

decir *amor*

Julia Musitano (ed.)

Karina Boiola, Rocío Cabral, Patricio Fontana,
Javier Gasparri, Alberto Giordano, Mariela Herrero,
Marina Maggi, Julieta Novelli, Paola Piacenza,
Carlos Surghi, Marcos Zangrandi

CONICET



I E C H

Decir amor / Julia Musitano ... [et al.] ; Editado por Julia Musitano. - 1a ed.

Rosario : Humanidades y Artes Ediciones - IECH Ediciones, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6856-04-3

1. Análisis Literario. I. Musitano, Julia II. Musitano, Julia, ed.

CDD 800



Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR - CONICET)

© De los textos: Los autores, 2026.

© De la presente edición: Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (Rosario), 2026.

Como condición previa para su publicación, todos los trabajos incluidos en esta obra fueron sometidos a un proceso de evaluación externa. El jurado estuvo compuesto por Bruno Grossi y Silvio Mattoni.

Agradecemos la colaboración de HyA Ediciones (UNR).

Libro digital, PDF Proforma • Rosario / Santa Fe, Argentina • 2026



Esta obra se publica bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Índice

INTRODUCCIÓN

Julia Musitano

El amor nunca se dice

FAMILIA Y MATRIMONIO

Marcos Zangrandi

La semilla que germina fuera del árbol. Huaco retrato de Gabriela Wiener

Karina Boiola

Viajes y una historia de amor

Patricio Fontana

Un amor que se dice tarde

Alberto Giordano

Carta a una madre. Sobre Sara, de Edgardo Cozarinsky

AMOR POR LA TEORÍA

Paola Piacenza

Eros. Agamben

Carlos Surghi

Amor-Carson

Marina Maggi

El blanco del amor

Rocío Cabral

Literatura y magia. Una política de los afectos

EL DISCURSO AMOROSO

Julia Musitano

El texto enamorado. Una lectura melancólica de Preparación para el amor de Leticia Obeid

Mariela Herrero

No hay nada más difícil que vivir sin ti. Afectos exhumados en Agosto de Romina Paula

Julietta Novelli

El movimiento de la palabra amorosa en los poemas de Fernanda Laguna y de Cecilia Pavón

Javier Gasparri

El amor de los muchachos. O una “erología” sexo-corporal de los afectos

Sobre los autores

Notas

INTRODUCCIÓN

JULIA MUSITANO

El amor nunca se dice

...Tal vez uno puede hablar de amor pero en cuanto lo hace ya no está hablando de él. El amor es un misterio; de otra forma, no es nada.

Leonard Michaels, *Escribir sobre mí*, p. 48.

El habla de los amantes es de suyo poética, en ella no hay un *dialegesthai* pensante, ni un hablar sobre. Es como si en ella los hombres se convirtieran por primera vez en aquello que pretenden ser como poetas. No hablan, no conversan, sino que suenan al unísono.

Hannah Arendt, *Diario filosófico*, Vol I, Cuaderno IX, pp. 205-207

En los últimos años proliferaron publicaciones sobre el amor. El psicoanálisis, la filosofía, la sociología e incluso la biología y la neurociencia buscan explicar los modos en que el amor acontece en nuestras vidas y en la cultura de este siglo. Se preguntan qué es el amor, qué quiere el amor de la cultura y qué quieren nuestras sociedades del amor en función de los desplazamientos y las transformaciones evidentes que supone el uso de las nuevas tecnologías en el modo en que nos relacionamos. Y sobre todo, se detienen en los cambios producidos por la nueva perspectiva sobre esos vínculos que proponen los discursos feministas actuales (en particular mujeres que escriben sobre el amor: bell hooks, Eva Illouz, Ana Suy, Judith

Duportail, Alaleh Nejafian, Emmanuela Muriana y Tiziana Verbitz, Dolly Alderton y Tamara Tenenbaum por nombrar algunas).

Esta no es ni quiere ser una publicación más sobre el amor y aquí no se ofrecen explicaciones lógicas, definiciones, axiomas, máximas ni tampoco se ilustra el funcionamiento del amor en un momento histórico determinado. *Decir amor* se propone, más bien, escuchar modulaciones, inferir balbuceos, rastrear en lo no dicho, desarmar exageraciones y mostrar incongruencias, ambigüedades, contradicciones o paradojas para leer los diferentes modos en que la literatura hace hablar el amor. Cada uno de los capítulos del libro se reafirma en el desequilibrio inherente al concepto, trabaja con los límites y las resistencias propias de un discurso inapropiable, y se beneficia, a la vez, de sus excesos. En los epígrafes de esta introducción, Michaels y Arendt coinciden en que no se puede hablar sobre el amor, del amor y que hacerlo desnudaría el misterio que lo caracteriza. Sin embargo, no podemos dejar de hablar de amor, ¿acaso no son todas las conversaciones íntimas sobre la multiplicidad, la diversidad y la complejidad del amor? No podemos dejar de hablar de amor por dos razones fundamentales: la primera es que no sabemos nada sobre él y que el amor se resiste a una posible conceptualización entonces en un afán interpretativo lo llenamos de explicaciones para hacerlo decir lo que no puede. La segunda es que el amor nunca se dice: los amantes, en un desencuentro erótico y brutal, nunca hablan. *Decir amor* trata de escuchar el sonido de esos amantes que no conversan —«suenan al unísono», según Arendt— y lo hacen a ritmo poético. La lengua del amor no puede ser otra que la literaria porque se constituye en un acontecimiento literario, en la creación de un imaginario, en un hecho de lenguaje que pone al saber, al cuerpo, a la identidad y al

propio lenguaje, fuera de sí. «Decir/escuchar el amor» es una propiedad de la literatura que, como espacio de lo imaginario, y a lo largo de los siglos (los mitos fundadores del amor occidental corresponden a Elena y Paris en *Iliada*, a los amantes del *Cantar de los Cantares* en la Biblia, al amor cortés de Tristán e Isolda, a la *donna angelicata* de Dante, al ideal romántico, a la novela burguesa por dar ejemplos) pone en crisis los códigos del conocimiento.

Las tres partes del libro —«Familia y matrimonio», «Amor por la teoría» y «El discurso amoroso»— formulan una aproximación teórico-crítica al discurso amoroso como modulación posible de un decir literario. La literatura, según las perspectivas de los autores, explora un mapa de relaciones afectivas, vínculos amorosos y lazos familiares que revisan el acontecer del otro en la vida de un yo. Se escribe desde un nosotros imaginario que postula un otro siempre ausente y en huida imposible de asir, un «ser fugitivo» como lo define Marcel Proust, tal como sucede con el amor como categoría teórica que rehúye la definición. Además, algunos de estos textos indagan en el amor como fuerza cósmica que da origen al mundo y que debilita las certidumbres desde donde se construye ese mundo a partir del acontecer problemático del lenguaje. Los textos examinados en cada capítulo (ficciones, biografías, autobiografías, poesía y formas de la crítica) se presentan como modos de acoger al otro: como formas de proximidad y de cercanía, de hostilidad y de rechazo que expanden las subjetividades y reconfiguran el espacio afectivo de los vínculos.

No todo lo que rodea al amor, sin embargo, es inalcanzable y a pesar de su carácter esquivo, algo sabemos o intuimos sobre él: en una primera instancia, lo hemos degradado a la categoría de sentimiento que brota del corazón. También nuestra lengua arma una constela-

ción de nociones familiares para mostrar ese carácter proteiforme pero siempre inalcanzable: familia, deseo, celos, erotismo, amistad, afecto, romance, pasión. La pluralidad de máscaras que adquiere Eros a lo largo de la historia y, con ello, los modos en que las culturas de todas las épocas han intentado apresararlo en morales posibles muestran que solo podemos luchar en su contra para siempre perder la batalla. Menos que un sentimiento, el amor es una fuerza que fracasa en el decir para mostrar, ahí mismo, su potencia productora de afecto y subjetividad. Estamos presos de una pasión que nos coloca fuera del mundo, que despoja al mundo de sentidos: “Delimitación: yo tengo sentimientos, el amor me tiene a mí», aclara Arendt. Esto es, el impulso que toma el amor cuando ocurre, impertinente e inesperado, muestra la disponibilidad del sujeto a perder también la propia identidad. Contamos con un arsenal de significantes que se despliegan inmunes a la proliferación de sentidos o al sinsentido que el amor propone. El amor es poder: tirano, maníaco, retórico, andrógino, sexual, pudoroso, esclavo, melancólico, erótico, audaz y cósmico; y así y todo inefable. Hay un decir, hay decires que nos permiten escucharlo hablar pero ninguno puede exponer nada certero, así como tampoco el amor puede señalar la verdad de nadie. ¿Es que cuando nos enamoramos nos encontramos con nosotros mismos, con un ser interior verdadero? ¿El furor del enamoramiento impide una lectura lúcida de lo que nos rodea, del yo y del tú que nos enseguece? En el amor se disuelve el sujeto aunque se expande en lo más humano de lo humano: “una humanidad que existe sin mundo», aclara, una vez más, Arendt. La alteridad radical impone un nosotros expansivo y maníaco que trasciende los límites de lo conocido para preguntarse por la condición humana.

La literatura cuenta, de a ratos, historias de amor. Pero eso no es

lo que a este libro le interesa. Más bien, propone la idea de que la literatura lucha contra el amor, se coloca a su lado y en paralelo, lo atraviesa con numerosas perpendiculares, lo ignora y lo espectaculariza, lo señala en su singularidad, lo arrastra en sus excesos, se acerca y se aleja. Dice, escucha, lo deja hablar. Algunas veces, le presta la forma, le da forma, aunque esa configuración amorosa lo traicione. Este libro busca acceder a esos momentos en los que la literatura acerca el oído y presta la palabra única e indiscutible para señalar su disparate. El amor, entre el destino y el azar, se sostiene caprichoso sobre un imposible para vislumbrar, desde ahí, las posibilidades infinitas, a las que cierra todos y cada uno de sus accesos, y las desecha inverosímiles.



En la primera parte, los textos de Alberto Giordano, Patricio Fontana, Marcos Zangrandi y Karina Boiola reflexionan sobre algunas modulaciones en torno a lo que se define como familiar: una zona afectiva recurrente como fundadora de la ficción occidental. Si es posible decir el amor filial o matrimonial es porque allí se accede a un espacio que linda con lo instituido pero que reniega de reducirse a generalidades: el lazo como unión y como fraude.

Giordano y Fontana revisan modos biográficos de configurar a

otro en ciertos vínculos particulares: un hijo a una madre, un hijo a un padre. Escribir sobre otro que ya no está es darle un plus de existencia a esa vida, es continuar un diálogo que repara o fractura vínculos primitivos. Fontana define las patriografías como formas indirectas del parricidio aunque también muestren una sobrevida amorosa, un espacio textual en el que padre e hijo siguen conversando. Giordano se detiene en una lectura de *Sara*, de Edgardo Cozarinsky, para señalar el poder del duelo que puede dar testimonio de lo irrepetible y cuya escritura renueva la vitalidad en cada hallazgo literario. Zangrandi, por su parte, lee en *Huaco retrato*, de Gabriela Wiener, la descomposición y reconfiguración de lo familiar que pone en crisis lo establecido y reformula un interrogante sobre el linaje y la construcción de la propia identidad. Boiola, que trabaja sobre el prolífico matrimonio de Emma de la Barra y Julio Llanos, se demora en la escritura en compañía cuando revisa los textos de producción paralela de los miembros de un matrimonio y la formulación de un nosotros prediscursivo que se sostiene en conversaciones domésticas de un mundo compartido.

En la segunda sección, Paola Piacenza, Carlos Surghi, Marina Maggi y Rocío Cabral se interrogan sobre lo que puede la teoría con respecto al amor. Las obras de Giorgio Agamben, Anne Carson, Gilles Deleuze y Félix Guattari son revisadas aquí con minuciosidad para formular un acercamiento al ritmo con el que el discurso amoroso propone un imaginario del capricho y del azar. El escándalo amoroso de esta sección reside en la bifurcación de los caminos teóricos como modos de pensar la vida, la muerte y el lenguaje. ¿El amor es poesía, es ritmo, es sustancia, es fuerza cósmica y universal?

Piacenza lee la aventura que se juega en el lenguaje y en las imáge-

nes cuando discute algunos de los sentidos de “Eros» en el pensamiento de Agamben: la experiencia amorosa como experiencia poética en una secuencia de la versión cinematográfica inconclusa de *El Quijote* filmada por Orson Welles. Maggi, a su vez, ensaya la posibilidad de pensar el vínculo afectivo entre nieve y lenguaje, también a partir de un ensayo de Agamben: el amor es un salto de fe tanto como lo es la palabra. La lengua del amor como extrañamiento radical “asordina las voces y demarca un llamado», asegura Maggi.

A la pregunta por el sonido al unísono de los amantes, Surghi responde que el amor no es ni una fuerza ni un signo sino puro ritmo. Para esto se adentra en el pensamiento de Anne Carson y pone su atención en la manía, la constancia, lo obsesivo de una escritura extraña, fragmentaria, de duelo y de vida, en la que se deja escuchar el ritmo propio del amor.

El poder del amor está en la lengua propia de los amantes pero también en ciertos lazos que Cabral describe como un sistema de alianzas habilitadas por la práctica de las brujas en el que se pone a prueba la magia de lo literario como espacio de constitución de afectos y se dejan ver uniones cósmicas e invisibles que arrasan con la fuerza de todo lo que existe en el mundo.

En la última parte, los textos de Julia Musitano, Mariela Herrero, Javier Gasparri y Julieta Novelli ponen en escena un diálogo imposible entre el sujeto enamorado y el objeto amado que instala ciertos modos de pensar los vínculos que desbordan y exceden las fronteras de una sola mirada sobre el mundo. El otro es también aquello a lo que, porque es exterior, extraño e inaccesible, el sujeto no accede, pero, de todos modos, no deja de interpelarlo. Desde la lectura de *Preparación para el amor* de Leticia Obeid, que propone Musitano se abre

la dimensión melancólica del amor como un tiempo que inaugura la escritura en tanto espacio hospitalario para el deseo y a modo de escucha de una mujer enamorada que habla y dice. En el caso de Herrero, la escritura sobre la ausencia en *Agosto*, de Romina Paula, acapara el relato de una amistad. Duelo y repetición cobran volumen cuando la falta de otro deviene propia: omisiones, lagunas y aberturas hablan del tiempo propio de la amistad que no es el *coup de foudre* del amor pasión. Gasparri lee el amor de los cuerpos para revisar los modos *queer* de apropiación de lo amoroso y así desanda la pasión amorosa como el encuentro entre alma, cuerpo y espíritu para escuchar el sonido de dos cuerpos enamorados. Novelli, finalmente, repara en lo inexpresable del amor, en términos barthesianos, para pensar en una forma de decir lo amoroso en algunos poemas de Fernanda Laguna y de Cecilia Pavón: cómo desprenderse del léxico de la cursilería y del amor para encontrarle su ritmo, un decir poético.



Las discusiones en torno a una posible definición de lo amoroso se establecen no solo en las modulaciones de la crítica literaria, a través de la lectura atenta de algunos textos publicados en Argentina en las últimas décadas, sino también en la teoría mediante la puesta en diálogo de diversos teóricos que han hecho acercamien-

tos al tema sin forjar ningún discurso acabado sino, más bien, postulando interrogantes que aquí se desglosan y se desprenden para reconfigurar lo amoroso. Este libro, entonces, pone en escena un decir de lo amoroso que solo es posible en la literatura.

FAMILIA Y MATRIMONIO

La semilla que germina fuera del árbol

Huaco retrato, de Gabriela Wiener

Durante una visita al Musée du Quai Branly en París, la narradora de *Huaco retrato* tiene una visión espeluznante: una vitrina vacía con el cartel «Momie d'enfant» (2024: 13). Como señaló Mark Fisher, lo espeluznante irrumpe «por una falta de ausencia o por una falta de presencia. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo» (2023: 75). La que le provoca ese pavor, así, no es la visión de un cuerpo momificado. Es su ausencia. Una falta que, si no es por motivos administrativos o técnicos, pone de manifiesto una fisura en el montaje visual del archivo imperialista: la apropiación de los cuerpos derrotados encubierta por los discursos civilizatorios y modernizadores. Con mayor énfasis, la de los niños, figuras sobre las que reposan las expectativas del futuro de una progenie, de una comunidad o el de una nación. Esta impresión sobrecogedora se complementa con el reflejo fantasmático del rostro de la visitante sobre el vidrio, un rostro que tiene rasgos vinculados con esa persona ausente: sudamericana, marrón, chola.

En esta escena se cruzan las líneas centrales de *Huaco retrato* de Gabriela Wiener: la indagación sobre la identidad —sobre un yo que articula la ficción y la crónica— remite una y otra vez a los amores y desamores engarzados en la familia, y ese puntal va poniendo de manifiesto la trayectoria histórica de colonialismo y normalización articulada en ella. En la novela, la muerte inminente de su padre moviliza a la escritora desde su residencia en España hacia el hogar donde creció en Lima. Ese momento dramático dispara una investigación sobre el tatarabuelo Charles Wiener, aventurero europeo que recorrió Perú en el siglo XIX y sobre la doble familia que mantuvo el padre de la cronista, el militante y periodista Raúl Wiener, reflexiones que se vuelcan sobre los afectos y los vínculos no convencionales de la narradora.

Hay una inflexión de *Huaco retrato* que contrasta con el modo en que se configuró la familia en las ficciones del siglo XX. En efecto, algunas piezas centrales de la literatura latinoamericana, como *Coronación* (1957) de José Donoso, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez y *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, colocaron la línea familiar como eje de la narración, y más, como dispositivo alegórico a través del cual se podía leer la trayectoria de una nación. En el linaje de los Ábalos, los Buendía y los Trueba se condensaban las alteraciones sociales, los acontecimientos políticos y las transformaciones económicas de un país. La familia se estableció, así, como artefacto simbólico a través del cual la novela latinoamericana asentó su forma de mediar con la historia.^[1] No es esta la configuración de *Huaco retrato*. Más bien Gabriela Wiener examina las funciones y atributos de la familia en tanto reproductora del gobierno social e instrumentadora de las pautas dominantes

de género y de clase.[2] Con mayor énfasis, observa las líneas continuas de jerarquización racial, herederas de la relación colonia / metrópoli, tanto en Perú, el país donde nació, como en España, donde vive en el presente. La trama familiar que interroga *Huaco retrato* está, de este modo, relativamente despojada de la carga alegórica y de la densidad simbólica que era común en las producciones del siglo XX y, en cambio, elige al objeto histórico, impactado por la crítica decolonial y de género.[3] En esta posición, la novela propone un examen y un desmontaje de lo familiar siempre desde el vértice de un yo que interroga los vínculos amorosos, el linaje, la herencia y la parentalidad. Tanto es así, que posiciona a la familia como poseedora (y, ocasionalmente, como encubridora) de una verdad primordial, en un sentido afín a lo que señala Didier Eribon: «El poder de la “familia” como lugar y como norma de la verdad sobre y de uno mismo (como dispositivo de poder que funciona con la “voluntad de saber”, habría dicho Foucault) actúa incluso donde cabría esperar que estuviera más desarticulado» (2017: 23). El yo dilemático y especulativo de *Huaco retrato* (que puede considerarse también como un yo afectado por la pérdida) funciona entonces interpelando a la trama familiar, como fuente de fundamentos constitutivos para la vida de los individuos (considerados, sobre todo, como herederos) y, por extensión, como plataforma de la mecánica social, en este caso sobre los efectos duraderos del colonialismo.

El corazón de esta indagación es Charles Wiener, tatarabuelo de la escritora e hito inicial del linaje. Se trata de un ambicioso explorador que visitó Perú y Bolivia entre 1876 y 1877 enviado por el Ministerio de Instrucción Pública Francesa con la misión de estudiar la región y recolectar objetos destinados al Museo de Antropología del Trocadero y

la Exposición Universal de París de 1878. Estuvo cerca de llegar a Machu Picchu, pero no pudo localizar las ruinas de la ciudad inca. Aun así, Wiener halló numerosos sitios de culturas prehispánicas y arribó a Francia cargado con miles de piezas arrancadas de ruinas y sepulcros. En lengua quechua se denomina *huaca* a los lugares sagrados de los pueblos prehispánicos, y a los saqueadores de esos espacios se los llama *huaqueros*. Charles Wiener, dice Gabriela Wiener, era un huaquero.

Charles esperaba ganar con su misión el reconocimiento de la sociedad, de la comunidad científica y sobre todo del Estado francés. Y así fue, de hecho. Tras su viaje, se le asignaron tareas diplomáticas y comerciales en América Latina hasta su muerte en Río de Janeiro en 1913. La segunda parte de *Huaco retrato* ficcionaliza el día de la inauguración de la Exposición Universal. Allí, Charles Wiener se jacta de las pruebas de su expedición por Sudamérica. Las fotografías y las cerámicas traídas de las junglas y los Andes remotos descansaban sobre el discurso científico y modernizador fomentado por la Tercera República, tras el cual se proyectaba una geopolítica colonialista y racista —muy cerca de allí, cuenta la novela, se había levantado un zoo humano con cuatrocientos nativos africanos—. En torno a aquella agresiva autopromoción se escondía un ansia de legitimación de Charles, nacido como Karl Wiener en el seno de una familia judía de Viena. Todo un pasado solapado tras la adopción de la ciudadanía francesa y una rápida conversión al catolicismo. Un punto inicial de la genealogía, entonces, como un yo advenedizo, un yo balzaciano que oculta trazos de pertenencia comunitaria y familiar.

Charles Wiener no solo fue un codicioso expedicionario. También fue autor de varios libros, el más importante de ellos *Perú y Bolivia*, un volumen de 1880 de casi 800 páginas en el que cuenta en el formato de narración de aventuras, su itinerario y sus impresiones de estos dos países, descritos en parte como enclaves del atraso y en parte como territorios de lo exótico y de lo salvaje, atributos que contrasta una y otra vez con la modernización social y técnica europea. El libro se asienta en una tradición consolidada desde el siglo XVIII, la narración de exploradores escrita desde la perspectiva de lo que Mary Louise Pratt (2010) propuso como mirada imperial. Esto es, el relato del portador de un conocimiento ilustrado, asumido como medida universal y legitimado como parte del Progreso. Esas historias, señala Pratt, provocaban curiosidad y movilizaban el ánimo moral en los lectores, y de esta manera daban fundamento al expansionismo económico y cultural de Europa. En este sentido, el relato sobre estos países remotos, aparentemente fundado en el saber científico y el parecer racional, escamoteaban una ambición de propiedad y de extracción impulsada por el capitalismo.

