puntos en común: ambos son diferentes del resto, han sido marginados y relegados a habitar los peores espacios dentro del convento, condenados al silencio y la invisibilidad. El miedo cede a medida que se acerca a Nuestra Señora, hasta que se anima a sacarle el manto y admirar su belleza, y ella se humaniza para él transgrediendo doblemente el código de *genre* por ser un personaje femenino, fuerte y sobrenatural positivo. Ella le habla, baja del pedestal para quedar a su nivel, lo consuela, lo abraza, lo salva del primer ataque de Rennert, lo despierta del sueño narcótico para que enfrente a los poderosos, lo acompaña, se une a él y, finalmente, lo guía al paraíso por la puerta de Sant Gaur.

Ella no es la pasiva, dócil y débil fémina que se supone, es activa, emprendedora e independiente: solo ella puede deambular por el convento mientras los santos varones permanecen inmóviles en sus pedestales, solo ella responde a los pedidos de Pisou y lo ayuda a llegar donde él quiere, aunque por un camino diferente del que el Superior y Rennert le han señalado y que, en última instancia, no culmina en el Paraíso. De este

modo, Nuestra Señora, figura católica muy visitada en la literatura medieval y luego en la virreinal latinoamericana, “ha perdido este ‘sentido de la realidad’ que hacía de María la figura benévola y eficiente de la madre en la literatura marial de los siglos XII y XIII.” (Raimond, 2011: 134). Aquí la virgen recupera la carnalidad y sexualidad arrebatadas por el dogma eclesiástico, abandonando la neutralidad a la que la habían condenado mediante la idealizada adoración de la sagrada concepción, y funciona aquí, según explica Adrián Ferrero, como mediadora entre Pisou y el Paraíso: “En el texto, la Virgen es la encargada de minimizar ante el novicio la severidad que le imponen sus superiores a partir de normas de sujeción y tortura, con toda la intención de introyectar en el sujeto una subjetividad sin rebeliones” (2011: 157). La Virgen va consiguiendo su objetivo y el lego, considerado un tonto por los demás que se sorprenden, y reaccionan de diferente manera, cuando él comienza a expresar sus reflexiones en voz alta (Gorodischer, 1996: 104, 106), termina por transgredir la lógica impuesta por los dominadores y enfrentándose al poder hipócrita y corrupto, que se sostiene a partir de la fe temerosa de sus corderos, da la vida por su libertad y la de la mujer.

El marginado por su clase y origen y la desplazada por su *gender*, se unen en un camino de descubrimiento de su propio, hacia el interior y el exterior, en sí mismos y en su relación con los otros. Este proceso, evidente en el paulatino acceso y apropiación de la palabra por parte de Pisou -y con ella del pensamiento y el saber- de la mano de la virgen/mujer, habilita una lectura crítica de las potencialidades de la alianza entre sujetos subalternos. Las palabras llevan al saber y este al peligro, como también le había advertido el hermano Cósimo (Ob. Cit. 87). Pero trae aparejado poder, el poder que le permite al subalterno abandonar sus miedos y enfrentarse a quienes teme para salvar a quien quiere, a su compañera y aliada. El débil, el mudo, al ser castigado por su osadía involuntaria -que ahora sabe que no es pecado-, muta en héroe de la experiencia y el sentir configurando así una práctica cognoscitiva diferente a la producida y reproducida en el convento, y adueñándose de una posición discursiva, detiene a las bestias de piedra a las que el villano bibliotecario/sabio/brujo ha dado vida, salvando a la mujer/virgen amenazada. Y lo consigue mediante la palabra. Su voz,

pacífica y solidaria, es escuchada por las hordas monstruosas que lo eligen en lugar de a su amo Rennert. Pisou paga la rebelión con la vida terrena, pero recibe a cambio, no solo el cuerpo de la virgen/mujer entrelazado al suyo en una mística unión, sino el acceso al pasaje oculto -motivo clásico del gótico, que pone en evidencia la cumbre de su maduración. La puerta de Sant Gaur, situada más allá de las coordenadas empíricas espaciales y temporales reconocibles, representa su triunfo en la derrota, la salida del laberinto de corrupción y subalternización, un triunfo imposible sin la alianza y solidaridad con otra marginada.

Contra el vil poder

En *La noche del inocente*, lo extraordinario y lo sobrenatural, situados en un escenario medieval, cerrado, jerárquico y masculino, irrumpen en la vida cotidiana del Convento, reactualizando la tradición del gótico dieciochesco, para transgredirla, en una novela argentina de finales del siglo XX. Las claves del *genre* permiten plantear una intriga de poder, ambición y corrupción donde los subordinados son explotados por los superiores y a su vez ellos explotan a quienes están más abajo. En esta trama, adquiere gran importancia el discurso, la destreza en el manejo de la palabra y la manipulación que permite.

Lo antedicho permite tender lazos entre este relato y su contexto de producción. Escrita a comienzos de los 90, la novela puede leerse como una metáfora de los mecanismos de poder dominantes durante el primer gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995). El universo cerrado del convento refracta una Argentina signada por la mentira, el derroche, las intrigas, los excesos y los delitos de un poder corrupto, hipócrita e inmoral. En la cúpula nacional proliferan las muertes dudosas y “convenientes”, mientras que la justicia mira para otro lado, obviando señalar las posiciones y entramados políticos y sociales. En este contexto, los monstruos de la última dictadura, que se creía petrificados tras las rejas, cobran vida y deambulan nuevamente gracias a la “magia” del indulto presidencial. Mientras, los inocentes que logran ver la villanía en toda su dimensión, que advierten la verdad que se intenta ocultar tras las fabulaciones, pagan su lucidez con el silenciamiento, material o simbólico.

Dentro del Convento, el universo natural y el sobrenatural coexisten entrelazados y dominados, al comienzo, por el mismo sujeto. El bibliotecario Rennert “es tan pero tan sabio que uno no puede sino asentir cada vez que dice algo” (Gorodischer, 1996: 14). Él es el poseedor de la palabra, el único con la facultad de acceder a los textos heredados -no solo por su cargo, sino porque sabe leer, interpretar y manejar diestramente el discurso- y, por ende, tiene el poder para seleccionar lo que transmite y cómo se transmite: manipula la información y construye la Historia. Es así que, a pesar del descrédito general frente a las hagiografías, todos creen en la palabra del bibliotecario quien “no cesa de anunciar de cuando en cuando que está a punto de sacar a la luz la verdadera relación de la vida del fundador del Convento.” (Ob. Cit. 47) Finalmente, con la colaboración del copista, el hermano Cósimo, esconde la vida libertina del santo patrono del convento suplantándola por una biografía “oficial” aunque imaginaria (Ob. Cit. 59-62), más acorde a la de un santo que pretende ser presentado ante el Papa para su beatificación. Sin embargo, hay un testigo del fraude: el copista. La verdad atormenta al desdichado quien, antes de morir “convenientemente” (Gorodischer, 1996: 145), intenta contarla al hermano Anatoli, que no lo escucha para no meterse en problemas (Ob. Cit. 84) y advierte a Pisou sobre los peligros leer y saber (Ob. Cit. 87). Y es que, la superioridad de los villanos, al igual que en otros relatos del *genre* y en una refracción de la actualidad escritural, se asienta en buena medida en su facultad para construir e imponer verdades a aquellos que se encuentran dentro de su órbita de influencia, al mismo tiempo que eliminan aquello que entra en conflicto con ese discurso, que lo cuestiona o amenaza su continuidad.

En este marco, donde el saber pone en peligro la integridad física y hasta la vida, la curiosidad impulsa a Pisou hacia la configuración de un saber propio. Desde su posición de subalterno aprehende la realidad desde prácticas cognoscitivas innovadoras para el mundo que habita y la resignifica desde un lenguaje que prioriza la experiencia y lo coloquial. En este camino de descubrimiento, la línea que separa lo real de lo sobrenatural, la vigilia consciente del sueño, se diluye. Finalmente, logra descubrir lo oculto, ver a los monstruos del poder en movimiento, esos

monstruos sobre los que todos sospechan, pero que nadie ha visto en acción y vivido para contarlos.

En la noche gloriosa y trágica, mientras los demás duermen narcotizados por los poderosos, el lego retirado del abrazo de Morfeo por la Virgen/mujer, enfrenta a las bestias. Usando como única arma su palabra desplazada, logra detenerlas y rescatar a la otra, la mujer/virgen. Pero, los únicos testigos del acto heroico son los vencidos, por eso, cuando la droga sume a Pisou en el sueño mortal, el orden previo se restituye. La noche ha pasado y el día asoma, aunque algo ha cambiado: ha quedado demostrado que el control de los poderosos no es infalible y que la voz de los marginados puede frenar a las huestes de piedra que solo obedecen si cuestionar. La rebelión permanecerá latente, esperando a un nuevo líder que, en solidaridad con otros, se oponga a la marginación.

La alternativa que abre la obra, a partir de la politización de algunos elementos del *genre*, se centra en la acción solidaria de dos sujetos socialmente subalternos por distintas razones, pero textualmente rejerarquizados. Conjuntamente se erigen en opositores y transgresores y logran, al menos por un instante, vencer al sistema y escapar a su lógica: el lego y la virgen/mujer. Guiados por la curiosidad, la experiencia y la voluntad de subvertir los atropellos de la autoridad, desarticulan el imaginario dominante y, configurando un innovador aparato de conceptualización, quiebran normas arbitrarias impuestas por los sectores hegemónicos dentro de un orden heredado y viciado. Finalmente, la experiencia y el sentir vencen al discurso de la institución sobre el “deber ser” construido como requisito para acceder a lo estipulado como deseable. El lego está listo para la rebelión, se ha librado de las cadenas que lo ataban a un destino edificado, por otros, para él. La tonsura, y el consecuente ascenso dentro de la estructura conventual y espiritual, ya no son su objetivo, más aún luego de que Nuestra Señora le devela los peligros del poder:

A mí me gusta estar aquí abajo o a ras del suelo. Las alturas son incómodas, Pisou, todas las alturas, incluyendo los altares y los pedestales y las torres en donde no se ven ni la tierra ni el agua ni

los ratones ni las telas de araña y de puro aburrimiento se empieza a pensar en el oro. (Gorodischer, 1996: 170)

En la batalla final, el inocente lego, condenado por usar la primera persona, se apropia de la palabra y su voz es el escudo que frena y seduce a las bestias de los poderosos. Su arma no es la violencia, su intención no es la superioridad: ha logrado ver, saber y decir el entramado corrupto de la marginación. Ahí radica su triunfo, efímero y sin más testigos que los villanos, pero triunfo al fin porque ellos han perdido su omnipotencia.

Al amanecer, el lego está muerto, fuera del laberinto gótico, al otro lado de la puerta de Sant Gaur que todos desean atravesar pero que nadie consigue ver. Ya no es el desesperado cautivo atado a un destino de servidumbre y obediencia, ya no pesa el yugo de los poderosos sobre su cabeza y él puede mirar hacia arriba. Por una única noche la estructura oscila y los subalternos triunfan. Pisou yace junto a la virgen/mujer porque eso no es pecado, además, no necesita el reconocimiento de la institución para elevarse y trascender. Su propia palabra le ha dado el poder para afirmarse a sí mismo, le ha permitido salir del Convento y escapar de la lógica del dominador, le ha concedido la libertad. En una paradójica inversión, le ha brindado “la salida al paraíso por el pecado y a la felicidad por la muerte” (Raimond, 2011: 136). Ha salvado y lo han salvado aunque eso no implique su supervivencia terrena. Deja atrás el laberinto y el terror: su calvario ha terminado.

Nuevamente, Angélica Gorodischer problematiza cuestiones como el poder, los abusos y los esencialismos que promueven situaciones inequitativas. En este caso, es la fe en una fuerza o ser superior la que sustenta las diferencias y no el discurso científico y, por ende, se presentan como incuestionables. De este modo, poniendo en jaque el determinismo religioso, plantea la posibilidad de transformar las condiciones de subalternidad mediante la unión de los marginados. De la solidaridad entre el pobre y la mujer emana una voz nueva, nacida de la experiencia, que se rebela y confronta al discurso hegemónico poniendo en tensión su monopolio en la adjudicación de sentido.

Paralelamente, pone en evidencia, al deconstruirlos, los mecanismos sociales de producción y reproducción de las relaciones de poder imperantes en un contexto socio-histórico específico. Por esta vía, abre la puerta a una potencial desarticulación de las bases discursivas que sostienen la estructura vigente en el contexto de producción en pos de otra más heterogénea, solidaria y equitativa, tal como analizamos en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Sin embargo, en *La noche del inocente* la Poética contra la marginación no solo se percibe en el trabajo sobre los engranajes de corrupción del poder que vician el funcionamiento de la estructura social, sino que, además, al *gender* se suma la clase social como factores predominantes de subalternidad.

Por último, en esta obra, más que en las anteriores, se subraya la relevancia del manejo del discurso social, que implica saber y, por ende, poder. Es por esta razón que también el Superior muere en la noche trágica, quedando Rennert al mando del Convento: no basta con tener poder y voz social, es necesario saber usarla de modo tal que redunde en beneficio para quienes la poseen. Sin embargo, el triunfo del lego sobre las bestias, su muerte terrena y su reconocimiento con la trascendencia, permiten pensar en la posibilidad de diferentes aparatos de conceptualización de la realidad, uno de los poderosos y otro de los desplazados, aunque su coexistencia en tiempo y espacio parezca imposible.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- Amícola, José. *La batalla de los géneros: Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Botting, Fred. "Introduction: Gothic Excess and Transgression". En: Botting, Fred. *Gothic*. Londres, Inglaterra: Routledge, 1996. Pp. 1-13.
- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata". En: Cortázar, Julio. *Obra crítica/3*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara, 1994.
- Cremona, Ana Carina. "El poder de la palabra en *La noche del inocente* de Angélica Gorodischer". En: Ferraris, Fernando, Luis Miguel Peris Viñé y Luciana Samamé (Comp.). *Representaciones en Ciencia y Arte*. Vol. 5. Córdoba, Argentina: Brujas, 2016. Pp. 29-38.
- Culleré, Carlos. *Un oscuro esplendor. El doble y el laberinto en la novela gótica*. Córdoba: Babel Editora, 2008.
- Díaz, Gwendolyn. "Angélica Gorodischer". En: Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina. Relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2009. Pp. 53-76.
- Feiling, Carlos E. "La pesadilla lúcida. Apuntes sobre el género de terror". En: Feiling, Carlos. *Los mejores cuentos de terror*. Rosario, Argentina: Ameghino Editora, 1997. Disponible en línea: <http://cuentostenebrosos.blogspot.com.ar/2015/04/la-pesadilla-lucida.html> (Consultado: 18/02/2019)
- Ferrero, Adrián. *Poéticas de la hipérbole: Las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado* (Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras). Memoria académica. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf> (consultado 15/02/2018)

- Gandolfo, Elvio y Eduardo Hojman. “El terror argentino”. En: Gandolfo, Elvio. *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*. Buenos Aires, Argentina: Norma, 2007. Pp. 209-216.
- Gorodischer, Angélica. *La noche del inocente. Conseja moralizante para uso de pecadores*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Hobsbawm, Eric. “Tercera Parte: El Derrumbamiento”. En: Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996. Pp. 401-576.
- Iñigo Carrera, Nicolás y María Celia Cotarelo Wayruro. “La protesta social en los '90. Aproximación a una periodización”. En: *PIMSA. Publicación del Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina. Documentos y Comunicaciones*, N° 27, 2000. Disponible en línea: <http://www.pimsa.secyt.gov.ar/publicaciones/DT27.pdf> (20/02/2019)
- López Rodríguez, Roxana. “Del feminismo liberal al deconstructivismo de género: la narrativa de Angélica Gorodischer en los ‘80 y los ‘90”. En: *Cuadernos del CILHA*, vol. 11, N° 1, enero/junio 2010, Mendoza. Disponible en línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152010000100003&script=sci_arttext (Consultado: 12/02/2019)
- Novaro, Marcos. “9. Menemismo y reformas de mercado”. En: Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2010. Pp. 225-252.
- Raimond, Jeanne. “Una mirada de soslayo al medioevo. La noche del inocente de Angélica Gorodischer”. En: *Tramas & fondo. Lectura y teoría del texto*, N° 30: La palabra y el relato, primer semestre 2011, Valladolid: Castilla ediciones. Pp. 129-138.
- Solaz, Lucía. “Literatura gótica”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 23. Marzo-junio 2003. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html> (18/02/2019)
- Svampa, Maristella. “Capítulo 7: Crisis estructural y nuevas formas de resistencia”. En: Svampa, Maristella. *La Sociedad Excluyente: La*

Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2010. Pp. 205-233.

- Vázquez, María Ester. “La noche del inocente y otras particularidades”. En: *La Nación, Suplemento de cultura*, Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/195823-la-noche-del-inocente-y-otras-particularidades> (Consultado: 18/02/2019)

CAPÍTULO 4

Historia de mi madre o el triunfo de la rebeldía



Pero tardé cuarenta años en comprender que la curiosidad no es un defecto sino una virtud, como la desobediencia, y que las dos mueven al mundo.

Angélica Gorodischer, *Historia de mi madre* (2004)

La narrativa es una gran mentira cuya madre es la verdad. La narrativa es la más feliz de las mentiras.

Angélica Gorodischer, *Historia de mi madre* (2004)

Luego de analizar la politización de la ciencia ficción *soft* o especulativa, del policial negro y de la novela gótica dieciochesca en la narrativa de Angélica Gorodischer, es el turno de los *genres* autobiográficos: en este caso, una combinación particular de diario íntimo o personal, autobiografía y memorias, de todos y ninguno al mismo tiempo.

Publicado en 2004 por Emecé, pero escrito durante el 2000 según consta en la datación del texto⁷¹, *Historia de mi madre* es el único libro de la escritora rosarina que se presenta como explícitamente autobiográfico⁷². En él, vida y narración se van entretrejiendo, escribiéndose mutuamente a partir de la yuxtaposición de retazos procedentes de distintas épocas y sujetos. Desde la estructura, la primera persona gramatical y los nombres propios, se convoca al lector a firmar el pacto de referencialidad, aunque al mismo tiempo se lo obliga a tener presente y mantenerse alerta ante la subjetividad/ arbitrariedad sobre la que se asienta toda rememoración. La duda se acentúa cuando la veracidad de la reconstrucción narrativa del pasado es puesta en cuestión por el yo: lo que nos dice no es más que una selección de aquello que recuerda y que ahora elige contar, una historia que, “como todos los textos, es verdad y es mentira; es un espejo deformante y

⁷¹ Según confirma una nota al pie incluida sobre el final de la obra, el texto fue concluido definitivamente en marzo de 2001, exactamente un año después de haber sido comenzado.

⁷² *Diario del tratamiento*, publicado en 2011, si bien aborda el tema personal de su lucha contra el cáncer, y por ende es autorreferencial, no se explaya sobre otros aspectos de la vida del yo-narradora-autora.

es lo que se escribe en el agua, en la arcilla, en el papel y en la piedra” (Gorodischer 2004: 238). Finalmente, lo que nos presenta es la historia de su madre que es también la de ella, que arma -y se arma- a partir de retazos de un pasado y un presente que ella cose según sus deseos.

En este caso, a diferencia de las demás obras del *corpus*, es una situación personal la que dispara y sirve de sustrato a la elección de *genres* autobiográficos: la necesidad de preservar la historia familiar que el yo conserva en la memoria como única testigo viva.

Laura había muerto hacía poco y yo pensaba que con ella se perdía definitivamente toda la memoria de la familia. ¿Quién iba a recordar de ahí en adelante quiénes y cómo habían sido mis tías, mis primas segundas, las casas en las que habíamos vivido, las leyes familiares dictadas por Carmencita, las visiones de Paula, los tropiezos en la vida de Manena? ¿Eh? ¿Quién? La respuesta evidente era: Yo. (Gorodischer 2004: 121-122)

Ante este dilema, el problema que se le presenta a la escritora, según ella misma manifiesta, no tiene que ver con el contenido: “Era eso, me dije, era que no tenía la forma, era que necesitaba ver el cómo pero el cómo externo, la apariencia, como de un cuadro, en la que iba a calzar todo lo que tenía que contar” (Ob. Cit. 122-123). Pero, no es el único obstáculo que debe sortear, ya que, como afirma, “escribir da placer, *es* placer, pero escribir la historia de mi madre es bastante duro” (Ob. Cit. 161).

Hallada la estructura, y no obstante el objetivo, el relato evidencia la intencional perspectiva sesgada y viciada sobre los hechos y personajes que el yo recupera para perpetuar. No solo prescinde de fuentes documentales o testimoniales externas que refuercen y confirmen sus recuerdos –de los que ella misma duda-, sino que, además, privilegia a ciertos personajes al concentrarse en ellos: algunas mujeres de la rama materna de la familia, especialmente a su madre. Mediante esta operación, rejerarquiza en su texto a sujetos que, en el contexto histórico, social y cultural en el que les tocó vivir –católico, de clase media alta burguesa, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, entre Buenos Aires y Rosario-, fueron subalternas

debido a su *gender*. Mujeres obligadas a renunciar a sus deseos, a callar y soportar estoicas –e incluso avalar– maltratos y humillaciones, obedientes a normas más implícitas que explícitas. Por esta razón, si bien el yo emprende un ajuste de cuentas con ellas, y en especial con su madre por su –generalmente- pasiva sumisión a los mandatos católico-patriarcales, no deja de reivindicarlas, ubicando a su progenitora en el centro de la historia, su historia, la de ambas.

El relato avanza plasmando cercanías, pero concentrándose en los contrastes, entre el yo y las otras mujeres Junquet. Esto le permite enfocar los diferentes modos en que cada una, en contextos diversos o no, se relacionan, se apropian y responden a los mandatos de *gender* y clase (en algunos casos fuertemente vinculados a la religión católica, como Manena, por ejemplo). En el proceso, situada entre lo privado, lo íntimo y lo público, entre el ser para mí y el ser para los otros, el yo va tejiendo una trama de lazos filiales, sanguíneos y literarios, para finalmente declararse iniciadora de una nueva genealogía de sangre pero, sobre todo, de palabras desde la que se define como escritora, mujer y madre, en ese orden. Esta conclusión se entiende si tenemos en cuenta que, como señala Graciela Aletta de Sylvas, “el eje está puesto en la relación conflictiva con su madre, a la que desea superar, (...) a través de la catarsis de la escritura” (2009: 44).

Nos adentramos así en un edificio de palabra, tan importantes para ella, construido con materiales personales y familiares y erigido sobre las bases de la duda acerca de la posibilidad y los alcances de la memoria, la ausencia de neutralidad sobre lo que se elige contar y silenciar, la reivindicación de la creatividad y la conveniencia de la mentira, ya que “todo lo que nos rodea es en cierto modo mentira” (Gorodischer, 2004: 75) que nos hace posible soportar la vida.

La estructura libre y fragmentada del diario íntimo o personal, pensado desde el comienzo para ser publicado, le permite enlazar pasado y presente sin solución de continuidad. Mientras, el *genre* autobiográfico y el de las memorias le brindan las herramientas para emprender un relato fiable de algunos hechos, sujetos y acontecimientos de los que dice haber sido testigo o protagonista, o de los que ha recibido noticias de boca de terceros

pretendidamente confiables. Desde este marco, el yo se mueve con libertad, interpretando retrospectivamente y reflexionando sobre una variedad de cuestiones, tratando de “decir la verdad... hasta cierto punto” (Ob. Cit. 76), pero sin descuidar el tema del poder y su ejercicio. Por esta vía consigue echar luz, una vez más, sobre la noción de superioridad y su impacto en los sujetos; abriendo la puerta a la posibilidad de enfrentarse a los mandatos católico-patriarcales-burgueses y rebelarse contra los designios que desde dicho imaginario social se imponen sobre las mujeres para lograr lo que uno desea para sí.

Breve acercamiento a la autobiografía, al diario íntimo o personal y a las memorias

Si bien el título del volumen, *Historia de mi madre*, parecería prometer una biografía o al menos un relato sobre un tercero -la madre-, desde el principio asistimos a una combinación de escrituras del yo, “una autobiografía fechada bajo la forma de un diario” (Ferrero, 2011: 97), a la que nosotros sumamos las memorias. Dicha mixtura se irá complejizando con el relato de episodios de los que el yo no fue testigo directo pero que le relataron familiares, con reflexiones sobre la memoria, la verdad y la mentira, la lectura y la escritura, y sobre la variedad y evolución de los vínculos interpersonales e intergender, entre otras cuestiones.

Apenas comenzar, nos encontramos con una narración en primera persona que emula la estructura externa del diario íntimo o personal: datación seguida de un texto no muy extenso y fragmentado. Sin embargo, este diario no ha sido pensado para permanecer oculto sino para hacerse público, con el trabajo de depuración, estético y creativo, sobre la escritura original, que ello supone.

A medida que avanzamos, el relato adquiere la forma de un tapiz, donde el yo va acomodando retazos del pasado y del presente para dar forma a la imagen actual que tiene de sí. En el proceso, la narradora-protagonista va entrelazando obra y vida, experiencias y reflexiones, hechos y percepciones, deberes y deseos, y mezclándolos indisolublemente. Por esta vía, se configura un yo conectado con algo previo y externo al texto, un sujeto empírico que sirve de sustrato al pacto autobiográfico. Una

vez establecido el lazo referencial, la selección, organización y adjudicación de sentido a determinados episodios del pasado personal y familiar le permiten ir trazando el camino que, según su mirada, desemboca en el yo actual extratextual, al mismo tiempo que se aleja –aunque sin terminar de romper– de las mujeres Junquet, especialmente su madre. Esto se debe a que, como explica José Amícola:

Una A [autobiografía] no es, en efecto, sólo la recapitulación del pasado; es también el intento y el drama de un individuo que lucha por restituir los retazos de sí mismo en base a una idea de su propia singularidad en un momento muy peculiar de su propia historia de vida” (2007: 34-35)

Este momento peculiar, en *Historia de mi madre*, se vincula superficialmente con el “peligro” de que se pierda una versión de la historia familiar que solo permanece en la memoria del yo como testigo privilegiada. Pero, a un nivel más profundo, se asocia con un ajuste de cuentas y reconciliación con la figura materna, mediante una operación de individualización y autojustificación del yo, en especial dentro del campo cultural y literario.

Pero, antes de adentrarnos en el texto, son necesarias algunas delimitaciones y precisiones conceptuales.