Como cuenta *Huaco retrato*, ese libro se convirtió en una especie de Biblia para los Wiener peruanos, objeto fundante del prestigio social, adjunto a un apellido europeo y a una veta blanca que recorre el linaje. Nosotros, parecían decir, suscribimos al relato del reconocido viajero, del pionero de la arqueología, del padre, del autor. Una posición no menos que problemática si se leen las opiniones negativas y hasta crueles que Charles volcaba sobre la sociedad peruana, en particular sobre los indios, a los que describe como seres infantilizados y brutales. Gabriela Wiener se asume crítica de *Perú y Bolivia*; lo subraya, lo anota, lo comenta, lo analiza, advirtiendo los fundamentos que sos-

tienen aquel discurso, en plan de lo que la ensayista brasileña Djamil Ribeiro llama «ruptura del régimen de autorización discursiva» (2020: 96). El largo relato atravesado de desprecio racista, dice Wiener, no hace de Charles un escritor, sino apenas «el troll de toda una civilización» (2024: 53). Esa lectura se extiende al relato familiar, y más allá, a las esquilas coloniales geopolíticas del presente, en particular las que sufren los migrantes latinoamericanos en Europa. Una lectura estratégica se abre paso, así, entre la palabra impresa del patriarca y la trama genealógica.

Huaco retrato se apropia de un recurso análogo al de Charles: un yo como plataforma del relato y, en este sentido, la experiencia personal como posición de la escritura. La primera persona interseccional del presente enfrenta al yo masculino, blanco e imperial. Aquel era edificante: yo sé, yo descubro, yo juzgo. El yo de Gabriela, en dirección inversa, es menos arrojado al mundo, más introspectivo, pero más transgresor y confrontativo. No ambiciona revelar un país inexplorado, sino estudiar lo que no ha sido visto de la relación entre la familia y la sociedad. Es, también, un yo reflexivo que cuestiona las narrativas familiares que la atraviesan. El yo de Charles estaba consolidado como sujeto del saber sobre un objeto desconocido (lo no europeo), el de Gabriela se encuentra en una situación paradójica. Se sabe sujeto de la escritura, pero no necesariamente del saber; es un yo partido, entre España y Perú, entre la herencia de su apellido y la de su experiencia como migrante sudamericana en Europa. Ella, que se reconoce como «la más india», «la más marrón, chola y sudaca» (2024: 37), sorprendería al patriarca. En su cuerpo y en su nombre se juntan el sujeto y el objeto coloniales: «¿Qué pensaría Charles de mí si me viera ahora? ¿Me acercaré al menos en parte a ser la culminación de

su proyecto civilizador o seré, más bien, otro intento fallido? (...) Hay algo en esta mezcla perversa de huaquero y huaco que corre por mis venas, algo que me desdobra» (2024: 60- 61).

El joven aventurero —tenía 25 años en 1876— dejó embarazada a una mujer antes de volver a Francia. No hay noticias de que haya reconocido esa paternidad o haya tomado contacto con el niño, inscrito como Carlos Wiener Rodríguez en 1877. Objetando la narrativa familiar, Gabriela repone esta escena para poner de relieve la condición no legitimada que constituye al linaje desde su comienzo. La bastardía es el principio de los Wiener y es ella la línea impura y mestiza que marcó la sucesión: «Si Carlos Wiener era el bastardo de Charles Wiener, toda mi familia es su bastarda, toda mi familia es la hija de la otra» (2024: 40). En la ilegitimidad filial y racial, e incluso en el reverso de su estigma, reside también la posibilidad de desestabilizar el centro. El punto inicial de la familia no es el varón europeo, sino aquella mujer abandonada que crió un hijo, María Rodríguez, con todos los inconvenientes sociales que esto significaba en una sociedad latinoamericana en aquel tiempo. Es una herencia de mezclas, propia de la dinámica social latinoamericana, la que llega hasta la escritora.

La figura de Raúl Wiener orbita la bastardía y la infidelidad. Aquel padre sostenía una vida repartida; de día convivía con una mujer, de noche descansaba junto a otra. Si la situación era extraña y dolorosa para Gabriela, su hermana y su madre, tanto más era para aquel hogar escamoteado. Un cuadro que, además de movilizar la solidaridad y la legitimación de esa mujer y su hija, pone foco sobre los fundamentos de la reproducción social asentados en la familia. *Huaco retrato* propone que ser hijas de la madre es inscribirse,

más que en el nombre (y en la narrativa) del padre —a quien, aun con sus contradicciones, no se puede dejar de amar—, en la propia historia. Ese estado problemático tiene un paralelo en el hogar que la escritora construyó en España. El rechazo de la forma nuclear y de los vínculos tradicionales con sus dos parejas y dos hijos no la exceptúa de los celos, de los miedos y de las dudas que parecen atravesar a toda experiencia familiar, pero tampoco de los amores que se reúnen en esos lazos.

Charles Wiener se llevó un niño indígena a Europa. En el capítulo XIX de *Pérou et Bolivie* el viajero relata que, llegado a una hacienda llamada Tintaccmarca (*sic*), cercana al Titicaca, tiene una conversación con un estanciero llamado Gervasio Mercado. Este, al tanto de la empresa de Wiener, le pregunta por qué «no se lleva usted un indio para dar a los sabios de Europa una idea de la raza india» (1880: 381, mi traducción). Le aconseja, para ello, que le dé unas monedas a alguna mujer indígena miserable cuyo hijo, según el hacendado, morirá de hambre. Les traen a ambos; ante la interrogación, la joven mujer, aparentemente ebria, le dice que su hijo se llama «Jean» (más adelante Charles se refiere a él como Juan), y que su padre no existe («manan canshu») (1880: 382).^[4] Con repugnancia que no disimula, Charles decide llevarse al niño y le pide que se despidan de inmediato de su madre. Ya en el camino con Wiener, Juan comienza a gritar dramáticamente, según la crónica del francés, pidiéndole aguardiente («eau-de-vie») (382). Están a la vista las dificultades de traducción y las ambigüedades que hay entre las dos partes asimétricas de este encuentro. Toda expresión que sale de la criatura y de su madre, según se desprende del texto, parecen no tener más valor que el be-rreo de las bestias y, por ende, no hay tiempo ni lugar para inquirir

en otras posibilidades. La decisión firme de tomar al niño, asumida como un rescate, es contigua al parecer del expedicionario: sus razones, morales o científicas, prevalecen sobre esas otras consideradas insignificantes por carecer de los atributos civilizatorios, en principio, del lenguaje.

Gabriela Wiener rescata este pasaje del relato de su tatarabuelo. La sustracción del niño se vincula, señala, al mito del redentor blanco, construcción que justifica la intervención y la apropiación de sujetos y objetos que se los supone sumergidos en la barbarie o la opresión. A este criterio se añade la imagen de la madre india soltera, representada en el extremo de la degradación, sin marido (y sin ni siquiera un tutor o alcalde que la respalde), e incapaz de criar a su hijo. La atribución de esa carencia exculpa la aprehensión del niño, preso de las privaciones que significan su cultura, su pueblo y su hogar. La acción de sustraer niños, además de ser la práctica por excelencia de la represión y el exterminio de una población, es adjunta de otros actos de violencia cultural, como la de tomar momias y huesos para ser exhibidos en museos y exposiciones, o la de saquear objetos de tumbas y enclaves rituales. Y más, la captura de personas para ser expuestas como figuras exóticas —la mayor parte de ellos no llegaba a sobrevivir muchos años en Europa—. La actualización de la captura de Juan es una muestra más de la continuidad de las políticas de Occidente contra poblaciones no reconocidas en su ejido.

La persistencia del yo interrogativo de *Huaco retrato* parece buscar un rostro propio constituido por lo que la familia le entregó y le escamoteó. Una inquisición que arrastra, necesariamente, el cruce de la genealogía con una galería de contradicciones y dobleces. La

respuesta a la pregunta por quién se es (quién es Gabriela Wiener) está resguardado, acaso, en los semblantes de los ancestros más o menos reconocidos. Nada hay de edificante en la constitución de esa imagen. Al contrario, la cara es un plano denso y móvil, siempre solapado por pliegues que disgregan su estabilidad. Como lo explica Nora Domínguez en el ensayo *El revés del rostro* (2021), el semblante, a la vez que está vinculado con la apariencia y la exterioridad, es reticente a mostrar todo, a revelar completamente una verdad, y más bien juega con las figuras del vacío, lo incompleto y el velo, aspectos que comparte con la escritura. Al mismo tiempo, tener un rostro significa para las minorías la posibilidad de reconocimiento, y en este sentido, una posición en el lazo social. En este caso, la cara es un espacio de subjetivación que aloja fragmentos identitarios.

En la novela de Wiener, la configuración del rostro se relaciona con la fisonomía problemática de los antepasados y los progenitores. En primer lugar, el del que parece presidir el linaje, el de Charles con sus rasgos de varón europeo, como lo muestra su fotografía más difundida. «Sé de su cráneo un poco puntiagudo —escribe Gabriela Wiener— de su extensa frente, su calvicie precoz. Del bigote oscuro y la barba mullida en su rostro albo. Su cara de Freud o de cualquier celebridad germana de la filosofía o la psicología» (2024: 35). Esa imagen afirma el principio genealógico blanco: «Todos tenemos un padre blanco. Quiero decir, Dios es blanco. O eso nos han hecho creer. El colono es blanco» (45). Unos rasgos que contrastan con un rostro de la escritora, ese que en el colegio le hacían ganar el mote de «negra» a modo de insulto y que solo ganaba respeto cuando sus compañeros se enteraban de que era hija de un padre blanco. La balanza del prestigio y el desprecio social estaban anexados a esos

atributos del semblante; esto le mostraba el apelativo sumiso «don» con el que la abuela chola se refería al yerno.

De María Rodríguez, aquella que crió al primer Wiener peruano, no hay ninguna imagen, ni una fotografía, ni un dibujo, ni siquiera una descripción escrita. María era natural de Trujillo, quizás tenía el pelo negro, tal vez era mestiza y conservaba en su rostro algún aire nativo. Encuentra en el libro *Perú y Bolivia* una caracterización vaga y costumbrista de las mestizas y de las viudas de esa ciudad —María tenía esos atributos—. Ninguna información ofrece certezas sobre aquella mujer. María no parecía tener un semblante propio, diferenciado de lo exótico y lo pintoresco. No hay archivo, no hay palabra, no hay imagen de su tatarabuela. Era solo un rostro sudamericano para los ojos blancos. «Desde que vivo en España —relata la cronista, arrastrando esa mirada hasta el presente— me encuentro por lo habitual con gente que me dice que tengo “cara de peruana”. ¿Qué es la cara de una peruana? La cara de esas mujeres que ves en el metro. La cara que sale en la *National Geographic*. La cara de María que vio Charles» (2024: 60).

Los atributos del rostro también están adheridos a los dobleces propios de lo familiar. Poco después del funeral, la escritora se entera de que su padre usaba ocasionalmente un parche en el ojo. No lo hacía siempre, sino con esa otra familia con la que convivía. A aquella mujer le decía que tenía un problema ocular y que debía asistir a cuidados paliativos cada noche. En realidad, volvía a la cama de su esposa. No era más que la coartada de un infiel, apunta Gabriela Wiener. Ella recuerda otro rostro de Raúl Wiener, con anteojos, bigotes y pelo abundante, con la mirada en un diario, en la máquina de escribir o en un libro, todos rasgos que afirmaban la

imagen del intelectual de izquierda de su tiempo. Esta duplicidad compartimentada le hace pensar en su propio rostro no solo frente a su familia, sino frente a sus amantes, parejas e hijos. ¿No heredó la escritora esas facciones —esos dobleces—, ella que tiene dos parejas simultáneas estables y algunos encuentros ocasionales? ¿Acaso el rostro se rearma y se transforma por cada yo que forjamos en nuestras relaciones y posiciones en la red parental?

Charles Wiener llegó a Europa en 1877 con una gran cantidad de piezas tomadas durante su expedición. Entre ellas, una buena cantidad de huacos retratos, vasijas de cerámica realizadas por el pueblo mochica que representaban los rostros de personas de aquella sociedad (principalmente varones adultos). Lo notable de estas piezas es el naturalismo diferenciado y los rasgos individualizados de cada fisonomía. La mayor parte de los huacos conservados en museos y galerías fueron saqueados de tumbas y ruinas, por lo que se ignora su procedencia, temporalidad y función específicas (Donnan, 2004). Gabriela Wiener observa en esos retratos rasgos en los que se reconoce y en los que encuentra líneas de pertenencia. Después de todo, María Rodríguez era trujillana y sus ascendentes maternos venían de la costa norte del Perú, donde habitaron los mochicas. «Mi cara es muy parecida a la de un huaco retrato —reflexiona—. Cada vez que me lo dicen me imagino a Charles moviendo el pincel sobre mis párpados para quitarme el polvo y calcular el año en que fui modelada» (2024: 60).

Esta mirada no puede sustraerse de una disposición histórica. Las cerámicas y las calaveras, las momias y los indios capturados ponen de manifiesto una relación de jerarquía cultural, un otro para ser observado o examinado. Un proyecto que tiene adjunto un orden racial,

ya en la Francia positivista y colonialista del siglo XIX, ya en la panorámica global del presente. Por eso el efecto reflexivo que esos rostros atrapados tienen sobre la mirada de una mujer latinoamericana en Europa, en un contexto en el que migrantes viven discriminación, persecución y precariedad en las fronteras y en las metrópolis del Norte. ¿Cómo se compone, entonces, un rostro que ha sido despojado, marginado, negado? ¿Cómo se construye el yo sobre eso que es tomado, al mismo tiempo, como objeto arqueológico fascinante y segregado puertas afuera?

El objeto huaco retrato vincula la figura del rostro con la captura de cabezas en tanto acto dilecto de dominación. La práctica de algunas tribus amazónicas de cortar y reducir las cabezas de sus enemigos derrotados fue una de las imágenes emblemáticas del pavor occidental ante la barbarie. La novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa, publicada en 1987, reflexionaba sobre aquella costumbre mitologizada en la relación entre el avance occidental y las poblaciones nativas del Amazonas. En esta ficción, el narrador cuenta su fascinación con la vida y la lengua de un pueblo huidizo, disperso y evasivo de la selva peruana, los machiguengas. Poco se sabía de los machiguengas, señala la novela, incluso durante buena parte del siglo XX, y ese desconocimiento los hacía renuentes a la asimilación y la explotación (aunque eventualmente fueron alcanzados por ellas). Vargas Llosa escribe que Charles Wiener fue pionero en dar noticias sobre esta tribu: «Uno de los primeros en nombrarlos fue el francés Charles Wiener, quien, en 1880, encontró “dos cadáveres machiguengas abandonados ritualmente en el río”, a los que decapitó e incorporó a su colección de curiosidades recogidas en la selva peruana» (1995: 80).^[5] La referencia, en su brevedad, es notable. El

acto de nombrar de Charles Wiener es contiguo al de tomar sus cabezas. Dar nombre a lo desconocido a través de un acto de desconocimiento, omisión y depredación (tomar las cabezas, desatender la disposición de los cuerpos). Una escena de apropiación que exhibe una línea que se inicia con una intervención de la palabra y tiene continuidad en la conquista. Este pasaje de *El hablador* invierte los términos del proyecto civilizador. Aquí la barbarie de las cabezas cortadas está abrazada a la proa occidental.

La descendiente de Charles Wiener recorre las colecciones de los museos con desazón. Ella puede identificarse con esos rasgos capturados en las vitrinas del museo, pero también se sabe portadora de un apellido que forma parte de la herencia colonial. Los montajes de su yo inquietan en estos sentidos ambivalentes. Las respuestas no encuentran una verdad en una identidad primigenia reprimida; más bien razones y afectos contradictorios, entre la perspectiva dominante y el desmontaje interseccional, entre lo normativo y la disidencia, entre lo expuesto y lo silenciado del archivo familiar. «Aprendemos que los huesos no se lavan con el agua. Que hay que soplar dulcemente sobre las grietas y laberintos óseos. Contar los anillos de crecimiento del árbol seccionado» (2024: 59). Tal vez otras razones de lo familiar, que no responden a sus líneas de fuerza reproductiva, estén presentes en esas fisuras y rendijas del árbol familiar. Huaco retrato atenaza la metáfora arbórea y propone pensar (y pensarse) en eso que «germinó fuera del árbol» (145), un modo de considerar los lazos de pertenencia que acercan su búsqueda más al ignoto niño andino arrancado de su hogar que con el legado de Charles Wiener.

Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, P. (2014). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DONNAN, Ch. (2004). *Moche portraits from ancient Peru*. Austin: University of Texas Press.
- DONZELOT, J. (2008). *La policía de las familias. Familia, sociedad y poder*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DOMÍNGUEZ, N. (2021). *El revés del rostro*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DRECHSEL TOBIN, P. (1979). *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*. Princeton: Princeton UP.
- ERIBON D. (2017). *La sociedad como veredicto. Clases, identidades, trayectorias*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- FISHER, M. (2023). *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires: Alpha Decay.
- LUDMER, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PRATT, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.

- RIBEIRO, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Buenos Aires: Ediciones Ambulantes.
- VARGAS LLOSA, M. (1995). *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.
- WELGE, J. (2015). *Genealogical Fictions. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- WIENER, Ch. (1880). *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et de notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes*. París: Hachette.
- . (1884). *Amazones et cordillère. Tour du Monde*, Vol. XLVIII. París, 337- 416.
- WIENER, G. (2024). *Huaco retrato*. Buenos Aires: Random House.

Viajes y una historia de amor

Emma De la Barra y Julio Llanos se casaron tres meses después de que De la Barra publicara *Stella. Novela de costumbres argentinas*, el 19 y el 20 de diciembre de 1905. Era un matrimonio de escritores: una pareja literaria. De la Barra se había iniciado en la escritura con esa novela, que resultó un rotundo éxito de ventas y que fue aclamada por la crítica. De allí en adelante sería conocida como la autora del primer *best seller* de la literatura argentina. Además, se casaba en segundas nupcias, ya que había enviudado en 1889 de un matrimonio con su tío que, aparentemente, se habría realizado para enmascarar un embarazo resultado de una relación con otro hombre. Llanos tenía un perfil polifacético: fue escritor, periodista y político. Había publicado en *La Patria Argentina* —el mismo periódico para el que Eduardo Gutiérrez escribió sus novelas populares— varios folletines históricos —*Camila O’Gorman*, el más destacado—, algunas novelas, como *Arturo Sierra* (1884) y *El doctor Francia* (1907), y colaboraba asiduamente con *La Nación*, *La Nota* y *Caras y Caretas*. También fue presidente de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires,

se desempeñó como funcionario público de esa provincia y participó en la fundación del partido de General Alvear.

Cuando se casaron, De la Barra y Llanos tenían casi la misma edad: 45 años ella, 48 años él. Su historia de amor comenzó en la mitad de su vida, una historia que apuntalaron los intereses culturales que compartían y su afinidad intelectual. En esta ocasión, quiero detenerme en algunos textos de De la Barra y Llanos que trabajan con una experiencia compartida del matrimonio: su prolongada estadía en Europa, que se inició al poco tiempo de haberse casado, a fines de 1905, y que se prolongó, con un intervalo entre 1911 y 1913, hasta 1916. Se trata de una vivencia sumamente importante para ellos: el inicio de su vida en común —que se prolongaría hasta la muerte de Llanos, en 1933— se dio precisamente con estos viajes —con este *Grand Tour* por Europa—, durante los cuales compartieron impresiones, conversaciones y visiones de mundo que consolidaron la sintonía afectiva e intelectual que caracterizó al matrimonio.

Al poco tiempo de su casamiento, la pareja partió hacia Europa en el barco *Prinz Albert*. Entre 1906 y 1911 se radicó en Italia, donde Llanos ocupó cargos oficiales en representación de la provincia de Buenos Aires. De la Barra publicó en *La Nación*, entre enero y marzo de 1908, las cuatro entregas que conforman «El libro de mis viajes», una columna en la que narró en detalle algunas experiencias de su primer viaje a Europa. En 1911, Llanos fue designado director general de Agricultura y Ganadería de la Provincia de Buenos Aires y el matrimonio regresó a Buenos Aires. En 1913 volvieron a Europa, a donde Llanos debió trasladarse nuevamente en representación de la provincia de Buenos Aires. En esa ocasión, De la Barra y Llanos recorrieron los Países Bajos, Bélgica y Francia. En París los sorprendió la Primera

Guerra Mundial y la pareja decidió permanecer en la ciudad a pesar de los peligros que podrían sobrevenirles. Entre 1914 y 1916, Llanos envió sus crónicas de guerra a *La Nación*, que en 1917 aparecieron recopiladas en el libro *Días de París*. Llanos se lo dedicó a De la Barra con estas palabras: «Emma. Para ti este libro. Lo hemos vivido».

Roland Barthes (2011), en *Fragmentos de un discurso amoroso*, dice que la dedicatoria es un episodio del lenguaje que acompaña a todo regalo amoroso y, más generalmente, a todo gesto por el cual un sujeto le dedica alguna cosa al ser amado. Con esa dedicatoria, Llanos le regaló a De la Barra un libro producto de su vida juntos en París. Ese libro no es solo palabras, lenguaje, una materia que, al decir de Barthes, solo se puede dedicar porque no puede pasar de mano en mano. Ese libro son sus experiencias de la guerra puestas en palabras, palabras que acaso Llanos no podría haber escrito nunca (más bien, que no podría haber escrito nunca así) si no vivía el peligro y la aventura de la guerra junto con su esposa. Por lo que con esa dedicatoria Llanos le reconoce a De la Barra la importancia fundamental que tuvo en ellas.

La escritura, entonces, acompañó los viajes que realizó el matrimonio. La estadía en Italia fue narrada por De la Barra en «El diario de mis viajes», la experiencia de la guerra por Llanos en *Días de París*, la travesía a los Países Bajos, Roma y Bélgica por De la Barra en «Notas» (1914) para *La Nación*, «En casa de Enrico Ferri» (1931), «Reminiscencias» (1938) y «La vieja Rusia» (1939) para *Caras y Caretas*. Esta última también fue informada por Llanos en *La cuestión agraria* (1911) y en la correspondencia que publicaba en *La Nación*. Como se ve, esas vivencias se tradujeron en textos heterogéneos: cartas enviadas a la prensa, apuntes, memorias que se publicaron años o décadas más

tarde o informes oficiales. Pero el denominador común entre todos ellos es que muestran cómo De la Barra y Llanos recorrían las ciudades que visitaban y tomaban notas de las conversaciones que entablaban, de los detalles curiosos en los que reparaban o de las personalidades que visitaban.

El matrimonio se desplazaba —a pie, en tren, en automóvil, incluso en mula—, observaba y registraba, a veces en conjunto, otras por separado. De la Barra menciona a Llanos en sus crónicas, en otras solo hace referencia a él como «mi compañero». De igual modo, De la Barra es una presencia tácita pero constante en las cartas de Llanos sobre la Gran Guerra, como lo anuncia la dedicatoria de su libro. En algunos de esos textos, además, ambos escritores usan seudónimos: César Duayen, que marcó el inicio de las incursiones literarias de De la Barra, ya que con él firmó su primera novela y casi todos sus textos posteriores, y Facundo Rosales, el que eligió Llanos, un nombre que evocaba la época rosista —Facundo por Quiroga, Rosales por Rosas— que fue material de sus primeras ficciones.

En la última entrega de «El libro de mis viajes», publicada en marzo de 1908, hay un registro de las travesías compartidas por el matrimonio. De la Barra comienza su crónica con el recorrido que hicieron por Roma. Allí se lee:

Como un niño que señalara en un mapa una montaña, una ciudad, un mar, un río, dándoles nombres aprendidos desde mucho tiempo, voy repitiendo con la vacilación de lo inseguro, los de los monumentos, ruinas, templos, palacios, jardines, aldeas, que se levantan a nuestros pies. Mi compañero, en quien las impresiones no tienen la virginidad de las mías, me oye murmurar [...]. Él quita de mí toda duda, explicándome, uno a

uno, todo aquello que durante un momento he creído mirar en sueños. (1908, p. 6)

Mientras De la Barra se presenta a sí misma como «un niño» que descubre por primera vez aquello que contempla, Llanos aparece como quien detenta el saber y no se impresiona, porque ya conoce, y, por esa razón, puede explicarle a De la Barra todo lo relacionado con los monumentos y las ruinas que ambos contemplan. Los ojos de niño con los que De la Barra dice contemplar el nuevo paisaje europeo representan un punto de vista basado en el aprendizaje y el ansia de conocimiento. El saber de su marido sobre los monumentos, templos, palacios y ruinas le sirve para acercarse a ese paisaje de ensueño, uno que ha deseado por mucho tiempo ver, a través de la perspectiva del ser amado. Un sueño que, por su parte, se concreta gracias al matrimonio, ya que por él De la Barra accede a ese viaje tan ansiado.

En la crónica hay un «yo», una primera persona del singular que narra algunos fragmentos, un «él» —«mi compañero», Llanos— y además un «nosotros» que recorre la ciudad —«Proseguimos nuestra excursión a pie. Otros nombres y otros lugares sugerentes nos salen al encuentro» (De la Barra, 1908: 6)—, que observa —«De pie sobre las gradas de la escalera miramos desfilan un mundo extraño, variado y nuevo» (6)— y que conoce a personalidades ilustres de la época —«Salimos de la conferencia de Enrique Ferri [...] para ir a comer a su casa, con el doble atractivo de encontrar allí a Máximo Gorki» (6).

Después de describir Roma, De la Barra se detiene en una cena que se hace en casa de Enrique Ferri, a la que va con Llanos luego de asistir a una conferencia sobre el cuidado de los hijos que había da-

do ese célebre criminólogo italiano. Allí se encuentran con el escritor ruso Máximo Gorki, quien también había sido invitado. En la crónica, De la Barra lo describe de manera sucinta: en solo tres líneas da cuenta de su personalidad y de su aspecto físico. Se detiene con detalle, en cambio, en su esposa, a cuya caracterización e historia de vida les dedica más de un párrafo. Sobre ella, cuenta: pertenecía a una familia aristocrática de San Petersburgo, enviudó muy joven, se alejó de su familia por sus ideas políticas, se convirtió en actriz de teatro para ganarse la vida y dejó su nueva carrera para casarse con Gorki y acompañarlo en sus luchas.

En 1908, al poco tiempo de la aparición de la crónica de De la Barra, Llanos publicó en *La Nación* un texto titulado «Máximo Gorki», resultado de ese mismo encuentro. Como lo indica el título, este artículo sí hace hincapié en Gorki: en su aspecto físico y sus rasgos morales, en sus ideas políticas, en su vida en el exilio en Italia. Llanos además incluye un diálogo que mantuvo con el escritor sobre el futuro de la revolución rusa:

El semblante del propagandista se nubla un instante. Sus manos elocuentes trazan dispersiones.

—¿La revolución triunfará al fin?

—Si puede sostenerse un año más... si no habrá que esperar; pero ya es inextinguible.

El tema de la conversación se hacía penoso para prolongarlo [...]. (Llanos, 1908, p. 8)

Esa experiencia en común del matrimonio, contada por ambos para el mismo diario, hace foco en aspectos distintos: De la Barra prefiere escribir una silueta de la esposa de Gorki, tal vez no solo porque le resulte interesante, sino también porque esa vida presenta algunas similitudes con la suya. Por ejemplo, la viudez temprana o la necesidad de apelar a una actividad artística como sustento económico. Su narración de la cena revela detalles íntimos de la familia Ferri —de la crianza de sus hijos, su personalidad, entre otros— y se demora en la descripción de las compañeras de los hombres famosos que asistieron a ese encuentro. Llanos opta por hacer foco en Gorki y en la situación política de Rusia e incluye una charla que tuvo con el escritor sobre un tema candente en la época: el destino de la revolución rusa. Mientras que De la Barra elabora un yo que disfruta de sus recorridos por Italia con una mirada que repara en detalles cotidianos y familiares, y un nosotros que camina por Roma, que observa, que descubre, Llanos deja de lado las experiencias personales y para su artículo recorta de esa vivencia compartida un tema de interés general.

Mucho más adelante, en 1931, De la Barra publicó en *Caras y Caretas* un breve texto titulado «En casa de Enrique Ferri». Casi treinta años después del viaje a Italia, en él recupera anécdotas y recuerdos de esa cena compartida con Máximo Gorki. Esta vez, Gorki cobra mayor relevancia en su texto y su esposa ni siquiera es mencionada. Además, la descripción física del escritor que hace De la Barra tiene algunos rasgos similares a los que Llanos había esbozado en 1908 en su artículo para *La Nación*. Por ejemplo, ambos reparan en las manos del ruso: para Llanos eran «largas, finas, cuidadas, blancas, elocuentes» (8) y para De la Barra «grandes e inquietas» (1931: 20);

también en su contextura y en su forma de moverse: Llanos lo describe como «delgado, suelto, flexible, vigoroso y ágil» (8) y De la Barra dice que «al venir al comedor había observado su paso largo, elástico, suelto, de felino» (20).

Al evocar la cena tantos años después, Llanos pasa a ser un personaje destacado del relato, deja de ser «mi compañero» para tener nombre y apellido. De hecho, a diferencia de la crónica de 1908, en la que se había interesado casi exclusivamente por la esposa de Gorki, en este texto De la Barra incluye un fragmento de la conversación que su marido había mantenido con aquel:

Julio Llanos, a quemarropa, de repente, cortante, interpela a Gorki desde el otro extremo de la mesa, como en la Cámara:

—¿Qué sucederá con la Revolución Rusa?

—Será vencida —responde sin vacilar el formidable batallador—. Es un nuevo ensayo; pero un día, y no lejano, triunfará. El zarismo está condenado.

—El jefe que rindió a Port-Arthur será sometido, naturalmente, a un consejo de guerra. ¿Qué se le hará?

—Será condenado a muerte, pero el zar lo indultará. Ambos son semejantes en su debilidad Moral.

Era bien Gorki aquel. (De la Barra, 1931, p. 20)

En este nuevo relato, De la Barra realza la figura de su esposo a través de un golpe de efecto. Su texto hace hincapié en las preguntas «certainas», a «quemarropa», que su marido le hizo al escritor ruso y que lo interpelaron con elocuencia y vivacidad, como en sus antiguos días de diputado provincial. De la Barra concluye el párrafo: «era bien Gorki aquel», pero bien podría haber escrito «era bien Llanos aquel», porque la anécdota está presentada de manera tal para que su esposo

se luzca en la conversación como quien se atrevió a hacerle al famoso escritor una pregunta precisa y hasta incómoda.

Podemos imaginar —me gusta demorarme en estas escenas conjeturales de las que dan sobrados indicios estos textos— que, en 1931, De la Barra y Llanos recordaron juntos esas experiencias que habían compartido en Roma para que ella pudiera escribir ese texto. En esa escena de a dos De la Barra y Llanos evocan y comparten recuerdos e impresiones, así como lo hicieron, de seguro, en 1908, después de cenar con Gorki. En ese momento quizás charlaron sobre qué les llamó la atención del encuentro; acaso también acordaron sobre qué aspectos de la cena escribiría cada uno. Y propongo esto porque los relatos sobre Gorki —el íntimo de De la Barra, el político de Llanos— se complementan, dan una visión más integral de esa reunión en la que la pareja conoció a una figura destacada de la literatura y que les sirvió para escribir sobre temas que les interesaban. En 1931 ese recuerdo reaparece, en el texto de De la Barra, cruzado además por la impronta de una relación matrimonial que ya llevaba casi treinta años. La impresión que da su texto, sin dudas buscada por la escritora, es que después de tanto tiempo todavía sentía orgullo por ese hombre con el que se había casado cuando se convirtió en una escritora celebrada. Una admiración que De la Barra ya había insinuado en sus crónicas de viaje de 1908.

Marjorie Stone y Judith Thompson (2006) definen a la colaboración como el trabajo que dos artistas o escritores hacen en conjunto para producir una obra en común, que no necesariamente tiene que ser una producción a cuatro manos o firmada por ambos. Muchas veces esa colaboración surge de las «zonas ambiguas en las que la conversación se cruza con la inspiración compartida, el diálogo

intertextual» (p. 32). Desde esa perspectiva, estos textos pueden pensarse como una crónica en colaboración, y en distintas temporalidades (1908, 1909, 1931) porque, además de los viajes compartidos, muestran algo de su vida íntima. A través de ella se da lo que Janine Utell (2020) denomina el mundo del nosotros. Para Utell, la intimidad no es solo una experiencia privada, sino que se convierte en un espacio narrativo que modela las identidades de quienes participan en él. A través de cartas, diarios y memorias, las parejas literarias crean un nosotros que constituye un espacio de negociación entre el yo y el otro, entre la autonomía individual y la interdependencia emocional e intelectual. Un *nosotros* que no es solo prediscursivo, sino que también se construye en estos textos que dialogan y comparten visiones de mundo. Una construcción discursiva que genera el efecto de un matrimonio armonioso, en sintonía afectiva e intelectual, y que señala la admiración de De la Barra por Llanos: tanto en 1908 cuando pasean por Roma y él le cuenta sobre los monumentos y ruinas como en 1931, cuando recuerda su conversación con Máximo Gorki. Además, esa discursividad del mundo del nosotros se elabora de manera pública, porque no se trata de diarios o cartas entre los esposos, sino de textos que se publican en la prensa periódica y en los que aparece de manera más o menos explícita la relación entre ambos.

Los viajes que se inician inmediatamente después del casamiento son una experiencia que consolida el *nosotros* de esta pareja literaria, en cuyos textos dan a conocer algunos momentos de su vida juntos. Un mundo compartido al que De la Barra volverá incluso en la vejez, evocando a su compañero de viajes como aquel hombre sagaz que le pregunta a Gorki a quemarropa si la revolución triunfará en Rusia. El

vínculo afectivo de esta pareja de escritores —la historia de amor— ocurre también en la colaboración literaria. Vale decir: los textos sobre los viajes que compartieron son también espacios en los que Emma de la Barra y Julio Llanos dicen su amor.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso* (Trad. E. L. Molina y Vedia). México: Siglo XXI (trabajo original publicado en 1977).
- DE LA BARRA, E. (1908, 15 de marzo). «El libro de mis viajes». *La Nación*, p. 6.
- . (1931). «En casa de Enrique Ferri». *Caras y Caretas*, 1728, 20-22.
- LLANOS, J. (1908). «Máximo Gorki». *La Nación*.
- . (1917). *Días de París*. Maucci: Barcelona.
- STONE, M. y THOMPSON, J. (Eds.) (2006). *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- UTELL, J. (2020). *Literary Couples and 20th-Century Life Writing. Narrative and Intimacy*. New York: Bloomsbury.

Un amor que se dice tarde

En el documental de 2002 que lo tiene como protagonista, le preguntan a Jacques Derrida qué piensa sobre el amor. El filósofo se confunde o se hace el confundido: entiende que le preguntaron por la muerte (mort) y no por el amor (amour). Se trata del mismo equívoco que está presente en el título de una película de Alain Resnais estrenada en 1984: *L'amour à mort*. Voy a seguir el hilo de este equívoco para comenzar esta exposición hablando no del amor, como promete el título, sino de la muerte.

En *Tres años con Derrida. Los cuadernos de un biógrafo*, Benoît Peeters se pregunta: «¿Quizá no pueda haber verdadera biografía más que de los muertos? De alguien vivo no debe proponerse más que un retrato» (2020, p. 30). Los libros y los documentales con los que vengo trabajando desde hace un tiempo —libros y documentales en los que un hijo reconstruye la vida de su padre y reflexiona sobre la relación que mantuvieron; libros y documentales a los que, apropiándome del neologismo acuñado por el crítico G. Thomas Couser, opté por llamar «patriografías»— responden de manera sistemáticamente afirmativa

a la pregunta de Peeters. [6] En ellos la muerte del padre —o su inminencia— es el primer estímulo para la escritura biográfica: la muerte del padre es la condición necesaria para la existencia de estos textos. Así ocurre, por ejemplo, en un clásico de este género, *La invención de la soledad*, de Paul Auster, que empieza así:

Un día hay vida. Por ejemplo, un hombre de excelente salud, ni siquiera viejo, sin ninguna enfermedad previa. Todo es como era, como será siempre. Pasa un día y otro, ocupándose sólo de sus asuntos y soñando con la vida que le queda por delante. Y entonces, de repente, aparece la muerte. El hombre deja escapar un pequeño suspiro, se desploma en un sillón y muere. (1997, p. 7)

Otro clásico —*Patrimonio*— es, según confiesa Philip Roth en la página final, un libro que, movido por la «falta de decoro propia de mi profesión» (2021, p. 237), escribió durante la enfermedad y la agonía de su padre. Los ejemplos se multiplican pero, ahora, mencionaré solo dos recientes de autores argentinos. *Mi peor fracaso*, de Cristian Godoy (2022), se inicia con el anómalo entierro del padre en el cementerio de Chacarita durante la pandemia de COVID-19. Por su parte, el último libro de la poeta y novelista Carolina Esses, *Un brote de pino*, una patriografía en verso que se suma a las que publicaron Gabriel Reches (*El año del fantasma*), Lucas Soares (*La médium*) y Juan Fernando García (*Charo*), empieza con la siguiente noticia: «Llamé a mamá / lo hacía a cada rato / ahora que papá ha muerto / pero también antes» (2024, p. 10).

Más aún: al menos en tres patriografías de autores argentinos se establece un íntimo anudamiento entre la escritura del libro y la

muerte del padre, en el sentido de que esa escritura parece poder acelerar e incluso realizar esa muerte. En *Papá*, de Federico Jeanmaire, el texto que escribe el hijo parece tener el don de poder ponerle un punto final a la vida de un padre agonizante, como si la vida del padre y el texto sobre el padre fueran una misma cosa:

Tengo la absoluta certeza [...] de que cuando esta noche, dentro de un rato apenas, le ponga un punto final a las palabras escritas, también le estaré poniendo un punto final a la vida de mi padre en estas mismas hojas. Que cuando vuelva a escribir mi padre ya habrá muerto, quiero decir. (2003, p. 124)

Por su parte, en el comienzo de *Vida de Horacio*, Mercedes Halfon revela que al escribir sobre su padre sentía que sus palabras podían convocar a la muerte y que, por esa razón, en algún momento decidió abandonar la tarea:

Sentí que las palabras que se acumulaban en este documento de Word se volvían las últimas, se tornaban proféticas, simbólicas, concluyentes. No era algo que dependiera de mí, sino de las palabras.

Dejé de escribir para alargarle la vida a mi padre.

Para no pensar si estaba escribiendo sobre él para darle un final, para leerlo al final. (2023, p. 9)

De manera extrema, en *Un temporal* Ansilta Grizas (2020) mata con su escritura a un padre que estaba muy enfermo, pero que todavía no había muerto, y esto porque el libro parece habérselo exigido para poder existir. Al respecto, Grizas declaró en una entrevista: «Fue una liberación para mí decir: “Hasta acá llegó la historia”, y

también fue mucha más libertad para seguir escribiendo. Avancé muchísimo cuando me dije que tenía que matar a mi papá porque, si no, no iba a poder seguir escribiendo» (Marabotto, 2021). En *Un temporal* es entonces primero la letra de la hija, y no la enfermedad que este padece, aquello que mata al padre: la hija inmola al padre en el altar de una escritura que, no obstante, permitirá que ese padre —y así el vínculo entre él y su hija— subsista más allá de la muerte. La muerte del padre es una demanda de la ficción patriográfica que, como la biografía en general, se nutre de cadáveres. El título de la primera entrega de las memorias de Karl Ove Knausgård —*La muerte del padre*— es, por lo tanto, uno posible para todas las patriografías.

En otro trabajo (Fontana 2023) propuse alguna conclusión sobre este asunto —el lugar central que la muerte del padre ocupa en las patriografías—, al que puse en vínculo con el concepto freudiano de ambivalencia: la coexistencia, en un mismo plano, de amor y odio. Esto significa entender que las patriografías son, a la vez, formas indirectas del parricidio —o, menos dramáticamente, un corte con el padre— y también —no hay nada paradójal en esto— una brevidad que, amorosamente, el hijo le obsequia al padre.

¿Habría que concluir entonces, y acá me remito al equívoco entre *amour* y *mort* que señalé al comienzo, que los hijos se enamoran de la muerte del padre y que las patriografías ofrecen evidencia irrefutable de ese enamoramiento? No tengo una respuesta definitiva para esa pregunta, pero ella al menos me permite, luego de este necesario rodeo por la muerte, abordar —ahora sí— la cuestión del amor. Para ello, quería demorarme en dos autores que reflexionaron sobre este tema —Emmanuel Lévinas y Alain Badiou— a los

que la creadora de estas jornadas, Julia Musitano, me propuso que leyera para encaminar este trabajo.

Me interesó especialmente la propuesta de Lévinas porque el amor es para él un modo posible de la trascendencia —de que se realice el anhelo de salir de lo Mismo para abrirse al Otro— y, en virtud de esa perspectiva, llega a considerar, cuando aborda la cuestión de la «filialidad», que el de un padre por su hijo es la forma más perfecta del amor. Afirmar Lévinas: «El amor del padre al hijo lleva a cabo la única relación posible con la unicidad misma de otro y, en este sentido, todo amor debe aproximarse al amor paternal» (2002, pp. 286-287).

Mientras leía el apartado de *Totalidad e infinito* del que extraje este fragmento, recordé un viejo *hit* del grupo *Los Fabulosos Cadillacs* —uno que se titula «Vos sabés»— que celebra la paternidad y, al hacerlo, postula una idea similar a la de Lévinas. En esa canción escrita por Flavio Cianciarulo, bajista de la banda, se asegura que «el amor de un padre a un hijo no se puede comparar / es mucho más que todo». En 2020, cuando Cianciarulo grabó una nueva versión, declaró en un reportaje: «La escribí tratando de encontrar los elementos más simples para hablar de la universalidad del amor de un padre. [...] Es el mayor amor» (Apicella, 2020). Pero Lévinas y *Los Fabulosos Cadillacs* solo se pronuncian respecto de una dirección del vínculo entre padres e hijos: escriben o cantan sobre «el amor de un padre a un hijo» pero nada dicen sobre el amor de un hijo a un padre.

Por su parte, en *Elogio del amor*, Alain Badiou rechaza lo que llama la perspectiva ética que propone, entre otros, Lévinas, y afirma: «No comparto para nada, en realidad, este rumiar teológico del amor, a pesar de que sé que ha tenido grandes efectos en la historia.

Al contrario, veo en ellos la revancha definitiva del Uno contra el Dos» (2012, p. 30). Para Badiou, por el contrario, del amor resulta «una nueva experiencia de verdad acerca de lo que significa ser dos y no ser uno» (44). Por lo demás, no parece tampoco coincidir en que el amor paternal es la expresión más acabada del amor. Al menos en este breve libro, ese vínculo no aparece de esa forma sino como uno de los «puntos» a los que acaso deba enfrentarse un amor en su obcecación por perdurar y cumplir así con la promesa de eternidad que se cifra en el «siempre te amaré». Para Badiou el hijo es una prueba que los enamorados deberán superar: «En torno del niño, y precisamente porque es uno, va a ser necesario volver a desplegar el Dos. El Dos ya no va a poder ser experimentado en el mundo como lo era antes de que fuera confrontado con este punto» (53). La diferencia con Lévinas es clara; no obstante, en algo los dos coinciden: como Lévinas, tampoco Badiou considera el amor que puede sentir un hijo por su padre. Es posible que esto no tenga razón alguna: simplemente no lo pensaron; pero creo que podría deberse a que pensar el amor de un hijo por su padre —pero no al revés— implica lidiar no solo con una cronología distinta de aquella que involucra las hipótesis de estos filósofos, sino además con otro modo de pensar el vínculo entre el Uno y el Dos, para decirlo en términos de Badiou.

¿Qué nos dicen las patriografías sobre el amor del hijo por el padre? En principio, creo que no exagero si afirmo que la gran mayoría —solo conozco una que no parece adecuarse a este rasgo común— son, para formularlo en los términos de estas jornadas, una manera que tiene el hijo de decir amor por su padre. Pero si, en términos de Badiou, decir «te amo» involucra la voluntad de hacer «una duración,

una obstinación, un compromiso» (47) —un futuro de a dos o como dos— de aquello que fue en principio resultado del azar —el acontecimiento amoroso—, en este caso particular se trata de una declaración que no inicia algo sino que, antes bien, lo evalúa y hasta lo concluye. El «te amo» que pronuncian todas las patriografías es retrospectivo y no prospectivo, lo que equivale a decir que le dan forma a una paradoja temporal que define el amor del hijo por el padre, pero no el del padre por el hijo. En otras palabras: las patriografías testimonian una y otra vez que el hijo descubre siempre tarde que amó —y que aún ama— a su padre.