Somos conscientes de los océanos de tinta que se han dedicado, y se siguen dedicando, a la construcción de la subjetividad, la posibilidad -o no- de narrar la propia vida, de qué modo hacerlo, los límites de la referencialidad discursiva y el problema de la fijación escrita de una identidad en un momento y con una intención determinados, entre otras cuestiones. O sea que, desde la ilusión de una referencialidad total entre texto y vida a su negación absoluta, se abre un amplio abanico sobre el que no pretendemos teorizar aquí ya que excede el objetivo del presente trabajo. Nos limitaremos a retomar algunas líneas y/o nombres centrales dentro de los debates sobre el tema para establecer la perspectiva desde la que abordaremos el análisis de *Historia de mi madre*.

Las nociones de sujeto e identidad, una vez despojadas de su aura esencial, empezaron a ser consideradas construcciones socioculturales en permanente cambio. Esto despertó el interés de pensadores y artistas que se ocuparon de la subjetividad y los procesos de subjetivación, así como de su incidencia en los análisis y conceptualizaciones sobre la realidad y los sentidos de las acciones humanas en sociedad. Dentro de este marco, la escritura fue clave porque permitió abordar el análisis de los procesos mencionados en un instante de fijación de un eterno devenir, es decir, leer las diferentes formas en las que los sujetos se ven y se construyen, a sí mismos y a los demás, en un momento determinado para, por y a través de los otros.

Ahora bien, a pesar de que los orígenes de los *genres* autobiográficos pueden rastrearse desde la Antigüedad, un hito en la conformación del *genre*, tal como lo conocemos hoy, fueron las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, completadas en 1769, pero publicadas en 1782. A medida que el individualismo avanzaba en la cultura occidental, la literatura se tornó más intimista y los textos personales comenzaron a ganar espacio en las novelas históricas europeas. Los escritores modificaron su posición respecto de los lectores, quienes a su vez se dispusieron a recibir las palabras del autor de forma directa. Los personajes dejaron de ser meros portadores de cosmovisiones globales para convertirse en sujetos privados que contaban sus experiencias personales. Estos cambios prepararon el terreno para que florecieran las memorias, los diarios personales y los relatos y novelas autobiográficos, entre otros. José Amícola explica,

La estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto, son algunas de las condiciones de posibilidad que producen el verdadero florecimiento de un género escriturario intimista como la A [autobiografía], cuyo momento de explosión más singular se da -no por casualidad- en el siglo XVIII. (2007: 15)

En esta primera etapa, que James Olney considera la del *Bios*, se entendía que los textos autobiográficos se asentaban en la verdad de aquello que se estaba narrando, es decir, se sostenía la posibilidad de una referencialidad total. Eran percibidos como reconstrucciones de una vida y, por ende, susceptibles de ser contrastados con fuentes históricas para corroborar la exactitud y sinceridad de su autor. Por esta razón, a finales del siglo XIX, el alemán Wilhelm Dilthey elevó la categoría de estos relatos al considerarlos una fuente relevante para la comprensión de la Historia desde la narración de la experiencia personal.

Con el tiempo, algunos escritores y críticos se preguntaron hasta qué punto se podía establecer una identidad referencial entre lo recordado y lo experimentado. Ángel Loureiro (1991) señala que la aparición del artículo de Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956), inaugura a una nueva línea de problematización de la autobiografía como *genre* -que coexiste con la anterior-, dando inicio a la etapa que James Olney identifica como *Autos*. Desde esta perspectiva, centrada en el yo, los relatos del *genre* no se consideran una reconstrucción objetiva del pasado sino una elaboración personal de él desde el presente.

Es por ese entonces que Beatriz Sarlo ubica una crisis de la idea de subjetividad seguida, en los años 70 y 80 por lo que ella llama el “giro subjetivo”, paralelo al “giro lingüístico”:

Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de la década del sesenta y setenta. Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años 60, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que

narra su vida (privada, publicada, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (2005: 22)

En esta etapa se ubica, entre otros, Philippe Lejeune, quien señaló la necesidad de establecer un “pacto autobiográfico”⁷³ entre el autor y el lector que funcionara como garantía de la existencia de una identidad entre el primero, el narrador y el protagonista. De este modo, el ámbito de lo textual y lo extratextual se ligan a través del nombre propio de quien firma la obra y del pacto de lectura, obligando a que la autobiografía no sea leída como una mera ficción.

Otra tendencia en esta línea consistió en buscar la garantía de verdad de los relatos autobiográficos en ciencias establecidas, como la psicología o la filosofía, por ejemplo. Aquí se ubica Paul John Eaking que considera que “el autor se crea a sí mismo, crea un yo que no existiría sin ese texto. Y ese yo, al ser inventado, ya no estaría sometido a la prueba de validación por comparación con una realidad extratextual sino que se justificaría a sí mismo” (Loureiro, 1991: 4).

La posición planteada por Eaking podríamos considerar que abrió, en cierta medida, las puertas a los deconstruccionistas. Ellos fueron más allá y entendieron que “toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera de discurso” (Pozuelo Yvancos, 2006: 24). De este modo ingresamos al tercer momento, que James Olney denomina de la *Grafé* y en el que predomina el problema del lenguaje como herramienta incapaz o insuficiente para captar la totalidad del sentido del ser e independiente de la voluntad del sujeto, que nunca llega a dominar el discurso que lo constituye (Loureiro, 1991: 6). La verdad anclada en un sujeto que permanece homogéneo ha desaparecido. En su lugar, emerge un discurso que crea al yo personaje y narrador a partir de la recreación de episodios supuestamente pasados, hilvanados en una narración coherente y lógica que responde a intereses situados del presente desde el que se evoca.

⁷³ La teoría sobre la existencia del “pacto autobiográfico” es presentada por primera vez por Lejeune en 1975, sin embargo, el teórico francés ha vuelto sobre ella en muchas oportunidades para realizar revisiones y precisiones

La memoria entra en cuestión y se considera que “no es ya un instrumento de reproducción sino de construcción de la identidad del yo” (Pozuelo Yvancos, 2006: 33). En este sentido, Derrida plantea la imposibilidad tanto de separar vida y obra como de explicar la una mediante la otra, considerando en su lugar, la productividad de un borde que separa, une y atraviesa simultáneamente a la primera y a la segunda. Según Ángel Loureiro, dicha perspectiva hace necesario replantear el tema de la autobiografía otorgándole un papel aún más relevante al lector ya que, como sostiene:

[...] lo autobiográfico no puede ser nunca autosuficiente ya que no puede darse la presencia completa del yo ante sí mismo, y si el borde entre vida y obra nos deja ver que lo autobiográfico es en realidad ‘autográfico’, el paso necesario de la firma (y la escritura del yo) a través de la oreja del otro, convierte a la autobiográfico en heterobiográfico. (1991: 7).

Como venimos viendo, desde finales del siglo XX y comienzos del XXI, la autobiografía ganó nuevamente el interés de escritores y lectores y, por ende, de la crítica, dejando en evidencia las luchas entre disciplinas y la productividad del campo de estudios en torno al *genre*. Sin embargo, algunos de los grandes problemas persistieron: el carácter ficcional o no de los relatos autobiográficos, los lazos de referencialidad, los vínculos entre vida y obra y sus características y formas particulares. Sumándose al debate, el español José María Pozuelo Yvancos se inclinó hacia la teoría de Philippe Lejeune, para proponer el carácter fronterizo de la autobiografía:

[...] su estatuto es complejo, no puede adscribirse a una ficcionalidad, desde el punto de vista de su comunicación social, pragmática, aunque el yo que escribe nunca es el yo que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue. (2006: 10)

Esta es la línea que seguiremos en el análisis de *Historia de mi madre*. Atendiendo a este enfoque, consideramos a los textos autobiográficos como aquellos a cargo de un enunciador en primera persona, que demandan la existencia de un “pacto autobiográfico” que garantice una ilusión de referencialidad entre el protagonista que narra y el autor, apoyada en una voluntad explícita de identificación, que toma forma en la supuesta intención de volcar al papel experiencias y perspectivas personales del pasado del yo empírico. Una voluntad explícita de identificación que necesita del lector, una oreja por la que deben pasar las palabras del yo textual/ discursivo para quedar finalmente constituido autobiográficamente. Sin embargo, no hay que dejar a un lado que la autobiografía:

[...] implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y ‘necesidad’ causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático. (Pozuelo Yvancos, 2006: 34)

Esto obedece a que, como argumenta Sylvia Molloy:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato (...). La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. (1996: 15-16)

Lo antedicho podría conducirnos a pensar, siguiendo la línea de los deconstruccionistas, en las autobiografías como mera ficción. Sin embargo, Adrián Ferrero, con quien también coincidimos, señala que existen

diferencias entre lo que el lector exige a la narrativa ficcional y lo que espera de los textos autobiográficos:

Si las autobiografías y sus géneros afines pretenden “dar cuenta de” (un sujeto, un ego, un *self*, una vida en su linealidad o su discronía), la ficción, en términos generales -me refiero a la mayoría de la narrativa ficcional-, sólo busca la construcción de un universo verosímil o construir un verosímil que la sustente. Pero a ese texto no le será demandado más de lo que ese texto da en el hecho de ser coherente con sus premisas y su lógica interna. Al texto autobiográfico, en cambio, se le solicita congruencia entre el texto propiamente dicho y un “afuera” al cual el discurso autobiográfico debe responder y atestiguar, como ante un jurado. Y, ante todo, se suele demandar fidelidad entre la experiencia vivida y la experiencia narrada, circunstancia difícilmente verificable. (2011: 88)

Según Pozuelo Yvancos, el problema se presenta “cuando quien dice yo narra su vida pasada (...) como la verdad y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor” (2006: 24). Sin embargo, los cuestionamientos a la memoria, su construcción, su perdurabilidad y fidelidad a la realidad empírica previa y extratextual, que se suceden en *Historia de mi madre*, hacen posible eludir dicho problema. Tales operaciones abren paso a la duda respecto de lo que el yo cuenta al mismo tiempo que ponen en evidencia y alertan al lector sobre el carácter subjetivo y autoritario de la selección de episodios que se recuperan y cómo se los narra e hilvana.

Por último, debemos tener presente la importancia que Angélica Gorodischer adjudica en sus obras al trabajo con la palabra. Así, si consideramos a la autobiografía como un *genre* literario, teniendo en cuenta, como señala José Amícola, que “escribir su A [autobiografía] implica, de alguna manera, conmover a los otros con la historia de la propia vida; lo que precisamente también hace entrar en juego los mecanismos

para lograr ese objetivo a partir de determinados usos retóricos” (2007: 32), en *Historia de mi madre*, surge la cuestión del sujeto que conscientemente intenta dotar a su relato de una estructura y un lenguaje estéticamente cuidados y creativos.

A lo antedicho se suma lo específico del diario íntimo o personal cuyas fronteras, en tanto *genre*, se delinearon durante el siglo XIX y principios del XX, gracias al auge del sentimentalismo romántico ligado, generalmente, a lo femenino. En los primeros tiempos de su desarrollo, muchas mujeres, especialmente de clase alta, encontraron en él un espacio para canalizar la expresión escrita desde el ámbito de lo íntimo, al que habían sido relegadas socialmente, evitando los riesgos de la exposición pública. Es en estos diarios de mujeres que comienza a surgir una voz incipientemente feminista.

Paulatinamente, el diario fue adquiriendo prestigio con la pluma de sujetos masculinos que, situados en el centro de la vida cultural, optaron por este formato más desestructurado, informal e íntimamente reflexivo que la autobiografía. Entrado el siglo XX, la publicación de diarios de escritores, sumada al uso político de la escritura testimonial, elevó los textos referenciales dentro del campo literario legitimándolos como un modo personalísimo y situado de leer la realidad.

Tal como ocurre en la autobiografía, aunque más acentuado, en el diario íntimo o personal el autor no busca representar el mundo real miméticamente sino plasmar una percepción particular de él, deteniéndose solo en aquello que le interesa en ese momento, asociando libremente episodios, sujetos y temporalidades. Se trata de un espacio privado donde el yo se apropia de los acontecimientos del mundo, releyéndolos y recreándolos desde su experiencia íntima, desde los sentimientos que despiertan en él y desde el valor que les otorga a partir de la experiencia personal e inmediata frente a ellos. Es por esta razón que Graciela Aletta de Sylvas recupera a la escritora Rosario Ferré quien “cree encontrar la razón de la preferencia [de Gorodischer] por el diario íntimo en la forma misma de su escritura, eternamente interrumpida, detenida en detalles nimios y a la vez fundamentales” (2009: 45).

Por otra parte, el privilegio otorgado en este *genre* a la expresión instantánea, la fragmentariedad de la percepción y la introspección flexible y abierta, hace que las convenciones narrativas como la ilación estructural, la cohesión lingüística, la coherencia de los personajes y las situaciones y la lógica de sentido que la autobiografía respeta, pierden importancia. Esto se debe a que, en los diarios, generalmente no existe la distancia crítica respecto de los hechos que se rememoran o de cómo se los recupera, factores que permitirían el trabajo estético sobre su elaboración narrativa, tal y como sí se da en la autobiografía. Con esta diferencia juega *Historia de mi madre* que, a pesar de adoptar la estructura superficial de un diario y emprender una recuperación pretendidamente azarosa de episodios reinterpretados al calor del instante, es un texto trabajado creativa y estéticamente por la autora y en el que se puede reconocer una trama argumental que aún lo narrado. Además, ella misma reconoce la existencia de un ejemplar más extenso destinado a la familia⁷⁴.

En tercer término, en *Historia de mi madre*, también observamos elementos característicos del *genre* de las memorias. En ellas, el protagonista se presenta como “testigo de los hechos”, dando cuenta de acontecimientos que quedaron impresos en su memoria, siendo esta la única fuente de información. Según explica Karl J. Weintraub, en ellas:

[...] el hecho externo se traduce en experiencia consciente, la mirada del escritor dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores. Así, el interés del escritor de memorias se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos. (...) El contenido reside así más en las hazañas realizadas y menos en una reflexión consciente del significado interno que esas acciones tienen para la propia personalidad. (1991: 19)

⁷⁴ "La primera versión que hice de esto era mucho más larga, con toda la historia de la familia. De ese ladrillo hice tres copias, para mi hija y mis dos hijos", dice. "Después hice ésta, que me pareció más interesante literariamente" (Kolesnicov, 2004: <http>)

En estos casos no es requisito la primera persona y los textos pueden no obedecer un orden cronológico al recuperar los episodios que se desea narrar. Además, a diferencia de la autobiografía y el diario íntimo o personal, “las memorias son redactadas en un corto período de tiempo para una publicación inmediata” (Cano Calderón, 1987: 59).

Ahora bien, a pesar de que en *Historia de mi madre* el yo se configura como testigo de los hechos que narra o del relato de esos hechos por parte de terceros, recuperando intencional y conscientemente, y de una determinada manera, ciertos episodios del baúl de su memoria, da especial importancia a las instancias de reflexión y búsqueda de sentido sobre el impacto que cada acción o sujeto tuvo sobre la construcción de su yo actual.

Más allá de lo dicho hasta aquí, no debemos olvidar que lo que nos interesa es dar cuenta del modo en que Angélica Gorodischer emprende una politización que traiciona las normas de los *genre* que aborda, en este caso, todos referenciales. Dicha operación responde, según lo que sostenemos y hemos analizado en las obras anteriores del *corpus*, a un proyecto estético y ético más amplio, basado en la rejerarquización textual de sujetos subalternos que en este caso, como demostraremos a continuación, serían los sujetos femeninos de clase media alta burguesa de la urbe.

La autobiografía en Argentina

Nuestro país ha sido tierra fértil para la producción de textos autobiográficos en sus múltiples formas.

La conmoción política y social que acompañó y siguió a la declaración de la Independencia motivó que, en un comienzo, los textos autobiográficos obedecieran a un fin autojustificador y de exaltación del desempeño personal en la vida pública. Esto se debió a que, por entonces, los autores pretendían que sus palabras les aportaran el reconocimiento que el pueblo no siempre estaba dispuesto a brindarles y los proyectaran hacia la posteridad, como ejemplos a seguir por las futuras generaciones (Prieto, 1967: 270)

Más tarde, Domingo Faustino Sarmiento, en *Recuerdos de provincia* (1850), desplazó el eje al concentrarse en cuadros detallados de su vida familiar y privada. Mediante una narración que gira en torno a él y su familia, Sarmiento intentó dar cuenta de una determinada posición personal frente a la Nación y lo nacional, surgida de su experiencia vital -desde la niñez hasta el presente escritural- y que él pretendía presentar como una “carta de crédito que avalara su actuación en la vida pública” (Ob. Cit. 275).

Un poco más tarde, la generación del 80 imprimió un nuevo giro al *genre*. Miguel Cané, Eduardo Wilde y Lucio V. Mansilla se centraron en la evocación de las vivencias de su grupo social y la expresión de su intimidad. Así, se configuraron como sujetos que, desde el ocaso de su vida, recuperaban la felicidad pasada. Estas autobiografías plantearon la existencia de un estrecho vínculo entre la interioridad personal de un yo de clase alta o acomodada y el contexto sociohistórico cotidiano en que se desenvolvía.

Tanto Sarmiento como los escritores de la generación del 80, se sirvieron de la autobiografía y las memorias para pintar un cuadro subjetivo de los hechos políticos, económicos, sociales y culturales en los que estaban inmersos, de los que habían participado y/o de los que habían sido testigos. En el mismo movimiento, para que su forma de percibir y contar la realidad llegara a los lectores y tuviera un impacto sobre ellos, se autoconfiguraron, en sus textos, como sujetos de enunciación autorizados y válidos. Dicha posición, que antes se obtenía por la cuna, en la nueva sociedad democrática debía edificarse sobre hechos.

Por esos años, también escribieron textos autobiográficos algunas mujeres que hoy son consideradas dentro de la historia de la literatura argentina, tales como Eduarda Mansilla con *Los recuerdos de viaje* (1882), y Juana Manuela Gorriti con sus volúmenes *El mundo de los recuerdos* (1886) y *Lo íntimo* (1892). Más tarde las siguieron Delfina Bunge (*Viaje alrededor de mi infancia*, 1938) y Norah Lange (*Cuadernos de infancia*, 1957), entre otras. Durante este período, las mujeres fueron ganando espacio en el *genre* a medida que este se hacía más íntimo y, desde la evocación, actualizaron momentos -felices y amargos- de un pasado que se

presentaba como base desde la que se construía el yo actual. El sexo biológico, como factor diferencial en las experiencias de vida, adquirió gran relevancia en muchas ocasiones. Más tarde, algunas escritoras optaron por la autobiografía para configurar una imagen de mujer alternativa a la predominante en el medio social, cultural y literario de nuestro país, aspirando a ocupar así un espacio, hasta entonces, restringido para ellas dentro de la literatura nacional. En este grupo se hallan, por mencionar solo dos casos emblemáticos, Victoria Ocampo con su *Autobiografía* en 6 volúmenes (1979-1984) y las series de *Testimonios* y Alicia Jurado (*Descubrimiento del mundo. Memorias (1922-1952)*, 1989; *El mundo de la palabra. Memorias (1952-1972)*, 1990; *Las despedidas. Memorias (1972-1992)*, 1992; *Epílogo. Memorias (1992-2002)*, 2003).

Evidentemente, y como era de esperar, los relatos autobiográficos argentinos se fueron complejizando con el pasar del tiempo. La evocación del pasado personal comenzó a adquirir formas variadas a pesar del contexto histórico nacional compartido por los escritores. Las diferencias de clase, de *gender* y de intenciones, entre otros factores, impulsaron a cada autor a plasmar su posición sobre su vida y su entorno de un modo particular. Así, aparecieron textos donde lo autobiográfico se camuflaba tras un nombre diferente al del autor, o tras la descripción de situaciones, atmósferas y personajes vinculados al autor pero sin mencionar explícitamente dicha relación, entre otras opciones.

Por otra parte, desde mediados del siglo XX se dio un florecimiento del *genre* autobiográfico acompañado, esta vez, de estudios teóricos y críticos. La irrupción de la subjetividad autobiográfica, llegó de la mano de una mayor demanda por parte del público lector. Es así que, a comienzos de este siglo, aparecieron novelas argentinas como *Mamá* (2002) de Jorge Fernández Díaz, con foto de la madre en tapa y *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire, con foto del padre en tapa, estrategia visual a la que también apeló Angélica Gorodischer para la edición de *Historia de mi madre*.

Luego de este recorrido y antes de adentrarnos en el análisis de la obra en cuestión, nos parece interesante aclarar, citando a Sylvia Molloy, que los textos autobiográficos: “Al no estar limitados por una clasificación

estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus ambigüedades, sus contradicciones y la naturaleza híbrida de su estructura” (1996: 12). Si bien mucho se ha teorizado sobre este *genre*, a nuestro humilde entender, los textos autobiográficos continúan conservando esa posibilidad de libertad e hibridez de estructura de la que hablaba Sylvia Molloy. Es precisamente por eso que nos resulta atractiva *Historia de mi madre*, ya que navegando entre las diferentes formas de escrituras autobiográficas, tomando elementos de ellas, traicionando algunos de sus códigos, sin anclar por completo en ninguna de ellas. En sus páginas el yo se escribe a sí mismo recurriendo únicamente a la memoria personal, situada y viciada, de cuya validez intenta dar fe para que le creamos, aunque sin deja de dudar ella misma y obligándonos a permanecer alerta.

Re(b/v)elarse para ser

La figura de la madre ha estado muy presente en la narrativa de Angélica Gorodischer. Ejemplo de ello es su preminencia en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, como apreciamos en el capítulo dedicado a dicha novela.⁷⁵

Pero, *Historia de mi madre*, se aleja de la producción previa de la escritora rosarina, quien afirma: “siempre fui centrífuga: cuanto más lejos en el tiempo y en el espacio, mejor. Sin ataduras, quiero decir” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 129). En este caso, en cambio, se sumerge por primera vez explícitamente en su mundo personal y familiar, instalándose dentro de los *genres* autobiográficos para concentrarse en las figuras femeninas de su entorno más cercano, especialmente en su madre y su influencia en ella, porque “mucho de la vida de mi madre estuvo entretejido con la nueva vida mía” (Gorodischer, 2004: 230).

⁷⁵ Además, la escritora rosarina también participó del volumen colectivo *Salirse de madre* (1989), en el que, desde diversos cuentos y una obra de teatro, diferentes autora que, en general, vivieron su adolescencia en las décadas del 40 y 50, abordan un abanico de posiciones frente a la maternidad llamando a revisar su construcción social y cultural.

Como explicamos al comienzo de este capítulo, tras morir la última de sus tías y considerándose a sí misma la única heredera del legado oral y vivencial de una gran familia de “mujeres fuertes, ingeniosas, simpáticas elegantes e hipócritas” (Gorodischer, 2004: 50), se siente en la obligación de hacer algo para preservar la memoria de la familia. ¿Y qué mejor manera de hacerlo que escribiéndola? Frente al material, superó los problemas de forma a través de una conjunción innovadora dentro de su producción: bajo la estructura superficial del diario íntimo o personal recuperó, periódicamente y sin recurrir a la linealidad cronológica, episodios significativos atribuidos por ella a su historia familiar. Así, desde una recopilación de fragmentos, producto de “bucear y elegir lo que me gustaba entre todo lo que iba encontrando” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 130), se situó dentro del linaje Junquet, para luego romper con él proclamándose iniciadora de una nueva genealogía. La mirada retrospectiva y selectiva le permitió configurar, desde el presente, una imagen de sí misma como sujeto crítico, desde el discurso y la praxis, de los mandatos sociales en relación con el *gender* y la clase, dentro del entorno patriarcal, burgués y católico-cristiano en el que se formó.

Ahora bien, como lo que nos interesa aquí es la politización de *genres* ligada a la rejerarquización textual de sujetos subalternos, nos detendremos en algunas “traiciones” que ejecuta el yo y que corren en tal dirección: por un lado, al *genre* autobiográfico, a las normas del diario íntimo o personal y a las memorias; y por otro, a su madre en tanto sujeto subalterno sometido a los mandatos antes mencionados que intentó imponer a la hija, según ella, sin éxito. Todo esto en un tono que, como ya es marca de Angélica Gorodischer, también aquí tiende a liberar al contenido del corsé de la angustia y la melancolía apelando a un humor descontracturante.

Las traiciones

Traición a los genres

Al leer el título de la obra, *Historia de mi madre*, y observar la foto que ilustra la portada, la primera hipótesis de lectura es que estamos

prontos a enfrentarnos con una biografía -o al menos con una historia- de la progenitora de la autora, centrada en su rol de madre, precisamente. Pero no todo es lo que parece...

Lo primero que encontramos al abrir el libro es la dedicatoria "A la cuarta generación Gorodischer", parte de su propio linaje, nacido de ella y su esposo. Inmediatamente después, el epígrafe adjudicado a la escritora y artista Maya Angelou (1928-2014):

We all bring almost unnameable information from childhood. We are unable to shuffle all that particular mortal coil. If we are lucky, we make transitions, and don't live in that time of pain and rejection and loneliness and desolation. But there will understandable be bits of it which adhere to us and will not be pulled off by love or money. (en Gorodischer, 2004: 9) ⁷⁶

Estas palabras prestadas, nos advierten sobre la perspectiva global desde la que se recuperarán los recuerdos familiares. El pasado, la infancia, no es el lugar idílico de la felicidad sino el del dolor, el rechazo, la soledad y la desolación que solo los afortunados consiguen superar y dejar atrás. Sin embargo, nunca desaparece por completo: su huella persiste en la subjetividad. Así, si bien nos encontramos frente a la promesa de la historia de la madre, ya desde el epígrafe podemos anticipar que dicho relato se vinculará de forma ineludible y traumática con el proceso de subjetivación de la hija que evoca.

Apenas nos adentramos en la obra en sí, la datación del acto de escritura, sumado a la primera persona que toma la voz para hablar de sí misma, nos traiciona, obligándonos definitivamente a reformular nuestras predicciones. Un yo, femenino y adulto, madre y abuela, viene a narrarse, a ella y al entorno en el que creció, vivió y se formó desde su infancia hasta

⁷⁶ Todos traemos de la infancia información casi indescifrable. Somos incapaces de resolver todo ese rollo mortal particular. Si tenemos suerte, crecemos y dejamos de vivir en ese tiempo de dolor y rechazo, de soledad y desolación. Pero, comprensiblemente, habrá partes de eso que se nos adhieren y no serán arrancadas por el amor o el dinero. (Traducción propia)

la actualidad, apelando solo a la información que le suministra su memoria de protagonista y testigo.

La mención a la madre en el título la sitúa en un lugar central de esta rememoración: será la figura, en contraste con la cual, el yo se irá delimitando y construyendo, acercándose y alejándose permanentemente de su legado, tanto sanguíneo como literario, tanto práctico como reflexivo y crítico. Ella, única heredera de la historia privada de la familia, y con más de 70 años de edad, ha decidido contar su versión de los hechos para que no desaparezcan cuando muera y, en el mismo movimiento, justificarse y situarse en relación con su madre muerta hace más de 20 años.

Sin embargo, el foco no está en la madre ni se trata de una historia, en el sentido convencional de la palabra. La reconstrucción crítica, fragmentada y desestructurada del pasado que se nos ofrece, es una representación del yo, de una visión personal de su propia singularidad, plasmada desde en un momento determinado de su vida, un momento de madurez que habilita y valida la retrospectiva. El relato autobiográfico que construye, da cuenta de ciertos hechos y situaciones que, desde el presente, el yo recupera y analiza como significativos para su configuración como sujeto.

Ahora bien, como ya advertimos al analizar otras obras del *corpus*, también aquí prevalece el interés por lo estético y el trabajo profundo con la palabra por sobre una intención extraliteraria. Es así que, mientras arma el entramado de la obra, percibimos cómo la autora-narradora-protagonista pone en práctica una estrategia, que dice haber aprendido de pequeña, que le permite desdibujar los límites entre realidad y ficción, entre mentira y verdad, llamar a la reflexión sobre la memoria, las posibilidades de recordar, qué y cómo hacerlo, la escritura y la lectura, entre otras cosas, ya que, como explica:

Descubrí que había que tirar de la verdad, doblarle un poquito una esquina, alargar una punta, disimular un pliegue, acortar un costado, pero dejar intacto el núcleo, de modo que si por ahí una tropieza o se equivoca, siempre puede decir que se confundió y no

hay necesidad de confesar que estuvo mintiendo todo el tiempo.
(Gorodischer, 2004: 76)

Esta confesión nos alerta sobre las condiciones del pacto autobiográfico que firmamos, un pacto que implica la manipulación intencional del material que se nos presenta (ya manipulado, a su vez, si tenemos en cuenta que “Funes, el memorioso” es un personaje literario y que es imposible que una persona recuerde absolutamente todo su pasado y lo reproduzca discursivamente), a pesar de que siempre conservará un resto de –supuesta- verdad.

Además, resulta paradójico que, en este libro donde se promete una historia familiar cuya única fuente de información es la memoria del yo, esta es permanentemente puesta en tela de juicio⁷⁷ por la misma narradora-protagonista. Desde la primera entrada, el yo reflexiona sobre -y cuestiona- los límites de la memoria y la fidelidad de lo evocado respecto de los hechos empíricos, duda que atraviesa toda la obra.⁷⁸ En una suerte de *mamushka*, rememora aquella vez que en el colegio debió escribir sobre su “primer recuerdo” –y el relato en sí-, y cómo cuenta ahora dicho episodio: “Escribí esto mismo hace muchos años, no de la misma manera ni con las mismas palabras pero lo escribí” (Gorodischer, 2004: 11). El ejemplo se aproxima, aunque no existe la intención de mentir, a la estrategia de manipulación del material antes mencionada: la narración del pasado cambia cada vez que se actualiza, aunque se mantienen un núcleo de detalles específicos que incitan a creer que lo que se cuenta es verdad. Sin embargo, al hacer explícitas estas mutaciones ineludibles, pone en tensión los alcances y la veracidad de los episodios que se dispone a presentarnos: ¿hasta dónde somos capaces de recordar?, ¿cuán fieles a los hechos permanecen nuestros recuerdos?, ¿qué recordamos y cómo lo contamos?, ¿qué callamos?, ¿qué trae a nuestra mente incluso aquello que pensábamos

⁷⁷ Llega a sostener que tiene “graves carencias” en el terreno de la memoria que le vienen desde que era chica. (2004: 87)

⁷⁸ Aún hoy, la escritora rosarina afirma al referirse a *Historia de mi madre*: “Mi recuerdo de otros años pasa por el tamiz de la memoria y ya se sabe que la memoria es una traidora de la peor especie” (Gorodischer en Ferrero, 2017: 129).

que no existía?, ¿“adónde va eso que una recuerda y sobre todo, eso que una no recuerda”? (Ob. Cit. 177) Las mismas dudas alcanzan a los personajes que rescata: “Tanta gente que pobló mi vida, como tanta gente que pobló la vida de toda la gente. ¿A quiénes recordarán mis chicos? ¿Quiénes no morirán del todo?” (Idem)

Los interrogantes acechan, inquietan y obligan al lector a reflexionar: ¿Sucedió así?, ¿Fue modificado el recuerdo para respaldar la configuración actual de una determinada imagen del yo?, ¿qué silencio?... Pero al yo no le importa la verdad, “nunca importó, y otra verdad es que así está bien: pequeños misterios” (Ob. Cit. 13). Al poner en cuestión los alcances, la objetividad y la honestidad de la única fuente de la que se vale, mina una de las bases sobre las que se erigen los *genres* que retoma aquí: la referencialidad. De este modo, empuja al lector a preguntarse sobre la intención que se esconde tras cada episodio recuperado y a reflexionar sobre el modo en que se narra y relaciona lo actualizado, manteniendo siempre en vilo el pacto autobiográfico, haciendo equilibrio sobre la cuerda que divide realidad y ficción. Pero, ¿qué importa? el lector está allí para ser engañado: “Pide el engaño, está ahí para recibir lo que él sabe y precisa, que es el engaño” (Ob. Cit. 75).

Por otra parte, y como adelantamos al comienzo, la historia carece de una secuencia cronológica que ordene los recuerdos. Nos enfrentamos a un *collage* de instantáneas, que saltan del presente al pasado y de vuelta al presente, hilvanadas por una reflexión activa y una interpretación situada sobre a memoria, la escritura, la lectura y su relación con las posiciones sociales que van asumiendo los sujetos, con sus tensiones y contradicciones particulares. De un espacio difuso entre la memoria y el olvido, entre lo que se elige decir y lo que se silencia, donde los recuerdos se entrelazan con la imaginación, y la verdad con la ficción, va surgiendo una imagen del yo. Poco a poco, se configura un ser variable y múltiple, re-presentándose a través de vivencias y sujetos evocados que explica, respaldan y justifican la forma en que ella se ve a sí misma hoy.

Pero, aunque no hay una secuencia cronológica que organice los hechos narrados, sí hay una datación que ordena en una línea temporal y sitúa espacialmente los momentos de escritura. Lo primero que leemos,

luego de la dedicatoria y el epígrafe, es el nombre de un lugar y una fecha: “Garopaba, lunes 20 de marzo de 2000” (Gorodischer, 2004: 11), alineado a la derecha de la página. El encabezado se repite a lo largo de la obra al comienzo de cada fragmento, aun en casos que podrían parecer innecesarios, como anunciar la postergación un recuerdo (Ob. Cit. 130) o advertir que ese día no escribió aunque probablemente tuvo la intención de hacerlo pero ya no sabe sobre qué (Ob. Cit. 226). Dicha estructura, sumada a la narración en primera persona de hechos de la vida cotidiana actuales vinculados a otros del pasado y reflexiones nacidas de ellos, nos sitúan dentro de los márgenes del diario íntimo o personal. Sin embargo, basta leer las primeras entradas del libro para notar que, al igual que sucede con las demás obras del *corpus*, esta forma de expresión también es intervenida por la autora quien tensa o transgrede sus normas haciendo ingresar, según sostenemos en este trabajo, cuestiones referidas a la hegemonía/subalternidad de ciertos sujetos.

La mixtura y politización de *genres* y la traición a sus convenciones, se clarifica a poco de comenzar cuando el yo afirma: “nunca pensé en esto como un diario; es más, lo pensé como un no-diario con pretextos cada día para escribir *otra* cosa. Pero bueno, lo que sigue es precisamente otra cosa” (Ob. Cit. 45). Más tarde, casi sobre el final, vuelve sobre la cuestión, esta vez aludiendo a la autobiografía entre otras formas de escritura del yo o familiares, teniendo en cuenta una intención –desde la que “no todo es pertinente”- y un lector para quien se construye un relato atractivo:

[...] esto no es una autobiografía. No sé muy bien lo que es: ¿una crónica familiar? ¿Mis memorias? ¿Una biografía? ¿Una genealogía? ¿Qué diablos es? La verdad es que me importa un pomo. Esto es esto que es. Un texto en el que hablo de algunas cosas sí y de otras cosas no. No es que no sea franca. Lo soy (todo lo que se puede) cuando digo algo. Lo que pasa es que no lo digo todo y eso está bien. No todo es pertinente, no todo es interesante y sobre todo hay temas que no me da la gana tocar. (Ob. Cit. 229)

Sin embargo, el mero hecho de focalizar sobre dichas formas genéricas para evidenciar en qué se aleja *Historia de mi madre* de sus códigos implica, paralelamente, la presencia de huellas de ellos que la empujan a emprender tales aclaraciones. El híbrido al que nos enfrentamos es ejemplo de un uso particular de ciertas características de estos *genres*, así como de las memorias, y el yo no desconoce sus rastros aunque refuerza, al hacerla evidente, la ruptura de sus códigos.

Los cruces entre estos *genres*, que implican, al mismo tiempo, traiciones a las normas específicas de cada uno de ellos, son varias: el engaño del título que promete un relato sobre la progenitora para ofrecernos fragmentos de uno en primera persona sobre la hija, la ausencia de una secuencia cronológica que ordene los episodios narrados dentro de una trama, el hecho de poder leer el texto como un intento de explicar el yo actual desde la recuperación -no neutral y engenerizada- de instantáneas del pasado, hilvanadas y resignificadas desde el presente, la memoria del yo como fuente exclusiva de datos, entre otros.

Sin embargo, los distintos *genres* de los que se vale coinciden en brindar las herramientas para presentar una versión personalísima de los hechos desde una recuperación selectiva del entorno pasado y presente del yo.

No obstante lo antedicho, el grado de intimidad que supone cada uno de estos *genres*, los aleja. A diferencia de las memorias y la autobiografía, pensadas para ser públicas, el diario se considera el sitio donde se guarda -o esconde- algo que pertenece solo a quien escribe. Por esta razón, está exento de preocupaciones estilísticas y de continuidad: en él se prioriza la búsqueda de un autodescubrimiento a partir del registro de momentos de la vida cotidiana -actual, no pasada- a los que el yo adjudica especial importancia en ese instante. En *Historia de mi madre* es evidente el trabajo cuidado sobre la escritura y el estilo. Además se percibe una relectura y reelaboración conscientes de recuerdos, vinculados con episodios de la actualidad que funcionan como disparadores para la actualización del pasado. Este procedimiento rompe con la instantánea espontaneidad que supone el diario íntimo. Sin embargo, el texto conserva la fragmentariedad y la mezcla de temporalidades y sujetos, que impactan sobre la continuidad

cronológica y argumental, en pos de una configuración del yo que, en este caso, más que una búsqueda se trata de una justificación.

Los lectores somos testigo de cómo los hechos pretéritos y presentes se entremezclan y yuxtaponen en una red de sentido, reactivando el pasado a partir de sucesos actuales que, a su vez, buscan ser justificados por ellos. La memoria va saltando de acá para allá, se dispara a partir de un hecho actual y deambula por diversos caminos para llegar a la configuración final del yo narrador que escribe hoy.

Traición a la madre

Nora Domínguez explica que, durante el siglo XVIII, se da una reconfiguración de la infancia. El nacimiento del niño moderno necesita de un sujeto que lo proteja y que le dedique todo su tiempo, es así que parirá a la madre moderna de cuyo seno brotará el amor maternal, funcional al ascenso de la burguesía. El proyecto político de la clase necesitaba dotar de una identidad fuerte a la madre doméstica y, para ello, configuró al deseo humano y sus expresiones como cuestiones completamente subjetivas e independientes de la política. (2007: 18) Así es la progenitora del yo en *Historia de mi madre*. Una mujer que educa a su hija en casa para evitar que se junte “con cualquiera”, hasta que el médico de confianza le aconseja enviarla al colegio y opta por la educación pública; una mujer que relega sus aspiraciones artísticas (tanto en la pintura como en la escritura) para dedicarse al hogar; una mujer que le prohíbe al yo acceder a experiencias propias de su edad por un exceso de pudor y decoro, una mujer a la que el yo le reclama haberle dado “todo” menos su tiempo y su atención, una mujer con miedo. En definitiva, una mujer sometida a los mandatos patriarcales de clase desde los que se le imponen ciertas conductas como apropiadas y deseables... o así la ve su hija desde hoy, al menos.

Esa madre es la que suele recupera el yo para distanciarse porque, como anticipaba en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, hay que: “Odiarla porque no hay otro camino para no confundirse con ella, para dejar de ser ella” (Gorodischer, 1985: 172). Una vez superada esa etapa, traicionada la madre y echa la separación, es posible emprender el camino

hacia una reconciliación basada en la comprensión de ciertas acciones y el reconocimiento de algunos méritos, tanto maternas como artísticos.

Es por lo dicho que podemos considerar que *Historia de mi madre* se construye en un vaivén de cercanías y distancias entre el yo y su madre, entre la intención de alejarse, de romper los lazos que la atan a este personaje y el reconocimiento de las deudas que tiene con ella:

Es que yo era distinta, había llegado a ser distinta, en parte precisamente por eso que me hacía tan torpe: porque leía, porque ya tenía sed de conocimientos, aunque no hubiera podido darle ese nombre y aunque no sabía que era a mi madre, precisamente a mi madre con la que éramos tan diferentes y con la que me peleaba tanto, a quien le debía eso que me hacía distinta y más apta para salvarme.

¿Salvarme de qué? De un destino no como el de ella sino como el de mis tías, que yo no estaba dispuesta a aceptar. (Gorodischer, 2004: 180-181)

Pero, en primera instancia, esta obra se asienta en una recriminación a esa madre que siempre temió salir de la zona de confort que se le impuso desde los mandatos patriarcales de la burguesía a la que pertenecía, aunque se sintiera ahogada por ellos, desdichada, frustrada y obligada a resignar sus más profundos deseos:

Mi madre estaba desorientada, frustrada porque no podía hacer la vida que quería y no podía hacer la vida que quería porque no sabía bien cuál y cómo era esa vida. Estaba atrapada: debe haber sentido que no tenía salida, que cualquier cosa que hacía era una puerta más que se le cerraba. (...) Para eso había que romper con todo el mundo, enfrentar a Carmencita y a las tías viejas, aguantar los rumores y los desprecios y los chismes que le hubieran llegado. Para romper con ese mundo tenía que dejar de ir a misa de once y media a la catedral, al costurero de Santa Teresita, a la Sociedad de Beneficencia, al Jockey, al Social y a todos los lugares a los que

estaba acostumbrada a ir donde toda la gente la conocía y le sonreía y le hablaba y le miraba lo que tenía puesto. Para romper con ese mundo tenía que empezar el arduo trabajo de labrarse un lugar en el *otro* mundo. Tendría que, ya que no podía seguir pintando, escribir y escribir mucho, y tratar de publicar cuentos y artículos en *La Nación*, en *La Prensa*, en *El Hogar*, y ni hablemos de *Sur* que ya era conocida y prestigiosa, ni de *Nosotros* que llegaba regularmente a casa, hasta poder publicar un libro, pero no en edición del autor sino con el sello de una editorial. Tendría que frecuentar a otra gente y relacionarse con escritoras y escritores, con pintoras y pintores, gente toda que despertaba la desconfianza del mundo en el que hasta entonces estaba viviendo. Tendría que tratar de publicar libros, de que se los comentaran, de ganar premios y un nombre que en este mundo de acá tenía por derecho y en el de allá había que construirlo. Y hubiera tenido que hacer todo eso desde Rosario, lo cual era una desventaja. (Gorodischer, 2004: 128-129)

La madre sí hace algunas de estas cosas, pero son desacreditadas por la hija que se configura como la osada que se lanza hacia lo desconocido. Hace todo lo que su progenitora “tendría que” haber hecho y, con el pasar de los años, logra consolidarse en ese *otro* mundo al que su madre siempre ansió pertenecer, pero que se conformó con observar desde la periferia, en su papel de anfitriona y promotora cultural en Amigos del Arte, por ejemplo. La hija es la rebeldía, la curiosidad, la temeridad: todo lo condenable frente a esa adulta atada al yugo del “deber ser”. Por eso, Adrián Ferrero sostiene que: “la madre de Gorodischer también es una “víctima” a su manera, en la manera en que actúa roles de género que sobreimprimen en ella rasgos que la vuelven sumamente desdichada” (2011: 104). El yo reconoce esa posición Angélica de Arcal, pero eso no le alcanza para justificar su empeño por encajar a toda costa y a cualquier precio, para perdonarla por no haber luchado lo suficiente -según ella- por conseguir lo que anhelaba:

Me niego a creer que se regocijaba en su desdicha, pero es cierto que no hizo lo suficiente. Hay que ver también que nada ni nadie la ayudó, al contrario. Ella era *rara*, era distinta y su familia y sus amigos lo sabían y le hacían saber que lo sabían y entonces trataba de mimetizarse con esa gente a la que en realidad despreciaba y en eso se desgarraba. En vez de profundizar esa diferencia, trataba de borrarla y al mismo tiempo de conservarla como una salvación. (Gorodischer, 2004: 129-130)

La frustración de la madre es reforzada por el yo cuando argumenta que no siempre fue así, que ella también fue rebelde de pequeña, diferente de sus hermanas, sedienta de saber y autodidacta en un contexto sociocultural en el que la educación de los sujetos femeninos era mal vista. Todo eso, sumado a la sensibilidad estética de su progenitora, es reivindicado y enaltecido por el yo:

Mi madre fue sólo hasta cuarto grado del Colegio del Huerto. Todo lo demás lo aprendió por sí misma y eso es maravilloso porque no se trató solamente de lo que era conveniente que aprendieran las niñas. Leyó mucho, pintó muy bien, tocó la guitarra y canto con gracia. Casi increíble por la época en la que vivió. (Ob. Cit. 66)

Las similitudes entre las infancias de ambas, subrayan las diferencias posteriores, las distintas respuestas que cada una eligió dar a los mandatos sociales: como adolescentes, como mujeres y como madres, pero más importante aún, como artistas. La imagen que recupera el yo de ella siendo pequeña es la de una niña con problemas para socializar con los de su edad, hosca, seria y silenciosa pero traviesa y curiosa, que odia las muñecas pero ama leer todo lo que alcanzan sus manos, inventarse historias y correr al aire libre, trepar a los árboles y andar en bicicleta sin temor a lastimarse ni a los retos posteriores, que huye de “un hogar áspero y duro” (Ob. Cit. 154) a lo de los vecinos para evadir la soledad y las peleas de sus padres. Más tarde, es la jovencita rebelde, que escapa a las funciones de cine francés y desafía las normas del decoro y las buenas costumbres mientras lee,

clandestinamente, a los existencialistas y demás escritores inapropiados que logra salvar de la hoguera a la que los condena su madre absorbida por la teosofía. Posteriormente, es la muchacha que abandona sus estudios universitarios y se fuga a Buenos Aires con su novio judío, a pesar del rechazo de ambas familias y la amenaza de perderlo “todo”, para casarse y tener hijos. Como consecuencia se convierte en la madre que sale de casa a trabajar, que no se deja tragar por el hogar y las tareas domésticas, que les da libertad a sus hijos de vestirse como quieran, que va de noche a la Alianza a estudiar francés y escribe mientras la familia duerme porque no está dispuesta a abandonar su sueño: “faltaba tiempo y por lo tanto estaba obligada a organizarme para encontrarlo en las fisuras de las horas e incluso en los rincones de los minutos” (Gorodischer, 2004: 145). Por último, al momento de escribir este relato, es la mujer madura, abuela, que tiene un cuarto propio para trabajar en su escritura, que no deja de ir al gimnasio y juntarse con amigas a charlar, que da clases y dirige grupos de reflexión sobre escritura y aun así tiene tiempo para participar de la organización del Segundo Encuentro Internacional de Escritoras.

O sea, ella está satisfecha y conforme de ser lo opuesto a lo que fue su madre.

De la descripción anterior se desprende otro aspecto que las separa: la independencia, no solo de decisión y acción, sino económica. Su madre siempre estuvo atada a la bondad del bolsillo de su padre –más bien escasa, según el yo- y a los designios del “deber ser” burgués, contra los que se rebelaba pero nunca con la suficiente convicción y tenacidad, en cierta medida por la falta de capital monetario. En cambio, el yo cuenta: “Me inscribí en la Facultad y no sólo eso: empecé a trabajar en la biblioteca y en mi bolsillo, como dice la Simone, empezó a crecer mi libertad” (Ob. Cit. 202). Y si bien es cierto que el dinero no hace la felicidad, la libertad económica, de la que no gozó su madre y que fue producto también de un cambio de época, trajo aparejada la fortaleza y la posibilidad de tomar caminos diferentes a los de su progenitora.

Pero, detengámonos un poco en la ruptura más importante y definitiva: la que implica cortar los lazos de profesión que las ligan. Para eso, el yo cuestiona la calidad de la producción escritural de su madre

afirmando, por ejemplo, que “lo que escribía no valía nada pero sus cuadros eran buenos” (Ob. Cit. 71), mientras ella se autoproclama poseedora del “don” de la escritura (Ob. Cit. 201) y no pierde oportunidad de mencionar sus propios logros en ese campo (invitaciones, conferencias y clases en Argentina y en el exterior, premios, reconocimientos, etc.). Así, se posiciona en las antípodas de su progenitora, rechazando su legado y desacreditándola como dadora de vida literaria⁷⁹.

Sin embargo, su madre no se limitó a “los primeros poemas sentimentales y sencillitos” (Ob. Cit. 190), también escribió obras poéticas que le valieron premios y hasta una novela, *Siempre habrá tiempo*, y un libro sobre la mujeres de América que no vio la luz⁸⁰. Además, fue una de las fundadoras de la Asociación “Nosotras” y de “Amigos del Arte”, así como de la revista *Actividad* -después rebautizada como *Actualidad*-. A esto se suma que dio conferencias y participó activamente de la vida intelectual y cultural de Rosario, como promotora y anfitriona de grandes personalidades, entre las que se incluyó Jorge Luis Borges. Pero todo esto no bastó para que el yo, mediando el oficio compartido, no ejecutara el parricidio simbólico. Y es que ella necesitaba distanciarse, posicionarse como iniciadora de algo nuevo aunque en el mismo territorio –espacial y profesional- que su madre:

Aparte de que mi madre escribía, decía que era escritora, la ciudad sabía que era escritora, y yo no quería ser como ella; al contrario, quería ser de otra manera, de la manera opuesta, pero cómo se

⁷⁹ También cuestiona la calidad de los poemas y los cuentos que su tía Manena publicó, arguyendo que “Todo era muy malo. Ella no había sido una buena lectora ni tenía formación o en todo caso información literaria.” (2004: 94)

⁸⁰ De este libro, el yo declara: “No sé adónde puede haber ido a para el original. Creo que si lo tuviera lo reescribía para ella, para su memoria, y que sería una suerte de reconciliación. Tal como ella lo escribió es impublicable, pero algo podría hacerse.” (2004: 206) Nuevamente evidencia la ambigüedad del sentimiento respecto de su madre, entre el reconocimiento de sus méritos, que radican en haber ideado dicho libro y haber contactado a intelectuales de la talla de Henríquez Ureña, Carlos Vaz Ferreira o Alfonso Reyes, y la desvalorización de ella como escritora ya que “con todo ese material planeó su libro y lo planeó mal y lo escribió peor” (2004: 206).

hacía eso en vista de que no podía liberarme de esa resolución, la de ser, alguna vez, escritora (Gorodischer, 2004: 201)

No quiso nunca ser la “hija de”, cadena de sangre que la ataba a la escritora y pintora Angélica de Arcal y, en ese empeño, hasta optó por el apellido de su marido, misma estrategia empleada por su madre, aunque por motivos diferentes.

Ahora bien, a pesar de que ambas anhelaban otro mundo, aunque “ella ya no tenía esperanzas y yo sí” (Ob. Cit. 182), le reconoce ciertos méritos a su progenitora. Así le concede que a pesar de la adversidad (la dependencia económica, la oposición familiar y los mandatos patriarcales burgueses), su madre se esforzó por acercarse lo más posible a su sueño: “no se daba por vencida. Peleaba; mal pero peleaba. Escribía, daba conferencias, se ponía en contacto con la vida intelectual y artística de Rosario que no era la de París pero en la que había personajes interesantes” (Idem). En este sentido, y vinculando su propia vida con la de su progenitora a partir de su papel de organizadora en el Encuentro Nacional de Escritoras, explica:

A mi madre también le gustaba invitar. Tenía que luchar con mi padre a quien mucho no le entusiasmaba que hubiera invitados en casa, y con la falta de plata que le hacía las cosas difíciles. Pero hacía todo lo que podía y en general tenían éxito. Iba la gente que a ella le interesaba, que a veces era interesante y a veces no. Escritores y escritoras, músicos y pintores y pintora y gente “del ambiente”. (Gorodischer, 2004: 71)

Por otra parte, no todo fue tensión y conflicto entre ellas. El yo también recupera momentos de admiración, amor y pena por esa mujer que la inició en el mundo de las letras -construyendo cuentos con ella mientras la peinaba-, a la que esperaba ansiosa para abrazarse cuando volvía por las tardecitas de alguna conferencia, concierto o reunión de intelectuales. Se equivocó, sí, pero nadie estuvo allí para ayudarla, para aconsejarla, ni

siquiera ella –que desde el hoy cree saber qué fue lo que su madre hizo mal y cómo podría haberlo hecho mejor- y eso le duele:

Desde lejos en el tiempo, desde afuera, desde la ausencia y el enorme abismo que siempre nos separó, puedo ver qué era lo que ella tenía que hacer, o lo que le convenía o lo que le hubiera convenido hacer y lo que en lugar de eso hizo y me pregunto cómo puede no haber visto adónde la llevaban las resoluciones que tomaba. También hay algo de ese dolor al pensar que yo estaba tan metida en mis propios conflictos que me era imposible descubrir la mejor manera de hablarle y decirle que estaba por hacer la macana de su vida. (Ob. Cit. 157)

Quizá por esa carga de no haber estado, o por “la horrible sospecha de que podría haber hecho algo por ella” (Ob. Cit. 185), el yo introduce fragmentos que justifican el accionar de su madre. Fragmentos donde la falta de coraje, las malas compañías, la debilidad, las humillaciones, la obediencia explican, en cierto modo, sus decisiones “erradas”.