La muerte de Edgardo Cozarinsky ocurrida el 2 de junio de 2024 me llevó a volver a ver *Carta a un padre* (2004), un documental sobre el que declaró: «Siento que, sin saberlo, todo mi trabajo anterior fue llevándome gradualmente hacia este film». Esta declaración me hizo pensar una vez más que las patriografías siempre informan que el hijo se hizo escritor o cineasta para poder contar a su padre, y que si hay una obra previa o posterior esa obra existe fundamentalmente para darle más relevancia a la patriografía: para crearle un público, para hacerla sobresalir, para justificarla. ¿Hay acto de amor —de entrega amorosa— más extremo que ese? Pero lo que me interesa ahora de *Carta a un padre* es que al comienzo del film Cozarinsky asegura algo que, además, está en sintonía con esa declaración que acabo de citar: «Mi padre murió cuando yo tenía veinte años. ¡Me quedaron tantas preguntas por hacerle! Cosas que en aquel entonces no me interesaban; las únicas que hoy me interesan». Esto que afirma Cozarinsky es una modulación posible de algo que me permitió advertir, como lo relaté en otros trabajos, una certera observación que, a partir de la lectura de un cuento de

Marina Yuszczuk, anota Alberto Giordano en *Volver a donde nunca estuve*: «Les decimos a otros lo que pensamos de nuestro padre para compartir la perplejidad que nos provoca la condición de hijo, el incurable sentimiento de minoridad que persiste incluso cuando nos convertimos en padres» (2020, p. 121). Mi hipótesis al respecto es que las patriografías funcionan como un escenario en el que los hijos les dicen a otros —lectores, espectadores— lo que no les pudieron decir a sus padres, pero que también funcionan, merced a esa cualidad mediúmnica que, según varios autores, por ejemplo Michael Holroyd (2011) o Peeters (2020), caracteriza la escritura biográfica, como un escenario en el que se realizan esas conversaciones que antes no pudieron ocurrir. Por lo demás, entre esas cosas «que en aquel entonces no me interesaban» a las que alude Cozarinsky, una es, por supuesto, el amor que el hijo siente por su padre: el amor por el padre es una «cosa» que interesa —o que se descubre— irremediabilmente tarde y que, entonces, también se dice irremediabilmente tarde —tarde en el sentido de que el padre no puede enterarse—. Los amores sobre los que cavilan Lévinas y Badiou refieren al futuro; en cambio, el amor del que estoy intentado hablar refiere al pasado: a lo que ya se vivió —es decir, a lo que puede reconstruir la biografía— y no a lo que se vivirá —es decir, aquello que no es territorio de la biografía—. «No habría nuevos recuerdos de él. Las únicas historias que ahora podíamos contar eran las que ya teníamos», asegura Jonathan Franzen (2003: 48) en el cierre de «El cerebro de mi padre».

Las perspectivas de estos dos filósofos permiten asimismo considerar otro asunto central de este género y esto porque ambos concentran sus reflexiones en torno a la pregunta por cómo el amor

reconfigura la relación entre el Mismo y el Otro, en términos de Lévinas, o entre el Uno y el Dos, en términos de Badiou. Este último asegura: «el drama amoroso es la experiencia más clara del conflicto entre identidad y diferencia». Ciertamente, un drama que está presente en todas las patriografías —ahora sé que se trata de un drama amoroso— es el intento del hijo por resolver el conflicto entre identidad y diferencia: dilucidar en qué repite a su padre y en qué se separa de él. Se trata de otro modo de nombrar algo que señaló G. Thomas Couser: que las patriografías están tensadas por dos fuerzas o movimientos contrarios —la afiliación y la desafilación— que, en su pugna, deciden la identidad del hijo (2014, p. 22). Ilustraré esta cuestión con un ejemplo.

En *Adiós a la memoria* (2022), el documental de Nicolás Prividera, el hijo busca insistentemente diferenciarse del padre. Esa diferenciación involucra una discrepancia política que, en su reverso, reenvía a la identificación con su madre, Marta Sierra, una militante peronista que fue detenida y desaparecida en marzo de 1976, a quien Prividera dedicó *M* (2007), su primer largometraje. En *Adiós a la memoria*, el hijo aspira a diferenciarse de un padre que no solo buscó tomar distancia de todo compromiso político sino que, a su vez, en razón de que ahora sufre una enfermedad que lo hace perder paulatinamente la memoria, se transforma en símbolo de una sociedad que quiere olvidar su pasado. La discrepancia con el padre alude a una discrepancia mayor con una buena parte de la sociedad argentina con la que Prividera no quiere saber nada. No obstante, y acaso de manera menos calculada o consciente, el documental de varios modos iguala al hijo con el padre. Por ejemplo, los cuadernos que llena el padre como modo de apuntalar su endeble memoria —un caos

de nombres propios— son similares a los que atiborró el hijo cuando empezó a pergeñar su película: «El hijo comenzó esta película tomando notas dispersas, hasta que en un momento comprendió que hacía lo mismo que el padre en su cuaderno: acumular datos al azar». A esto habría que sumar, por ejemplo, el hecho de que el antiguo mapa de París que «presidía el escritorio del padre ahora cuelga sobre el escritorio del hijo» y que una misma escenografía — una asfixiante biblioteca colmada de libros— iguala los espacios que habitan tanto el padre como el hijo. Además, el film cuenta cómo la vocación cinematográfica del hijo proviene del padre: el cine de Prividera no solo está hecho en buena medida con las imágenes familiares que el padre filmó sino que, además, en este film se narra el momento en que su padre le entregó su cámara —ese es el principal patrimonio que recibe el hijo: el cine—. Esta película, por tanto, no solo ambiciona exorcizar un olvido que el padre encarna, pero que lo excede, sino también un parecido que evidencian las imágenes y los sonidos que la traman.

Todo aquello que acabo de referir sobre *Adiós a la memoria* es un ejemplo nítido —uno entre muchos posibles— de aquello que asegura Badiou: que el drama amoroso es fundamentalmente una experiencia «del conflicto entre identidad y diferencia» (p.61). Pero elegí *Adiós a la memoria* porque en ella ese conflicto pasa también —y especialmente— por el rostro, una cuestión clave en la obra de Lévinas en general y en su consideración sobre el amor en particular. En efecto, entre los rasgos en común entre padre e hijo que Prividera repasa en su film hay uno que hoy me resulta fundamental: el notable parecido fisonómico con su padre. En *Adiós a la memoria* los rostros del padre y del hijo son, por momentos, uno y el

mismo; en este film, entonces, el amor por el padre y el conflicto identitario que este genera pasan por el equívoco y aun por la fusión de los rostros de uno y otro. Por ese motivo, no me llamó la atención que, desde hace algún tiempo, como si se tratara de una prolongación de ese conflicto amoroso que mantiene con su padre, la foto que Prividera tiene en su cuenta de Twitter sea una de su padre con una cámara en la mano. El conflicto es irresoluble pero es también productivo. De ese conflicto surge una obra y, con ella, un futuro posible.

También afirma Badiou: «la cuestión de la separación es tan importante en el amor que casi podríamos definirlo como una lucha victoriosa contra la separación» (p.87). Pero en el amor del hijo por el padre la dinámica es distinta: este es un amor que no lucha contra la separación sino que, por el contrario, necesita y anhela la separación. En el caso de este amor en particular, la lucha victoriosa del hijo consiste en amar al padre y, a la vez, en procurar separarse de él, sabiendo además que esa separación solo puede ser parcial. Desde esta perspectiva, además de como espacio en el que el hijo finalmente conversa con el padre, las patriografías funcionarían como campos de batalla en los que ocurre esa lucha. No por nada, en las páginas finales de *Correr el tupido velo*, Pilar Donoso asegura que decidió escribir sobre su padre para permitirse «quererlo, odiarlo, perdonarlo, agradecerle» —en síntesis: para permitirse amarlo— pero también para «separarme de su imagen, que he buscado durante estos últimos años, y ser yo misma» (2021, p. 446).

Elegí para terminar un breve fragmento de *Charo*, la patriografía en verso de Juan Fernando García que nombré hace un rato. Pero antes, y por razones que enseguida advertirán, quería demorarme

en dos características de este libro. Una es que, esperablemente, se inicia con un poema en el que este hijo toma un micro para ser testigo de la agonía de su padre; se trata de un poema que concluye con la pregunta que se hacen todas patriografías: «¿Soy el hijo / que va a ver a su padre morir?» (2022, p. 8). La otra es que García no escribe nunca en su libro la palabra «amor»; no obstante, esa palabra sí aparece en el epígrafe que eligió para encabezarlo, que corresponde —el dato no dejó de llamarme la atención— a un poema erótico de Alicia Genovese titulado «La irrupción o la sed»: «el amor no registra / saber acumulado / es pura aceptación». En los versos que quiero leerles se cifra sintéticamente, en la precisa imagen de un espejo que confunde la imagen del hijo con la del padre, mucho de lo que intenté decir en estos minutos, en especial sobre esa querella irresoluble y a la vez productiva entre el Mismo y el Otro —entre el Uno y el Dos— que distingue a este amor que llega tarde. Esos versos dicen así:

Así, el reflejo queda
y me miro al espejo y te veo en mí,
me veo,
un parecido físico que se acentúa,
y bajo mi barba tu barba cana
y en tu postura
mi gesto que te imita. (p.25)

Referencias bibliográficas

- APICELLA, M. «“Vos sabés”: el hit de *Los Fabulosos Cadillacs* tiene una versión 2020 con fines benéficos». *La Nación*, 24 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/vos-sabes-hit-los-fabulosos-cadillacs-tiene-nid2357541/>
- AUSTER, P. (1997). *La invención de la soledad*. Buenos Aires: Anagrama.
- BADIOU, A. y TRUONG, N. (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- COUSER, G.T (2014). «Paper Orphans: Writers’ Children Write their Lives». *Life Writing*, Vol. 11, No. 1, 21-37
- DONOSO, P. (2021). *Correr el tupido velo*. Madrid: Alfaguara.
- ESSES, C. (2024). *Un brote de pino*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- FONTANA, P. (2024). «Diferencia y repetición. Hijos que escriben sobre la vida de su padre», en M. Catalin (edición y prólogo), 2023. *Veinte nuevas intervenciones sobre literatura y vida*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2024.
- . (2023). «La continuidad de un vínculo. Hijos y padres en la literatura argentina contemporánea». *Orbis Tertius*, 28(37), e266.
- . (2021) «Hijos del cine. Sobre Adiós a la memoria y otros

documentales argentinos recientes». *Kilómetro 111*, marzo de 2021. Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/hijos-del-cine-en-torno-a-adios-a-la-memoria-de-nicolas-prividera-y-otros-documentales-argentinos-recientes/>

Franzen, J. (2002). «El cerebro de mi padre», en *Cómo estar solo*, pp. 14-66. Buenos Aires: Seix Barral.

García, J. F. (2022). *Charo*. Buenos Aires: Salta el Pez ediciones.

Giordano, A. (2020). *Volver a donde nunca estuve. Algo sobre mi padre*. Santiago de Chile: Bulk Editores.

Grizas, A. (2021). *Un temporal*. Buenos Aires: Editorial Entropía.

Halfon, M. (2023). *Vida de Horacio*. Buenos Aires: Entropía.

Holroyd, M. (2011). *Como se escribe una vida*. Buenos Aires: La Bestia Equilatera.

Jenmaire, F. (2003). *Papá*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Lévinas, E. (2012). *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Marabotto, E. (2021). «No escribí un libro sobre la muerte sino sobre el dolor» (Reportaje a Ansilta Grizas). *Telam*. Disponible en: <https://elquiddelacuestion.com.ar/ansilta-grizas-no-escribi-un-libro-sobre-la-muerte-sino-sobre-el-dolor/>

Peeters, B. (2020). *Tres años con Derrida. Los cuadernos de un biógrafo*. Buenos Aires: Ubu Ediciones.

ROTH, P. (2021). *Patrimonio*. Barcelona: De Bolsillo.

Filmografía

Adiós a la memoria (Nicolás Prividera, 2020).

Carta a un padre (Edgardo Cosarinsky, 2004).

Derrida (Kirby Dick y Amy Ziering Kofmann, 2002).

L'amour à mort (Alain Resnais, 1984).

M (Nicolás Prividera, 2007).

ALBERTO GIORDANO

Carta a una madre

Sobre Sara, de Edgardo Cozarinsky

O.

En la última página de *Sara*, el libro casi secreto de Edgardo Cozarinsky (2013), se leen dos citas que funcionan a modo de epígrafes retroactivos: aluden al propósito y a las condiciones de la escritura de estas memorias. La primera está tomada de *Bajo la mirada de Occidente* de Joseph Conrad: «...los muertos sólo pueden vivir con la intensidad y calidad de la vida que le prestan los vivos» (2013, p. 53). Ensayo una paráfrasis: los muertos queridos sólo reviven en la escritura si el recuerdo suscita eso que Proust llamaba «resurrección poética», si el tono y las imágenes con que se los evoca nos dan su presencia viva, la certeza sensible, cálida y penetrante, de que fueron y continúan siendo amables. Añado un corolario: en toda escritura de duelo o conmemoración los hallazgos literarios son indisociables del propósito ético de dar testimonio de lo irrepetible de quienes ya no están, eso por lo que todavía retornan con vitalidad cuando la escritura es capaz de mostrarlo. La segunda cita está tomada de *Campo Santo* de W. G. Sebald y remite a una de las figuras recurrentes de la literatura de Cozarinsky, el fantasma: «...con

qué ansia insaciable rondan los muertos a quienes todavía no lo están...» (Idem). Como se sabe —la «espectrología» derrideana y sus muchos comentadores nos instruyeron al respecto—, el fantasma ostenta un modo de ser radicalmente ambiguo: no es sustancia, ni esencia, ni existencia, nunca está presente como tal y desafía la lógica de la identificación. Mónica Cragolini agrega una precisión fundamental: el fantasma «no habita, no reside, sino que asedia» (2002, p. 3), es siempre un *revenant*, alguien que vuelve cuando no se lo espera. El asedio del fantasma pone en escena la inconclusión del pasado, esto es lo que fascina a Cozarinsky, fascinación que, lo aclara en varias ocasiones, nada tiene que ver con una actitud nostálgica. Así, por ejemplo, los espectros de la noche porteña de los años cincuenta que continuamente irrumpen en sus relatos no provienen, con ánimo documental, de las vivencias del joven Cozarinky, sino de lo imaginario, es decir, de misterios e inquietudes todavía activos, que solo el presente, el de un hombre ya mayor, es capaz de entrever o inventar en aquel tiempo perdido. El asedio del fantasma muestra lo que alguna vez afirmó Godard plagiando a Faulkner (es una de las citas preferidas de Cozarinsky): «El pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado» (Cozarinsky, 2016, p. 32).

Releo las dos citas-epígrafes y el comentario ocioso al que dieron lugar. Pruebo un cruce entre ambas: los muertos queridos solo pueden sobrevivir literariamente con interés o encanto, si la escritura es capaz de dotarlos de la apariencia y el empuje de fantasmas amables.

A Edgardo Cozarinsky le gustaban los cuentos, las anécdotas, los chismes, con el mismo ímpetu con el que recelaba de las arrogancias teóricas, habituales entre profesores. Aunque desearía escribir algo que su fantasma leyera con agrado, no estoy seguro de poder evitar recurrir, de tanto en tanto, a alguna precisión terminológica. Por eso, para captar su simpatía, y hacerme disculpar por anticipado, comienzo con un relato.

Gracias a Facebook, me hice amigo virtual de Cozarinsky el 17 de abril de 2013. Ese día él había publicado en su muro una imagen del film que estaba por estrenar, *Carta a un padre* (2013), y me la había dedicado, con un gesto de inesperada simpatía y una fórmula rimbombante que ninguno de los dos nos tomábamos en serio: «para el inventor del giro autobiográfico». El gesto me tomó por sorpresa. Yo creía, después de leer una entrevista publicada en la revista *Ñ*, que Cozarinsky se había disgustado conmigo al leer «Elogio del pudor», un ensayo recogido en *El giro autobiográfico* (2020, pp. 49-57) en el que argumenté la trivialidad de una de sus performances intimistas, unos recuerdos picarescos de sus días en el servicio militar, para contraponerla a otra, también de su autoría, la crónica de su amistad con Rafael Ferro, en la que reconocí las virtudes de un auténtico ejercicio confesional (la exposición a lo desconocido y la búsqueda de una verdad de los afectos). Lo que yo creí entender que había molestado a Cozarinsky —en la entrevista él ironizaba sobre las limitaciones de un «profesor» con el que me sentí identificado— no eran tanto las libertades en las que había incurrido al interpretar como enamoramiento la atracción que sentía por Ferro,

como que hubiera leído las dos performances, sobre todo la primera, que juzgué autocomplaciente, en clave referencial, sin apreciar en su textura las huellas del trabajo de la ficción.

Tal vez yo no era el «profesor» aludido en la entrevista, o tal vez Cozarinsky no era de cultivar rencores. Lo cierto es que el 17 de abril de 2013 recibí su gesto de complicidad con alegría y lo correspondí de inmediato. Le agradecí por mail la dedicatoria y le pedí precisiones sobre el film en curso. Guardo copia de su respuesta:

Alberto, por el momento prefiero no hablar, por eso de que palabra que sale (como en la confesión católica, como en el psicoanálisis) se pierde para la creación. Cuando esté al final del camino, con gusto. De paso: esta película ‘de cámara’, como las dos anteriores (*Apuntes para una biografía imaginaria* (2010) y *Nocturnos* (2011)), sería como el segundo panel de un díptico. El primero es una memoria escrita sobre mi madre. La quise de circulación confidencial, sin librerías ni reseñas. Por eso salió en edición para bibliófilos (50 ejemplares, firmados, a precio extravagante). Pero a algunos amigos les he enviado el pdf. Por las dudas que te interesase, aquí va.

Abrí el pdf de inmediato y leí *Sara* de una sentada. Enseguida improvisé una reseña en otro mail, ponderando la generosidad en la reconstrucción de la imagen y la biografía maternas, la eficacia del recurso a la tercera persona y la elegancia del estilo memorialístico. También celebré la fortuna de que Sara hubiese sido una mujer interesante, con una historia familiar novelesca, que el hijo pudo revivir usufructuando de su memoria literaria, su multilingüismo y la afición a las investigaciones ociosas. A la reseña añadí una posdata, manifestando mi interés en comprar el libro, en caso de que

todavía quedaran ejemplares disponibles. Tenté a la fortuna y me sonrió. Al día siguiente, recibí otro mail de Cozarinsky: «Dame una dirección postal, Alberto, y vas a recibir un ejemplar. Muy tocado por tus líneas, no puedo escribir más por ahora. Abrazo». El ejemplar me llegó cuatro días después, dedicado, autografiado y numerado con elegante caligrafía. Lo atesoro, junto a otros regalos que me depararon el ejercicio de la crítica y la amistad.

2.

Comienzo por el segundo panel del díptico filial, la *Carta a un padre*. [7] Es un documental en primera persona, en el que una potente voz en off, la del propio Cozarinsky, asume las funciones de narrador autobiográfico. Lo primero que esa voz cuenta es la génesis del proyecto: una noche soñó que estaba en Entre Ríos, donde había nacido su padre y él nunca había visitado. Al despertarse a la mañana siguiente ya había decidido hacer un film para buscar las huellas de la infancia paterna, las de su propia prehistoria, en Villa Clara. En uno de los textos reunidos en *Niño enterrado* (2016), «Rastros», hay una reescritura en tercera persona de los momentos más significativos del discurso de esa voz en off (el recurso a la tercera persona para referirse a alguien que el lector identifica como el propio autor es habitual en la literatura de Cozarinsky. Su eficacia no depende de la voluntad de enmascarar o disimular el compromiso personal con lo narrado, sino, por el contrario, del deseo de potenciar su fuerza literaria, más allá de lo documental, aludiendo

a la íntima ajenidad de lo que es más propio). Cito un párrafo crucial del comienzo de «Rastros»:

Su padre murió cuando él tenía veinte años y padecía una adolescencia demorada. Hablaba poco con él, aún menos con su madre, vivía refugiado en la lectura y el cine, en un mundo imaginario que le prometía cosas distintas de la vida cotidiana, inmediatamente gris, de una familia porteña de clase media. (11)

Ya cumplidos los setenta años, en estado de completa orfandad después de la muerte de la madre, Cozarinsky recibe en sueños la visita del fantasma paterno y decide entrar en conversación con él, a través de una investigación fílmica, para ahondar en los misterios y curiosidades que lo dejaban indiferente, o mejor, cuya existencia ignoraba en la adolescencia. Por ejemplo, ¿por qué el padre, un hijo de «gauchos judíos», se alistó en la Marina de Guerra a sus dieciocho años? ¿Sabía ese joven que por su condición de judío nunca podría llegar a ningún nivel de almirantazgo? ¿Qué significaba para él ser judío? Ninguno de estos interrogantes recibirá una respuesta cierta cuando la investigación se interrumpa. «Acaso el detective sólo termine por descubrir algo sobre sí mismo» (Cozarinsky 2016, p. 12) conjetura el narrador de «Rastros». Tal vez algo como un anhelo tardío, crepuscular, de identificación y continuidad, un impulso que solo pudo consumarse rescatando el recuerdo del padre de la cotidianidad gris a la que lo confinó la memoria, dotándolo de algunos rasgos novelescos, como el deseo de viajar y de ver mundo, que acaso fue la razón de que se alistase a los 18 años, o la veleidad de independencia, de diferencia, que pudo llevarlo a conservar la

«z» en el apellido, escrita por error en la partida de nacimiento, aunque el resto de la familia la corrigió por la «s» original.

3.

En uno de los fragmentos recogidos en *Los libros y la calle* (2019), sus memorias de lector, Cozarinsky recuerda que fue su madre quien le transmitió una imagen prestigiosa y atractiva de la ciudad de Odessa, que ni ella ni el hijo visitaron jamás. Lo que en presencia de Edgardo Sara solía recordar de esa ciudad culta y cosmopolita (la monumental escalera Potenkim, el teatro de la ópera, el puerto sobre el Mar Negro), eran los recuerdos que le había oído contar a su propia madre, Dora. Recuerdos de recuerdos sujetos a las variaciones o amplificaciones que suele suscitar una escucha encantada. La transmisión como compromiso que se contrae con los fantasmas amados es uno de los grandes temas de la literatura de Cozarinsky, la transmisión y su complemento paradójico, «la preservación del secreto» —es precisamente en «La novia de Odessa», cuento emblemático de esta literatura, que el narrador enuncia esta complementariedad (Cozarinsky 2001, p. 9)—. Para mantener viva y sugerente la historia transmitida, hay que aliviarla de explicaciones y justificaciones, dejar que se desenvuelva como por sí misma, respondiendo a impulsos y fidelidades imprecisos. La transmisión encantada y encantadora es un arte de lo indirecto y lo sutil, que puede abreviar en fuentes documentales, pero para trascender la «opaca, rastrera» verdad de los documentos («Fantasmas de Tán-

ger», en *El pase del testigo*, 2001, p. 87). Por fidelidad al secreto de lo que se transmite, la imaginación realiza un trabajo «minucioso o exaltado» sobre los datos de la realidad («El violín de Rothschild», Cozarinsky, 2001, p. 104) que los convierte en imágenes, en presencias de una significación esquivada. En otro de los textos reunidos en *Niño enterrado*, «Traducción», Cozarinsky describe la forma de narrar que conviene a estas metamorfosis, una que opera por «atisbos, roces, iluminaciones fugaces» (2016, p. 44), no por epifanías definitivas o un concierto de momentos fuertes.