Pero, el dolor y el reconocimiento son efímeros y, al finalizar Historia de mi madre logramos percibir cómo el yo, valiéndose del arma que comparten -la palabra- derrotó a su contrincante. Desde la construcción de sí que ha hecho, de protagonista, en ocasiones, y de espectadora privilegiada, en otras, se configura como la única enunciativa habilitada hoy para contar la verdad sobre su madre: todos los demás han muerto. Desde ahí la presenta como una mujer débil, cobarde, manipulable y sometida a los designios del patriarcado burgués hasta la humillación. A esa figura se opone su propia imagen: una hija dispuesta a arriesgarse, a afrontar castigos, a ir derecho al infierno si eso implica concretar sus anhelos. Y es que, según su reproche, “mi madre quería siempre otra cosa. Reconozco eso, pero hay una diferencia importante: yo doy pelea para conseguir esa otra cosa y ella no hacía nada sino quejarse y echarle la culpa a mi padre” (Ob. Cit. 57).

La brecha entre madre e hija dentro del campo literario rosarino, distancia que se convierte en ausencia de vínculos para quienes desconocen

el lazo familiar, paradójicamente es recuperada por el yo que la materializa. En este acto, evidencia una relación inexistente para muchos de sus lectores, que le permite unirse, competir y separarse, en un juego de seducciones y traiciones, de la figura de su madre, la escritora Angélica de Arcal. Esa mujer no solo le dio la vida, biológicamente hablando, sino que también la inició en el contacto con la literatura y, más tarde, con el mundo intelectual de la época. Por esta razón podemos concluimos que, al escribir *Historia de mi madre*, el yo da vida a su progenitora, en un acto de concepción invertida, pero para volver a matarla. Pero, para ser honestos, esta traición del yo que le permite engendrar, efectivamente, una nueva genealogía, no se debe solo a su rebeldía sino que ha sido posible debido a que, como explica Graciela Aletta de Sylvas:

[...] las significaciones sociales imaginarias sobre la mujer, el rol que ella ocupa en la sociedad, los prejuicios que se tejen alrededor de su figura, impregnan la vida misma de los sujetos. Estas significaciones imaginarias cubren de sentido los diferentes acontecimientos sociales, implican valores, pensamientos, acciones y establecen qué es cada cosa. Son principios de existencia y regulan las conductas de los seres humanos. A partir del imaginario social cada sociedad crea un sistema de interpretación del mundo. Distintas sociedades y épocas redefinen lo que es ser hombre y lo que es ser mujer y sobre todo lo definen en la relación de un sexo con otro. (2009: 132)

Las cosas han cambiado en el mundo, ser mujer ya no es lo que era en los tiempos de la madre, y ese cambio favoreció la transición del yo. El nuevo escenario socio histórico abrió paso a conductas y discursos alternativos y críticos que colaboraron en la rebelión del yo contra las significaciones imaginarias de antaño que intentaron imponerle su madre y algunas otras figuras femeninas fuertes de la línea Junquet. Así, rompe con los estereotipos burgueses de mujer “de clase”, dependiente, subordinada y subalterna del hombre, para proyectarse hacia la concreción de aquello que le dictan sus deseos.

Una traición necesaria

El lenguaje y los *genres* que se cruzan y mezclan para dar forma al híbrido que es *Historia de mi madre*, son las herramientas de las que se vale la autora para recortar fragmentos de aquello que nos presenta como su realidad, y manipularlos de acuerdo a un objetivo. De este modo, si bien nos encontramos frente a un “relato caleidoscópico” según la definición de María Rosa Lojo (en Aletta de Sylvas, 2009: 44); los instantes actualizados e hilvanados narrativamente, más allá de las digresiones, consiguen conformar una unidad temática y argumental.

Ni siquiera el yo puede precisar qué es esto que ha escrito. Sin embargo, sí es un texto autobiográfico en el que, a partir del pacto que aceptamos los lectores, el yo protagonista-narradora-autora se ubica en los márgenes entre el ser público, el privado y el íntimo, entre la historia familiar y la literaria, entre su genealogía de sangre y la que emana de las palabras. La encrucijada, da cuenta de una protagonista descentrada, como los otros héroes del *corpus*, que pone en cuestión y tensa los límites que la sociedad, mediante los roles y mandatos, impone a los sujetos por su *gender* y clase. En este sentido, al estar inserta en una red de relaciones sociales puede optar entre diferentes posiciones que se le abren a cada paso, sin aceptar –sumisa- lo que le prescribe el “deber ser”. Lo que no siempre reconoce el yo es que las posiciones que se le presentan como posibles a ella, aunque impliquen cierta rebelión y castigo, eran impensables -o representaban una pérdida exponencialmente mayor- en el contexto socio histórico de su madre.

A partir de las elecciones que hace, el yo adquiere la autoridad para plasmar una motivación más profunda, una intención de hacer y hacerse justicia desatando el lazo que la ata al pasado. En este camino, se acerca a una genealogía de mujeres que, inevitablemente, ha dejado una huella en su configuración concreta como sujeto, pero para romper con ellas y presentarse a sí misma como origen de una nueva genealogía más libre y ecléctica. Y lo logra, según su autoconfiguración, gracias a su curiosidad, osadía y rebeldía, cualidades que, como vimos antes, le permitieron a la

detective de *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* reencontrarse a sí misma pero que desembocaron en la muerte del inocente y pobre Pisou.

El yo no duda en luchar contra los mandatos patriarcales y burgueses, que querían imponerle, para conseguir lo que desea. En este camino se gana el odio, entre otras, de su tía Manena porque: “Yo hice todo lo que ella no pudo, no quiso, no la dejaron, no se animó. Yo estudié, yo me enfrente a mi padre y a mi madre e incluso a Carmencita, la Gran Matriarca de la familia. Yo me rebelé, desobedecí, pataleé” (Gorodischer, 2004: 96). Ella se parece a la protagonista de la segunda novela analizada en nuestro *corpus*, aunque no son sus hijos los que la cuestionan sino, por el contrario, es ella la que cuestiona a su madre por no haber sido como esa dama aventurera, emprendedora y un poco egoísta.

Gloria Bonder señala que la subjetividad incluye “el residuo del proceso de subjetivación, es decir, la singularidad, el particular tejido de las hebras que componen cada biografía, la densidad de la vivencia del sí mismo” (1999: 10). Esto abarca una forma de percibir esas vivencias - incluidas las de infancia- y su impacto en la configuración del yo, lo que había anticipado el epígrafe. Por eso vemos cómo, a partir de los fragmentos recuperados en *Historia de mi madre*, la subjetividad del yo se va armando paulatinamente. Dicha subjetividad se conforma a partir de las influencias, de las resistencias y las transformaciones, tanto del entorno como de los roles socialmente adjudicados, inculcados y reproducidos en cada contexto, desde los diferentes órdenes discursivos y dispositivos institucionales a los que está sometido el sujeto a lo largo de su vida.

No se trata de una subjetividad heredada y apropiada acríticamente, sino de una que, desde el hoy, es elaborada, paso a paso, seleccionando. El yo, en tanto sujeto sujetado inicialmente a una posición, dentro de ciertas condiciones sociohistórica, desafía y cuestiona, violenta los límites, socava barreras sociales y familiares para abrirse camino hacia otras posibilidades. Esto le permite hoy, volverse sobre sí para, desde allí, resemantizar y construir nuevas representaciones del mundo circundante según sus propias aspiraciones, desgarrando lazos de sangre y palabras para crear nuevos. Inicia así una nueva genealogía, que abreva del pasado, pero que al mismo tiempo reivindica la rebelión contra él y la libertad de elegir. Ella no está

dispuesta a someterse pasivamente a ocupar una posición marginal en un entorno patriarcal y burgués, aunque eso le cueste la distancia con su familia nuclear: ella no es su madre.

Sin embargo, en el *collage* vital que va armando la obra escasean los pasajes dedicados a la familia que ha formado el yo junto a su esposo e hijos, y a la familia de estos últimos. Es que aquí se habla de los muertos, los habitantes de su memoria que, según su percepción actual, influyeron en diferentes momentos de su vida, contribuyendo a prefigurar lo que es hoy -sobre todo por contraste- y por eso ahora son rescatados del olvido eterno. Su voz surge contra el silencio inevitable de los otros, de aquellos que se consideraban superiores y querían imponerle un “deber ser” que a ella no le satisfacía.

Es decir que este juicio familiar llega con retraso porque los acusados ya están muertos y, por ende, no pueden ejercer su derecho a réplica. La narradora-protagonista-autora, como única testigo viva de los hechos que cuenta, empleando la primera persona y desde una estructura superficial de diario íntimo o personal, consigue que sus recuerdos y reflexiones se presenten como una especie de memoria familiar que, en realidad, gira en torno a ella, dando forma a una autobiografía fragmentaria. Así, la presente versión se vuelve incuestionable, salvo por las dudas del propio yo respecto de los límites y la fidelidad de su memoria.

A lo largo de este recorrido hemos analizado cómo, en *Historia de mi madre*, apelando al vínculo que el título aporta y a la confluencia de varios *genres* (autobiografía, diario íntimo o personal y memorias), con la referencialidad extratextual que ellos habilitan (escritora-narradora-protagonista), el yo nos presenta una imagen que ha construido de sí. Desde la actualidad, evocando episodios y personajes a los que les otorga especial relevancia en el proceso de su subjetivación y politizando los *genres* mencionados, interpela, cuestiona y transgrede los mandatos impuestos a las mujeres por una sociedad patriarcal y burguesa, al mismo tiempo que reconoce la influencia pero se desliga del legado familiar, y específicamente materno. Así, mediante este contar y contarse la propia vida, a partir de un recorte selectivo de su experiencia, logra saldar dos deudas a la vez: la de hacerse cargo de la herencia tácita que implica

mantener viva la memoria de la familia Junquet -aunque más no sea una versión de ella-, y la de reconocer el lazo sanguíneo que la une a Angélica Junquet de Arcal, para descalificarla y alejarse de su imagen como madre y escritora.

La historia familiar concluye con la muerte de la madre cuya semblanza prometía la portada. Pero solo obtuvimos una imagen parcial y explícitamente sesgada como la que nos diera la protagonista de *Flores de alabastro, alfombras de Bokhara*. El trabajo de años, sumado al desenlace fatal, permiten cierta reconciliación: muerta la madre -y escrita la historia- el yo consigue hacer las paces con un pasado ineludible. Sin embargo, las sombras persistirán por siempre: “tuve que trabajar mucho para ir borrando el rencor, el resentimiento, el sufrimiento que yo también tuve (la malicia no) a lo largo de muchos años y que todavía echan su sombra sobre ciertas situaciones de mi vida” (Gorodischer, 2004: 74).

Ella no es un sujeto marginal como lo fue su madre en un mundo dominado por los hombres, donde la clase le imponía una conducta que la alejaba de su pasión. La curiosidad y la rebeldía que mataron a Pisou, sumada a la conformación de una genealogía -literaria y sanguínea- propia donde se busca el eclecticismo y la hibridez más que la superioridad, le han permitido llegar a un lugar donde su voz es escuchada.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 2009.
- Amícola, José. “Introducción”. En: Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2007. Pp. 11-47.
- Bonder, Gloria. “Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente”. En: Sonia Montecino Aguirre y Alexandra Obach. *Género y epistemología: mujeres y disciplina*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1999. Disponible en línea: http://programaedusex.edu.uy/biblioteca/opac_css/articulosprontos/GE_NERO_Y_SUBJETIVIDAD_BONDER.pdf (Consultado: 8/02/2019)
- Cano Calderón, Amelia. “El diario en la literatura. Estudio de su tipología”. En: *Anales de Filología Hispánica*, vol. 3, 1987, Universidad de Murcia, España. Pp. 53-60. Disponible en línea: <file:///D:/Ani/Downloads/Dialnet-ElDiarioEnLaLiteratura-1300735.pdf> (Consultado: 20/02/2019)
- Cremona, Ana Carina. “Tres traiciones para la configuración del yo en *Historia de mi madre* de Angélica Gorodischer”. En: *Actas del II Coloquio Internacional “Escrituras del Yo”*. Centro de Estudios de Literatura Argentina y Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. Rosario, Argentina, 2010. Disponible en línea: http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/cremona_acta.pdf
- Ferrero, Adrián. *Poéticas de la hipérbole: Las obras de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado* (Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras). Memoria académica. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.426/te.426.pdf> (consultado 20/02/2019)
- ---. “Angélica Gorodischer”. En: Ferrero, Adrián. *Sigilosas: entrevistas escritoras argentinas contemporáneas*. Adrián Ferrero. La Plata, Argentina: Malicia, 2017. Pp. 127-135.

- Gorodischer, Angélica. *Historia de mi madre*. Buenos Aires, Emecé (Cruz del Sur). 2004.
- Kolesnicov, Patricia. “Angélica Gorodischer presenta su libro ‘Historia de mi madre’”. En: *Clarín*, Buenos Aires. 29 de Marzo 2004. Disponible en línea: <http://edant.clarin.com/diario/2004/03/29/s-03201.htm> (Consultado: 18/02/2019)
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. En: Loureiro, Ángel (comp.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Anthropos Suplementos 29. Monografías temáticas*, Barcelona, 1991. Pp. 47-62.
- Loureiro, Ángel. “Problemas teóricos de la autobiografía”. En: Loureiro, Ángel (comp.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Anthropos Suplementos 29. Monografías temáticas*, Barcelona, 1991. Pp. 2-7.
- Molloy, Sylvia. “Introducción”. En: Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1996. Pp. 11-22.
- Pozuelos Yvancos, José María. “Primera Parte: Teoría de la autobiografía”. En: Pozuelos Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, España: Crítica, 2006. Pp. 13-101.
- Prieto, Adolfo. “La prosa: memorias, biografía, historia”. En: *Capítulo: La Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1967. Pp. 265-288.
- Rigo de Alonso, Viviana. *Mujeres y escritura de vida: la autobiografía femenina en la Argentina del siglo XX: María Rosa Oliver, Victoria Ocampo y Alicia Jurado*. Montreal, Canadá, McGill University, 2010. Disponible en línea: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dv_s=1509369811623~203 (Consultado: 25/02/2019)
- Saccomano, Guillermo. “Mujeres que escriben. *Historia de mi madre*. Angélica Gorodischer”. En: Suplemento RADAR/LIBROS, *Página/12*, Buenos Aires. 28 de Marzo 2004. Disponible en línea:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-997-2004-03-28.html> (Consultado: 25/02/2019).

- Sarlo, Beatriz. “1. Tiempo pasado”. En: Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno, 2005. Pp. 9-26.
- Varela, Fabiana Inés. “Memoria y construcción del yo en Angélica Gorodischer”. En: *Revista de Literaturas Modernas*, 36: 249-264, 2006. Disponible en línea: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digiales/1214/varelarlm36.pdf (Consultado: 25/02/2019).
- Verna, Orlando. ““Recuerdo lo bien que se sentía uno de la mano de su mamá”. Angélica Gorodischer: *Todo sobre mi madre*”. En: *La Capital*, 11 de abril de 2004. Disponible en línea: http://archivo.lacapital.com.ar/2004/04/11/seniales/noticia_90355.shtml (Consultado: 25/02/2019)
- Weintraub, Kart J. “Autobiografía y conciencia histórica”. En: Loureiro, Ángel (comp.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Anthropos Suplementos 29*. Monografías temáticas, Barcelona, Anthropos. 1991. Pp. 18-33.

CAPÍTULO 5

Querido amigo o sentir lo que siente el otro



...sentir, en una palabra, lo que siente el otro en algo como una comunión de palabras y de emociones; sin silencios, sin reservas.

Angélica Gorodischer, *Querido amigo* (2006)

Como ha quedado en evidencia a lo largo de este recorrido, Angélica Gorodischer no se mantiene fiel a ningún *genre*. Prefiere saltar de uno a otro, apropiándose de ellos y reelaborándolos, al mismo tiempo que refracta problemáticas socioculturales en debate dentro de la agenda mundial vigente en el contexto de producción.

Querido amigo, una novela predominantemente erótica en la temática y epistolar en su estructura, se acerca al debate de finales del siglo XX y comienzos del XXI acerca del ejercicio de un colonialismo/poscolonialismo occidental sobre un Oriente irreal. A su vez, y en un mismo movimiento, la obra retoma la cuestión planteada por Georges Bataille en *El erotismo* (1957), del abandono de la intimidad en un mundo signado por la razón, donde los sujetos se han abocado al trabajo y lo material.

La combinación de los *genres* permite una visión personalísima sobre el camino de transculturación del yo. En las cartas se percibe cómo este va configurando una nueva identidad, alterna y obscena, respecto de la de su origen. Dicha identidad, vinculada a una relación erótica con los “otros”, le permite acceder a la interioridad de su propio cuerpo donde se revela su vacío. A partir de allí, el yo desea su muerte en su cultura de origen, para renacer plenamente en la cultura que ha adoptado.

El discurso erótico⁸¹ se combina en las cartas con el pornográfico. El contraste ilumina los distintos tipos de relaciones entre los sujetos más allá

⁸¹ Emplearemos aquí la distinción que recupera Marcelo Moreno que permite entender el erotismo como “una conducta, un hábito, una práctica sexual efectuada por individuos concretos”, mientras que lo erótico sería “una discursividad social que atraviesa múltiples materias significantes, textualidades genéricas y prácticas sociales”. (2014: 23) No obstante la distinción, en ocasiones sus significados serán cercanos.

de lo sexual, permitiendo establecer un correlato con los contactos sociales y políticos al interior de una cultura y entre culturas diferentes. Así, al difuminar las fronteras entre lo público y lo íntimo-privado, el remitente hace de las relaciones de pareja y sexuales una metáfora de la acción en el ámbito de lo público y político. De tal modo, en el vaivén entre lo erótico, asociado a la trasgresión y la libertad, y lo pornográfico, vinculado a la cosificación y sumisión, la novela nos enfrenta a una visión sobre el colonialismo británico decimonónico que nos insta a repensar el poscolonialismo de comienzos del siglo XXI. Esta línea se refuerza si pensamos que recurre a un antagonismo del pasado refuncionalizado en la actualidad: la oposición Oriente vs. Occidente, y más específicamente, el Medio Oriente, donde se sitúa la acción de la novela y que en el contexto de producción era una zona de guerra.

Es así que, en esta novela, se pone en acto la afirmación de Sandro Mezzadra y Federico Rahola al hablar de nuestro tiempo: “Parece que la era de los códigos binarios (...), aquella que organizaba el espacio, el tiempo y la experiencia de las colonias, ha venido seguida de una época en la que todo está enredado o ‘hibridado’” (2008: 261). Un híbrido, eso terminará siendo el protagonista de esta historia.

Medio Oriente/Occidente: Breve derrotero de una relación compleja

Ahora bien, la acción de *Querido amigo* se desarrolla en una ciudad inventada, capital de un país imaginario situado en Medio Oriente⁸². Dicha elección geográfica lleva a considerar, por un lado, el papel de Occidente en la construcción de una determinada imagen de Oriente para su autoconfiguración como potencia, tanto a comienzos del siglo XIX como del XXI; y por otro, la importancia estratégica de Medio Oriente como vía de comunicación entre Europa y Asia, lo que la ha convertido en zona de

⁸² Medio Oriente es una zona difícil de precisar y cuyos límites varían según la historia y la fuente consultada. La denominación tendría origen británico, asociado a la British India Office, a mediados del siglo XIX. Se lo considera un término eurocéntrico porque define una región a partir de su ubicación en relación a Europa. Hoy la RAE considera como Medio Oriente a lo que se conoce como Asia del Sur.

guerras e invasiones. Por estas razones, para situarnos en el contexto de la historia y ponerlo en diálogo con el de producción de *Querido amigo*, debemos remontarnos un poco en el tiempo.

A finales del siglo XVIII, Napoleón Bonaparte reorientó los intereses europeos hacia Medio Oriente. Luego de una expedición fallida con el objeto de conquistar Egipto, los ojos de Europa se volvieron hacia este exótico espacio que la literatura occidental se había ocupado de construir. Napoleón buscó, por esta vía, incrementar su gloria perjudicando a Inglaterra, aunque siempre manteniendo una postura hostil hacia el Islam (Said: 2008).

Por ese entonces, y gracias a la Revolución Industrial⁸³, Europa había ganado un gran empuje imperialista. La sed de expansión había llevado a potencias como Holanda, Inglaterra y Francia a interesarse por India, China, Malasia o Indonesia y, por ende, a buscar la oportunidad de apoderarse de dicha región. En este contexto tiene lugar la acción de *Querido amigo*.

Con el pasar de los años, la zona de Medio Oriente fue sede de numerosos enfrentamientos, algunos abiertamente bélicos y otros de índole política. En un primer momento, el choque fue entre las potencias europeas, y entre ellas y los habitantes del lugar que aspiraban a una independencia plena. La realidad es que, a lo largo del tiempo, no todas las aspiraciones nacionalistas fueron conformadas, sino solo aquellas que eran más afines a los intereses occidentales. Esto dio origen, entre otras cosas, a la resistencia, que en algunos casos adquirió la forma de terrorismo, como tendió a ser el caso de palestina contra el poder de Israel.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en el período que se conoció como Guerra Fría, Estados Unidos y la Unión Soviética se disputaron el

⁸³ Uno de los mayores procesos de transformación económica, social y tecnológica de la historia de la Humanidad. Comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII, en el Reino Unido, se extendió unas décadas después a Europa occidental y Norteamérica, para concluir entre 1820 y 1840. Durante este periodo se vivió el paso desde una economía rural, basada fundamentalmente en la agricultura y el comercio, a una economía urbana, industrial y mecanizada.

control de la zona ya que no podían prescindir del petróleo que generaba. La caída del muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989, marcó el fin de la Guerra Fría con el triunfo de Estados Unidos y su definitiva consolidación como potencia mundial. La división del globo en los bloques Capitalista y Comunista, que había ayudado a mantener una relativa estabilidad en el escenario internacional, quedó inoperante después de cuatro décadas. Este punto final, además, dejó a las potencias involucradas en el conflicto sumidas en el desorden político y económico, lo que puso en evidencia el ensanchamiento de la brecha entre los países ricos y los pobres (Hobsbawm, 1996: 417-423).

El nuevo panorama obligó a Estados Unidos a redefinir al antagonista desde el cual configurar, por oposición, su identidad. Dicha configuración debía permitirle desplazar la mirada de los norteamericanos hacia el enemigo externo, justificar la hegemonía estadounidense –tanto al interior de sus fronteras como hacia el exterior-, y brindar un nuevo principio ordenador a su política exterior, caracterizada por el avance sobre otros territorios y culturas. Atendiendo a estas necesidades, volvió la vista hacia atrás y reformuló, actualizándolas, las bases ideológicas de la división Occidente-Oriente, que tan productiva había resultado en el pasado.

La imagen del exótico Medio Oriente había comenzado a resurgir en la década del 70, para afianzarse definitivamente en los 90 (Ettmueller, 2007; Kahhat, 2007). De este modo, Estados Unidos recuperó a un antagonista que no solo representaba un peligro para ellos sino para las bases que sostenían a todo Occidente. Así, como explica Ettmueller: “Aquello permitió desenterrar la amplia literatura polémica contra el Islam de la Edad Media y mezclarla con el orientalismo ilustrado y romántico. Estados Unidos se presenta como salvador de los valores liberales y democráticos y también de la cristiandad.” (2007: 24)

Sin embargo, la presentación, definición y delimitación del nuevo *alter* demandó tiempo y recursos de diversa índole, tal como había sucedido antes.

Y el enemigo hizo su entrada...

Las aspiraciones nacionalistas de Irán, opuestas a los intereses de Occidente, fueron sofocadas por el golpe de estado que derrocó al Primer

Ministro Mohammad Mosaddeq, en 1953, instaurando un régimen prooccidental. Dicho régimen sufrió el embate de los chiítas que, guiados por el ayatolá Jomeini, implantaron una teocracia fundamentalista antioccidental. Ante esta situación, Estados Unidos financió al dictador iraquí Saddam Hussein para que librara una guerra contra Irán (1980-1988) que terminó sin grandes cambios en la región.

A pesar del apoyo económico estadounidense, Irak había quedado en una situación económica precaria tras dicha guerra. En ese estado, Saddam Hussein decidió, en julio de 1990, invadir Kuwait. Pero, frente a la posibilidad de que lograra apoderarse de buena parte de la producción mundial de petróleo, la comunidad internacional dirigida por Estados Unidos, reaccionó. El 17 de enero de 1991, las fuerzas de la coalición – autorizadas por Naciones Unidas y conformadas por Estados Unidos, Gran Bretaña, España e Italia-, bombardearon Bagdad entrando en la “Guerra del Golfo”. La contienda fue breve y terminó con la rendición de los soldados. El conflicto, televisado en directo por CNN para todo el mundo, sirvió de puntapié para la reconfiguración del actualizado enemigo de Occidente: el fanático, irracional, salvaje y violento Medio Oriente.

A finales de octubre de 1991, se celebró la Conferencia de Paz de Madrid. Dicho encuentro representó una tentativa, ideada por España y respaldada por Estados Unidos y la ex URSS, en pos de la paz entre Israel y la Organización para la Liberación de Palestina, Siria, Líbano y Jordania. Sin embargo, la ausencia de Naciones Unidas –lugar que ocupó Estado Unidos- dejó las negociaciones sin el marco legal de las resoluciones internacionales y dependiendo de una correlación de fuerzas muy desiguales.

A esta primera iniciativa siguieron otras⁸⁴, pero la violencia continuó. Con el proceso de paz en Palestina encaminándose al fracaso, los ataques

⁸⁴ La carta de reconocimiento al Estado de Israel enviada por el presidente de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), Yasir Arafat, al primer ministro israelí, Isaac Rabin, lo que desembocó poco tiempo después en los acuerdos de Oslo (1994); el Tratado de Paz entre el Estado de Israel y el Reino Hachemita de Jordania, firmado el 26 de octubre de 1994 mediante el que se resolvieron sus disputas territoriales; entre otras

del 11 de septiembre de 2001 alteraron las aguas, situando definitivamente a Medio Oriente en el lugar de la amenaza para el mundo occidental⁸⁵.

Desde esta configuración maniquea, el occidente norteamericano, enunciador hegemónico en la discursividad mundial de comienzos del siglo XXI, consiguió construirse a sí mismo como el polo positivo de una dupla reduccionista y autoritariamente definida. El atentado que se adjudicaron Osama Bin Laden y miembros de la red yihadista Al Qaeda⁸⁶, fue la excusa para que el presidente de los Estados Unidos, George W. Bush (hijo), declarara la “guerra al terrorismo”. Bajo esa consigna inició la invasión de Afganistán, en octubre de 2001, con el apoyo y la simpatía de la opinión pública internacional que ya comenzaba a identificar a un enemigo común en la figura de “el terrorista” de Medio Oriente.

Con la colaboración de grupos afganos, el régimen islamista cayó en poco tiempo. Sin embargo, su líder Osama Bin Laden, sería muerto casi una década después, en mayo de 2011, permitiendo sostener en el tiempo el discurso del enemigo activo. Tras la derrota, se celebraron elecciones y se estableció en Kabul un gobierno a cargo de Hamid Karzai quien se valió de las fuerzas de la OTAN, establecidas en el país, para conservar el control. Sin embargo, a partir de 2003, grupos talibanes reiniciaron los ataques y el país volvió al caos.