4.

En un mail del 18 de abril de 2013, para acusar recibo del pdf de *Sara* y argumentar algunos elogios incipientes, le comenté a Cozarinsky que, justo por esos días en que nos estábamos convirtiendo en amigos de libros, yo había comenzado a escribir una carta a mi mamá, un ejercicio intimista que pensaba publicar en el suplemento dominical del diario La Capital, al que ella estaba suscripta, para que lo encontrara por sorpresa. Ni bien la di por concluida, unos días después, envié esa carta a Cozarinsky antes de publicarla, con el pretexto de retribuir su generosidad, para saber si él era capaz de encontrarle, o al menos inventarle, méritos retóricos. No es seguro que esto haya ocurrido. Lo que más lo había conmovido de mi texto, según confesó en su respuesta, era el hecho de que mi madre lo fuera a leer. La suya ya no podría leer el que él le había dedicado. Aunque discreta, esta efusión sentimental me dijo más de la fuerza

del amor que Cozarinsky seguía sintiendo por su madre, que cualquiera de los recuerdos encadenados en *Sara*. Me corrijo, la efusión declaraba ese amor de un modo más directo, no más potente, en todo caso, de un modo menos literario.

«No quieras decir tu amor, / el amor nunca se dice...» (citado por Leonard Michaels, 2014, p. 39). Anglófilo precoz, Cozarinsky debió conocer tempranamente estos versos de William Blake y seguro adscribió ya en la temprana juventud al principio estético que sostienen: como el amor es siempre un misterio indecible, que desaparece o se convierte en otra cosa cuando se lo declara, el artista debe encontrar la forma de transmitirlo encarnándolo en imágenes. Así, en *Sara*, el amor filial, tácito, está en la mirada del hijo que va esbozando el retrato de la madre muerta, en la decisión de componer ese retrato con unos pocos recuerdos, en la elección de cada uno y en los modos de narrarlos.

5.

En *Sara* casi no hay recuerdos de la madre como esposa, ninguno como ama de casa (salvo la referencia a que no le gustaba cocinar), y pocos en los que se la vea ejerciendo la maternidad, cuidando, educando u orientando al pequeño Edgardo. El hijo elige recordarla, como hará después con el padre, en un tiempo que es el de su propia prehistoria, cuando Sara era niña o adolescente, jugaba con las hermanas, cantaba y bailaba con las primas, se dejaba cortejar por pretendientes, y desafiaba la ley materna. Al desprenderla de la que iba a ser su propia familia, de los compromisos y los hábitos domésticos

que contrajo y se impusieron en la madurez, Cozarinsky le otorga a Sara la consistencia imaginaria de un personaje. En verdad, Sara misma es la autora de esa metamorfosis, ya que ella le regaló al hijo los recuerdos con los que este después compuso su libro.

Hubo ocasiones, cada vez más frecuentes con el paso del tiempo, en que a mi madre se le ocurría regalarme un recuerdo. ¿Preveía acaso que su memoria empezaba a extinguirse y quería que yo conservase algunos momentos felices que le había tocado vivir? De las desdichas nunca hablaba aunque sé que las recordaba claramente, indelebles para ella como para mí permanecen las escenas penosas que presencié en mi infancia. (2013, p. 21)

Los primeros rasgos del retrato, que es sobre todo el retrato de un carácter, quedan delineados como al pasar: Sara no era rencorosa, o al menos no le gustaba exhibir sus rencores, sí compartir el recuerdo de momentos dichosos, Sara era alegre y generosa.

6.

Si distribuimos en dos series temáticas los recuerdos que Sara le regaló a su hijo, la primera es la de aquellos en los que también aparece Dora, su propia madre, compartiendo la escena o, directamente, protagonizándola. Como Annie Ernaux o María Negroni, si se hubiera dejado tentar por la intensidad a la que estas escritoras son afectas, Sara pudo haber afirmado que su madre fue la mujer de su

vida. Así lo transmite el tono nostálgico con el que la revive cuando compartían momentos de cariñosa proximidad o cuando se distanciaban circunstancialmente, cuando la escuchaba cantar a la tardecita en el patio familiar, después de las innumerables tareas domésticas, o cuando desafiaba o desobedecía su autoridad. El recuerdo de la vez en que la enfrentó y le contestó reúne inesperada y conmovedoramente esas dos vertientes afectivas: «Usted no me quiere porque me parezco a usted» (Cozarinsky, 2013, p. 31).

La otra serie de recuerdos son los de la adolescencia y la juventud de Sara en los que se exponen rasgos de un carácter insumiso que Cozarinsky lamenta no haber adquirido en su propia educación sentimental. En «Elegía», el breve texto con el que se abre *Niño enterrado*, enumera las virtudes con las que le hubiese gustado contar mientras crecía, las que considera necesarias para abrirse un camino propio en la vida: «la temeridad y la insolencia y el arrojo» (2016, p. 6). En una versión atemperada, son virtudes a las que aluden algunos de los recuerdos que le regaló su madre. Me detengo en la que más me impresionó.

Durante más de un mes, a la salida del colegio, un hombre la esperaba todos los días al volante de un automóvil convertible. (En el Buenos Aires de la época se los llamaba con una deformación de la palabra francesa *voiturette*.) La halagaba ese asedio: elogios a su belleza, invitaciones a subir, un ocasional ramo de rosas; pero algunas compañeras ya le habían advertido que se trataba de un director de cine especializado en ‘películas chanchas’. Ella prefirió no permitir que la relación prosperase más allá del viaje en *voiturette* hasta la casa de los padres (Cozarinsky, 2013, p. 38).

Después de transmitir estos recuerdos maternos, Cozarinsky avanza en una de esas «investigaciones ociosas» que tanto lo atraen y que sirven para enlazar su mundo (el del cine, la milonga y la literatura) con el de Sara. (El director de la *voiturette* era Luis Moglia Barth, el realizador de *Tango*, el primer film sonoro argentino, y de *Afrodita*, un film erótico del que Fernando Martín Peña descubrió una copia en 2009. Después de unas pocas semanas de proyección, *Afrodita* fue denunciada por una asociación católica, retirada de la sala de estreno y terminó sus días en un cine de mala fama que aparece mencionado en las memorias de Adolfo Bioy Casares). Además de la audacia y el dominio de sí misma, lo que impresiona de la adolescente que se deja cortejar por un adulto lascivo (hoy, la actualidad en la que escribe Cozarinsky, hablaríamos de acoso), es su inocencia, una inocencia sin ingenuidad, soberana e indiferente a los cánones del buen comportamiento y el cuidado de las apariencias.

7.

Sara se abre con la descripción de una foto infantil, una de la madre a sus cinco o seis años: «esa mirada que a veces me parece cándida, otras desconfiada; el labio superior tan pleno, no sé si de sensualidad espontánea, aun no calculada, o de cierta displicencia precoz» (2013, p. 13) (quien no aprendió a contar con lo ambiguo difícilmente pueda transponer al lenguaje lo fascinante de una fotografía, ni reanimar el pasado). Cuando la descripción se desliza hacia la conjetura advertimos la supervivencia de ese pasado que no termina de pasar, y que

tiene la fuerza necesaria como para tomar ahora —el instante en el que la escritura se abre al porvenir— al presente por asalto: «Sara debía estar cansada de posar, de mantenerse inmóvil como le pedía la madre, transmitiendo órdenes del fotógrafo. Me parece que espera el momento de recuperar libertad» (2013, p. 13).

Si no se deja orientar por las supersticiones de lo idéntico y lo continuo, el movimiento de la rememoración es espiralado. Da vueltas alrededor de un vacío misterioso del que extrae el impulso para proseguir. La foto de Sara a sus cinco o seis años reaparece en el último fragmento del libro. Cozarinsky cuenta que cuando la memoria de Sara se deterioró, y la belleza de su cara declinó en mueca, y su mirada se volvió ausente o asustadiza, él tuvo que revisar el placar materno en busca de documentos, y entre las fotos familiares que descubrió dentro de una caja estaba aquella destinada a convertirse en puerta de ingreso al teatro de la rememoración. Se le ocurrió mostrársela a Sara para estudiar su reacción y ver si se reconocía. «Con voz firme, sin el balbuceo ya habitual, comentó, en tercera persona: “Ese vestidito se lo hizo la mamá, las botitas se las regaló una tía”. Y tras un silencio, con la mirada siempre fija en lo que había sido casi un siglo atrás: “La madre murió cuando ella tenía trece años”. Ella murió cuando yo ya había cumplido setenta» (Cozarinsky, 2013, p. 51).

Para el hijo, escuchar a la madre hablar de sí misma en tercera persona fue tal vez motivo de extrañamiento e inquietud. Para el narrador fue un regalo, el último, de esa voz que su arte volvería inextinguible.

Referencias bibliográficas

- COZARINSKY, E. (2001a), *El pase del testigo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- . (2001b) *La novia de Odessa*, Buenos Aires: Emecé.
- . (2013) *Sara*. Buenos Aires: Ediciones Urania.
- . (2016) *Niño enterrado*, Buenos Aires: Entropía.
- CRAGNOLINI, M. (2002) «Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida». *Escritos de filosofía*, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, N° 41-42.
- GIORDANO, A. (2020), *El giro autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- MICHAELS, L. (2014), *Escribir sobre mí. Cinco ensayos*, México: UNAM.

AMOR POR LA TEORÍA

Eros. Agamben

Eros

En Agamben, amor es siempre Eros. Pero ese Eros no siempre es el mismo. Aunque estética y política nunca se separan del todo en la filosofía de Agamben, podría afirmarse que, en los escritos eminentemente políticos, Eros recubre los sentidos de ágape en la búsqueda de un nuevo contrato «amoroso» para la comunidad por venir. En los escritos estéticos, por su parte, Eros está en la base de una nueva ontología, la de la imagen, por la que la experiencia amorosa se concibe como una experiencia poética y, en particular, asociada a la de la poesía medieval, trovadoresca, y la de los poetas del *dolce stil novo*.

A continuación, voy a concentrarme en los sentidos estéticos del amor en Agamben y más precisamente en relación con algunas ideas en torno al texto que cierra la edición en español de *Profanaciones* (2005), que se llama «Los seis minutos más bellos de la historia del cine» y en el que Agamben escribe su interpretación de una secuencia de la versión cinematográfica inconclusa de *El Quijote* filmada por Orson Welles.

Imagen y experiencia amorosa

Giorgio Agamben en «Los seis minutos más bellos de la historia del cine» (p. 123-124) narra en presente una secuencia no incluida en una de las cuatro versiones cinematográficas —todas inconclusas— del *Quijote* que ideó Orson Welles pero que es parte del filme estrenado finalmente en la Exposición Universal de Sevilla en 1992 por el director español Jesús Franco (Welles había muerto en 1985) a partir de una reconstrucción de los negativos y notas sobre la película que guardaba la amante de Welles para la época de la filmación, Oja Kodar, también guionista y directora.

Agamben narra la secuencia como si fuera un espectador más que asiste a la función. El breve (brevísimo) texto tiene dos partes: en la primera, conocemos el relato de una aventura del Quijote *in medias res* que se presenta sin ninguna referencia al filme de Welles. La secuencia narrada en presente quiere valer por sí misma y solo pide ser comprendida en función de su presentación como parte de las «profanaciones» que discute la obra; en tanto oficia virtualmente de epílogo del libro. La segunda parte es una reflexión de tan solo un párrafo sobre la imaginación que se abre con la pregunta: «¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones?» seguida de la siguiente respuesta que cito en forma completa:

Amarlas, crearlas a tal punto de tener que destruir, falsificar (este es, quizá, el sentido del cine de Orson Welles). Pero cuando muestran la nada de la que están hechas, solamente entonces pagar el precio de su verdad, entender que Dulcinea —a quien hemos salvado— no puede amarnos. (Agamben, 2005, p. 124)

El propósito de este trabajo es intentar devolver el interrogante al texto y volver a preguntar qué significa «amar nuestras imaginaciones» o, en otras palabras, discutir algunos de los sentidos de «Eros» en el pensamiento de Agamben a partir de este breve texto y de la propia condición del fragmento del filme de Welles.

Comienzo, entonces, por la glosa de la secuencia, en los términos de Agamben. La aventura del Quijote es en principio una recreación o versión de la aventura del retablo de maese Pedro, del capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote*, la que, a su vez, de acuerdo con la crítica cervantina, evoca una escena de la versión apócrifa, de Avellaneda, en la que don Quijote interrumpe violentamente el ensayo de una comedia de Lope de Vega titulada *El testimonio vengado*. La escena comienza con la aparición de Sancho, quien entra a un cine de provincia buscando a don Quijote que está sentado mirando fijamente la pantalla. Después de que intenta alcanzar inútilmente al caballero —que mira absorto la pantalla— se sienta en la platea junto a una niña que le ofrece un chupetín. En la pantalla, corren caballeros armados. Agamben señala que la cámara enfoca un torbellino de caballos y polvareda en el que de pronto aparece una mujer en peligro. Inmediatamente don Quijote sale en su defensa: «desenvaina su espada, se precipita contra la pantalla y sus sablazos empiezan a lacerar la tela» (p. 123). Finalmente, Agamben cuenta que, ante la tela rasgada y una pantalla arruinada de la que ya no queda casi nada, el público furioso se retira de la sala: los niños en el gallinero no dejan de vitorear a don Quijote y en el relato de Agamben solo la niña en la platea lo mira con desaprobación; se pregunta finalmente y entre paréntesis si esa niña no será Dulcinea.

En principio se nos presenta una primera conclusión más o menos evidente que procede de la propia obra de Cervantes: la «imaginación» en esta nueva aventura refiere a la desemejanza de los signos y las cosas que Foucault reconoció en el origen de la ficción moderna justamente en relación con las aventuras del Quijote (Foucault, 2002, p. 55).

La ilusión de la imagen (de la imagen cinematográfica en este caso) tiene mayor «sustancia» que el mundo representado ante los ojos de quien cree en esas imágenes. El relato de Agamben se inscribe como una instancia más de la estructura de las «cajas chinas» que vinculan el texto paródico de la novela de Cervantes a la evocación de su versión apócrifa y a la alucinación del personaje: la recursividad se proyecta en un encadenamiento infinito por el que la imagen se revela insistentemente sin «fondo»; solo fiel a sí misma. Sin embargo, lejos del sentido moral que Ortega y Gasset le diera a la escena original de la novela de Cervantes, según la cual representaría en este capítulo «el mecanismo de la alucinación del lector o espectador de patrañas», Agamben reivindica esa «patraña» y, antes bien, confía, paradójicamente, en su promesa de verdad. Como los niños en el gallinero, aplaude a don Quijote porque su «profanación» de la tela en la que se proyecta la película — la imagen física proyectada— ha dejado al descubierto que la verdadera imagen no está allí sino en la pasión de quien se ha abandonado a la aventura.

El pensamiento de Agamben sobre el amor se formula en distintos momentos de su obra en diálogo con una variedad de fuentes por cierto profundamente heterogéneas y solo convergentes en relación con la búsqueda característica de su filosofía de una restitución de la experiencia anterior a la de la modernidad que implica

una redefinición del sujeto de la experiencia tanto como de la naturaleza y objeto de conocimiento. En todos los casos, también, el amor se identifica con Eros como fuerza disruptiva. Como entre los griegos, para Agamben Eros es, básicamente —según la definición de Rodríguez Adrados— una fuerza «tumultuosa que arrastra a los hombres y a las mujeres, que se aparece bruscamente y los saca de la previsibilidad de lo cotidiano, los pone en un primer plano vital, sean cuales sean luego las consecuencias: tragedia o comedia o nueva integración en el orden» (Rodríguez Adrados, 1996, p. 35). No obstante, en su particular interpretación en el cruce de la filosofía heideggeriana, la poesía del *dolce stil novo*, el platonismo y averroísmo, Eros es el nombre de un impulso profano que es anterior (es decir, que no se le corresponde) a la posibilidad de hacer experiencia (o conocer) o de tener experiencia (capitalizarla): la figura del «intelecto posible» (Agamben, 2018, p. 30) nombra la conjunción del amor y el intelecto en una «forma visible e imaginable» (p. 31). La experiencia del amor tendría lugar en «los límites de lo corporal y de lo incorporeal» (p. 33) por lo que la imaginación sería «simultáneamente, el objeto y el sujeto de la pasión amorosa» (p. 34). Para Agamben, la imagen tiene una decisiva función mediadora entre el objeto del deseo y su comprensión porque esas imágenes son las que, ocasionalmente, pueden alcanzar la dimensión intelectual. Lo que Agamben persigue con la afirmación de un «intelecto de amor» es dar cuenta de la reunión de la experiencia sensible y la elección bajo la «*virtus imaginativa*» que es la potencia para recibir (volver singular) el entendimiento o, en otras palabras, la instancia en que las imágenes sensibles no solo pueden alcanzar su expresión en conceptos inteligibles sino, sobre todo, su visibilidad como objeto

amoroso. En otras palabras, el «intelecto de amor» constituye un intento por superar la exclusión de la imaginación y la pasión de la esfera de lo significado por el lenguaje moderno.

La naturaleza del conocimiento propia de la experiencia amorosa se le presenta como una alternativa ante las dos opciones que suponen el modo de conocer propio de la poesía (que posee y disfruta de su objeto y lo representa, pero sin comprenderlo) y de la filosofía, que conoce, pero no sabe cómo representarlo (Parsely, 2015). Así planteado, no habría otra «belleza» en estos «seis minutos» de la filmación de Welles que la imaginación de Agamben (los afectos y las imágenes de un cuerpo que siente, imagina y sufre, según Alain de Libera, citado en Agamben, 2018, p. 34) o, más precisamente, en lo que puede la coincidencia del amor y la imaginación por la que esas imágenes se vuelven únicas (se singularizan) tanto como quien las ama. Solo la pasión (amorosa) en tanto pasividad radical es la que hace que el sujeto se ponga en movimiento y alcance su ser en el mundo o, como sentencia Agamben en *La aventura*: «sólo una vida que tiene la forma de la aventura puede encontrar verdaderamente el amor» (2018, p. 39).

La forma de la aventura

Agamben recurre en distintas oportunidades a la novela de Cervantes y a su personaje para poner a prueba su filosofía. De hecho, en *Infancia e historia* el caballero y su escudero encarnan las dos formas de la experiencia sobre las que ensaya Agamben (tras los pasos

de Benjamin). Dice Agamben: «Don Quijote, el viejo sujeto del conocimiento, ha sido encantado y sólo puede hacer experiencia sin tenerla nunca. A su lado, Sancho Panza, el viejo sujeto de la experiencia, sólo puede tener experiencia, sin hacerla nunca» (Agamben, 2015, p. 24). Esta rotunda afirmación de la identificación de cada uno de los personajes con la separación de los órdenes de la experiencia ha sido cuestionada en función de que es evidente que los relatos de caballería ya suponen para el Quijote una experiencia disponible que se pone en juego en cada encuentro tanto como Sancho hace experiencia en el episodio del gobierno de la ínsula Barataria o cada vez que debe proteger al caballero en sus andanzas. La filosofía amorosa (desarrollada en libros posteriores a *Infancia e historia*) representa una resignificación de su pensamiento inicial acerca de la imposibilidad de acceso a la experiencia y alcanza una de sus mejores expresiones interpretativas en relación con la secuencia de la película de Welles y especialmente en el énfasis que se transmite en la elevación de estos escasos minutos a la altura de unos de los minutos más bellos de la historia del cine.

De hecho, la referencia a la imagen cinematográfica es otra promesa de amor. Para Agamben, el cine mudo es la máxima expresión del cine y no solo por la ausencia de sonido sino por la condición de sus imágenes-movimiento, para decirlo en las palabras de Deleuze que él mismo cita.

A diferencia de otros tramos de la película, la secuencia es muda: la responsabilidad del relato se ha depositado no solo en la imagen sino en la recursividad de la imagen de cine que aloja la referencia a la experiencia cinematográfica. El «encantamiento» de la imagen ha reemplazado al de las palabras (propio de la obra de Cervantes,

pero también de las posibilidades técnicas del cine para la época en la que se produce la película porque las primeras escenas están filmadas en 1957). La imagen muda y silente es entonces una decisión deliberada del director para esta secuencia en particular. Parece que este recurso le habría permitido a Welles, antes que plantear una dicotomía, representar en una misma secuencia y con el mismo énfasis, la «magia» que producen las imágenes (la experiencia a la que se puede acceder) tanto como su destrucción (el precio que hay que pagar por querer conocerlas). Si Quijote y Sancho no se encuentran, si Sancho tampoco puede detener a su señor, es porque el Quijote está absorto en la contemplación [8] y porque Dulcinea, la niña, por su parte, detiene a Sancho y lo obliga al disfrute (del chupetón, del momento, del reposo, de la función de cine). [9] Sin embargo, al mismo tiempo, la secuencia también da cuenta de que esas imágenes obligan al Quijote a intervenir: lo sacan de su asiento, lo impulsan a querer poseer la imagen («apropiársela» diría Agamben) pero con el consecuente precio de descubrir la nada de la que están hechas. No se trata entonces de afirmar aquí, como en 1978 en *Infancia e Historia*, que Quijote y Sancho representan dos modos excluyentes de la experiencia propios de dos momentos históricos diferentes sino, ahora, que son dos modos de relación con el saber que se requieren dialécticamente —el amor en tanto «evento» solo puede decirse mientras dura el tiempo de la imagen. El «anacronismo» entre evento y narración vuelve imposible la «tarea de apropiarse de lo que debe (...) permanecer inapropiable» (Agamben, 2006, p. 11). No hay nada detrás de la imagen porque, como el amor, la imagen se define, en Agamben, como «accidente en sustancia». No es algo (una cosa), tampoco el accidente de una

cosa (su variación) sino que está en el sujeto: «El modo de ser de lo que es insustancial, es decir, lo que no existe de por sí, sino en alguna otra cosa» (Agamben, 2005, p. 71). Así planteado, la imaginación lejos de ser una facultad reproductiva es un espacio de mediación; un lugar de encuentro gracias a la cual el hombre se abre al mundo. Amar las imágenes no se confunde con comprenderlas o, en otras palabras, el enamorado no lee las imágenes como signos, sino que se deja afectar por ellas: el amor se define en este contexto como un «enigma compartido» para decirlo con las palabras que se leen en uno de los fragmentos de *Lo que he visto, oído y aprendido*: «(...) la existencia del otro es un enigma que no puede resolverse, sino únicamente compartirse. A ese enigma compartido los seres humanos lo llaman amor» (Agamben, 2023, p. 65).

«Amar nuestras imaginaciones», entonces, no supone querer apropiárnoslas sino «usarlas», que es el término que Agamben utiliza para nombrar la creación de nuevas imágenes que se producen en la experiencia abierta y siempre inacabada de la aventura amorosa. En otras palabras, Eros no persigue la posesión del objeto amado sino su búsqueda (*quête*); una aventura que, como se juega en el lenguaje, no se resuelve nunca del todo porque la palabra no termina jamás de decir el objeto deseado. La «profanación» de Welles consistiría, entonces, en revelar esta «nadería» de la imagen, así como «la íntima (y consecuente) contradicción» de la melancolía del Eros quijotesco «que quiere abrazar lo inasible» (Agamben, 2006, p. 48).

La potencia de lo inalcanzable

De hecho, en otro plano de la discusión, más allá de la trama de la secuencia y del argumento de la novela, pero en relación con la propia película de Welles, resulta significativo que el filme nunca se terminó ni se estrenó como tal y la escena fue descartada por el propio director un día después de filmada —según indican algunos testimonios que incluyen el de Luis Buñuel que formaba parte de la filmación como asistente de la dirección—: el «incumplimiento» de la imagen es, desde esta perspectiva, literal. Los comentaristas del filme y del cine de Welles afirman que, más allá de las restricciones económicas que complotaron contra la realización de la película, Welles deliberadamente la dejó inconclusa. Entre otros, Jonathan Rosenbaum, quien escribe el ensayo más citado a este respecto, sostiene que Welles no quería enfrentar la escena final de la novela —la muerte del Quijote en el cuerpo de Alonso Quijano cuando renuncia a los encantamientos de la lectura. Enamorado del personaje de Cervantes y de sus ensoñaciones habría sido incapaz —como tantos otros lectores — de rasgar con su cámara la superficie de la imagen. La película inconclusa habría sido el precio que tuvo que pagar por ese amor. Resulta sugestivo en este contexto, un dato «extratextual»: que la amante de Welles haya vendido las cintas y las notas al director español para la edición final (contradiciendo el deseo de Welles) aunque aparentemente lo haya hecho para ayudar a su familia croata durante la guerra que se libraba en la entonces Yugoslavia. No sabemos si Agamben estaba al tanto de esta historia de traición, pero sí evidentemente del carácter «fantasmal» de la escena (respecto de la versión estrenada) y también de lo que la se-

cuencia dice en relación con la «destrucción» y «falsificación» de lo real a favor de lo posible como «sentido del cine» de Welles, para retomar sus palabras. En los escasos minutos que dura la aventura del Quijote, la figura y la sombra del Quijote se enfrentan a una pantalla en la que las imágenes de los caballos entreverados en el fragor de la batalla y las mujeres en peligro se representan por medio de una estética definida a caballo entre la épica polvorienta del western y los estereotipos de las películas de la antigüedad clásica y cristiana: la primera mujer viste un peplo y un collar de perlas; hay otras mujeres atadas a grandes crucifijos; la cámara hace foco en uno de los cuerpos «salvados» de sus ataduras por la lanza. Frente a las convenciones del cine de Hollywood, el Quijote (y Welles), pero también Agamben, alzan su espada en defensa de la imaginación. No es casual que mientras que el público se muestra incapaz de comprender el gesto del hidalgo y manifiesta su malestar ante la función arruinada, sean los niños (la infancia) los que no dejan de aplaudir, desde otro lugar, muy lejos de la escena principal.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2005). «El ser especial» y «Los seis minutos más bellos de la historia del cine». En *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- . (2006). «Eros melancólico». En *Estancias*. Ed. Pretextos.
- . (2015) *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.
- . (2018). *Intelecto de amor*. Adriana Hidalgo.
- . (2018). «Eros». En *La aventura*. Adriana Hidalgo.
- . (2023). *Lo que he visto, oído y aprendido*. Adriana Hidalgo.
- CANDELERO, A (2022). *Cervantes y Goya: una lectura intertextual entre Orson Welles y Terry Gilliam*. (<https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/14409/15606>).
- FOUCAULT, M. (1968). «Representar». En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- PARSLEY, C. (2015). «A particular fetishism. Love, law and the image in Agamben». En *Giorgio Agamben*. Routledge, Taylor & Francis.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1996). «La irrupción del éros. La “locura” erótica». En *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*. Ed. Alianza.

Amor-Carson

Hace unos años al releer Stendhal me atrajo de nuevo cierto impulso y filiación pasional en sus personajes que, como si jamás hubiesen reposado en el olvido del lector que fui, aún respondían a un desfreno medido y ecuánime, el cual, tanto en la pasión experimentada como en la excusa reflexiva del arte que los movía a actuar como actuaban, producían signos, describían síntomas, establecían un horizonte y un valor para el amor, esa experiencia soberana en la vida de un escritor que, para mí, fuera fundamental y me llevara a leerlo mucho antes de haber experimentado algo semejante. *Rojo y negro*, *La cartuja de Parma* o las *Crónicas italianas* parecían así una sublimación, la evidencia de aquello por lo cual Stendhal había sufrido y había deseado escribir o estructurar su desdicha con el fin de enseñarnos y definir, de una vez y para siempre, tan solo una forma. No exagero si digo que Stendhal me ayudó a ordenar la propia educación sentimental, como si fuera una semiótica en la que reconocirme. El *amor-stendhal* era entonces un sismógrafo, una especie de radiografía transparente que, en el centro del cuerpo entrevistado por los temblores que lo arrebatában, poseía un diamante, un tesoro del alma romántica atormentada y feliz, melancólica y risueña,

desdichada y exultante que, pese a todo, resplandecía con intensidad al tiempo que tristemente se apagaba mientras alguien, quien sabe quién, idolatraba o robaba ese diamante.

De nuevo hace unos años, también una relectura, pero en este caso de Proust (2007), me llevó a pensar de vuelta en otro impulso de escritor enamorado que presta su voz a un sujeto que se confunde con él, que se oculta y se disfraza detrás de éste, el cual, de nuevo, y fatalmente, quiere hablar de lo que más quiere, esa magdalena gigante que no puede degustarse en un solo mordisco. Aunque esta vez, para mi sorpresa, ese impulso pasional no cartografiaba nada, no ansiaba tocar ni poseer, casi ni se estremecía por el objeto de su deseo. Ansioso y veloz, solo atravesaba el espesor histórico de una aventura que consistía en encontrar algo ya conocido tiempo antes bajo la forma de una madre, una niña-amiga, una jovencita deseada, algo que, indefectiblemente, le había pertenecido en un tiempo pasado y, a la sombra de la distracción, ahora los años le habían arrebatado. El platónico endemoniado que Proust siempre fue lo llevó a ver fantasmas en tales impulsos, a ocultar el amor atrás de los celos, a volverlo correspondiente a caminos que se bifurcaban en Sodoma y Gomorra, en Albertine —la deportista—, o en Agostinelli —su chofer—, y así, del amor en sí, lo que quedaba era casi una teoría monstruosa de máscaras detrás de otras máscaras, como por ejemplo las amantes de Albertine que no son amantes sino «amigas» confidentes, o los putos alrededor del Barón Charlus que no lo son porque antes que eso son «artistas» refinados. El *amor-proust* era entonces pura condición dispersa. A la luz de él mi educación sentimental se proyectaba distante y confusa, mediada y no inmediata, completamente envenenada por lo que vendría después: el veneno de la teoría de un

discurso del amor que Rougemont (1989), Kristeva (2006) o Barthes (2006) arruinarían al ver signos de él en todos lados. Y digo que arruinarían tal teoría del amor porque para nada el amor es un signo, sino más bien todo lo contrario, el amor es un ritmo, el que se anuda en el guion del *amor-stendhal* o del *amor-proust* para unir y sellar así los componentes de una forma que, antes que su simple representación, busca el despliegue de un mundo puesto patas para arriba por la pasión.

Hace poco descubrí que cuando Anne Carson lee a Proust, lleva una especie de registro periódico de las irrupciones de un ritmo que llama su atención. Es lo que la poeta, en la portada del libro que le dedica a Albertine, la heroína de Proust, denomina «rutina de ejercicios» (2015). Pero me animaría a decir que es algo más. En su cuaderno de apuntes lo que persigue es el ritmo de la insistencia nominal, la constancia del obsesivo, la manía del enamorado, esa atención puesta a la aparición de un nombre. En definitiva, la irrupción del *amor-ritmo*. Por ejemplo, anota Carson: «el nombre de Albertine aparece 2.363 veces, más que el de cualquier otro personaje», y de inmediato, «Albertine está presente o se la menciona en 807 páginas de la novela de Proust», para finalizar así señalando que, «durante un buen 19% de estas páginas está dormida» (9). A simple vista la estadística de lectura por demás atenta al detalle limita casi con lo absurdo. Y, sin embargo, en lo absurdo se deja leer la ley del amor, que es por cierto el soberano del reino de lo absurdo. Como nadie, solo los poetas saben leer lo absurdo. ¿Por qué interesaría ese 19% de estado somnoliento y no el otro 81% restante de vaya uno a saber qué otros estados? Que Albertine esté dormida es bastante sintomático porque de algún modo señala que solo en su devenir planta —comparación de la que

Proust abusó en cuanto a la extrañeza que para él produce la fascinación amorosa de la amante dormida— se la puede poseer, se la puede comprender. Solo cuando el amor reposa hay un principio de entendimiento. Solo cuando el ritmo del amor se detiene es posible contemplarlo y también tenerlo porque, de algún modo, la muerte, que se anticipa en el sueño, asegura un triunfo sobre él. Pero he aquí que ni bien Albertine regresa de su bosque nocturno o de su selva de orquídeas, todo vuelve a ser incierto. Huye y se escabulle, desaparece y se ausenta, no se sabe dónde está ni con quién, menos aún qué hace y a quién ama verdaderamente. Aunque la primera vez que Marcel —ese narrador que quiere ser Proust y que por eso lleva su nombre— ve a Albertine, éste intenta captar su atención y detenerla, al averiguar más respecto a ella, es la mismísima fascinación amorosa la que se encargará de dejar bien en claro que desde el comienzo Albertine es el ritmo de su futura fuga. Mucho antes de Marcel, ella es una joven que pasea por la rambla de Balbec, una ciclista veloz, una jugadora de cricket, una gaviota en la playa, una flor que éste escinde de su ramo; por lo cual, querer detenerla es una fatalidad, o en el mejor de los casos, el amor mismo en su ley del absurdo nos recuerda que queremos la presencia de quien huye. Por eso mientras el amor no duerma todo será ritmo, desplazamiento, cambio y transformación. Y es esto lo que interesa a Proust y a Carson, los desplazamientos del amor, su constante juego de mostrarse y ocultarse en desnudez y disfraz, en reposo y en fuga. Lo único capaz de retenerlo entonces es el lenguaje, más precisamente los «adjetivos» empleados por Proust, o lo que Carson llama «las asas del Ser», que permiten seguir su ritmo cuando éste se desplaza a través del aire siendo lo que es: algo ligero, liviano y alado, según la visión

platónica. Por eso de la contemplación a la persecución no hay descanso posible en el amor. Carson entonces analiza el tipo de aire en cada libro de la *Recherche*, busca las características escurridizas del *amor-ritmo* en el escenario de sus apariciones. En el primer libro, el inicio sorpresivo e infantil donde el amor es un espectáculo que los grandes escenifican para el pequeño Marcel a través de un beso de su madre que no llega una noche o por medio de las desdichas que padece el pobre de Swann tras Odette, el aire es «pegajoso, escamoso, exprimido, rasgado, prensado o diluido»; mientras que a medida que todo avanza, pasa a ser «fundido, vidriado, untuoso, elástico, fermentado, contraído, distendido en el Libro 5; solidificado en el Libro 6» (49). En estos dos últimos libros, Albertine permanece prisionera y desaparece, pasa de la contemplación y el frenesí de los amantes que viven juntos, a la separación desesperada que inicia una segunda búsqueda, la de la amante que falta, la del objeto que se ha perdido. Me gustaría señalar que, si esto interesa tanto a Carson es porque de algún modo en ello ve más que un principio compositivo que hace a la genialidad de Proust; para ella, en estos detalles, lo que se hace evidente es que tal principio compositivo no es más que un principio poético. Sí, Proust es el autor de un largo poema en prosa entonces. Una especie de Safo expandida. De ahí que la unidad misma de Proust, la frase interminable —a la que se entendía como una simple exposición del talento gramatical con el cual lucirse o ahuyentar lectores— se sostenga en realidad sobre el ritmo como un modo de rodear el ser de eso que se percibe en la recuperación del tiempo. La frase de Proust apremia, busca, deviene un largo movimiento tras las alas de Eros ya en fuga. Es lo que Henri Meschonnic entendiera como «la producción de un lenguaje subjetivado», el cual no es más que

«un sujeto en el lenguaje» (2007: 69) que inventa una forma de vida, en este caso, la del amante desposeído.

Hay algo entonces por demás singular en la cosmovisión del amor que Carson despliega. Por supuesto, no responde a una ontología, sino más bien a una verdadera fenomenología. ¿Cómo vive un amante? ¿Qué le pasa? ¿Qué ritmo delirante lo gobierna? ¿Qué acontece en él cuando Eros se vuelve su fastidiosa compañía? De un amante interesan no sus signos, que lo contraponen a quien no está enamorado, sino las experiencias que lo acompañan y lo atormentan; de un amante interesan aquellas experiencias que lo hacen ser dichoso de a ratos y desdichado casi siempre; en definitiva, interesa aquello que él balbucea, lo que va construyendo al decirse como tal en el ritmo que lo mueve y al que responde en tanto que proyecta su imagen en ese balbuceo. Todo amante es un gran balbuceador por aquello que no puede decir o por las mentiras que lo atormentan, y carece de lengua por ser un salvaje, ya que es furor antes que paciencia, desenfreno antes que razón, y, en tal controversia, debe construirse una lengua, la que estará hecha de restos y premoniciones: lenguajes ya muertos, lenguajes por venir.

Quien haya abierto un libro de Carson en sus solapas encontrará la siguiente noticia biográfica: «nació en Canadá y se gana la vida enseñando griego antiguo» (2015). Lo escueto acaso esconda que tal actividad no deja tiempo para otra cosa, o tal vez, que nada importa por fuera de hacer lo que se hace. Pero deberíamos recordar que el ser desposeído es un efecto del amor, es un goce intenso, es arrebatado al que con gusto nos entregamos. Y a la vez, ese goce del desposeído supone la totalización de su vida sobre un paradójico vacío al que lo llena aquello que está faltando porque se le ha quitado. Enseñar

griego acaso no sea más que transmitir una lengua desfallecida a lo largo del tiempo, y en ello, su poder está en que, una y otra vez, recuerda el desfallecimiento del cual el amor es su principal agente. Por eso para Carson «el lenguaje es lo que alivia el dolor de vivir con otra gente, el lenguaje es lo que reabre las heridas» (2018). [\[10\]](#) Como podemos ver el amor no es más que el punto de tensión de lo paradójico al anudar y al reabrir toda marca de dolor por medio de las palabras. En un estudio sobre Safo, más precisamente sobre el famoso fragmento 31, Carson entiende a Eros como esa experiencia que la poesía muestra por medio de una figura geométrica, como una escena en la que la voz, la risa y las miradas de los amantes viajan a través de líneas de fuerza tendidas en una red invisible. El triángulo amoroso consta entonces no solo de la poeta y su chica deseada, sino también de un hombre que «igual a un dios», frente a ésta, permanece en su presencia sin desfallecer, acaso porque la posee, y el deseo necesita de ese tercero que nos priva del objeto que queremos al recordar que no somos un dios impasible sino temblorosos mortales. Sin embargo, antes que una incipiente teoría de los celos aquí interesa más el desfallecer por causa de la falta, ya que es parte del amor el hecho de invertir a tal desfallecimiento de neutralidad. Se puede desfallecer por la felicidad de la posesión o por el dolor de la pérdida, pero cuando el deseo llega a la mente del poeta se desfallece en un solo movimiento, el que implica lo dulce-amargo de Eros como extremos en un centro, eso que el guion con el que Mirtha Rosenberg lo traduce —*bittersweet*— muestra de una manera perfecta al anudar los opuestos sin reducirlos, para que de este modo, veamos justamente el movimiento de una danza, ya que aquí «se mueve el deseo» pues «Eros es un verbo» (2015: 31).

¿Pero para qué baila Eros? ¿Para qué nos arrastra en su danza loca? Platón le adjudicaba un carácter caprichoso, como el de un niño que luego el tiempo finalmente terminaría alegorizando. Sus caídas, saltitos, sus zapateos, los giros y vueltas que da no tienen entonces explicación alguna más que la felicidad del momento. Sin embargo, Eros tiene la edad de lo que entendemos por cultura, por poesía, por invención de un artefacto que da vida a los mecanismos del arte; en algún punto, si nos mueve a desfallecer lo hace como el recaudo de una memoria más que activa respecto a la naturaleza de aquello que enfrentamos. Si baila locamente es porque luego, en algún momento, las lágrimas vendrán a ocupar el lugar de lo que ya no tenemos cuando la tristeza nos paralice. El amor es entonces una obstinación en eso que indefectiblemente no se puede poseer, en eso que por tanto no se puede devolver y restituir a una inmanencia resplandeciente en donde lo que brilla es justamente la pura falta. Por eso lo amargo de un luto obstinado se actualiza en el amor. Cuando Mallarmé pierde a su hijo Anatole de tan solo ocho años, la tumba-poema que pergeña escribirle no pasa de ser un conjunto de meras anotaciones guardadas en 202 hojas adentro de un sobre de color rojo. Tal vez ese sobre simbolice el desierto en donde jamás crecerá el poema, en donde el cenotafio jamás se elevará ya que no hay fuerza para escribirlo o construirlo. Y, sin embargo, en la pura potencia del futuro poema dramático jamás escrito, hay un Eros desfalleciente que reptaba entre las palabras cuando leemos en una de esas ideas borroneadas «no más vida para / mí / y me siento / acostado en la tumba / a tu lado» (2005: 15). El padre desconsolado adopta entonces la postura de los amantes separados por la fatalidad que consiste en yacer junto a, en esperar el

mismo destino de la inmovilidad por venir. El monumento mortuario que debía ser para el hijo termina siendo así su residencia muda, el lugar del balbuceo de ese Eros agrio con el que Mallarmé busca consuelo; balbuceo que, del poema, apenas si posee el impulso de su arranque, el que debe ser trabajado como «visión / sin cesar depurada / por mis lágrimas» (19).

Cuando Carson escribe *Nox* a la memoria de su hermano muerto, algo de ese mismo Eros sobrevuela sus palabras al confesarnos que «quería llenar mi elegía con diferentes tipos de luz. Pero la muerte nos hace mezquinos. No gastemos más tiempo en ello, pensamos, él está muerto. El amor nada puede cambiar». *Nox* es una caja de recuerdos, cartas, fotografías, etimologías de palabras que desde el latín y el griego viajan al inglés para dar forma, impulsar, insuflar vida a pequeños poemas que intentan justamente iluminar el momento de la falta, la muerte del hermano, la oscuridad de esa caja que se ha vuelto noche portátil de palabras que responden a ritmos breves pero graves. A diferencia del mausoleo de Mallarmé jamás escrito, del sobre rojo cerrado con esbozos nunca continuados, *Nox* debe ser más que un libro, debe ser un objeto en el mundo, una urna para las cenizas de un fantasma. Escribir la historia de ese muerto, hacer con sus restos un todo de palabras que den cuenta de la falta en la que ahora transcurre su ritmo, es «crear un candado contra el olvido» para asir lo que se desvanece. Pero resulta que todo se desvanece, porque si Carson quiere con esto hacer «Historia», en el sentido en que Heródoto lucha contra el olvido, debe también incluir lo otro desvanecido, lo que antes de ese desvanecimiento también desapareció: la muerte de su sobrina, la hija del muerto, la primera muerte

de la muerte que llama a la segunda muerte. Y entonces, ¿qué puede frente a eso el poema?

Entre las cartas que la madre enviara a ese hijo, y las escuetas respuestas que él le diera sobre la muerte sorpresiva de la nieta mientras huía por el mundo sin residencia fija al escapar del dolor, se escriben los poemas de la hermana-hija-tía que parecen tan solo juntar restos, fragmentos, piezas de la arqueología sentimental que resulta del amor, y que a veces no es más que una familia diezmada. Los poemas de Carson son eso entonces: la vasija rota del amor en la intemperie de un hogar, el estallido en el que la forma desaparece ante lo faltante de la pieza que se debe encontrar. Superpuestos a esas cartas, haciéndose eco de ellas, buscando el fondo del espejo que el poema hace con las fotografías que alguien deja, y unido todo por las agujas del lenguaje que cierran heridas, Carson escribe los poemas de *Nox* como si se tratara de una búsqueda que responde al ritmo de un réquiem. Por eso, el hermano que guarda en esos poemas, el hermano que ni siquiera volvió en cenizas y que se transformó en aquello que el lenguaje quema con sus palabras, ese hermano recoge todas las muertes, es el-muerto-de-la-muerte. *Nox* es entonces un libro desplegable, un álbum de ausentes reflejados en el ausente, una larga partitura, un mapa de la constelación afectiva que se ramifica entre los componentes de la familia pero que también, se trunca en cualquier rama dañada al crecer torcida, al secarse o al romperse. *Nox* es una suerte de camino por recorrer en el que el poema se ha escrito por proximidades, intercambios, tráfico de sentimientos y remiendos de afecto en cada parada adonde la memoria encuentra algo para iluminar de esos restos. Pero antes que eso, cada poema es también la persecución en la oscuridad de

aquello que no se sabe cómo nombrar. Al igual que el traductor que conduce palabras de una lengua muerta al atravesar su laguna de olvido, el poeta conduce un nombre desde la oscuridad de lo sucedido buscando iluminar cuanto lo rodea en los chispazos visibles de esos movimientos que rasgan el aire como los remos rasgan la superficie del agua. Traducir, escribir y amar a un muerto, acciones ejecutadas todas para finalmente abandonarlo, por momentos se superponen en una sola: tramar el poema, hacer con él una historia en el cuarto de la oscuridad. Escuchemos sino a la poeta que traduce y a la traductora que escribe poemas: «Perseguir los significados de una palabra, perseguir la historia de una persona, inútil esperar que llegue un torrente de luz. Las palabras humanas carecen de interruptor principal. Tan solo son chispazos en la oscuridad. Después, la luminosa, vasta, trémula, precipitada, contumaz y vociferante red que las une se aferra a tu mente al regresar a la página que estabas intentando traducir».