Después de la Guerra de Afganistán, Estados Unidos reafirmó su construcción del enemigo de Medio Oriente desde un discurso que pronto caló en el imaginario colectivo: eran terroristas fanáticos religiosos que ponía en riesgo a todo el globo ya que estaban dispuestos a dar la vida por su causa y no reparaban a la hora de matar inocentes.

Aprovechando el momento de pavor, el siguiente paso en la “guerra contra el terrorismo” consistió en invadir Irak, alegando que el régimen

⁸⁵ Es preciso aclarar que, al día de hoy, siguen surgiendo interrogantes y teorías sobre la posibilidad de que se haya tratado de un autoatentado, lo que reforzaría la hipótesis de la construcción de Medio Oriente como el enemigo violeta de Occidente.

⁸⁶ El ataque consistió en el secuestro de aviones de línea para estrellarlos provocando la destrucción del entorno del *World Trade Center* en Nueva York y graves daños en el Pentágono, en Virginia, y poniendo en riesgo a la Casa Blanca en Washington.

dirigido por Saddam Hussein almacenaba armas de destrucción masiva y colaboraba con los enemigos. Sin embargo, en esta ocasión, el gobierno norteamericano no contó con el mismo apoyo popular e internacional que antes. Manifestaciones y protestas al interior, respaldadas por la izquierda europea, a las que se sumó la oposición a la invasión de quienes habían sido aliados, como Francia o Alemania, provocaron un clima de tensión entre los miembros de la OTAN. El ataque se efectuó de todos modos y el enfrentamiento culminó una semana después de haber iniciado, el 9 de abril de 2003, con un nuevo triunfo norteamericano.

Pero el proceso de pacificación y estabilización del nuevo régimen en Irak no fue sencillo. Ni siquiera la captura y ejecución de Saddam Hussein, el 30 de diciembre de 2006, logró reconstruir un régimen capaz de garantizar una mínima seguridad. La zona permanece en ebullición mientras todos parecen luchar contra todos, colaborando, con el caos, a la configuración de un enemigo violento, irracional e incapaz de vivir en paz: una amenaza, permanente e imprevisible, a la sociedad occidental, también entendida como constructo homogéneo.

Sin embargo, no hay que ignorar el componente económico del enfrentamiento. El manto de la guerra contra el terrorismo cubre intenciones que no se asocian con la seguridad física de la población, sino con la seguridad económica de las grandes corporaciones. Dicho fin no se distancia mucho del que perseguían las potencias imperiales de comienzos del siglo XIX, a una de las cuales representa el diplomático Ruthelmeyer en *Querido amigo*.

Así, a pesar de las idas y vueltas, nuevamente una potencia occidental configuraba a los otros de Oriente, según el gusto y conveniencia de un nosotros político y económicamente hegemónico. Dicha potencia, aunque proclama discursivamente el fin de los monopolios e imperialismos, en la praxis los sostenía y favorecía, reforzando y creando nuevas formas de subalternidad y esclavitud encubierta –o no tanto– avaladas por la ley (no solo) del mercado. Es por ello que hoy, al igual que en los siglos XVIII y XIX, “Oriente y Occidente evidentemente no representan realidades empíricas sino conceptos artificiales con una larga y sangrienta tradición” (Ettmueller, 2007: 20). Tal artificialidad ha

posibilitado la mutación histórica de las definiciones de Occidente y Oriente, y los estereotipos asociados, y es sobre esto que echa luz *Querido amigo*.

Sin embargo, como lo importante aquí es lo estético literario, para visibilizar lo antedicho la novela apela a la invención y enfoca la cuestión desde el contraste entre la imagen de Oriente que trae un diplomático inglés y la realidad de Medio Oriente en la que debe insertarse. Un contraste preñado de erotismo que, a su vez, da cuenta de otra forma de entablar relaciones interpersonales, alejada de la superficialidad y el desinterés imperante en los vínculos en el Occidente del contexto de producción de esta novela.

Escuchar la voz del otro: La perspectiva Poscolonial

Como se desprende del apartado anterior, al periodo de imperialismo colonial, más o menos explícito según el contexto, que se extendió desde la gran expansión europea del siglo XV, atravesando la Edad Moderna y Contemporánea, hasta la Segunda Guerra Mundial; le siguió una etapa de descolonización en la que se impuso el neocolonialismo⁸⁷. Finalmente,

⁸⁷ Por neocolonialismo se entiende la dependencia, primordialmente económica, que se establece entre las antiguas metrópolis y los países resultantes de la descolonización. En un sentido más amplio, el término también se emplea para designar el marco asimétrico en el que se encuentran las relaciones políticas, económicas y culturales entre los países industrializados y el Tercer Mundo, en general.

La descolonización fue el proceso determinante en la modificación de la correlación de fuerzas verificada en el ámbito internacional en la segunda mitad del siglo XX. Está en el origen de las decenas de nuevos Estados independientes que surgen, casi en su totalidad, durante la década de 1960 en África, Asia, el Caribe y el Pacífico. (...) En el ámbito interno, estos jóvenes países tuvieron que enfrentarse a la tarea de construir un Estado basado en la administración colonial heredada. Las elites nativas, ahora en el poder, conciliaba ímpetu occidentalizante y reinterpretación tradicionalista. (...) La creación del Movimiento de los Países No Alineados -Conferencia de Bandung, 1955- revela la consolidación en estos pueblos de la conciencia nacionalista y, simultáneamente, la búsqueda de un camino propio al margen de la contienda ideológica entre Occidente y el Este. Tanto ésta como otras iniciativas políticas no lograron impedir la dependencia económica heredada del colonialismo. (...)

comenzó a ganar espacio en los ámbitos de reflexión académica una perspectiva poscolonial promovida especialmente desde la década de los 80.

Mientras que las dos etapas anteriores resultan fácilmente constatables en la praxis, la última se va abriendo camino como perspectiva de análisis en construcción. Materializada en los estudios poscoloniales, que pretenden quedar exentos de la retórica colonial anterior, se aboca a “las reflexiones producidas sobre ese pasado [colonial] y sus implicaciones materiales y culturales en el tiempo presente” (Freitas Branco y Pire Martins, 2007: 301). La complejidad del objeto de estudio, la diversidad disciplinar de los investigadores y la interdisciplinariedad que ello implica, dificultan la tarea de delimitar su campo:

El impulso más importante para la constitución de los estudios poscoloniales vino de los departamentos de literatura en los años 80. En estos departamentos ya existía un dominio de investigación, los estudios culturales, que defendía las ventajas de la interdisciplinariedad y abordaba las distinciones clásicas entre centros y periferias, observando en éstas intenciones políticas. (Idem: 301)

Por esta vía, las principales líneas de pensamiento poscolonial se orientaron hacia la crítica de la visión eurocéntrica de la historia. Así, se planteó la necesidad de reescribirla desde los márgenes, según la visión de los desplazados, excluidos y subalternos del colonialismo, sumado esto a la problematización y deconstrucción de modos esencialistas de entender las identidades de los sujetos. En este sentido, *Orientalismo* (1978), de Edward Said, fue fundamental. Allí, presentó la idea de Oriente como una

Si bien es cierto que el colonialismo generó el anticolonialismo, no se puede decir lo mismo del neocolonialismo. Las resistencias se constituyen dentro de los países y los gobiernos que, en vez de presentarse como opresores, lo hacen como subordinados a las exigencias de las organizaciones internacionales acreedoras. La presión de la deuda externa de los países acaba por conducir a la autocontención de los movimientos de protesta. (Freitas Branco y Pire Martins, 2007: 274-275)

construcción alterna de Occidente, una proyección degradada de este, productiva a los fines de justificar y afirmar su superioridad en épocas de expansión imperial. Así, mediante escritos sobre lo oriental, producido por estudiosos y políticos, entre otros, Occidente pretendió conocer a Oriente, pero no para vincularse y convivir con él, sino para dominarlo. De esta manera, se entabló una relación de poder desigual entre ambos polos, sustentada en una configuración discursiva que las potencias occidentales se encargaron de propagar, conminando al silencio a aquellos de quienes hablaba.

En este libro, Edward Said denuncia la operación descripta, pero no se queda allí. Al historizar la configuración de Oriente desde Occidente, también focaliza en la inexistencia de un conocimiento neutral, la imposibilidad de un saber no situado, de un discurso inocente. De este modo, el historiador pone en evidencia que, al estudiar Oriente, un europeo o un norteamericano no puede escapar de su contexto, del lugar y el tiempo histórico desde el que produce, lo que trae aparejado una determinada mirada política. Es desde allí, que los estudiosos occidentales construyeron una visión cada vez más estereotipada del “oriental”, presentándolo como un sujeto con razonamiento impreciso y poco lógico, desordenado y caótico, peligroso, carente de iniciativa y servil, crédulo, mentiroso, desconfiado, cobarde, cruel, machista y posesivo, entre otras características negativas que alimentan el prejuicio. Dicha visión se extendió al espacio, percibiendo y delimitando un espacio “nuestro” por oposición a uno de “ellos”, extraño y bárbaro.

Estas configuraciones no solían modificarse al ser confrontada con la realidad empírica, ya que:

Cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, lo hacía llevando consigo sentencias abstractas e inmutables sobre la civilización- que había estudiado; pocas veces se interesaron los orientalistas por algo que no fuera probar la validez de sus «verdades» mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas incomprensibles y, por tanto, degenerados. (Said, 2008: 84)

Sintéticamente vemos como Edward Said da cuenta del modo en que Oriente fue construido, reconstruido, interpretado y reinterpretado para su apropiación por parte de Occidente. No se dio lugar para indagar sobre y analizar las creencias, los sentimientos y pensamientos de los orientales sobre sí mismos. No se buscó acceder a la lectura e interpretación nacida de Oriente.

Esto será lo que pondrá en cuestión *Querido amigo* desde el comienzo, al presentar a un diplomático inglés, estudioso de Oriente, pero capaz de percibir la diferencias entre lo que ha estudiado y a lo que se enfrenta.

Por ese entonces, el *Subaltern Studies Group*, coordinado por Ranajit Guha, también ponía en cuestión la construcción eurocéntrica del pensamiento y la historia sobre las colonias, y planteaba la necesidad de recuperar la visión de los subalternos. En el “Prefacio a los Estudios de la Subalternidad. Escritos sobre la Historia y la Sociedad Surasiática” (1982), el historiador enfatizaba en la necesidad de recobrar la perspectiva de los sujetos que habían resistido y padecido los regímenes coloniales.

De este modo, Medio Oriente y la construcción de lo oriental se convirtieron en tema de los estudios poscoloniales. Desde esta línea, se abordó el análisis, entre otras cuestiones, de los modos en que el orientalismo contemporáneo (Ettmueller, 2007) contribuyó -al igual que antes lo había hecho el orientalismo europeo- a configurar y reproducir una visión simplista y homogénea de una realidad compleja y heterogénea que permaneció generalmente silenciada. Así, apelando al lenguaje del poder y alimentando los miedos y prejuicios hacia lo diferente, se logró neutralizar, negar o disfrazar cualquier aporte que pudiera proceder del contacto con esa otra cultura. La sociedad y la cultura orientales, especialmente las de Medio Oriente, ubicadas en la periferia de la configuración mundial establecida como nuevo patrón de poder, fueron colocadas en una posición de subalternidad, no solo social sino discursiva. Es por ello que, como sostiene Eliane U. Ettmueller: “El nuevo sistema bipolar de las relaciones internacionales Occidente-Oriente islámico representa una distribución estratégica de poder político-militar y económico que cumple a la

perfección con los intereses de una pequeña elite global” (2007: 27). Este sistema se afianzó, como anticipamos en el apartado anterior, al reelaborar una tradición binaria de más de 1500 años en la que el orientalismo contemporáneo solo acentuó el aspecto religioso -que luego de la Edad Media había perdido fuerza- fusionándolo a los prejuicios exotistas, racistas y evolucionistas propios del orientalismo romántico de los siglos XVIII y XIX. Tal contraste entre culturas, configuradas para el imaginario -tanto occidental como oriental- como universos cerrados sobre sí, solo habilitaba un contacto hostil o comercial/capitalista entre ellas, pero no un acercamiento intercultural de negociación de significados culturales, diálogo dinámico e influencia recíproca, obligando así a la cultura subalternizada a resistir, replegándose sobre sí misma, o a rendirse a la aculturación.

De esta manera, si consideramos el desplazamiento del centro hegemónico global de Europa a Estados Unidos desde el siglo XX, la lectura diferida que proponemos aquí de *Querido amigo*, basada en la idea de una refracción de la realidad de la novela en la macro realidad contextual de comienzos del siglo XXI, se refuerza.

Sin embargo, no debemos olvidar que la novela no presenta la visión del “otro” sujeto de Medio Oriente, sino la de un miembro destacado de una potencia que, a partir de su transculturación se convierte en un sujeto híbrido que, desde sus reflexiones, permite poner en cuestión los parámetros desde los que se define la civilización y sus beneficios, con la consecuente idea de supremacía de unos sobre otros en la que ancla la subalternidad.

Es así que el yo de *Querido amigo*, un sujeto ajeno a Medio Oriente comienza un acercamiento intercultural a través de la negociación de significados sobre aquello que él percibe como exótico y que es central en la otra cultura: la sexualidad y el erotismo. Esto resulta apropiado considerando que: “La sexualidad es el lugar del asombro. Nos dejamos sorprender por el otro y su deseo, sin saber exactamente cómo podrá desarrollarse el encuentro. Por la presencia inasible de otro que revele en nosotros aquello que nos falta.” (Marzano, 2006: 47) El asombro, que despierta la curiosidad, insta al contacto y conduce a la revelación, ese será el camino del enviado...

El *genre* erótico: Su potencial revolucionario y liberador

La sexualidad ha ocupado un espacio central en la vida humana desde tiempos remotos, practicándose y expresándose de diferentes modos en cada época y sociedad. Por esta razón, el discurso en torno a ella y su forma de vivirla y manifestarla, ha ido mutando para ajustarse a cada contexto e intención. Sin embargo, en general y teniendo en cuenta el carácter eminentemente patriarcal de las culturas occidental y oriental, dicha discursividad se ha caracterizado por el androcentrismo y la relación desigual de poder -pasivo/ activo, macho/ hembra- entre los involucrados.

Así, signada por la ambigüedad, alabada y repudiada, aclamada y silenciada, mostrada y censurada, según el juego de prohibiciones y trasgresiones en torno a las normas instituidas para reprimir los impulsos irracionales del deseo en cada contexto socio-histórico y cultural, la sexualidad ha constituido un objeto privilegiado de las manifestaciones artísticas, entre ellas la literatura.

La palabra “erotismo” remite a una actividad, indicada por el sufijo –*ismo*, relacionada con Eros, el dios del amor. Se distancia así de la actividad sexual orientada solo a satisfacer el goce físico de los amantes y también de aquella que persigue meros fines reproductivos (Bataille, 2009: 15). Por el contrario, el erotismo aúna la dimensión del placer sensual y sexual, el romance y la lascivia. En esta línea, según Georges Bataille, el erotismo no anula las normas, sino que “levanta la prohibición sin suprimirla” (Ob. Cit. 40) en la búsqueda de los sujetos de recuperar la continuidad perdida:

Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos. Pero en el erotismo, menos aún que en la reproducción, la vida discontinua no está condenada (...) a desaparecer: sólo es cuestionada. (Ob. Cit. 23)

Este carácter cuestionador y transgresor ha convocado durante siglos a artistas interesados en excitar al público a través de obras pensadas para

inquietar los sentidos, sin arrastrar a los sujetos a la animalidad. Apelando a un abanico de estrategias -la postergación del momento de unión en el gozo sexual extremo, la vinculación del placer sexual con el amor, el velamiento metafórico del primero y/o su satisfacción por vías que tensan las convenciones sociales, etcétera-, el arte ha puesto en cuestión las normas en la expresión de lo erótico. Así, haciendo público lo privado e íntimo ha incitado a reflexionar sobre el tema a riesgo de ser condenado a los márgenes del campo artístico. Esto se debe a que lo erótico perturba y moviliza a los sujetos por la tensión que ejerce sobre los límites de lo decible y mostrable, se mueve en la delgada línea que separa lo prohibido de lo permitido, lo aceptable de lo intolerable, que impone cada cultura en cada momento de su devenir. Es en ese estadio intermedio entre la prohibición y la transgresión, en el que ambos polos se afirman, negándose mutuamente. Esto obedece a que, como señala Marcelo Moreno, el discurso erótico,

[...] presenta un juego significativo con respecto a la centralidad y lo establecido, inscribiéndose en el territorio de lo “marginal”. El discurso y los textos literarios se encuentran, por lo que antecede, entre dos límites: un límite prudente, conformista, plagario, estereotipado (que reproduce lo establecido por la tradición, el género y las prácticas sociales) que copia el estado canónico tal como ha sido fijado por la literatura “cultura” y la cultura popular y otro límite móvil, vacío (apto para tomar contornos discursivos indeterminados). (2014: 14)

Pero esta tensión, que ya hemos abordado antes desde Ana María Amar Sánchez y sus juegos de seducción y traición entre lo culto y lo popular y/o masivo, no se circunscribe al ámbito estético. Si consideramos que el miedo a infringir las normas convierte a los sujetos en esclavo de la prohibición, al darle “voz” pública al erotismo, liberándolo de su condena al silencio -o al susurro clandestino-, el arte erótico se hilvana en la cadena de rebeliones contra los paradigmas impuestos por el orden dominante. Asumiendo un carácter contrahegemónico, actualiza las luchas por la

libertad, contra las ataduras socio-culturales que subalternizan a ciertos sujetos en cada contexto específico, y en pos de una sociedad más equitativa e íntimamente vinculante. Pero, como la existencia de lo prohibido es condición para la transgresión y superación de los límites y, por ende, para la libertad, la cuestión de “lo prohibido” implica la necesidad de promover un discurso otro: uno que considere el deseo y la censura, la elección y el rechazo, la libertad y la coerción.

Sin embargo, mientras el impulso erótico aparta al sujeto de las normas sociales y culturales de su época, amenazando la estabilidad y la continuidad del orden dominante, este se defiende imponiendo restricciones a la actividad sexual y a la discursividad erótica, lo que en *Querido amigo* surge de la actitud del destinatario que se deduce de las cartas del remitente. El sistema normativo, histórico y variable, es legitimado, promovido y reproducido desde instituciones socializadoras, como la Religión, la Ciencia, el Derecho y la Familia. Dichas instituciones, recurriendo a evidencias empíricas⁸⁸ o a esferas tan abstractas y subjetivas como la ética y la moral, buscan controlar el pensamiento y los deseos de las mayorías. Por esta vía, aspiran a desactivar las iniciativas de oposición y/o rebelión contra la supremacía de los grupos hegemónicos, al incidir sobre una red de relaciones de poder específicas que superan los límites de la sexualidad y su ejercicio, pero que los afectan.

La censura apunta a hacer secretas las prácticas y las actividades sexuales, y a instalar de ese modo un sistema de represión que imponga el silencio. Trata casi de imponer un modelo de conducta y un sistema de normas, a partir del presupuesto de que una minoría es poseedora de la verdad y que, con justa razón, está en la obligación de hacer callar a los demás. (Marzano, 2006: 81)

En este juego de límite y rebeliones se insertan el erotismo y el arte que lo expresa, poniendo en cuestión la legitimidad, validez y alcance del

⁸⁸ Dichas evidencias, en muchas ocasiones, encubren su carácter histórico y circunstancias bajo un presunto esencialismo como ocurre con algunos “hechos” científicos.

sistema dominante junto con aquello que él promueve y respalda, y haciendo prevalecer el deseo. Por eso, Marcelo Moreno, explica:

[...] la escritura de la ficción erótica literaria –casi siempre– intenta producir efectos, que abarcan múltiples dimensiones. Sea una noción de literatura diferente, otras relaciones con lo político, interferencias de lo público y lo privado, modos discursivos de violencia, construcciones de subjetividades vinculadas a posiciones enunciativas de género sexual, producir lo performático (en la medida en que exhibe una escena erótica y genera un efecto excitativo, manipulador, en el lector modelizado), entre otros. Afirmamos entonces que la ficción erótica literaria es usada –al modo de un instrumento– entre otras cuestiones, para hablar, decir, hacer visibles, sugerir y construir otros sentidos, literarios y sociales. (2014: 18)

Y es en este sentido que, como analizaremos más adelante en este capítulo, opera el *genre* en *Querido amigo*.

Pero, volviendo a lo anterior, el hecho de reconocerse como un sujeto de deseo no implica asumirse como anormal según lo estipulado por el sistema normativo antes mencionado, sino por el contrario, “reconocerse como *persona* y no como una *cosa*, como un individuo libre y autónomo, y no como un instrumento” (Marzano, 2006: 17). De ahí la posibilidad de libertad.

Además, en el ámbito del erotismo el individuo no está solo. La sexualidad es, por un lado, el sitio donde el ser humano supera la soledad y la discontinuidad respecto de los demás, de la que hablaba Georges Bataille. Por esta vía, el sujeto accede a la alteridad que lo ayuda a descubrirse a sí mismo al descubrir al otro, a conocerse conociéndolo y a aceptarse activamente al aceptarlo. Así, crea una relación que llega al seno de la intimidad y la alteridad, aunque siempre queda un resto inaccesible, la falta, que arrastra al individuo hacia aquello que desea. Por otro lado, entonces, es el lugar del abandono: abandono al goce que le permite tomar conciencia de su carencia y disfrutar de lo que tiene de más íntimo y ajeno,

a través del deseo de lo prohibido, lo inaccesible. Es por eso que, al combinarse con el erotismo, el amor romántico se eleva y se abre, dejando entrar a la imaginación y permitiendo que se manifiesten la sensualidad, la inteligencia y el placer: “sin erotismo no hay amor, pues al traspasar el cuerpo deseado se busca a la persona plena” (Dos Santos Moreira y Marrero Fernández, 2008: 2).

Sin embargo, el deseo hace que el otro permanezca siempre otro, distinto, irreductible al yo: es lo que no somos, no podemos tener, lo que nos hace conscientes de nuestra carencia pero nos mantiene en la ilusión de que es posible subsanarla, al mismo tiempo que nos obliga a renunciar a la posesión total, la completitud personal que implicaría el borramiento del otro y con él la extinción del objeto de deseo –y del deseo mismo-, de aquello que confirma nuestra presencia, subjetividad e identidad. No se trata de una aceptación pasiva de la incompletud, sino de una lucha contra la propia sed de dominio. En este marco, Michela Marzano reflexiona en la línea de Georges Bataille, que,

[...] la sexualidad no excluye toda violencia ni toda forma de poder: el abandono y la pérdida momentánea de los límites del cuerpo y de las barreras entre el ‘yo’ y el ‘tú’ posibilitan la oscilación continua entre una pulsión fusional y otra destructora. Desear a alguien siempre significa oscilar entre el dominio del otro y el abandono de sí. (2006: 24)

Más allá de esa violencia intrínseca, aceptada por los individuos que consienten en dejarse llevar y luchan por dominarla, el erotismo brinda la posibilidad –física y/o psíquica- de tocar al otro y ser tocado por él, de afirmar el cuerpo propio y ajeno en la tensión entre la disponibilidad y la inaccesibilidad, de reconciliar pulsiones de vida y pulsiones de muerte, de identificar la falta y la dependencia, de admitir la necesidad de poseer y ser poseído, de exponer las propias fallas y aceptar las del otro (Marzano, 2006: 39). Y es que esta experiencia implica abrirse por completo al otro y, a partir de allí, tender hacia la unión en busca de la propia identidad. Ninguno de los individuos involucrados debe dominar, ninguno ser

sometido, ambos participan: miran y se dejan mirar, tocan y se dejan tocar, aboliendo momentáneamente toda discontinuidad entre ellos. Situada en esta tensión, la obra erótica aspira a “narrar el misterio del encuentro sexual, el enigma del cuerpo y el secreto del deseo” (Ob. Cit. 33), manteniendo un velo sutil sobre lo desconocido. Eso es lo que ocurre en *Querido amigo* donde lo sexual es narrado mediante un lenguaje metafórico que connota la experiencia agregando un plus semántico al goce de los cuerpos. Así, a través de las palabras se entrevé lo que empuja a un individuo a abandonarse a otro en un encuentro, los fracasos y triunfos que de allí devienen, las negociaciones –muchas veces sin palabras- que ello implica. Este tipo de relatos requiere un lector activo, con imaginación, que logre de(s)velar lo oculto entre los cuerpos de esta novela.

La cosificación pornográfica

Ahora bien, lo pornográfico se opone a lo dicho antes respecto de la expresión erótica ya que, por una parte, responde a la lógica capitalista de mercado, basada en el consumo, la transacción y el uso; y por otra, se basa en la exhibición excesiva y la mirada obscena de la corporalidad. En contraste, lo erótico remite al deseo, la libertad y la imaginación. En este sentido, Michela Marzano sostiene que “las representaciones pornográficas de la sexualidad ponen en escena una visión instrumental del ser humano a través de la afirmación de un dispositivo despersonalizante y la incapacidad de tomar en cuenta la dimensión del deseo” (2006: 243). Por eso, en la pornografía el deseo no lleva al encuentro con el otro, no se narra una historia, no se reconocen sujetos de deseo sino meros fragmentos, carne que se acopla. En un acto obsceno, el ser humano es despojado de su subjetividad para convertirse en un instrumento de placer o satisfacción, un objeto para ser mirado, tocado, penetrado, violentado. De este modo, es degradado, deja de ser autónomo, ya no tiene libertad para decidir y es despojado hasta de su dignidad. El pudor, el asco y la compasión desaparecen y solo hay lugar para las órdenes y la obediencia, una obediencia que no es voluntaria sino una sumisión producto del miedo al castigo o la sanción.