¿Cuál es entonces el orden posible para el ritmo del *amor-muerte* en ese territorio que puede ser todo el mundo o una página? ¿Cómo ordenar aquello por decir que daría principio a una historia en la cual el deseo solo quiere despedir al amado-muerto? Un ceremonial de muerte es disponer de un orden para poder abandonar los restos de aquello que se ha ido, y si el lenguaje es el único orden posible para nombrar, pues entonces habrá que usar el orden del lenguaje, habrá que adueñarse de las «entradas» de un lexicón para lograr así un ingreso a la muerte, un trayecto, una ruta, los caminos necesarios con los cuales configurar un mapa de la noche, una salida de la habitación mortuoria. Como el poema de Catulo a su hermano —que señala «muchas naciones y muchos mares atravesé, /

hermano, para advenir a estas míseras exequias tuyas / y así ofrendarte de la muerte el último tributo»— escribir para Carson es disponer de pronombres, sustantivos, preposiciones y adjetivos que lleven de un lugar a otro y que sean finalmente esas exequias del último tributo: el poema que despide. Cada palabra entonces trae de regreso lo que falta, pero para despedirlo; por eso el poema es una suerte de devenir Lázaro, una resurrección cargada de ironía, ya que «puedes pensar en Lázaro como un ejemplo de resurrección o como alguien que tuvo que morir dos veces. El historiador optará por el segundo. No sé cómo lo entendió Lázaro». El silencio de Lázaro, su mudez, la negativa de todo discurso, es de algún modo lo que ningún poema podrá ya nombrar, pues si Lázaro hablara, ¿de qué estaría hecho su lenguaje? ¿Qué orden seguiría al querer contarnos el fondo de la oscuridad? ¿Qué palabras escucharíamos salir de su negra boca?

Al *amor-stendhal*, al *amor-proust*, como excusas de mi formación sentimental que nombré al comienzo, me gustaría sumar ahora el *amor-carson*, el *amor-impulso*, el *amor-ritmo* que en el límite de lo imposible devuelve lo irrepresentable cual verdad amarga: es mentira, el amor no es más fuerte que la muerte. Y lo agrego pues la medianía de la edad —cumplí 45 años hace muy poco— me hace ser escéptico de nuestro antiguo enamoramiento olímpico. Demasiados muertos a mi alrededor, muy cercanos y en los últimos días, más que entristecerme me han vuelto estoico, me han obligado a aferrarme en silencio a aquellos que aún quedan a nuestro lado, como si uno fuera el poeta de otro para el poema que siempre nos falta.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2006) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CARSON, A. (2015) *Albertine. Rutina de ejercicios*, Madrid: Vaso Roto.
- . (2020) *La belleza del marido*, Buenos Aires: Zindo & Gafuri.
- . (2015) *Eros. El dulce-amargo*, Buenos Aires: Fiordo.
- . (2018) *Nox*, Madrid: Vaso Roto.
- . (2022) *Solo por la emoción*, Ciudad del Este: Bikini Ninja.
- . (2018) *La caída de roma*, Buenos Aires: Zindo & Gafuri.
- KRISTEVA, J. (2006) *Historia de amor*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- MALLARMÉ, S. (2005) *Para una tumba de Anatole*, Madrid: Bassarai.
- MESCHONNIC, H. (2007) *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires: Mármol Izquierdo editores.
- PLATÓN (2007). *Diálogos*, Madrid: Gredos.
- PROUST, M. (2007) *En busca del tiempo perdido*, vols. I, II, IV y V, Buenos Aires: Losada.
- ROUGEMONT, D. (1989) *El amor y occidente*, Barcelona: Kairós.

MARINA MAGGI

El blanco del amor

El hábito básico de un cristal de hielo
está determinado por la temperatura en que crece.
Debido a que
los cristales de hielo están generalmente expuestos
a temperaturas continuamente cambiantes
y supersaturaciones mientras estos
caen a través de las nubes y en el suelo,
los cristales pueden asumir
formas bastante complejas.

Versión en verso de una cita de John M. Wallace y Peter V. Hobbs, *Atmospheric Science. An Introductory Survey*

Mais même dire non serait de la lumière
[Pero incluso decir no sería luz]

Yves Bonnefoy, *Début et fin de la neige*

I. Ser fiel a casi nada

En su breve ensayo «La nieve en Rumania», Giorgio Agamben introduce la pregunta por la fe como acontecimiento de lenguaje, a partir de testimonios femeninos contemporáneos, que funcionan como ejemplos poco ejemplares, debido a su carácter alusivo, sesgado, anecdótico y paradójico. Agamben no cita parábolas ni hechos bíblicos, sino las respuestas puntuales que dan dos muchachas (no es casual que se trate de figuras jóvenes sin edad cierta, con un

pasado que no acaba de cuajar y un porvenir que se muestra abierto, indeterminado) a una instancia inquisitiva —un elogio y una pregunta, respectivamente—. Tales respuestas no demarcan la noción de fe, sino que se orientan a dismantelar el horizonte moral y teleológico que rige el marco interpretativo con el que fueron abordadas las vivencias singulares. Así, la primera chica rechaza la idea de haber soportado, en virtud de una convicción ideológica, la tortura física sin revelar el nombre de sus compañeros de militancia; lo hace astuta y caprichosamente, invocando la noción de capricho. El humor llega para salvar el lenguaje de la solemnidad ceremoniosa e indolente del encomio. El segundo caso, que cierra el ensayo y le da título, vuelve sobre la intensidad de un amor. Una berebera, que vivió por un año en la fría zona montañosa de Rumania con el hombre del que se enamoró, contesta, a la consulta sobre la fuerza de su pasión de antaño —y es aquí el propio Agamben quien hace la pregunta, quien confecciona el misterio y da pie a la fabulación—: «yo no soy fiel a él, soy fiel a la nieve en Rumania». Se puede interpretar esta declaración de diversas maneras —no se pueden dar certezas sobre el amor, no hay causa que explique o justifique la extrañeza radical a la que nos expone seguir las rutas del otro, ir hacia él, etc.—, pero elijo esta: el lazo de fe que nos une a quien hemos amado no se corresponde con la lealtad a una historia compartida, con el acatamiento de un juramento o una promesa, sino con la pregnancia de un deslumbramiento, que insiste en nosotros como una música, una entonación, una evocación, una expresión que retorna en nuestro discurso y lo transfigura fugazmente.

El 15 de enero de 1885, Wilson Bentley, un joven de veinte años que vivía en el pueblo de Jericho, en el estado de Vermont, realizó la

primera fotografía de un copo de nieve. Lo logró montando artesanalmente el lente de una cámara al de un microscopio. Fue tal su arrobamiento ante esa y las subsiguientes imágenes capturadas, que decidió transportar su equipo casero al gélido cobertizo de madera que había detrás de su casa, en la granja familiar. Comenzó entonces a llevar dos libretas: en una realizaba ilustraciones que complementaban sus microfotografías, mientras que en la otra registraba las condiciones climáticas en las que habían sido hechos los retratos. Hasta 1931, año de su muerte, Bentley Nieve, como solían llamarlo, acumuló más de cinco mil fotografías, el mayor archivo de cristales de nieve que existe. Consideraba su misión preservar la visión irrepetible y fugaz de los corpúsculos que llamaba «milagros de la belleza». Dentro de su colección, se pueden observar asombrosas variantes hexagonales, que se destacan sobre el fondo negro en el que solían estar dispuestas. La pasión de Bentley por el arreglo evanescente y delicado de una matriz recurrente, a la vez que siempre única, aunó la pretensión científica de interrogar las condiciones meteorológicas de conformación de los cristales, con el placer estético de ilustrar los hallazgos y retocar las fotografías. Si bien las piezas recolectadas no se prestan para el análisis glaciológico, debido a los retoques y la coloración a mano que recibieron, este archivo sigue siendo objeto de admiración para la comunidad científica. Bentley fue fiel a un capricho, se apasionó por el prodigio extravagante de las partículas de nieve, dedicó toda su vida a salvaguardar sus imágenes. Lo que primó en su ahínco es el deseo por lo sencillamente irrepetible. Es como si la profusión quimérica de sus fotos nos dijese: «Ningún cristal es igual a otro. ¡Miren este! ¡Y este otro! Cada uno encarna un gesto particular del espíritu de la naturaleza».

Casi cuatrocientos años antes, en su célebre tratado de 1611, *Un regalo de fin de año, o sobre el copo de nieve de seis ángulos*, Johannes Kepley describió los cristales de nieve como partículas emplumadas, parecidas a estrellas. El ensayo está dedicado a su amigo y protector Johannes Matthäus Wäckher von Wackenfels, al que califica como un aficionado a la Nada. Kepley comienza por explicar que le costó encontrar un asunto que fuese caro al agudo ingenio de su benefactor, hasta que, cruzando un puente (el Puente de Carlos, el único entonces existente en Praga), un copo cayó sobre su abrigo. En ese instante, se dio cuenta de que había encontrado la «casi nada» que buscaba. Luego de examinar el principio formativo de la variante hexagonal, el matemático concluye que la inteligencia divina no solo concierta estructuras funcionales, sino también otras que, sin atenerse a una motivación específica, son simplemente amables, bellas.

Próximos a la nada, efímeros y hermosos, los cristales de nieve tienen hábitos básicos, pero formas complejas, contingentes. En 1932, el físico japonés Ukichiro Nakaya, profesor del Departamento de Física de la Universidad de Hokkaido, en Sapporo, comenzó una investigación sobre los distintos tipos de cristales de hielo. En 1936, Nakaya reprodujo por primera vez en condiciones de laboratorio las variables atmosféricas que dan lugar a la formación de las distintas estructuras de partículas de nieve. En 1945, en el contexto de la Guerra del Pacífico, una bomba destruyó la imprenta japonesa que alojaba las pruebas de galera del libro que reunía los resultados de su trabajo. *Snow Crystals: Natural and Artificial* debió esperar hasta 1954 para ver la luz, bajo el sello de Harvard University Press. La pasión por el conocimiento es también una fe, y como toda fe, debe

pasar sus pruebas. La hija de Ukichiro, Fujiko Nakaya, desarrolló una carrera artística, en la que se dedicó a realizar esculturas de niebla, que reinventan la vocación de su padre por el enigma de las partículas de nieve, que este bautizó como «cartas enviadas por el Cielo».

En el primer capítulo de *Cristales de nieve*, Nakaya describe los cristales aguja, un tipo de formación poco común en Europa y América, que suele verse en los inviernos de Hokkaido. Sin dejar de señalar la figura que los ilustra, el físico añade una notación singular, en la que resuena el hallazgo de Kepler en el puente de Praga: «Este tipo de cristal, cuando cae sobre la manga de un tapado negro, parece consistir en numerosos hilos de seda, cortados en segmentos de uno o dos milímetros y desparramados». Ninguna descripción de los cristales de hielo, incluso la más científica, escapa a la intensidad poética.

II. Y nieve que nevaba allá en su cielo

Avanzo en la nieve, he cerrado
los ojos, pero la luz traspasa
los párpados porosos, y percibo
que en mis palabras es todavía la nieve
la que se arremolina, se estrecha, se deshace.

Así comienza «Todavía el verano», poema que integra *Principio y fin de la nieve* de Yves Bonnefoy (1989). Los últimos versos sugieren que, al ver disuelta su mirada en la luz sin reposo, el poema se impregna de la danza de los copos: giro centrífugo, condensación, disipación.

Extraigo de este fragmento una doble afirmación, que quisiera glosar —partiendo de la profunda intuición de Bonnefoy y desplazándome hacia otras poéticas del pensar—: la nieve y el lenguaje están emparentados. A veces nieva sobre nuestras palabras.

Bonnefoy escribió su poemario luego de una estancia en Hopkins Forest, una pequeña localidad de Massachusetts, ubicada junto a una reserva forestal. En el prefacio a la edición norteamericana de 2012, «La nieve en francés y en inglés», el autor cuenta que, a pesar de haber visto nevar en otras ocasiones, fue allí donde percibió intensamente el fenómeno. Habría un antes y un después de tal descubrimiento, en la medida en que este atañe a nuestra complejidad lingüística. El prólogo comienza con la pregunta «¿Cae de la misma forma la nieve en todas las lenguas?», y responde que esto no es posible, ya que el reconocimiento de la organización del sentido y de la propia materia lingüística de los sistemas particulares impide que cuaje la ilusión totalizante de una referencia universal. Lo que sucede, en realidad, es que «[n]ieva en la forma en que hablamos». Nieva en nuestro discurso cuando se mezclan el sueño y el conocimiento, la imaginación anhelante y el concepto, de manera tal que nos distraigan «de lo que solo es evidente» (IX). El riesgo sería, según deduzco, caer en cualquiera de los polos fusionados, ya sea en las redes de la imagen cristalizada, en la que se abisma todo deseo, o en la sujeción de lo existente a la violencia constatativa. Expando la idea de Bonnefoy, creo, sin traicionarla: solo hablamos de verdad cuando nieva, es decir, cuando un blanco en nuestro discurso suspende la división entre pasión y especulación, entre visión y predicación.

¿Y cuál sería ese «blanco» del discurso? En el mismo prefacio, el poeta explica que, a diferencia del inglés, las palabras del francés no tienen acento propio. Al carecer de porte rítmico, argumenta, estas no pueden, por sí solas, abastecer el anhelo nominativo. Más apta para la conversación y la continente autosuficiencia del concepto, la sustancia verbal del francés exigiría, para volverse poema, cierto trabajo de urdimbre, que haga ingresar cada pieza en un entramado musical, capaz de transgredir y transfigurar el átono solipsismo de vocablo y de volverlo apto para la búsqueda metafísica. «En efecto, la palabra francesa me recuerda la nieve» (XI).

Los copos se siguen los unos a los otros, arman su propio lienzo. No alcanzan, por sí solos, una plenitud tonal. El compás de su caída, sus leves arabescos aéreos, son trazas de un paisaje aún por llegar, que será modulado por los accidentes del terreno, los vientos, las temperaturas y otras condiciones geográficas y climáticas impredecibles. Lo mismo sucede en la escritura: cada palabra lleva las marcas del devenir único en que se ha ido forjando, cuyo origen es finalmente inescrutable. Como una capa de resonancias insignificantes, los valores y acepciones rebotan sobre los componentes de la frase, sin concentrarse por entero en ninguno de ellos. En el panorama de conjunto, discerniremos los nodos en que se concentra la materia verbal —y será una interpretación, es decir, la construcción de un panorama obstinado, apoyado en el asombro, en cierta detención deslumbrada—. El alba del lenguaje es un balbuceo, una repetición, un extrañamiento radical. Amor, nieve que cubre irregularmente los predicados, recámara que asordina las voces y demarca un llamado.

Bonnefoy recae, al reencontrarse con sus poemas traducidos en inglés por Emily Grosholz, en la convicción que atraviesa su libro:

«Se trata de que los copos de nieve son palabras, las palabras —en una carta o en un poema— son copos que caen, y hay relaciones en el habla que se parecen a encuentros que reúnen y luego dividen los copos. Como si la nieve fuera lenguaje, y el lenguaje nieve» (XII). Habría una sintaxis de la nieve, vinculada al deseo de «fragmentar, deshacer, disipar la articulación de los conceptos» (XIII), de socavar la racionalidad en el discurso, en pos de la gracia del verbo y la transparencia de la risa. No es casual que la conjunción de nieve y palabra se le aparezca al leer la versión de sus textos en inglés. La traducción revela, tal como explica Bárbara Cassin, la potencia de la diferencia entre las lenguas, único dominio que resiste la violencia de los universales. El descenso de los copos desprendidos del cielo —suerte de bastidor cósmico, cuya belleza indiferente sostiene y acompaña nuestro tránsito en la tierra— es aprehendida singularmente dentro de cada idioma.

«Nieva de la forma en que hablamos», según Bonnefoy. Y amamos de la forma en que nieva: con viento y con el alma resquebrajada siguiéndonos de cerca —apremiante dilación de nuestros pasos—. En la música del poema hacemos experiencia de la pasión y la gracia con que un trazo se entrega a lo incumplido. Prendas de amor estrecho, el tempo y la tonalidad de la composición transfiguran, como la nieve, el paisaje de la sintaxis, y señalan en él, delicadamente, las huellas de una declinación del sentido —declinación que puede ser comprendida como desprendimiento, indolencia vocal respecto a un origen inescrutable, o como abstinencia por resplandor (*fiat lux* astillado): «No, no voy a decir ni una sola palabra. Ni una sola. Nada de nada. Ni siquiera diré no. No escucharán nada de mí. No diré nada» (Herzog).

No se es fiel a cualquier nieve, sino a una en particular: aquella en que fuimos perdidos, la que pisamos desprolijamente al partir. La que supo adherirse a la desatención radical del corazón, como se acoplan las campanas a la ardiente sonata del deshielo. La que cubrió nuestras palabras y asordino nuestras voces, para que en medio del día o de la noche creciese, lentamente, un blanco misterio.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2024). «La neve in Romania». *Quodlibet*, 2023. Versión en español, Funes, : Mmicro Eeditorial linmanencia.
- BONNEFOY, Y. (1991). *Début et Fin de la Neige. Suivi de Là où retombe la flèche*. Le Mercure de France.
- . «Snow in French and English». (2012). *Début et Fin de la Neige/Beginning and End of the Snow*. Maryland: Bucknell University Press.
- HERZOG, W. (2022). *Una guía para perplejos. Conversaciones con Paul Cronin*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- KEPLER, J. (1966). *The six-cornered Snowflake*. Oxford University Press.
- NAKAYA, U. (1954). *Snow Crystals: Natural and Artificial*. Cambridge: Harvard University Press.

ROCÍO CABRAL

Literatura y magia

Una política de los afectos

Introducción

En su estudio sobre los textos de las místicas cristianas *El dios de las mujeres* (2006), Luisa Muraro sugirió que en la escritura religiosa femenina se revelaba la posibilidad de un acceso a Dios como dimensión inefable, ahí donde la palabra fallaba y evidenciaba un amor que sin poder ser puesto en palabras pasaba por entre ellas y permitía el encuentro con lo sagrado. Algo similar observaron Deleuze y Guattari, cuando en *Mil mesetas* (2004 [1988]) señalaron la relación entre los escritores-brujos y el acceso a los umbrales del lenguaje desde una naturaleza de afectos que se les revelaba como el tejido del cosmos. Por la palabra de los escritores, movilizada por una pulsión desbordante de ir hacia lo desconocido, pasa no sólo el mundo, sino todos los mundos.

¿Dónde nace la necesidad de escribir? ¿Qué descubren los escritores en el lenguaje? ¿Qué cubren con él? ¿Qué magia profunda de la palabra los invoca? ¿Qué hacen o pueden hacer con eso? En este trabajo me interesa conjeturar alrededor de estas cuestiones, bajo la presunción de que el lenguaje es una magia amorosa de entrelazamientos y

los escritores, brujos que ensayan formas de manipularla. La fascinación de los escritores por las experiencias que desbordan el lenguaje los empuja a los bordes del ordenamiento del mundo: ahí donde las categorías no alcanzan, se revela un umbral que permite el ingreso a un plano donde todas las posibilidades existen. Ese abismo que persigue a los escritores los involucra en una labor que desfonda la palabra (por problemática, siempre imposible e intangible), para ponerla a jugar con nuevas reglas: al percibir los lazos invisibles con los cuales el lenguaje teje el cosmos, los escritores reconocen la posibilidad de tramar nuevos entrelazamientos. Entre las palabras, descubren un pasaje a una dimensión de afectos que pueden ser movilizados, traccionados, torsionados en la brujería de su escritura. Así, la labor de los escritores se evidencia como una artesanía afectiva que se carga con la incansable tarea de alojar el infinito de otros posibles y conjurar su posibilidad, como rezaba Empédocles en el siglo V: movidos por un amor que va desarmando y rearmando el cosmos una y otra vez. [\[11\]](#)

En el primer apartado de este trabajo, intentaré trazar una relación entre el amor como fuerza que organiza el mundo y la magia como nexo que lo sostiene, para referirme al lenguaje como un tipo específico de magia de entrelazamiento y a la labor de los escritores como una brujería que busca trabajar sobre ese material de lazos afectivos. En el segundo apartado, indagaré sobre la relación entre los escritores y los fenómenos de borde que los empujan a los límites del lenguaje y les permiten el ingreso a umbrales en los que las separaciones entre las cosas se suspenden y se revelan los flujos que las conectan y la posibilidad de movilizarlos. En el tercer apartado, me interesaré por la dimensión hospitalaria de

la escritura pensada en términos brujos, en tanto la conjuración literaria permite alojar otros mundos posibles en la palabra.

El lenguaje y sus brujos

En la película de 1995 *Antes del amanecer*, cuando los protagonistas hablan de Dios, Céline le dice a Jesse: «Creo que si hay algún tipo de Dios, no está en vos o en mí, sino en este pequeño espacio entre nosotros...». Tal como las místicas religiosas que Muraro rescata en *El dios de las mujeres*, Céline reconoce la experiencia sagrada del entre que produce «un pasaje sin rupturas entre Yo y lo otro, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior, entre cuerpo y alma» (Muraro, 2006: 23). Céline insiste: «... si hay algún tipo de magia en este mundo, debe estar en el intento de entender a alguien compartiendo algo. Ya sé, parece imposible de lograr ¿pero a quién le importa? La respuesta *debe estar* en el intento».

La magia, para Céline, está situada en un espacio entre las cosas que se afirma como dimensión de intercambio antes que como distancia. Esta noción de la magia implica una percepción del mundo en la que las separaciones no son radicales sino que están mediadas por pasajes fluidos de intercambio que conectan todo lo que existe. Pero además, para Céline, esos intercambios se hacen posibles gracias al *intento* de ir hacia lo otro. Podríamos conjeturar que este intento que observa la protagonista es una fuerza que une a todo en el afecto, en una dimensión mágica de flujos que surgen de todas las cosas, que las atraviesan, las enlazan y las movilizan: «el amor

capaz de mover al Sol y a todas las demás estrellas» que Dante registró en la *Commedia*. Es el amor el que fabrica este tejido de afectaciones mutuas posibles gracias a la magia: el amor como fuerza que acerca las cosas, y la magia como el nexo que las entrelaza.