En la pornografía actual no se remite a otra cosa fuera de lo que se muestra, no hay nada más allá que objetos a poseer que se vuelven transparentes y vacíos mediante la sobreexposición, propia de una estética hiperrealista, de la focalización obsesiva en los detalles “ginecológicos” y en los fetiches. Todo es evidente, nada velado, el cuerpo y el espíritu se convierten en esclavos del acto sexual que los priva de la sorpresa erótica de descubrirse (entre ambos y a sí mismos) en una comunión. Al espectador solo le resta consumir las imágenes, estereotipos sin profundidad, sin evolución, sin humanidad. Todo termina con el goce fingido de los cuerpos, construido de mentiras por y para el consumidor que ya no espía la unión sino que hurga en la destrucción “hasta la liquidación de la subjetividad y el deseo, hasta la instalación de un dispositivo totalitario de supresión de lo humano.” (Marzano, 2006: 182)

En *Querido amigo*, la sexualidad es puesta en escena desde las dos variantes antes descritas, pero en contextos que condicen con las diferencias entre lo erótico y lo pornográfico. En la novela predomina lo erótico, aunque los escasos fragmentos pornográficos permiten poner en evidencia el contraste entre libertad y sumisión, entre la persona y la cosa. Al mismo tiempo, estos episodios muestran el modo en que los sujetos a cargo del Estado imponen normas que impactan sobre los cuerpos del pueblo que deben obedecer, sin quejas y agradeciendo, al abuso impúdico de poder. De esta manera, los cuadros pornográficos abordan un factor común a Oriente y Occidente: el desinterés, el autoritarismo y la deshumanización, a la que los sujetos en posiciones de poder someten a quienes se hayan bajo su órbita de dominio o a aquellos por dominar.

De este modo, mientras que la pornografía puede asociarse con el envilecimiento de los sujetos, la invasión de la privacidad, la cosificación de los individuos y el anonimato, impuestos por los regímenes totalitarios; el erotismo, por el contrario, se liga a la intimidad, la transgresión, la elección y la libertad. Esta dicotomía también surge de la lectura de *Querido amigo*.

Una novela que se hizo esperar

Detengámonos ahora un momento en el periplo que debió recorrer *Querido amigo* antes de su publicación, derrotero que comprendió un rechazo y el fortalecimiento del marco editorial nacional propicio para su aparición.

En 2006, se dio a conocer *Querido amigo*. Angélica Gorodischer, su autora -desde la difícil posición de narradora, mujer madura, y argentina- decidió mostrar un modo particular y transgresor de concebir la experiencia erótica. Sin embargo, sin renunciar a su habitual interés por los sujetos marginales y subalternos, optó por ligar lo erótico a temas de debate vigentes en la agenda mundial: las nuevas forma de orientalismo y colonialismo, y la configuración del otro -y del yo en relación con él- que ellos implican.

Si bien la novela contaba con una primera versión que resultó finalista en 1994 del Premio de la editorial Tusquets, “La sonrisa vertical”⁸⁹ (año en que se declaró desierto), la obra definitiva debió esperar más de una década a que la editorial Edhasa y su autora accedieran a liberarla. Y es que *Querido amigo* no es una novela convencional dentro de la producción literaria de Angélica Gorodischer que, aunque ya había incluido fragmentos eróticos en obras anteriores, recién aquí se atrevió a un desafío narrativo enteramente dentro del *genre*.

Su afición la llevó a presentar a la editorial Emecé el proyecto de una colección de literatura erótica universal cuya dirección asumió a partir de 2001 y a la que bautizó como “La noche mildós”. Sin embargo, de allí a publicar un relato erótico, por fuera de una colección, a sus casi 80 años y en la Argentina, había una distancia considerable. En este sentido, la iniciativa mencionada, a pesar de su efímera existencia, contribuyó al renovar las discusiones críticas en torno al *genre* y aportar elementos para

⁸⁹ La Sonrisa Vertical es una colección literaria de Tusquets Editores centrada en la literatura erótica. Está compuesta por más de 100 obras de autores de diferentes partes del mundo que resultaron ganadoras del premio homónimo. Algunos escritores argentinos que figuran en la colección son: Susana Constante, que con *Educación sentimental de la señorita Sonia*, resultó triunfadora en la primera edición el premio, en 1979; Dante Bertini, que lo ganó en 1993, por *El hombre de sus sueños* y Abel Pohulanik, con *La cinta de Escher*, en 1997.

medir su posible revitalización editorial en el país, una operación que, en cierta medida, podemos vincular a la realizada por Jorge Luis Borges con “El séptimo círculo” para el caso de la narrativa policial.

Creadas las condiciones, en 2006, *Querido amigo* finalmente vio la luz.

El colonizador seducido

Como adelantamos, esta novela se liga a la tradición rebelde del discurso erótico, delineada antes. Epistolar en su forma y erótica en la temática, habilita y justifica una narración personalísima, intimista y de carácter confesional. Desde ese lugar, resulta coherente y apropiado ahondar subjetivamente, en las similitudes y contrastes entre dos culturas que se han configurado históricamente como opuestas y jerárquicamente disímiles. Sin embargo, aquí tampoco hay lugar para el maniqueísmo. Así, nuevamente se recurre a una rejerarquización textual de sujetos subalternos, aunque en este caso la estrategia es diferente. Mientras que, en las otras novelas, se invierte la jerarquía y los sujetos subalternos se sitúan en posiciones de poder de las que son relegados en la práctica social, aquí un miembro destacado de una potencia mundial opta por integrarse a una cultura configurada como inferior desde su cultura de origen. El sujeto en cuestión, paulatinamente, abandona el etnocentrismo británico para adoptar, finalmente, una postura intercultural, aunque situándose más de lados de los otros que de aquel que fue propio. Pero, ¿quién es dicho sujeto?

El protagonista obedece a las necesidades discursivas y lingüísticas exigidas por la verosimilitud. Se trata de un hombre maduro, ligado política, laboral y socialmente a un centro de poder en pleno período de expansión imperialista -Inglaterra a comienzos del siglo XIX-. Este sujeto es enviado en misión diplomática a un impreciso y ficticio lugar en Medio Oriente para concretar “las avanzadas de Su Majestad en exóticos países en los que nuestros gobernantes tienen puestos los ojos” (Gorodischer, 2006: 15). El objetivo es claro, dominar al otro, configurado como exótico, para obtener un rédito.

Desde allí, este exponente de la aristocracia occidental y racional, instruido en ella aunque abierto y curioso de las nuevas culturas, envía misivas a su “querido amigo”. En un primer momento, las cartas solo pretenden transmitir lo nuevo y extraño de estas tierras desde una mirada con sesgo antropológico. Al extenderse su estadía y debido a los cambios que van afectando a su identidad, la escritura le permite confesar(se) y explicar(se) las transgresiones a las normas de su contexto de origen en pos de la ley del deseo, que lo hacen sentir más auténtico. Esto, sumado a las licencias de estilo y a las libertades, respecto de convenciones y tabúes socioculturales, características del *genre* epistolar, justifican un discurso plagado de metáforas que, frente a lo sexual, evade decorosamente la vulgaridad obscena y elude el cientificismo anatómico.

La localización temporal y espacial de la acción refuerza la propuesta de lectura de esta investigación al convocar un abanico de sentidos asociados al contexto histórico real que retoma el relato:

- a) Albert-George Ruthelmeyer es enviado en misión diplomática a Birnassam, impreciso lugar en Medio Oriente, donde arriba con su imaginario plagado de estereotipos, preconceptos y prejuicios adquiridos a partir de sus estudios en Inglaterra.
- b) Llega a Abdas en una fecha cercana a la firma del Acta para la Abolición del Comercio de Esclavos⁹⁰, lo que explica, entre otras cosas, su resistencia a llamar “esclavas” a quienes lo sirven (Gorodischer, 2006: 23); y su tarea de negociar acuerdos con los habitantes de la región en lugar de imponerse por la fuerza.

⁹⁰ Acta del Parlamento del Reino Unido, promulgada en 1807, que convirtió a la potencia en una de las pioneras en la lucha contra la esclavitud. Pero, a pesar de que esta acta ponía fin al comercio de esclavos en el Reino Unido, no logró acabar con este flagelo ni con el comercio de personas desde el Imperio Británico. La esclavitud en territorio inglés no era compatible con la ley inglesa, pero se mantuvo legal en el Imperio hasta el Acta de abolición de la esclavitud, que vio la luz casi tres décadas después, en 1833.

- c) Permanece allí mientras duran las guerras napoleónicas⁹¹ entre el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda (con sus aliados) y el emperador francés Napoleón Bonaparte -figura relevante en la historia del estudio, orientalización textual y expansión imperial sobre Oriente-, quien acabará derrotado en 1815 (año en que se fecha la carta de despedida). Esto justifica, por un lado, los saberes sobre estas tierras que posee el diplomático y, por otro, el abandono al que es sometido por el gobierno inglés, más ocupado en las luchas europeas que en concretar convenios en Medio Oriente.
- d) Estos hechos coexisten con la expansión francesa y británica, en diversas direcciones, especialmente como consecuencia de la Revolución Industrial que tuvo lugar desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Tal expansión tuvo el respaldo científico de las teorías evolucionistas -entre ellas la del desenvolvimiento hegeliana⁹²- que justificaban la supremacía y el dominio europeo sobre

⁹¹ Se conocen como “Guerras Napoleónicas”, a los enfrentamientos que se sucedieron durante el gobierno de Napoleón I Bonaparte en Francia. Se consideran una prolongación de los conflictos nacidos de la Revolución francesa (1789-1799) y que continuaron, instigados, organizados y financiados principalmente por Reino Unido. No hay consenso sobre el momento exacto en que comenzaron estas guerras: algunos investigadores señalan como hito la primera coalición (1792-1797) que unió a Austria, Prusia, el Reino Unido, España y el Piamonte (Italia) contra Francia para acabar con el republicanismo; otros apuntan al ascenso de Napoleón al poder de Francia, en noviembre de 1799; una tercera teoría considera que el hecho inaugural estaría en la ruptura de la paz y la declaración de guerra del Reino Unido a Francia en 1803. Según la perspectiva elegida, el período puede dividirse en seis o siete etapas atendiendo a las diferentes coaliciones que se conformaron para enfrentar a Francia. Las Guerras Napoleónicas finalizaron el 20 de noviembre de 1815, tras la derrota definitiva de Napoleón en la batalla de Waterloo y la firma del Segundo Tratado de París.

⁹² José Ferrater Mora, en su *Diccionario de filosofía* sostiene que: “Es difícil considerar como ‘evolucionista’ la filosofía de Hegel, pero la insistencia hegeliana en el devenir y en el proceso contribuyó grandemente a la difusión de la idea de evolución. Ésta implica la transformación, y no es sorprendente que haya conexiones entre la noción de evolucionismo universal o cósmico y la de transformismo” (html).

En sus estudios sobre la historia, la religión y el derecho (que constituyen la unidad de lo "universal concreto"), Hegel llegó a la conclusión de que la totalidad de los

culturas como la hindú, la árabe y la musulmana al ubicarlas en un estadio de pre-civilización o pre-historia respecto de Europa Occidental. Son estas configuraciones las que el yo pone en cuestión en sus cartas para terminar rechazándolas y optando por la cultura ajena.

Tal contextualización, que surgen de los intersticios del relato epistolar, permite completar el sentido de la obra al situarla en una red de relaciones históricas específicas. Además, habilita una lectura diferida de lo narrado, refractaria de la expansión de las potencias occidentales de finales del siglo XX y comienzos del XXI, y de su contraparte, la perspectiva decolonial que pone en evidencia discursos subalternizantes que configuran un otro respecto de Occidente, inferior, exótico y peligroso.

Así, apelando a un discurso transgresor y libertario anclado en lo erótico, el remitente va poniendo de manifiesto tangencialmente las similitudes y diferencias entre el Occidente que conoce y el Oriente que va conociendo. Al mismo tiempo deconstruye, desde la experiencia de inmersión en la cultura, la imagen orientalizada y negativa que pesa sobre ese espacio. En este proceso, los aspectos sociales, políticos y económicos que emergen de las cartas se vinculan, más o menos abiertamente, con la sexualidad y su ejercicio, llevando a cuestionar la legitimidad -y presunta superioridad- de una cosmovisión sobre otra. De este modo, habilita una lectura crítica de los argumentos para la intervención y dominio de un Occidente (con diferentes centros según el momento) sobre el territorio geocultural que configura, a su gusto y conveniencia, bajo el rótulo homogeneizante de Oriente e identificándolo como sede de la alteridad radical que debe ser temida.

Pero la novela no cae en esa trampa, más bien la muestra para desactivarla. La orientalización y el Oriente que surgen de las cartas no

fenómenos humanos se hilvana en una evolución progresiva que, partiendo de formas rudimentarias, se desenvuelve hacia formas cada vez más elaboradas, complejas y racionales. En este sentido, Asia representa el inicio y Europa la culminación de la historia universal, historia que va de una autoconciencia del espíritu elemental en Oriente hacia una compleja conciencia de la libertad en Occidente. Hegel explica dicho tránsito apelando a la dialéctica.

responden estrictamente a los patrones predominantes en los siglos XVIII y XIX, ni a los de finales del siglo XX y principios del XXI, aunque la asociación no resulta difícil para el lector. Según Edward Said en *Orientalismo* (1978), uno de los elementos clave de los que se valió el Occidente europeo -y más tarde el Norteamericano- para orientalizar a sus oponentes fue la religión: al Occidente cristiano se le opuso el Oriente islámico y Jesús fue la contracara de Mahoma. Este elemento es trastocado en *Querido amigo* donde al conservador Dios cristiano se le contrapone la sensual Diosa de los Mil Ojos. Además, esta fémína se opone al dios violento y misógino que Occidente sitúa como guía de los extremistas islámicos para simplificar su demonización. En el mismo movimiento, la obra incorpora la cuestión de la inequitatividad de *gender* como problema de la cultura de origen del protagonista, a pesar de la imagen con la que arriba Ruthelmeyer. Pero a esto nos referiremos más adelante.

Por otra parte, la tradición orientalizadora también ha recurrido al tópic del exotismo para marcar a Oriente. Esto es relativizado cuando, con el pasar de las cartas, el diplomático comienza a percibir como más auténticos la vida y los modos de socialización orientales, al mismo tiempo que considera exóticos a los británicos. Paralelamente, va delineando las similitudes entre Oriente y Occidente en lo que respecta a la organización jerárquica y sexuada de la sociedad; la multiplicidad de formas de poder y subalternización, con las diferencias de derechos y deberes -de funciones y formación- derivadas de ellas; y a las conductas protocolares. Así, evadiendo el maniqueísmo reduccionista, aleja a Oriente de la configuración bárbara, salvaje y extraña, rescatando la heterogeneidad al interior de una cultura y, como contraparte, las semejanzas entre culturas que se consideran opuestas.

Por ende, la subalternización se presenta aquí como un problema transversal, que afecta a la relación entre culturas pero que también opera al interior de cada una de ellas. En el mismo movimiento, se cuestiona la veracidad, legitimidad y profundidad de las diferencias entre culturas, convocando a la reflexión en torno a la productividad, para determinados grupos hegemónicos con agendas orientadas a la dominación, de construir, reforzar y reproducir discursos asentados en estereotipos diferenciadores.

Estas cuestiones van acompañando, influyendo y atravesando una reconfiguración identitaria consciente del protagonista, que se plasma en su apertura intercultural. Dicha reconfiguración podemos asociarla al modo de entender la identidad que tiene Stuart Hall, quien la considera como:

[...] punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (2003: 20)

Esto evidencia el carácter estratégico y posicional de la identificación, considerando que, “es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. (...) La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción” (Ob. Cit.: 15). Tal enfoque explica la identidad cambiante e híbrida del yo que, sin embargo, no lo libra de la necesidad de tomar decisiones y realizar sacrificios. De este modo, la identidad se presenta también como una construcción susceptible de ser transformada.

En esta dirección, Farid Kahhat señala la existencia de una multiplicidad de aspectos culturales a los que cada sujeto recurre para delinear su identidad social, un constructo dotado de muchas capas que se combinan de modo diferente en cada caso y que, por ello, está abierto a la heterogeneidad; sin embargo, “esas múltiples dimensiones pueden colapsar en una división maniquea entre “nosotros” y “ellos”, en la que el “otro” representa una alternativa absoluta” (2007: 89). Es precisamente esta construcción binaria y polar la que problematiza *Querido amigo*, como también hemos analizado que sucede en las demás novela del *corpus*.

Ya desde su organización, *Querido amigo* anticipa el cambio del protagonista, abriendo las puertas a la politización del *genre* y consecuente rejerarquización textual de los sujetos subalternos respecto de Occidente. El proceso de transculturación del yo se va desplegando a lo largo de nueve grupos de cartas, ordenadas cronológicamente. El número de cartas incluidas en cada grupo varía, así como su extensión y su frecuencia. También va mutando, con el tiempo, la denominación del destinatario y la firma del remitente que se van adaptando a la nueva identificación cultural del yo.

A “La llegada”, compuesto por dos cartas relativamente formales y no tan extensas, le siguen cuatro grupos denominados “El hogar”, en los cuales, este significante va modificando su significado, desplazándose de una concepción de hogar ligada a Occidente hacia otra ligada a la construcción de Oriente que opera en la novela. Entre estos se intercalan tres relatos, en los que las relaciones sexuales eróticas, combinadas estratégicamente con las pornográficas, son las protagonistas. Las narraciones revelan algunos aspectos del funcionamiento del poder estatal en la sociedad *abdassiri*, con la particularidad de enfocarse en la figura femenina en tanto “mujer de” o transgresora: “La historia de la mujer del tasador”, del 2 de julio de 1809, dirigida a Su Excelencia Rupert Lockwin, Duque de Bartram-Weld y firmada por Albert-George R.; “La historia de la mujer del guerrero” del 3 de mayo de 1810, dirigida al Querido amigo y firmada por Albert-George R. y “La historia de la enamorada imprudente” del 21 de enero de 1811, dirigida a Querido amigo y firmada por Albgeor, Consejero. La novela se cierra con “Los dones”, culminación de la metamorfosis -con la muerte y renacer simbólico- del diplomático británico en político de Abdas. En las sucesivas misivas también, se van modificando las despedidas que se tornan cada vez más metafóricas y espirituales. Mediante este procedimiento el yo rejerarquiza, en su discurso, a los sujetos de la cultura “otra” al apropiarse de su forma de ver, concebir y transmitir el mundo y las relaciones.

La transformación se ve también en los detalles. Todo comienza con la llegada del yo a estas tierras extrañas donde la civilización, la capacidad del hombre de domesticar a la Naturaleza para ponerla a su servicio -signo

de la industrialización británica de comienzos del siglo XIX-, no ha llegado. Aquí se encuentra con “hombres morenos e impávidos” (Gorodischer, 2006: 11), diferencia de tez y actitud que, considerando el discurso evolucionista, legitima la supuesta superioridad del diplomático en relación con sus interlocutores.

Sin embargo, poco a poco se irá dando cuenta de que el paisaje ecológico y social en el que debe insertarse no condice con las imágenes que trae, nacidas de lo que se dice y escribe en Inglaterra. Este desconocimiento, era común en la época, ya que los saberes de quienes visitaban Oriente, generalmente procedían de estudios lingüísticos -el diplomático no tuvo problemas con el idioma- o de la literatura ficcional (Said, 2009). Frente a este desfase, el yo se propone ilustrar a su “querido amigo” para lo cual, manifiesta:

[...] iré desplegando, ante su incredulidad, no lo dudo, (...) todo lo extraño, raro, desacostumbrado, insólito que encuentro a cada paso en estas gentes atrapadas entre el desierto vacío y sofocante y las recónditas habitaciones no menos sofocantes, de este país cuyo nombre nos es en Inglaterra tan familiar, al menos a quienes frecuentamos la política exterior, y nos suena tan ajeno una vez que hemos llegado a él. (Gorodischer, 2006: 12)

El diplomático no intuye el alcance que tendrá la empresa que se propone ni cómo irá modificándose su percepción de este nuevo lugar, de esta cultura otra. El objetivo hace que sus primeras cartas presenten descripciones detalladas, aunque siempre metafóricas, de lo superficial, lo externo y lo que le cuentan. Aquí son centrales las diferencias con su cultura de origen, que sirve de parámetro y es desde donde lee el entorno. Sus estereotipos, prejuicios y preconceptos sobre los sujetos orientales, lo llevan a ubicarlos en una situación de inferioridad respecto de su cultura. Nuevamente aparece la noción de superioridad que analizamos en las otras novelas del *corpus*. Una vez más, esta noción es problematizada, relativizándola y poniendo en evidencia la historicidad y artificialidad de

los argumentos “científicos” que la sostienen y las consecuencias subalternizantes que acarrea.

El tiempo avanza. La observación pasiva y las adaptaciones superficiales son insuficientes, lo antes tolerable (la escasez de luz en la vivienda, la nula actividad sexual y la negativa de los nativos ante sus invitaciones), ya no lo es tanto. Entonces se dedica a “observar las conductas con el fin de plegarme a las costumbres el país”. (Ob. Cit. 27). La transición comienza y se irá expandiendo, progresivamente, sobre diversos aspectos de la vida cotidiana. Así, a pesar de que en una de sus últimas cartas argumenta que: “hay muchas cosas que no he descrito para usted [...] para no recargar el cuadro con detalles en cuanto a costumbres u organización” (Ob. Cit. 234), el relato gira en torno a eso. Sin embargo, el foco no ha estado en lo político y económico, como sería de esperar en las epístola de un diplomático a otro, sino en lo personal, sexual e íntimo.

Una de las primeras concesiones del enviado es hacia el lenguaje: una nueva realidad requiere un vocabulario para nombrarla. Es así como *rammas*⁹³, *asadia*⁹⁴, *jhundas*⁹⁵, *lakhas*⁹⁶, *shramalimm*⁹⁷, *adarim*⁹⁸, *faemma*⁹⁹, *charras*¹⁰⁰, entre otras, se cuelan en sus cartas combinándose con su lengua materna. Con el uso de este lenguaje híbrido crecerá otra forma

⁹³ Paredes de seda blanca.

⁹⁴ Especie de gorrito que todos los sujetos “dignos” (de clase alta) llevan.

⁹⁵ Amigo-hermano.

⁹⁶ Mujeres dignas.

⁹⁷ Conjunto conformado por los más prestigiosos hombres del país: “si alguien llega a la excelencia sea cual fuere su profesión; si alguien es serio, honesto, respetuoso, leal, refinado, generoso, considerado, franco, noble, sincero, sensato, ingenioso, valiente y sensible, el *shramalimm* vota por su inclusión en el cuerpo, que es tanto legislativo, ejecutivo” (Gorodischer, 2006: 74-75). Además, son “espejo y ejemplo para todos los habitantes del país. Intachables e insospechables. Y pocas veces, muy pocas, se muestran en público” (Ob. Cit. 75).

⁹⁸ Jueces, duros y despiadados.

⁹⁹ Es un “cónclave de faesas que entiende y resuelve en asuntos dudosos e intrincados. Tiene autoridad civil, no solo en lo que respecta a las muchacha albergadas en el fearal, sino que puede incluso revocar fallos de los *adarim* en otras cuestiones” (Ob. Cit. 185).

¹⁰⁰ Zapatillas.

de narrar el entorno, vinculada a una cosmovisión diferente que se va imponiendo sobre aquella con la que llegó.

La comunicación, sus formas y códigos, es clave. Con ella transmite sus percepciones al querido amigo, se relaciona con los nativos y deconstruye estereotipos y prejuicios al acceder a los códigos del lugar para, desde allí, negociar posiciones hasta integrarse desde una identificación culturalmente híbrida. Ruthelmeyer arriba a destino con la idea de que en Oriente “suele hablarse con rodeos, sin exponer nunca el núcleo central de la cuestión en debate” (Gorodischer, 2006: 22). Sin embargo, la apertura comunicativa de los lugareños, la ausencia de pudores y tabúes, la honestidad y el sincero interés de los interlocutores, le demuestran que dicha afirmación es más válida para su cultura de origen.

El eje de sus cartas va cambiando. Paulatinamente, deja atrás la formalidad y las cuestiones generales, públicas y políticas para adentrarse en una comunicación más auténtica sobre asuntos particulares, personales y privados. El cambio no es abrupto, porque el yo debe liberarse de la autocensura producto de su socialización, por eso, al comienzo explica - para justificarlas- sus transgresiones a las normas británicas.

Paralelamente a las incorporaciones léxicas y a las adaptaciones a los regímenes de interacción comunicativa, el yo experimenta otras transiciones que se relacionan, de una u otra forma, con lo erótico. Estas van desde nuevas formas de percibir los espacios y alteraciones en su indumentaria para hacerla más apropiada al contexto, hasta aspectos íntimos que repercuten en sus relaciones amorosas y sexuales, pasando por cuestiones propias de toda cultura como la política, la religión y las guerras.

El rechazo inicial se va diluyendo y el yo llega a preferir las bondades de estos espacios flexibles, vivos, sensuales, vacíos de distracciones, intercambiables e íntimos, donde lo privado es público y lo público atraviesa lo privado, donde los sujetos se interesan realmente por sus pares. La otra cultura se rejerarquiza al punto que, a comienzos de 1812, el yo responde a la carta de su querido amigo que le habla de Inglaterra confesando que su narración representa para él “un regreso, el regreso que nunca será” (Gorodischer, 2006: 219).

Por otra parte, la alegría del enviado ante la perspectiva de estar “lejos por otra parte de la guerra, de la muerte, de la traición, de la duda, del miedo y del dolor” (Ob. Cit. 16), no dura. Con el tiempo descubre que, tal como pensaba Iago Lacrosse en *Opus Dos*, el ser humano permanece “fiel a sus lacras”, sin importar la cultura a la que pertenezca, tal vez debido a que si se acabara la lucha se extinguiría la humanidad (Gorodischer, 1967: 9-10). Algo similar sostiene aquí el guerrero, convencido de que los enfrentamientos nunca cesarán porque “siempre habrá una veta de odio, una mácula de villanía, un giro de ambición que haga pensar a los gobiernos que una guerra vale la pena y que haga sentir a los que no lo son que el que está del otro lado de la frontera es el enemigo” (Gorodischer, 2006: 126). El mismo remitente se persuade de eso y concluye: “la guerra es un animal cruel que puede volver a despertar en cualquier momento” (Ob. Cit. 155). La sed de dominio, con la consecuente subalternización del dominado, parece ser la única característica inherente a los seres humanos.

Sus dos patrias, la anterior y la actual lo habitan pero, ahora lo entiende, la Patria, el hogar, es el lugar que se elige en cada momento, así como la identificación que se forja con ese lugar. Él no siente que signifique nada para su tierra natal como Inglaterra ya no significa nada para él. Siente que ya no podría adaptarse nuevamente a Inglaterra, a su rigidez, a sus excesos materiales, a su pudor, a su hipocresía, a su superficialidad, a su desinterés por el otro... “El hombre que soy ahora sólo quiere (...) responder a las preguntas que jamás nadie haría a alguien en Inglaterra; sentir, en una palabra, lo que siente el otro en algo como una comunión de palabras y de emociones; sin silencios, sin reservas” (Ob. Cit. 224) En esta coyuntura, el encuentro erótico en sentido batailliano es privilegiado, e Inglaterra recibe la carga negativa en la comparación.

Finalmente, Albert George Ruthelmeyer es declarado muerto, permitiendo el nacimiento definitivo de Algor.

Los diversos aspectos recuperados ponen en evidencia un cambio en la configuración de la identidad del yo y en su percepción del otro cultural. El diplomático británico etnocéntrico, progresivamente va virando hacia una posición intercultural que le permite encontrarse con el otro en un

diálogo activo y dinámico, negociar significados culturales y configurar una perspectiva híbrida basada en verdades provisorias y productivas según el contexto específico. De este modo, los sujetos inicialmente configurados como inferiores y, por ende, subalternos de Occidente, se rejerarquizan en el discurso del yo quien termina trastrocando su identificación cultural. La voz de los otros se libera de las cadenas del silencio aunque nos llega filtrada por la subjetividad de este mediador.

Ahora, debemos adentrarnos en el analizar del importante papel que juegan las mujeres en este camino de cambio, es decir, en el proceso de politización del *genre* erótico ligado a la rejerarquización textual de sujetos subalternos...

De lo otro a lo propio: un camino signado por mujeres

A su vez, los personajes femeninos son objeto de una rejerarquización particular en la novela, no solo respecto de las mujeres de Occidente, sino en relación con la imagen que se ha construido de su papel en la configuración orientalizada de Oriente. Ellas le permiten al remitente dar cuenta de las similitudes y contrastes entre la cultura de Abdas y la británica, al mismo tiempo que va modificando su cosmovisión a partir de los diversos tipos de contacto que entabla con mujeres diferentes.

En esta sociedad ficcional, al igual que en Occidente, las mujeres se diferencian por su status¹⁰¹. Aquí las esclavas son las únicas mujeres que circulan por los espacios públicos, pero carecen de derechos y voz social, limitándose a obedecer. Las *faesas*, por su parte, educan a las mujeres *lakhás* para conseguir marido –una vez que ellas abandonan la casa comunal-, y son las encargadas de hacer cumplir los protocolos que desembocarán en la vida conyugal. Las *lakhás*, si bien están confinadas eternamente al espacio privado (*fearal* y luego hogar), no obedecen pasivamente a los mandatos masculinos, sino que demuestran ser prácticas y sensatas a la hora de actuar. A pesar de ser formadas en, y para, una

¹⁰¹ Entre los hombres también existen jerarquías y, por esa razón, los *abdassiri* no pueden negarle nada a los miembros del *shramalimm* ni a los *adarim*. Sin embargo, no encontramos referencias en la novela a esclavos o trabajadores inferiores a los pares del diplomático.

sociedad patriarcal, donde su objetivo es ser elegidas y complacer a los hombres sexual y culturalmente, no son amas de casa, pudorosas y recatadas, ni madres devotas: la reproducción y la descendencia no son un tema en Abdas. Ellas son despreciadas expertas en el arte de amar y tienen la última palabra sobre lo que desean o no hacer.

Además, son en cierta medida proveedoras, ya que es gracias a sus destrezas amorosas que consiguen que su casa se expanda. A esto se suman aspectos sobrenaturales: ellas iluminan el hogar –alumbran, literalmente- y son capaces de entrar en trance, levitar y desconectarse del mundo, hecho ajeno e incontrolable para los hombres que deben limitarse a esperarlas.

Por otra parte, y como ya adelantamos, la deidad máxima en estas tierras también es femenina: la Diosa de los Mil Ojos o M'aammaamm, “más benévola con las mujeres porque Ella es mujer” (Gorodischer, 2006: 170). Frente a la irrupción de dos demonios masculinos que volvieron impuro el mundo, la Diosa generó muchos ojos para vigilar a los seres vivos y es por eso que los espacios vacíos son sagrados y puros en Abdas (Ob. Cit. 55), muy diferente a las grandes construcciones, macizas y ornamentadas, de los santuarios sagrados de Occidente.¹⁰² Con el pasar del tiempo -y de las cartas-, el yo cada vez se muestra más devoto de la Diosa.

Ahora bien, como dijimos al comienzo del apartado, las mujeres no son un colectivo homogéneo tampoco aquí: tiene jerarquías. La diferencia entre ellas incide más allá de las relaciones sexuales, refractando en los demás ámbitos de la vida social. El erotismo que emana del encuentro amoroso se expande impactando sobre todo el entorno. Es así que, en el primer conjunto de cartas agrupadas en “El Hogar”, el diplomático sucumbe al sexo forzando a las esclavas animalizadas y mudas, para luego ser iniciado en lo protocolos sexuales necesarios para yacer con las mujeres de sus *jhundas*. En el segundo grupo de cartas “El hogar”, el yo da un paso más y decide tomar esposa. En el tercer conjunto titulado “El hogar”, él

¹⁰² Si bien en el período en que transcurre la historia de *Querido amigo* la arquitectura georgiana dominaba en Inglaterra, ya que desde comienzos del siglo XVII la elaboración barroca fue desplazada por un retorno más austero al clasicismo, las iglesias construidas en etapas anteriores aún permanecían en pie.

acepta ser Consejero del shramalimm, pero parece estar más interesado en los goces de y con su mujer que en los asuntos de Estado y, frente a esto, se pregunta si no serán las pequeñas cosas las que tienen importancia. En el cuarto y último grupo de cartas “El Hogar”, comienza la despedida, confiesa que no volverá a Inglaterra y que desea que su esposa Rachel sea declarada viuda, también redefine su noción de Patria y, refiriéndose a su esposa y las de sus *jhundas*, argumenta: “Ella y ellas son mi patria, la patria de la felicidad”. Finalmente, en “Los Dones”, su esposa muere, él es declarado muerto lejos de Inglaterra y, con el tiempo, el amor y la felicidad vuelven a su casa con otra luz de la mano de una joven del *faeral*. Él puede nacer en la nueva cultura con un nuevo trabajo, nueva situación conyugal, y un nuevo nombre.

Las diversas mujeres, y las relaciones con ellas, van guiando e impulsando su tránsito, su inmersión en la otra cultura y su cambio de perspectiva: ellas padecen sus abusos, lo contienen, lo aconsejan, lo satisfacen, lo hacen sufrir y gozar, según el momento. Son sus encuentros sexuales con ellas los que van modificando su cosmovisión, introduciendo lo erótico en su modo de ver el mundo y sus relaciones, preñando de erotismo todo acto.

Luego del primer encuentro con una mujer *lakha* el yo sucumbe, y por más que insiste en aclarar que solo ha entregado su cuerpo y no su alma a este acto lujurioso tan poéticamente descrito, declara que “sentí en ese momento que estaba al borde de un descubrimiento, de una parte de mí que no conocía” (Gorodischer, 2006: 48). Podría tratarse del encuentro del que habla Bataille (2009: 22) ya que el diplomático ha olvidado su discontinuidad para disolverse, por un instante, y lograr la fusión con otro ser. Sin embargo, ella no ha sido un sujeto pasivo: inicia el juego, lo empuja a participar y, en condiciones de igualdad, concluyen la partida. El ser cerrado del diplomático comienza a abrirse a una sociedad donde todo posee una carga erótica.

Todavía pesa sobre él la socialización británica, pero ahora entiende que se trata de mundos diferentes, con reglas propias, y lo que su querido amigo puede considerar monstruoso desde un contexto particular, él puede

percibirlo de modo distinto desde otro.¹⁰³ Hasta su concepto de belleza se ha modificado (Gorodischer, 2006: 57).

A medida que avanzan las cartas y los pasajes eróticos (con algunas inclusiones pornográficas que contrastan con ellos), el yo va liberándose de la necesidad de justificarse buscando la aprobación del querido amigo. Entonces busca hacer que el otro entienda el funcionamiento y la idiosincrasia de la sociedad *abdassiri*. Finalmente, comprende que su querido amigo no podrá aceptar las diferencias culturales que lo separan de esta comunidad tan extraña para él, y se limita a hacer de mediador presentándosela desde su nueva perspectiva, como cuando al relatar los padecimientos de la mujer del tasador, argumenta:

(...) imagino que usted no puede aceptar como natural todo eso que constituye la característica de la vida en la sociedad de los *abdassiri*. Pero yo comparto ya con ellos tantas cosas, puedo darme cuenta y de este modo transmitírselo a usted, de todo el dolor de la gente que se había visto obligada a hacer algo que iba contra sus principios. (Gorodischer, 2006: 84)

Sin embargo, llega el momento de dar un paso más y tomar mujer. Para eso, visita el *feartal*, donde las mujeres *lakhas* ingresan para ser educadas por las *faesas*. Allí concurren los pretendientes para enamorar a sus elegidas hasta que ellas aceptan irse con ellos. Luego de encontrar a la mujer que desea, el protocolo lo obliga a padecer una espera cargada de tensión sexual y erotismo. Una vez en casa, resta completar el ritual del desvirgamiento, ya que el yo -tal vez con un resto de su cultura de origen

¹⁰³ “¿Monstruoso dice usted? Pues, no sé. Quizá lo sea si vive usted en Inglaterra, si las estaciones cambian, si en invierno se acurruca usted junto al fuego y en verano se hace llevar a usted el té al jardín, si sus servidores y sus servidoras tienen más arrogancia que un marqués, si sus casas en Londres y en el campo están hechas de piedra y madera, si la belleza se guardan museos y la religión en templos, si el amor conyugal es severo y frágil y para buscar el fragor de la sangre en las sienas, la libertad de los instintos, lo tentador y lo prohibido, hay que salir a escondidas por la puerta de servicio hacia la noche. Pero no aquí, no en *Abdas*, no en *Birnassam*” (Gorodischer: 2006: 56).

que valora tanto a virginidad- ha solicitado que no la “abran”. La ceremonia austera, silenciosa, pacífica, no implica penetración ni placer, lo que difiere de la costumbre occidental: “Es un acto de amor, pero no debe mostrarse mezquindad alguna: es una ofrenda, no un asalto” (Ob. Cit. 109). Después de la ceremonia, los esposos deben dormir juntos, desnudos, tocándose y lamiéndose pero sin llegar a la penetración por tres noches más: la dilatación de la concreción del deseo es símbolo de amor. La cuarta noche, en un lugar especialmente elegido para tal fin, concretan la unión. Mientras gozan, él ya piensa como *abdassiri*, considerando cómo agradecerá a sus *jhundas* invitándolos a disfrutar con su mujer.

En el tercer conjunto titulado “El hogar” él ya es un híbrido: mitad *abdassiri*, mitad británico, lo que despierta los reproches de su mujer:

[...] no soy yo el que habla, es el otro. (...) Y yo le digo que el otro y yo somos la misma persona y ella dice que de ninguna manera. (...) Yo le digo que no me siento distinto, que no hay el que fui y el que soy, que el que entonces llegó es el mismo que está aquí ahora, que los dos son uno y que ese uno siempre fue así. Y ella dice que probablemente eso sea verdad. (Ob. Cit. 166)

Se trata de una continuidad que le permite hacer coexistir a su yo anterior con el actual, como partes de una subjetividad única, en una confluencia intercultural hecha de negociaciones permanentes.

La sensualidad y el erotismo de las mujeres de *Abdas* se imponen. En su carta del 2 de febrero de 1812, manifiesta que ya no se siente atraído por las mujeres británicas, no lo seducen sus atuendos y desprecia sus costumbres y fingimientos en la intimidad. Las mujeres *abdassiri* son ahora su patria: “Y esa patria reclama mis servicios y a ella sí me rindo en lo que siento que es mi deber” (Gorodischer, 2006: 225).

Hasta la ceremonia fúnebre se erotiza cuando, en “Los Dones”, el yo relata el modo en que el fuego, como un amante voraz, devora a su mujer muerta que responde al amor, mientras él la mira “desaparecer y fundirse con su amante como si yo no hubiera existido nunca” (Ob. Cit. 236). Con el tiempo todo comienza a volver a la normalidad, entiende que la vida sigue

y se dedica a gozar de los pequeños placeres cotidianos. Se promete no volver a tomar esposa, hasta que en sueño ve y tiene un encuentro sexual con una joven del *fearal*, al otro día va a buscarla y la niña ya ha roto las reglas reclamando que él la pida, y lo hace aunque aún no sabe el porqué. Se resiste hasta que la voz entrañable de la esposa muerta le dice que sea feliz otra vez y él le obedece dejándose arrastrar nuevamente por Eros (Ob. Cit. 261).

Pero, también son importantes las historias que se intercalan en la narración personalísima del yo y le permiten ejemplificar situaciones o conductas particulares, ya que “muchas veces dice más una narración que cientos de reflexiones” (Ob. Cit. 90). En ellas, otra vez las mujeres y su erotismo son protagonistas porque,

Hay historias detrás a todas las mujeres lakha, (...) historias enternecedoras y terribles como son todos los cuentos en los que se abren los muslos de una mujer para recibirnos, y las manos recorren el otro cuerpo y los labios buscan una boca y algo como un mar envuelve a dos personas que se desean más que a nada en el mundo, hasta que quedan solos y aislados en una nube de seda mojada por el licor de la Diosa. (Ob. Cit. 59)

Algunas de estas historias muestran la diferencia entre erotismo y pornografía. El primer ejemplo de un acto pornográfico es la violación de las esclavas por el diplomático a poco de llegar. En esto pasajes el erotismo está ausente, el deseo no lleva al encuentro, no se reconocen sujetos de deseo, sino meros fragmentos, carne que se acopla, y como dice Michela Marzano, “es la culminación de todo encuentro, tras lo cual no queda nada más por decir y/o hacer, y durante el cual todo está codificado” (2006: 29) Entonces, la distinción es reveladora si pensamos en la pornografía como correlato del autoritarismo, basado en la dominación de unos sobre otros a partir de su cosificación, su humillación y hasta su destrucción en tanto individuos, ya que: “La degradación existe cuando el hombre ha perdido su libertad y debe obedecer” (Ob. Cit. 21).

En “La historia de la mujer del tasador”, el acto pornográfico aparece, por una parte, cuando el yo relata la bajeza y los abusos de poder de un miembro del *shramalimm* quien, por satisfacer sus deseos impropios resguardando su imagen pública, no duda en humillar a otros que deben obedecerle atendiendo a las jerarquías (Gorodischer, 2006: 81-82). Luego del acto, la mujer “sentía que había sido usada no como una dadora de dicha y placer sino como un objeto o como una esclava” (Ob. Cit. 84). Decide pedir a su marido que la deje purgar su culpa como esclava de la casa, a lo que él accede ante la amenaza de una nueva visita del “hombre de la medianoche”. En esta nueva situación, el esposo piensa en otros episodios pornográficos en los que su mujer degradada sufrirá abusos sexuales por parte de las otras esclavas (Ob. Cit. 88). Por fortuna, el peligro pasa cuando el *shramalimm* decide, respecto del loco, “enviarlo lejos del país con una misión diplomática” (Ob. Cit. 89). Y allí va rumbo a Inglaterra.

Ahora bien, al narrar la solución encontrada por la pareja para no caer nuevamente en las manos indignas del miembro del *shramalimm*, el yo es consciente de la brecha que lo separa de su querido amigo y es por eso que, apelando al relativismo cultural, señala: “me diría usted que todo esto es indigno, inmoral e inhumano, y todo lo que yo podría contestarle es que cuando la sensatez cambia de patria también cambia de signo” (Ob. Cit. 87) Ya no se sitúa en la posición de superioridad occidental, ahora intenta convencer al destinatario de que los *abdassiri* son, “distintos, eso es todo, pero no debemos caer en el error de creer que por eso son despreciables” (Ob. Cit. 91).

Otros pasajes pornográficos aparecen en “La historia de la mujer del guerrero” cuando el yo narra el comportamiento abusivo y humillante de los miembros del *adarim* en su interrogatorio a la mujer del tasador (Ob. Cit. 128) y del consejero, conducta que desembocó en el repudio injustificado de su marido (Ob. Cit. 129-130) y la puesta en venta de la ultrajada por mutuo acuerdo. Estos casos evidencian un tratamiento material de los cuerpos sobre los que se ejerce poder: no son sujetos que entran en contacto y se funden en un encuentro que va más allá de la genitalidad, sino un mero choque de carnes penetrables. Objetualizadas, las

mujeres pierden su subjetividad -y hasta su humanidad- frente al poder de algunos hombres, y se convierten en instrumentos para un fin: satisfacer el deseo carnal de aquel, un deseo que no las incluye ni las considera.

Sin embargo, esta historia también permite ejemplificar conductas diferentes a las británicas, por ejemplo, que en caso de apagarse el amor, el esposo puede vender a su mujer y eso no se considera deshonesto, como tampoco lo es comprarla si se la valora. También da cuenta de la existencia de licencias para algunos sujetos que no actúan según lo socialmente estatuido. Esto se debe a que, algunos hombres excepcionales “lo que atropellan es la formalidad y no el espíritu de la ley escrita o no” (Gorodischer, 2006: 133). Al guerrero, uno de dichos hombres, se le disculpan sus excentricidades, como el hecho de no querer compartir a su mujer: “él parece quererla sólo para él, por extraño y hasta poco civilizado que parezca” (Ob. Cit. 127). La relación del guerrero con su mujer está llena de trasgresiones, pero el sentimiento entre ellos es tan fuerte que logran la fusión y la continuidad de la que hablaba Bataille: “vio el orden del mundo en ese único ser que eran ellos dos” (Ob. Cit. 142). Ella es quien propone/dispone y él, tarde o temprano, obedece a sus deseos. Es por esto que termina accediendo a algo tan descabellado como que lo acompañe a la guerra. Pero allí no es el hogar ni ella es su esposa, es un objeto más: “Él no le hablaba y casi ni la miraba” (Ob. Cit. 151). Sin embargo, la mujer no se doblega sino que se adapta a la situación y accede al trato pornográfico que él le prodiga (golpes, arremetidas violentas, etc.).

Por último, “La historia de la enamorada imprudente”, pone en evidencia que las mujeres *lakh*s no solo tienen poder de decisión, sino que además, el hombre casado que se enamora de otra debe pagar su deuda por el sufrimiento que infringió a su inocente esposa. El caso queda en manos del *faemma*, cónclave conformado por *faesas*, que resuelve qué pena debe purgar el culpable. La ley femenina ejercida por mujeres castas, irrumpe en el ámbito de lo privado condicionando la vida hogareña cotidiana hasta en los más ínfimos detalles, incluidos los encuentros sexuales, e imponiendo restricciones materiales para probar la preminencia del amor. En caso de incumplir ella vuelve al *fearal* para ser *faesa* y él pasa a ser juzgado por los *adarim*, o sea, los hombres. El sacrificio y la lucha de la pareja por su amor

hacen reflexionar al yo, quien concluye: por una parte, que no podemos saberlo todo y basta con manejarnos según lo dicta nuestra consciencia sin lastimar a otro *jhunda*; por el otro, que siempre hay que esperar la felicidad que, tarde o temprano, llega.

Sentir lo que siente el otro, aunque implique morir

A lo largo de esta novela epistolar, somos testigos de cómo algunos hitos recurrentes de la literatura erótica y pornográfica, tales como el cuerpo, la sexualidad, el placer, lo obsceno, la visibilidad/ ocultamiento, lo privado, lo íntimo, lo público y los estereotipos, entre otros, son reapropiados y trabajados de modo particular, politizados, para problematizar otras cuestiones. Así, en el primer lustro del siglo XXI, signado por la hiperexposición y el exhibicionismo del cuerpo –sobre todo el femenino–, las relaciones sexuales desbocadas, y un escenario donde el ámbito de lo privado y lo público se superponen y confunden; esta novela recurre al pudor británico previctoriano para contraponerlo, por una parte, al erotismo y la libertad sexual de un país imaginario situado en Medio Oriente y, por otra, a la pornografía ligada a conductas tiránicas de quienes ejercen el poder institucional.

A partir de las cartas remitidas desde Birnassam por el enviado de Su Majestad al duque de Bartram-Weld, en Londres, *Querido amigo* nos enfrenta a la evidencia de una construcción occidental de Oriente, con bases evolucionistas, alejada de la realidad y que responde a intenciones de dominación sobre el otro. Además, al alejarse de la orientalización tradicional para configurar a esta sociedad imaginaria de Medio Oriente en la que debe insertarse el diplomático, la novela permite la problematizar cuestiones como el *gender* y las bases de la noción de supremacía a partir de la politización del *genre* erótico.

Por otra parte, la novela también nos conduce a cuestionar la idea de identidad como algo inamovible y personal, ligada al honor y a la fidelidad a la Patria. En este sentido, la transformación del yo, de su perspectiva a identificación, implica decisiones y consecuencias dentro de un esquema global de distribución del poder donde la(s) dualidad(es) dominador-dominado, colonizador-colonizado, hegemónico-subalterno, rigen las

relaciones sociales –e íntimas- y legitiman o desestiman relatos, imaginarios y cosmovisiones.

A partir de ciertos parámetros, como el exotismo y el erotismo ligados al primitivismo y el mero instinto, que delimitan determinadas identidades geoculturales, la novela opera una rejerarquización textual de sujetos que, desde culturas colonialistas/ imperialistas en expansión, como lo eran la inglesa y francesa de comienzos del siglo XIX, eran configurados como subalternos. Esta lectura refracta en la situación de comienzos del siglo XXI –contexto de producción de la novela- y la configuración de oriente elaborada principalmente por Estados Unidos con el objetivo, similar al de Su Majestad, de concretar las avanzadas “en exóticos países en los que nuestros gobernantes tienen puestos los ojos” (Gorodischer, 2006: 15).

A medida que transcurren las misivas, el erotismo y las transgresiones invaden el relato, liberando al yo de las ataduras del pudor y conservadurismo británicos. La polifonía, nacida del cruce de voces con diferente poder en contextos diversos, se adentra en los debates actuales sobre la cuestión del colonialismo/poscolonialismo y, a partir de allí, plantea la posibilidad de delinear una posición híbrida e intercultural, abierta al otro y a su voz. Sin embargo, una integración equitativa y proteica, sin divisiones artificiales y maniqueas, capaz de considerar la heterogeneidad tanto al exterior como al interior de cada cultura, así como las semejanzas entre ellas, quede definitivamente obturada en la última carta. Esta imposibilidad parece radicar, una vez más, en las lacras de la Humanidad y su incapacidad para terminar con los enfrentamientos por la supremacía.

Una vez más, en esta novela, Angélica Gorodischer deconstruye concepciones esencializadas y da voz a los que carecen de ella a partir de la rejerarquización textual de sujetos subalternizados desde el discurso colonialista. En este caso, si bien la voz de los otros nos llega mediada por el yo, originario de la cultura hegemónica, su opción por un reposicionamiento identitario abre las puertas a una posibilidad intercultural, que aquí finalmente queda trunca. No obstante esto, la

configuración de personajes y las relaciones de poder entre ellos, no ocultan las jerarquías al interior de cada cultura.

Querido amigo, al igual que las otras novelas del *corpus*, no presenta una utopía sino que abre la ventana a nuevas alternativas de relación entre los sujetos. La red de relaciones de poder y las desigualdades sociales que implica permanece inmutable, tanto al interior de la sociedad de Abdas y de Inglaterra, como entre los miembros de ambas culturas, e incluso entre el diplomático y estas dos sociedades. La contradicción planteada por Gayatri C. Spivak de intelectuales europeos hablando por los subalternos sigue presente: aquí es el sujeto dotado de un poder relativo dentro de la sociedad occidental quien, a partir de su transculturación voluntaria pasa a ocupar una posición de poder en esta sociedad oriental, el encargado de relatar las diferencias y similitudes entre ambas cosmovisiones y/o imaginarios desde su perspectiva personal, sin ceder la palabra al otro aunque lo incluya en sus cartas, y retratando aspectos que, en su gran mayoría, corresponden a las vivencias de los sectores dominantes de esta sociedad que ahora siente propia, silenciando él también, a los subalternos de la subalternidad.

Por estas razones, argumentamos que *Querido amigo*, apelando a la politización del *genre* erótico, ofrece una mirada crítica sobre el modo en que el colonizador occidental construye al sujeto oriental a colonizar desde una perspectiva evolucionista y maniquea. Tal mirada, gracias a las indeterminaciones geográficas que habilita la ficción, puede extenderse a cualquier espacio de Medio Oriente. Pero, a la vez, los marcadores espacio-temporales presentes en la obra permiten situar e historizar aproximadamente lo narrado, brindando elementos al análisis y permitiendo la refracción en la situación actual. De esta manera, se cuestiona la perspectiva hegemónica sobre el otro, desnaturalizándola, al mismo tiempo que se rejerarquiza su cosmovisión, confrontándola y posicionándola por encima de la británica. Todo esto, sin soslayar las complejidades internas propias de toda sociedad que distancian a Abdas del significado homogéneo con el que un determinado Occidente se ha encargado de llenar el significativo Oriente en diferentes momentos.

La novela demuestra que existe la posibilidad de un acercamiento intercultural aunque queda mucho camino por recorrer hasta que este

mundo con voces diferentes se convierta en un mundo con muchas voces, donde cada una tenga iguales posibilidades de ser escuchada dentro de la discursividad social. No se plantea aquí la abolición de jerarquías, sin embargo se desarticula el relato homogeneizador de Occidente sobre Oriente. Las cartas abren la puerta a una pluralidad compleja de voces y subjetividades, insertas en una red de relaciones con sus normas e instituciones, tal como ocurre en Occidente, aunque con una razón y costumbres diferentes.

Por esta vía, *Querido amigo* se integra en el proyecto creativo que consideramos que atraviesa parte de la obra de Angélica Gorodischer, un proyecto que cuestiona la supremacía de unos colectivos sobre otros al mismo tiempo que deconstruye las bases que, pretendiéndose naturales o esenciales, sustentan la subalternización. Si bien esta obra representa una avanzada limitada, que requeriría de una apertura mayor para implicar un cambio estructural en la red de relaciones de poder derivadas del esquema jerárquico binario y polar Occidente-Oriente, un cambio que lograra acabar con el “montaje orientalista y también occidentalista consciente como herramienta estratégica de una nueva generación de *realpolitik* en un mundo bipolar” (Ettmueller, 2007: 25); entendemos que aporta, indirectamente y por la vía de la ficción literaria, a una lectura deconstructora de los esencialismos subordinantes tanto orientalistas como racistas en general.

Referencias bibliográficas:

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores, 2009.
- Cremona, Ana Carina. “Erotismo y libertad en *Querido amigo* de Angélica Gorodischer”. En: *Cuadernos del sur. Letras*. 42. Universidad Nacional del Sur; Departamento de Humanidades. Bahía Blanca, Argentina, 2012. Pp. 49-65.
- ---. “El colonizador seducido. Una lectura sobre *Querido amigo* de Angélica Gorodischer.” En: *Gramma*, vol. XXIV, N° 50, 2013. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Buenos Aires, Argentina. Pp. 85-101.
- Dos Santos Moreira, Ariágda y Marilys Marrero Fernández. “Erotismo en la literatura: exacerbación del amor”. En: *Travessias*, 1, vol. 2, 2008, Paraná, Brasil. Disponible en línea: [http://e-
revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2874](http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2874) (Consultado: 25/02/2019)
- Ettmueller, Eliane Ursula. “Orientalismo contemporáneo: la creación de un nuevo sistema bipolar en las relaciones internacionales”. En: *UNISCI Discussion Papers*, 14, Mayo, 2007. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 19-27. Disponible online: [http://revistas.ucm.es/index.php/UNIS/article/view/UNIS0707220019A/
/27924](http://revistas.ucm.es/index.php/UNIS/article/view/UNIS0707220019A/27924) (Consultado: 25/02/2019)
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. España: Editorial Ariel. 1994. Disponible en línea: [https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-
ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-ii.pdf](https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-ii.pdf) (Consultado:23/02/2019)
- Freitas Branco, Jorge y Leonor Pire Martins. “Neocolonialismo”. En: Barañano, Ascensión. *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y globalización*. Madrid, España: Editorial Complutense, 2007. Pp. 274-275.

- --. “Poscolonialismo”. En: Barañano, Ascensión. *Diccionario de Relaciones Interculturales: Diversidad y globalización*. Madrid, España: Editorial Complutense, 2007. Pp. 301-303.
- Gorodischer, Angélica. *Querido Amigo*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Hall, Stuart y Paul du Gay. “Introducción: ¿Quién necesita «identidad»?” En: Stuart y Paul Du Gay. *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 2003. Pp. 13-39.
- Kahhat, Farid. “Oriente y el orientalismo”. En: *Hoja de Ruta, Actualidad Internacional - IESC 1*, 2007. Santiago de Chile. Pp. 86-96. Disponible online: <https://studylib.es/doc/8336811/oriente-y-el-orientalismo-de-farid-kahhat> (Consultado: 20/02/2019)
- Marzano, Michela. *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2006.
- Mezzadra, Sandro y Federico Rahola. “La condición postcolonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global”. En: Mezzadra, Sandro y Federico Rahola. *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid, España: Traficantes de sueños, 2008. Pp. 261-278.
- Moreno, Marcelo. *La discursividad erótica en la literatura argentina de dictadura y postdictadura*. Tesis de Doctorado en Letras Modernas, 2014. Inédito
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona, España: Random House Mondadori, 2008.
- Spivak, Gayatri C. “¿Puede hablar el subalterno?”. En: Spivak, Gayatri C. *Revista colombiana de antropología*, 39, 2003, enero-diciembre. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Pp. 297-364.

PARTE III:
CONCLUSIÓN

POÉTICA CONTRA LA MARGINACIÓN

A mí los marginales me interesan,
hay algo por lo que el establishment los pone un poquito de lado.
Angélica Gorodischer, “La vida real no me interesa”, 2015.

La Real Academia Española define “poética”, en una de sus entradas, como: “Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor” ([http](http://)). En este sentido hemos intentado demostrar, mediante el análisis de un *corpus* representativo, la existencia de una Poética contra la marginación que abarca un segmento importante de la producción narrativa de Angélica Gorodischer, precisamente aquel que politiza *genres* “menores” marginados.

Cabe subrayar, una vez más, que el presente trabajo es, en definitiva, una propuesta de lectura entre otras posibles y que no se asienta en ninguna declaración de intención de la autora rosarina. No obstante esto, la teoría literaria, especialmente la desarrollada desde mediados del siglo XX, avala nuestra empresa al sostener que un texto escrito no pertenece solo a su autor, sino que es propiedad de la cultura en general y del lector en particular. Desde esta perspectiva entendemos que cada texto, en tanto compendio de citas infinitas de otros textos e ideas entrecruzadas que provienen del pasado cultural histórico, no le pertenecen exclusivamente al autor. Además, una vez que el libro ha volado de las manos de su creador, se vuelve incontrolable para él y puede recibir tantas interpretaciones como lectores tenga. En este sentido, el lector se asume también en papel de creador adquiriendo una relevancia que se le resta al autor¹⁰⁴. Así lo explica Graciela Aletta de Sylvas:

¹⁰⁴ Entre los teóricos, críticos y filósofos que han abordado esta cuestión podemos mencionar a Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Foucault y Jacques Derrida, entre muchos otros.

[...] escribir la lectura implica el placer de la creación, establecer relaciones y nexos, leer los silencios del texto, lo que éste no ha dicho explícitamente, lo que ha sugerido o negado a la tarea del lector. En esta aventura nace otro texto que se expone a su vez a otros trayectos que entablarán un diálogo infinito. (2009: 245)

Hecha la aclaración, en el desarrollo precedente ejercimos nuestro papel de lectores activos y críticos. Partimos de una hipótesis general donde sosteníamos la existencia de un programa estético-creativo que atravesaba las obras del *corpus*. Dicho programa daba cuenta de una toma de posición social, por parte de Angélica Gorodischer, vinculada con el cuestionamiento de la marginación social arbitraria de ciertos colectivos que, a su vez, derivaba de la imposición convencional de jerarquías. En el proceso de investigación, esa hipótesis se fue precisando y complejizando hasta arribar al planteo de una Poética contra la marginación, con las particularidades analizadas. Luego de transitar el camino anterior, concluimos que, independientemente del *genre* que la escritora privilegia, podemos leer un conjunto de ideas y propósitos subyacentes en cada obra vinculado con el ejercicio del poder y la marginación que él implica, refractando además problemáticas ligadas a contextos sociohistóricos específicos.

A lo largo de la historia de la Humanidad, los sujetos han elaborado estereotipos, configurados y sostenidos desde discursos discriminatorios que, integrados al mal llamado “sentido común”, han funcionado como leyes implícitas que favorecían a ciertos colectivos mientras subordinaban o marginaban a otros. Lo mismo ha ocurrido dentro del campo literario donde los productos masivos o populares han sido desplazados a los márgenes o incluso sufrido el exilio de dicho ámbito. Contra estas generalizaciones, naturalizadas en determinados contextos, y homogeneizantes, consideramos que se levanta una poética personal, ética y estética, de la autora. En este sentido, Angélica Gorodischer sostiene que “la palabra escrita es siempre subversiva” (2007: 96), posición que hace praxis en sus textos ficcionales -no necesariamente de modo consciente para ella-. Los indicios de dicha subversión son muchos aunque

consideramos que son especialmente evidentes en la configuración de personajes transgresores, de sus voces, de las situaciones que generan y/o padecen y de su accionar en relación con ellas dentro de ficciones polifónicas que politizan *genres* masivos asociados a sujetos masculinos, blancos y/u occidentales.

La poética se va definiendo y redefiniendo a lo largo del *corpus*, desafiando el canon nacional -e incluso el internacional- con un estilo propio, innovando desde el contacto con *genres* “menores” marginados, haciendo un uso amplio y particular de sus códigos, trastrocando y politizando algunos de sus elementos clave. Mediante estas operaciones, sacude al lector aletargado por la automatización de la receta genérica y lo motiva a rastrear las huellas de las traiciones al paradigma para que acceda, siguiendo los indicios, a una segunda historia. Esta segunda historia, refracta cuestiones en debate dentro de la agenda mundial vigente en cada contexto de producción, tensionando configuraciones sociales establecidas y discursos esencializantes, al mismo tiempo que pone en evidencia los engranajes perversos y sectarios que mueven la máquina del poder.

Ese es el tema que persiste en el *corpus*, retomado una y otra vez desde distintos ángulos y perspectivas: el poder. Leemos cómo sus diversas formas, sus estrategias, sus mecanismos de producción, reproducción y circulación, su capacidad para configurar dominadores y dominados, explotadores y explotados, normales y anormales, -entre otros binarismos-, atraviesan las tramas. Los personajes lo ejercen y/o lo padecen según el momento aunque, por lo general, los desplazados o subalternos de la realidad escritural se erigen en protagonistas del mundo novelesco, cuestionando normas y valores establecidos. La configuración se expande hacia el campo literario donde los *genres* dominantes en cada obra del *corpus* han sido víctimas de marginación, sin reparar en las particularidades (estéticas, creativas, filosóficas, críticas) de las obras que los integran ni darles la posibilidad de ejercer -en la mayoría de los casos- su derecho a réplica. Sin embargo, paradójicamente, para Angélica Gorodischer “la marginalidad, es productiva. Se crece por los bordes, se endurece una lejos del centro, ahí donde se ambiciona el poder, es en los anillos más externos en donde corre la savia que alimenta” (2009: 94). Es esta marginalidad

fecunda la que empuja a la trasgresión de las normas sociales y de los códigos genéricos abriendo las puertas a la posibilidad de un cambio en el estatuto actual de las cosas.

A medida que transitamos las distintas novelas, escuchamos la voz del arqueólogo Iago Lacross, quien en el primer capítulo de *Opus Dos* especulaba sobre la fidelidad del hombre a sus lacras en el camino por encontrar la felicidad, que nos susurra constantemente su conclusión: “Lo que arruina todo es la noción de superioridad” (Gorodischer, 1967: 12). En *Opus dos*, los negros la ejercen sobre los blancos que aceptan pasivamente o se resisten de diferentes modos, según el caso y las posibilidades que se van abriendo a medida que avanza la Humanidad. En *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, las mujeres se empoderan, ya sea para hacer el bien o el mal, en ámbitos públicos y privados, ganando terreno frente a hombres débiles que lloran, se prostituyen o son víctimas indefensas, por mencionar solo algunas opciones. En *La noche del inocente*, la virgen degradada entre los santos, dotada de movimiento y de la capacidad para abrir la puerta de Sant Gaur, ayuda al pobre lego Pisou en su heroica lucha contra el Mal, encarnado en el Superior y el Bibliotecario que han sometido a todos en el Convento y matado a quienes se les oponen. En *Historia de mi madre*, la hija, traicionando mandatos de clase y *gender*, se rebela contra quienes quieren “educarla” y consigue triunfar allí donde su madre no pudo, según su visión, por sumisa y temerosa. Por último, en *Querido amigo*, el diplomático británico se convierte en político abdashiri, optando por morir en la potencia geocultural de la que procede para renacer en el país que ha adoptado como propio. Este abanico nos permite visualizar el modo en que van mutando la noción de superioridad y sus portadores, los discursos que la sostienen en cada situación y cómo va adquiriendo formas diversas a las que los héroes se enfrentan tensando y cuestionando valores, normas y jerarquías establecidas.

El motor que empuja a los héroes gorodischeanos de estas novelas es la búsqueda de la felicidad, de la que también hablaba Lacross describiéndola como “deseable, inminente e imposible” (Gorodischer, 1967: 11). Esta mueve a los blancos que se rebelan contra los negros racistas y explotadores (1967), motiva a la futura abuela a emprender la

aventura mexicana en lugar de cumplir con su rol de madre y abuela en el intercambio generacional (1985), empuja a Pisou a inquirir al Superior empleando para sí la primera persona de singular y a aliarse con la Virgen para enfrentar a los corruptos y malvados poderosos (1996), alienta a la hija que se opone a seguir el camino de su madre signado por la sumisión patriarcal impuesta por la clase social (2004) y conduce al diplomático británico a acercarse a la cultura abassiri hasta abrazarla por considerarla mejor que la occidental (2006). Todos ellos aspiran a ser felices aunque el pronóstico parece no ser muy propicio a los cambios profundos: en el nuevo comienzo se reproducirá la exclusión mientras la aventurera volverá al hogar para enfrentarse a los reclamos y desprecio de sus hijas y terminar cumpliendo el rol que socialmente se le ha adjudicado, el joven Pisou atravesará la puerta de Sant Gaur a costa de su vida terrena, la hija conseguirá acercarse a la figura de su madre cuando esta ya está muerta y el diplomático deberá morir para su cultura de origen y sus seres queridos del pasado para poder abrazar una nueva cultura. Ninguna felicidad es completa, acceder a un poco de ella supone sacrificios, renunciaciones y negociaciones. Además, nada garantiza que ese pequeño logro vaya a perdurar ya que la lucha por obtener la propia felicidad implica la desdicha de otros que volverán a la contienda para saborearla nuevamente. Aquí, otra vez resuenan las reflexiones de Lacross: “Tal vez cuando terminara la lucha dejaría de prevalecer la razón de la existencia de la raza humana, y el hombre se extinguiría” (Gorodischer, 1967: 10)

Como vimos a lo largo del presente trabajo, sujetos socialmente subalternos en la actualidad escritural refractan en el universo novelístico revirtiendo o trasgrediendo, de algún modo, la jerarquía sociocultural vigente. La operación descubre los engranajes de un poder que eleva a algunos a costa de la opresión o exclusión de otros. Los desplazados son dotados de una voz social, en el mundo ficcional, que confronta con la que se escucha en la realidad extraliteraria: los negros se imponen en *Opus Dos*, las mujeres dominan el discurso en *Floreros de alabastro*, *alfombras de Bokhara*, el último de los legos y la santa degradada se apropian de la palabra en *La noche del inocente*, la hija rebelde construye su propia voz en disidencia con los mandatos en *Historia de mi madre* y el diplomático

configura un discurso híbrido a tiempo que adapta su palabra –incluso su nombre- a otra lengua en *Querido amigo*. Y es que, como la misma Angélica Gorodischer manifiesta, “si con la palabra se pueden concebir horrores, con la palabra se puede denunciarlos” (2007: 103).

Así, el *corpus* echa luz sobre la condición de constructo sociohistórico situado del poder, cuya posesión y ejercicio no depende de diferencias biológicas o de esencias y, por ende, puede modificarse, trastocarse o eludirse. El poder no tiene, *per se*, *gender*, raza, clase ni cultura, esa es parte central de la denuncia. Ciertas coyunturas sociales favorecen que algunos grupos se apropien de él y lo ejerzan sobre otros, recurriendo al monopolio de los discursos esencializantes que apuntalan su superioridad en la supuesta inferioridad de otros. En este sentido, la misma Angélica Gorodischer afirma: “Lo que me interesa explorar en mi narrativa es la trayectoria de un personaje de la debilidad al poder o del poder a la debilidad. Me interesa comprender el impulso oscuro que lleva a alguien a tomar una posición de poder” (Gorodischer en Gwendolyn Díaz, 2009: 61-62). Un impulso oscuro que en los 60 perseguía, oprimía y excluía a los negros en Estados Unidos y comenzaba a hacer lo mismo con los “cabecitas negras” en Argentina; que en los 80 continuaba relegando a las mujeres de nuestro país a un lugar secundario y pasivo a pesar del retorno de la democracia; que en los 90 arrasaba con quienes amenazaban a la corrupción menemista; que llegando al siglo XXI seguía reproduciendo mandatos patriarcales ligados a la clase social y que, en el primer lustro del nuevo milenio, volvía sobre la oposición maniquea Occidente-Oriente reforzándola para justificar la configuración de un enemigo que se debía abatir y sojuzgar.

Sin embargo, entendemos que el poder no es el problema principal que plantean las obras del *corpus*, sino su contraparte: la marginación y el silenciamiento que impone sobre quienes lo padecen. Por eso, las obras analizadas, si bien abordan actos de corrupción y abusos de poder por parte de grupos o discursos dominantes, no olvidan las acciones transgresoras de los sujetos subalternos. La ficción denuncia situaciones de violencia social ligada a estereotipos, prejuicios y discriminación, nos enfrenta a la injusticia que rompe con las redes de la convivencia humana y, por vía

indirecta, refracta la realidad social inequitativa del contexto de producción. Ante este panorama, se plantean formas de solidaridad entre algunos desplazados para hacer frente, de cierto modo, al sistema de opresión en el que se encuentran. Una vez que los protagonistas toman conciencia de la situación de violencia -material y/o simbólica- a la que están siendo sometidos, acceden a la posibilidad de transformar su historia, la historia. No es una opción para ellos el permanecer pasivos aguardando el embate de la fatalidad de los hechos, sin intentar revertirlos y, finalmente, se rebelan y hasta se disponen a dar la vida en pos de alcanzar la felicidad liberadora. Así lo muestran las obras del *corpus*: en *Opus dos* atravesamos diferentes tipos de revoluciones, desde las cotidianas hasta las sociales, políticas y culturales en una sociedad donde los negros someten y oprimen a los blancos; en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, la postergación del rol social de madre y futura abuela es reemplazado por la búsqueda de aventura con el consecuente riesgo de la propia vida; el enfrentamiento con las bestias sobrenaturales obedientes a los corruptos poderosos para salvar(se) en *La noche del inocente*; la rebelión contra los mandatos de clase, religión y *gender* en *Historia de mi madre*, y en *Querido amigo*, la muerte en la cultura de origen mundialmente hegemónica para renacer en un nueva cultura geopolíticamente excéntrica.

Sin embargo, el proceso no es igual en todas las novelas. En las primeras dos se da una especie de recomposición final de la estructura con la que se había pretendido romper: en *Opus dos* nace una nueva sociedad donde se augura el predominio de los más fuertes mientras que en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* el yo vuelve al hogar, y luego de recibir los reproches de sus hijas, cumple con su rol de madre y abuela al tiempo que piensa en volver a casarse. Sin embargo, en las obras del *corpus* publicadas a partir de la década del '90, la situación cambia. La estructura social inicial margina, excluye y/o elimina a los protagonistas debido a su rebeldía. Paradójicamente, esa misma condición les permite alcanzar la felicidad aunque a costa de su vida pasada. Esto obedece a que, los héroes y quienes los secundan, se resisten a ocupar de forma pasiva las posiciones de sujeto que les han sido asignadas arbitrariamente y que persisten, heredadas y naturalizadas, gracias a la acción reproductora y justificadora

de ciertas instituciones (educativas, políticas, religiosas, etc.). En su lugar, dan cuenta de relaciones innovadoras con las posiciones subjetivas precedentes y contribuyen a deconstruirlas poniendo en tensión y quebrando con su pretendida base esencial.

Además, resulta evidente que no todos los subalternos son iguales, no poseen una esencia que permita justificar una posición colectiva dentro de la escala social en un determinado momento y lugar. Es así que, en las ficciones analizadas, se tensan los estereotipos asentados en identidades colectivas que homogeneizan a ciertos marginados. Por el contrario, se plantean formas de resistencia particulares que cada sujeto ejerce desde su posición específica. Es así que, en cada caso, aparecen sujetos que escapan a la norma social y hacen frente a la dominación, desarticulando, mediante la praxis, discursos subalternizantes naturalizados ligados a prejuicios desde los que se suelen justificar actos de discriminación.

Lo que leemos en las obras del *corpus*, por ende, es una desidentificación de los protagonistas respecto del “deber ser” que la sociedad les impone y que los relegaría a un espacio de marginalidad respecto de otros sujetos. Esto implica un desplazamiento del enfoque, del punto de comprensión y estructuración del mundo, es decir, una redefinición de la visión de mundo en general desde un punto de vista excéntrico. Se trata de una posición de resistencia y acción que debe ser aprehendida desde fuera o superando un aparato sociocultural dominante, mediante el acceso y/o configuración de una base de saber inusual o a través de una práctica cognitiva innovadora.

Por otra parte, la operación antedicha, implica la puesta en práctica en cada obra del *corpus* de un proceso de politización de *genres* “menores” marginados. Dicho proceso produce desplazamientos respecto de los códigos de *genre* que alejan a las obras del automatismo de la repetición formular. La ruptura con lo esperado convoca a reflexionar sobre la traición para rastrear los indicios de lo que el texto silencia u oculta tras las transgresiones, lo que permanece opaco aunque profundamente significativo. Es en los márgenes sociales y literarios donde surge la apuesta ética de la estética gorodischeana, es allí donde se delinea una Poética contra la marginación. Desde ese lugar, tensa, transforma o

desarma jerarquías basadas en estereotipos para desenmascarar las estrategias del poder, tanto en el ámbito social como literario. El procedimiento no pretende invertir el discurso dominante sino subvertirlo, destronar identidades homogéneas y esencializadas –generalmente basadas en binarismos- poniendo en escena a un “sujeto múltiple y contradictorio cuya posición es contingente y precaria” (Aletta de Sylvas, 2009: 248). Así, al echar luz sobre ciertos puntos ciegos dentro del discurso social actual, permite pensar nuevas formas de negociación interpersonales e interculturales más equitativas, al mismo tiempo que desafía, cuestiona y redefine las fronteras y criterios del campo literario.

A pesar de lo antedicho, la lectura del *corpus* no deja dudas sobre la importancia del trabajo estético en las obras, de la reflexión sobre el lenguaje, de la productividad que surge del aprovechamiento de la multiplicidad y la ambigüedad semánticas, etc. La misma Angélica Gorodischer, en más de una oportunidad, ha desestimado el lugar preponderante que se le suele adjudicar a la inspiración para resaltar la importancia del trabajo arduo sobre la idea y la lengua. Es por eso que en sus obras, el poder de la palabra, del discurso, atraviesa los argumentos y el lenguaje literario-poético se entrelaza con la lengua coloquial para tensionar y traicionar también sus usos convencionales. El *genre* y sus transformaciones se presentan como una herramienta de lucha y resistencia contra formas de poder subalternizantes. Al mismo tiempo nos sitúan ante determinados modos de habitar el cuerpo textual y biológico, de sentir y pensar dentro de un mundo ficcional que tensiona los límites impuestos desde una concepción occidental, blanca, capitalista y patriarcal de la sociedad. Por eso concluimos que la elección del *genre*, la construcción de un mundo novelesco y la configuración de los personajes (especialmente el héroe), con sus voces y discursos particulares, son los instrumentos principales de los que se sirve la escritora rosarina para deconstruir, desde la literatura, categorías y estereotipos subalternizantes tradicionales. Así, desde obras polifónicas asentadas en la politización de *genres* “menores” marginales vehiculiza una ética y un discurso alternativo y opuesto a la marginación.

A lo largo de la presente investigación nos hemos concentrado en la lectura crítica y el análisis de un *corpus* narrativo de Angélica Gorodischer que incluye obras que politizan *genres* “menores” marginados hasta 2006. Atravesando múltiples *genres* “menores” marginados hemos relacionado su politización con contexto sociohistórico diversos y analizado cuestiones vinculadas al poder y su ejercicio desde categorías teóricas de distintas procedencias. Al final del camino planteamos la existencia de una “Poética contra la marginación”, la cual podría expandirse a las demás producciones narrativas ficcionales que integran el mismo grupo que las obras trabajadas aquí. Las autoritarias fronteras impuestas al *corpus* permiten pensar en líneas de investigación que amplíen los alcances del presente trabajo. Alguna de ellas podría abarcar el análisis de la narrativa ficcional de Angélica Gorodischer posterior a 2006 o profundizar en los textos del grupo que aquí hemos dejado de lado. Otra alternativa sería indagar sobre la posibilidad de incluir en la poética propuesta las obras de los otros dos grupos en los que clasificamos la producción gorodischeana.

Más allá de las sugerencias, la *summa* literaria de Angélica Gorodischer abre la puerta a un universo de goce, estética y éticamente creativo, donde el trabajo profundo con la palabra y la construcción de tramas complejas impide que el lector salga indemne.

Referencias bibliográficas:

- Aletta de Sylvas, Graciela. *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 2009.
- Díaz, Gwendolyn. “Angélica Gorodischer”. En: Díaz, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura argentina: relatos, entrevistas y ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2009. Pp. 53-76.
- Gorodischer, Angélica. “El misterio de la escritura”. En Gorodischer, Angélica. *A la tarde, cuando llueve*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2007. Pp. 95-114.

ÍNDICE

➤ PATE I: ACERCAMIENTOS	5
▪ Angélica Gorodischer: Una escritora contra la marginación	6
▪ La narrativa gorodischeana: Un árbol con tres ramas	22
• Ficciones que politizan <i>genres</i> “menores” marginados	25
• Textos ensayísticos y/o críticos	27
• Ficciones donde prima la experimentación estética	28
• Otras publicaciones posteriores a 2006	29
▪ Aproximaciones teóricas y metodológicas	31
• Precisiones acerca del <i>corpus</i> y el enfoque	31
• Breve <i>racconto</i> del derrotero de los <i>genres</i>	40
• ¿A qué consideramos <i>genres</i> “menores” marginados?	60
• El proceso de politización de <i>genres</i> “menores” marginados	69
• Pero, ¿quiénes son los sujetos subalternos?	76
• La configuración de los héroes	89
• La lengua que construye	94
• Últimas palabras	96
➤ PATE II: ANÁLISIS DEL <i>CORPUS</i>	105
▪ CAPÍTULO 1 - <i>Opus dos</i> o el problema de la noción de superioridad	106
• La agitada década del 60	107
• Cuestión de negros	111
• La ciencia ficción en la Argentina de los 60	117
• Ciencia ficción literaria: breve acercamiento al <i>genre</i> de la anticipación	119
• La ciencia ficción aterriza en la Argentina	123
• <i>Opus dos</i> o El problema de la noción de superioridad	126
	330

• El orden de los factores no altera el producto	140
▪ CAPÍTULO 2 – <i>Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara</i> o las mujeres también son duras	147
• Los 80 y la vuelta a la democracia	149
• Cosa de mujeres	151
• Derroteros del <i>genre</i> negro	153
• Tras el rastro argentino	156
• <i>Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara</i> o las mujeres también son duras	159
• La heroína de un nuevo <i>gender system</i>	167
• Una nueva mujer para una nueva Nación	177
▪ CAPÍTULO 3 - <i>La noche del inocente</i> o en el principio era el Verbo	186
• Los comienzos del menemato	188
• El gótico dieciochesco en la literatura	198
• El gótico en la Argentina	207
• En el principio era el Verbo	210
• Contra el vil poder	223
▪ CAPÍTULO 4 - <i>Historia de mi madre</i> o el triunfo de la rebeldía	231
• Breve acercamiento a la autobiografía, al diario íntimo o personal y a las memorias	235
• La autobiografía en Argentina	245
• Re(b/v)elarse para ser	248
• Las traiciones	249
○ Traición a los <i>genres</i>	249
○ Traición a la madre	256
○ Una traición necesaria	265
▪ CAPÍTULO 5 - <i>Querido amigo</i> o sentir lo que siente el otro	272
• Medio Oriente/Occidente: Breve derrotero de una relación compleja	274
• Escuchar la voz del otro: La perspectiva Poscolonial	280
	331

• El <i>genre</i> erótico: Su potencial revolucionario y liberador	285
• La cosificación pornográfica	290
• Una novela que se hizo esperar	292
• El colonizador seducido	293
• De lo otro a lo propio: un camino signado por mujeres	304
• Sentir lo que siente el otro, aunque implique morir	312
➤ PATE III: CONCLUSIÓN	318
▪ Poética contra la marginación	319

Todas las ilustraciones son del artista NICOLÁS BRONDO