El lenguaje, en su acontecer problemático, se concibe en paralelo a la magia que habilita una cartografía de lazos y alianzas posibles. [\[12\]](#) Y el lenguaje, como toda magia de entrelazamiento, tiene sus brujos: los escritores. Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) sostienen que los brujos, tal como los retratan los cuentos de hadas, son «habitantes de las lindes», figuras liminares que habitan en el pasaje entre dos mundos. Parados en esa dimensión fértil que es el umbral —donde las alianzas podrían admitir todas las combinaciones posibles—, los brujos entienden que su realidad no es más que un pulso que vibra en el entrecruzamiento de diferentes frecuencias movidas por una misma fuerza gravitatoria: el amor. Situados en esa dimensión, algo nos dicen acerca de los entrelazamientos de los mundos, algo que vislumbraron y ahora los persigue, una sensación de involucramiento que altera los límites de los universos personales y los abre a una proliferación amorosa con lo externo. Desde allí, los brujos son capaces de producir una artesanía de los afectos: manipulan el entrelazamiento mágico para acercar los mundos arbitrariamente dispuestos a distancia y fundirlos, para atravesarlos unos con otros, para conjurar otras formas del amor. Si el lenguaje como sistema de enlazamientos es una de las formas que puede adoptar la magia, la literatura es brujería: praxis, manipulación de los afectos. Dice Bejerman: «La magia aparece. La brujería invoca. / La magia nos usa, a la brujería la usamos» (Bejerman, 2017: 222). Los escritores son brujos porque son capaces de acceder

a esa dimensión de pasaje donde todas las posibilidades existen en potencia y correr (en) las fronteras de lo imposible para intentar conjurar (conjuguar) en el lenguaje esa imposibilidad.

Para Deleuze y Guattari los escritores se ven implicados en alianzas afectivas establecidas en los umbrales de las separaciones del lenguaje, y resultan brujos porque de su estadía en las lindes, obtienen el acceso a un saber afectivo que deviene en praxis. Florinda Donner, una de las brujas de Castaneda (que hechizó a Deleuze con su «devenir-molecular» en «micro-percepciones del agua, del aire, etc.» (2004: 254) afirma en *El sueño de la bruja* que brujo es aquel que puede hacer girar la rueda del destino a su favor (Donner, 1986). El escritor es brujo porque aprende a manipular la lengua para invocar la experiencia border en la que se vio afectado, torsionando sus posibilidades de poner en escena el acontecimiento de reconocerse poseído y habitado por lo externo, en suma, el acontecimiento mágico y amoroso de saberse más allá de uno mismo.

La magia del umbral: escritura y fenómenos de borde

Como sugirió Rancière Ranciére (2011), la literatura es capaz de reordenar el *continuum* de lo sensible, de volver a disponer los elementos del mundo. Esa «política de la literatura» constituye una práctica afectiva bruja: los escritores-brujos invocarán en el lenguaje la infinita potencia de alianzas que perciben en los umbrales que habitan y que los convocan. Plantean Deleuze y Guattari:

Muchos suicidios de escritores se explican por estas participaciones contra natura, estas bodas contra natura (...) que le(s) causan la increíble impresión de una Naturaleza desconocida —el afecto. Pues el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el Yo. (2004: 246).

Pensemos en la poesía de Alfonsina Storni quien como una sirena incomprendida invoca una y otra vez en sus poemas ese mar que la llama con cada disolución de «sus erizadas puntas» sobre la arena. En la poesía de Alfonsina se produce un pasaje que va desde «la interpretación a la inter-penetración» (Salzano, 2017: 125). El mar entra en Alfonsina tanto como ella entra en él, el corazón de Alfonsina «se vuelve de espuma» en un abrazo amoroso que logra la fusión de los mundos que convergen. La infinita potencia del afecto, la fuerza mágica de un amor que Alfonsina reconoce en las olas del mar, en su umbral de incesantes movimientos de territorialización y desterritorialización, de permanentes flujos, viscosidades, aceleres y desaceleres, la atraviesa a tal punto que acaba por disolverla, por producir un «devenir imperceptible» (Deleuze y Guattari, 2004). Estos fenómenos de borde que fascinan al escritor activan un deseo de alianza que moviliza lo literario, de ahí la estrecha relación de la escritura con las experiencias liminales que, como plantea Deleuze, tienden a desestabilizar el Yo: el enamoramiento, la locura, las drogas.

Según sostienen Deleuze y Guattari, un fenómeno de borde es «una *anomalía* poblada de afectos», una diferencia irreductible e inclasificable que no es fuera de la norma sino que representa un punto de fuga ante ella, un desvío. La anomalía, lo anomal, no es explicable

en diálogo con lo normal como regla y lo a-normal como excepción a ella, no es la transgresión de una prohibición sino «lo imprevisto», «una desviación o declinación imperceptible que no puede ser explicada por aquello (de lo) que (se) desvía» (Salzano, 2017: 126). La anomalía es una experiencia que sacude al escritor y lo empuja al borde del lenguaje, a los umbrales de lo delineado por la lengua. Es un acontecimiento afectivo que suspende las separaciones de las cosas, que las atraviesa por una diagonal, por una línea de fuga.

Veámos esto de cerca con un ejemplo. Los niños contaminados en *Distancia de rescate*, la novela de Samanta Schweblin, conforman una manada de unicidades, de deformaciones, pero la protagonista, desde su coche, observa que se mueven «todos juntos» (Schweblin):

Abro los ojos un segundo, hacia el frente. La nena de Casa Hogar está quieta frente al coche y nos mira.

Pero yo la empujo.

Sí, es verdad, sos vos el que la empuja.

Siempre hay que empujarla.

Son muchos chicos.

Somos treinta y tres, pero el número cambia.

Son chicos extraños. Son, no sé, arde mucho. Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también. Solo unos pocos son como vos.

¿Cómo soy yo, Amanda?

No sé, David, ¿más normal? (Schweblin, 2023: 108)

En el borde de esa manada, David, que «si no fuera por las manchas blancas que tiene en la piel parecería un chico normal y corriente» (Schweblin, 2023: 49) lleva el hilo de la narración. La voz de David

intersecta el relato de Amanda, una joven madre que se encuentra agonizando en la salita médica de un pueblo, para hacerle descubrir que ella y su hija también están siendo víctimas de la contaminación por agrotóxicos. David es el fenómeno de borde que moviliza toda la narración de *Distancia de rescate*, el punto de fuga que permite el pasaje de lo personal a lo transpersonal. La voz de David hechiza y trastoca: la versalita con la que se inserta en el relato de Amanda, «empujándolo», produce tanta atracción como horror:

Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos.

Y a la nena de Casa Hogar. ¿Se trata del veneno? Está en todas partes, ¿no, David?

Siempre estuvo el veneno. (Schweblin, 2023: 115, 116)

David *parece normal* pero las manchas que lo recubren recuerdan que no lo es: para que sobreviva al veneno, «la mujer de la casa verde», la bruja del pueblo, transmigró parte de su alma. David está en alianza con todos los demás niños contaminados que corrieron la misma suerte: sus almas y cuerpos están entrelazados por la contaminación. Su voz se enreda con la de Amanda para poder contar esa historia, la de la contaminación y las alianzas. Lo que David expone es que entre esa diferencia ominosa que representan los niños deformes a causa del veneno, entre él y su madre y Amanda y su hija Nina, hay un pasaje y no una distancia insalvable:

Veo las manos de Nina por un momento. No está acá pero las veo con toda claridad. Sus manos pequeñas están sucias con barro.

O son mis manos sucias cuando me asomé a la cocina y, sin soltarme de la pared, busqué a Carla desde el umbral. (Schweblin, 2023: 114.
El subrayado es propio)

En la escritura de Schweblin, David es el fenómeno de borde que resulta puerta de entrada al umbral de una magia sostenida en flujos de contagio afectivo. David, como sostienen Deleuze y Guattari, es una anomalía poblada de afectos, un desvío en «lo normal» que produce una fuga de sentido, que desestabiliza cualquier límite de identidad en tanto los afectos que se mueven con él hacen tambalear los ordenamientos aparentes del mundo y revelan una trama compleja de entrelazamientos y alianzas que tienden permanentemente al desorden y a la creatividad. He aquí la «política bruja» de la literatura: contra cualquier disposición estática del mundo, contra cualquier organización estable, los escritores-brujos trazan diagonales y alimentan desbordes que hacen proliferar mundos nuevos. [\[13\]](#)

El relato de David (cabría la pregunta ahora de si se trata, efectivamente, de solo David) y Amanda pone en evidencia un nuevo ordenamiento afectivo del cosmos que se aleja de la producción filiativa:

Estamos lejos de la producción filiativa, de la reproducción hereditaria, que solo retienen como diferencias una simple dualidad de sexos en el seno de una misma especie, y pequeñas modificaciones a lo largo de las generaciones. Para nosotros, por el contrario, hay tantos sexos como términos en simbiosis, tantas diferencias como elementos intervienen en un proceso de simbiosis (Deleuze y Guattari, 2004: 248).

La distancia de rescate cortada, «el hilo finalmente suelto» (Schweblin, 2023: 124) es una consecuencia de la práctica bruja de la mujer

de la casa verde. Para garantizar la supervivencia en un mundo en el que las madres no pueden salvar a sus hijos, en Distancia de rescate, Schweblin nos encuentra con un orden de reproducción filial que es desarticulado para que emerja un horizonte nuevo de alianzas afectivas, un nuevo cosmos con otra forma del amor.

La literatura, una brujería hospitalaria

Ya Empédocles, en el siglo V, había señalado que la infinita fuerza generadora de Eros estaba en un permanente diálogo con fuerzas destructoras (Rivera, 2023). La creación de mundos nuevos implica una tensión con otros mundos que se destruyen: allí yace quizás la potencia revolucionaria de la política bruja de la literatura. Es que hay que hacer lugar para los mundos nuevos.

Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle (2008) plantean que la experiencia radical del encuentro amoroso predispone una hospitalidad tan grande que acaba por ser hostil. Los autores llegan incluso a hablar de una «hostipitalidad»: ¿cómo no perderme en el reconocimiento de esa inmensidad de mundos que me atraviesan? ¿cómo dar lugar a lo infinito de lo ajeno? ¿cuál es el costo de ir hacia el umbral de uno mismo? Como se preguntaron Deleuze y Guattari, ¿a qué nada nos arrastra la escoba de las brujas?

La conciencia individual se rasga en el reconocimiento de una otredad que se apodera de mí, que me conmueve y me invoca en una alianza que «me puebla de afectos» sin que pueda rechazarla. Para Julia Musitano (2024), esto ocurre porque la experiencia amo-

rosa involucra un ansia de posesión que no se juega en el sentido del apresamiento, sino del hallarse *poseído*, invadido en mi interioridad por lo exterior. Alianza demoníaca necesaria para el devenir que atraviesa a la escritura, dirán Deleuze y Guattari; esperanza gozosa de la posibilidad del encuentro con Dios, dirá Muraro. No es casualidad que muchas de las místicas religiosas sobre las que Muraro sostiene su investigación acaben quemadas como brujas. Ellas, como los escritores-brujos que proponen Deleuze y Guattari, descubrieron en la escritura la posibilidad de «estar en presencia de un ausente impensado e impensable», «un ausente tan ausente como es un otro que no encuentra sitio entre las cosas dichas o decibles» (Muraro, 2006: 30, 31). La escritura pone de relieve encuentros en los que lo que aparecía como completamente exterior se revela como necesidad interna; encuentros, en definitiva, amorosos, en los que se vislumbran uniones invisibles que sostienen la trama de todo lo que existe, y se tracciona esa matriz para crear nuevas alianzas que nunca son sin tensiones.

Cometierra, la novela de Dolores Reyes, pone esto en escena. La protagonista, una joven del conurbano que se siente desde pequeña atraída a comer tierra, descubre que puede ver cosas a través de esta. La tierra «abre ojos» que le muestran lo que vieron «otros que ya se fueron» y que «querían hablar» (Reyes, 2019: 11).

Antes tragaba por mí, por la bronca, porque les molestaba y les daba vergüenza. Decían que la tierra es sucia, que se me iba a hinchar la panza como a un sapo (...) Después empecé a comer tierra por otros que querían hablar. Otros, que ya se fueron. (Reyes, 2019: 11).

Comer tierra es, en la novela de Reyes, una forma de abrir un pasaje para que ingrese lo que ha sido socavado y enterrado. La demanda de lo silenciado es a la vez una experiencia sagrada y una maldición. La joven Cometierra, cuyo nombre no se nos presenta nunca en la novela, se reconoce más allá de sí misma, se expande hacia una memoria de entrelazamientos infinitos que vive en esa tierra viva a la que le da lugar en su interior. Pero esa alianza es también hostil: tragar tierra nunca es un apropiarse de la tierra, más bien es la tierra quien posee a la protagonista, que dice acerca de las botellas con tierra de desaparecidos que le deja la gente: «Al principio las contaba, las acomodaba con cariño, a veces acariciaba alguna hasta que me decidía a probar de su tierra. Casi siempre era así, pero ese día las odiaba. Me pesaban más que nunca» (Reyes, 2019: 61). La tierra llama a la joven, se le vuelve un deseo que la asedia tanto como los muertos que quieren hablar a través de ella cuando está en trance. La segunda entrega de la serie *Cometierra, Miseria* (2023), pone en evidencia esta tensión, en tanto la protagonista reclama un nombre para sí misma y el espectro de la seño Ana, su maestra de primaria asesinada, comienza a asediarla y a reclamarle el «olvido»:

—Aylén, ¿venís?

Miro los ojos de la seño Ana de frente.

¿Qué le pasa para decir mi nombre en voz alta? No sé por qué, pero eso tiene que ser peligroso.

Ana da vuelta el mate, la yerba cae al suelo de un sueño que está por terminarse, pero antes dice:

—Yo sé el nombre de todas ustedes, también el de Miseria.

Mejor que no te olvides nunca de venir a verme. (Reyes, 2023: 19).

La «hostipitalidad», que nos arranca fuera de nosotros mismos y nos obliga a desabrigarnos de los límites del yo para ir hacia eso otro que nos invoca, se conjura en cada experiencia literaria. Tal como Cometie-rra, los escritores-brujos son médiums. Su brujería consiste en dejarse atravesar por otros mundos y darles lugar en su escritura para que se expandan y movilicen nuevos afectos, nuevos entrelazamientos mágicos. Los escritores-brujos son el canal por donde (nos) pasan las cosas que el lenguaje no puede alcanzar si no es tra(n)stornado, tra(n)stocando. Hechizo de atravesamiento, la escritura tra(n)storna porque atraviesa, dando una voltereta, para volver una y otra vez al inicio del viaje hacia lo otro. Lo que importa es que cada viaje sea diferente: hay que volverse pasajero en tránsito, en trance de médium por donde pasa eso imperceptible que «brilla por su transparencia» (Bejerman, 2006), al inter-venir la lengua para que *entre* las palabras *venga* algo de lo que permanece invisible y en silencio, algo de esa apertura permanente hacia lo otro que, a la vez, nos construye y nos destruye.

Tal como planteaba la protagonista de *Antes del amanecer, ir hacia lo otro* se trata de una premisa en apariencia imposible de lograr, pero cuya respuesta *debe estar en el intento*. En este sentido es que la experiencia amorosa, plantea Musitano, funciona como «una fuerza desde donde leer el mundo» (Musitano, 2024:18), una fuerza que sacude al lenguaje para invocar a lo otro más allá de toda posibilidad (120). Como señala Muraro, la escritura se alimenta de esta imposibilidad para abrir, entre las palabras, un puente que permite el acceso a algo más allá del pensamiento:

Necesitamos que, con el pensamiento, pase también de un lado a otro algo de la masa ingente de cosas ignoradas y calladas, ciegas y mudas, impensadas e impensables, que se extienden

fuera del mundo de los signos, cosas que somos en cada momento, que nos ocurren por todas partes, como meteoritos sobre la tierra y que ignoramos u olvidamos enseguida, las cosas reales que en el mundo de los signos entran ocasionalmente haciendo un signo negativo, un menos, o menos aún, un garabato. (Muraro, 2006: 38)

Muraro habla en plural porque tanto quien escribe como quien lee tienen la necesidad del encuentro amoroso, del hallazgo de un mundo compartido. Pienso en «la plapla» de María Elena Walsh, que debe haber embrujado a más de una infancia con la pregunta de qué palabras podrían escribirse con letras cantarinas y patinadoras. Son los garabatos, los abracadabras, los juegos de trazados imposibles que no conocen de frustraciones porque son siempre una puerta abierta para ir a jugar, los que constituyen la base de lo literario. Allí donde se abre un puente que deja pasar por el lenguaje algo de lo que está más allá de sus categorías, la literatura se revela como una brujería que tracciona al lenguaje en tanto fuerza amorosa, en tanto magia de alianzas que expone el tejido vital sobre el que se sostiene la urdimbre del mundo para dar lugar a otros ordenamientos cósmicos, a otros mundos posibles.

Consideraciones finales

Los ejercicios literarios en los que los escritores abisman las categorías del lenguaje constituyen ensayos de otros mundos posibles. Estos mundos que se vislumbran en los umbrales de la lengua son

conjuros invocados por un exterior constitutivo que reclama desde el propio interior. Si el amor es una fuerza universal que empuja a las diferencias en alianza; si el lenguaje es una magia que permite que estas diferencias se entrelacen; si la literatura es la posibilidad de invocar ese entrelazamiento, entonces lo que hacen los escritores es una forma de la brujería. Si los escritores pueden realizar brujería es por su capacidad de percibir ese cosmos de alianzas y de manipular el lenguaje para habilitar en él otros encuentros posibles. Con manipular quiero decir seducir, tentar, invocar afectos para que ocurra un cimbronazo en el éter que reorganice los flujos de la magia y produzca un cosmos distinto, otra forma del amor. Para esto, los escritores no pueden más que cubrir con el lenguaje lo que quieren descubrir en él: para hacer visible la trama de implicancias afectivas, estos brujos no nos develan el secreto de la magia sino que ponen la magia en escena. En la escritura, no nos dicen lo que es el amor: lo conjuran.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003) «Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France» en *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bejerman, G. (2017) «Besos de lengua» en Salzano, J. (comp). *Nosotros los brujos. Apuntes de arte, poesía y brujería*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Cashdan, S. (2017) *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Barcelona, Penguin Random House.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004[1988]) *MIL MESETAS: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2008) *La hospitalidad*. Buenos Aires, de la Flor.
- Donner, F. (1986) *El sueño de la bruja*. Barcelona, Planeta.
- Federici, S. (2015) *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Kohn, E. (2021) *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires, Heckt y Abya Yala.

- Muraro, L. (2006) *El dios de las mujeres*. Madrid, horas y HORAS.
- Musitano, J. (2024) *Tu vida en mi vida*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Ranci re, J. (2011) *Pol tica de la literatura*. Buenos Aires, Libros del zorzal.
- Reyes, D. (2019) *Cometierra*. Buenos Aires, Sigilo.
- Rivera, P. (2023) «Eros c smico» en Chialva, Ivana Selene; Rivera, Paloma; Routier, Pablo Mart n; Aguilar, Luc a y Franco Lujan. * p ws/Eros pol glota. Lenguas, traducci n y sentidos de un dios antiguo*. Santa Fe, Ediciones UNL.
- Salzano, J. (2017) «Pr logo: la conspiraci n neum tica» y «La espiral de los pulsos» en *Nosotros los brujos. Apuntes de arte, poes a y brujer a*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Schweblin, S. (2023) *Distancia de rescate*. Buenos Aires, Penguin Random House.
- Storni, A. (1999) «Frente al mar», «Yo en el fondo del mar»; en *Obras completas*. Tomo 1. Delfina Muschetti (ed.). Buenos Aires, Losada.
- Walsh, M.E. «La plapla»; en *Cuentopos de Gulub *. Buenos Aires, Alfaguara Infantil, 2000, pp. 13-16.

EL DISCURSO AMOROSO

JULIA MUSITANO

El texto enamorado

Una lectura melancólica de reparación para el amor, de Leticia Obeid

«Yo estoy más enamorada que vos y escribo más y hablo más».

(Obeid, 2015, 83).

Preparación para el amor de Leticia Obeid se divide en tres partes: la primera, «Heidi», es un relato en tercera persona sobre los viajes a Frankfurt de la protagonista; la segunda, «Preparación para el amor», es un diario fechado que va desde el 19 de noviembre de 2012 al 28 de febrero de 2013, en primera persona en la que la protagonista de la primera parte asume el registro diario; y la tercera, «Remoto», protagonista y narradora coinciden para contar el amor de los abuelos como modelo afectivo en la vida de Leticia. En primera instancia, hay una voz díscola que pasa de la tercera a la primera, que va del relato al registro, de la narración al fragmento, y que no encuentra comodidad ni forma para decir el amor. Una pasajera en tránsito que sobrevuela y descansa en aeropuertos y una nómade que vive entre Buenos Aires y Berlín sin espacio simbólico en el que ser acogida. Y mucho más que eso: una mujer enamorada que habla y dice.

Preparación para el amor de Leticia Obeid se inscribe en un corpus de textos que cuentan una historia de amor en primera persona y que, al mismo tiempo, construyen un perfil biográfico del objeto amado, y en este caso, también de su abuela Margarita. Vida propia y vida ajena se cruzan en un diario íntimo —amoroso y viajero— en la búsqueda de una forma que pueda decir el acto melancólico del «filo del enamoramiento», y que despliegue el cataclismo irremediable del acontecimiento amoroso. Me gustaría revisar dos dimensiones del texto de Obeid: en primer lugar, hacer uso de un término del diario que es «texto enamorado» para reflexionar sobre los modos en que es posible decir el amor; y en segundo lugar, hacer dialogar el enamoramiento con el espacio en tanto hospitalidad del deseo.

El enamorado no tiene discurso porque su cuerpo está en estado de habla, de balbuceo, sostenido en el embrollo del lenguaje que no dice nada o dice demasiado. El discurso, entonces, aparece a posteriori (Barthes, 2011: 134). Julia Kristeva dice que de la súbita revolución amorosa solo se habla después. En el momento no se habla de;, en todo caso se tiene simplemente la impresión de hablar al fin, por primera vez, de verdad (2013: 3). El texto de Obeid es singular en sus tres partes porque señala la imposibilidad sin amedrentarse, se sostiene en la búsqueda de la forma, recurre a numerosos procedimientos, realiza acrobacias para decirlo sin definirlo, para mostrar los gestos de los enamorados sin identificarlos. Y sobre todo, pone en funcionamiento una maquinaria extraña al saber que no se escribe para otro, una forma que aloja al otro sin dedicarle nada, un modo de decir: «ahí dónde no estás, aquí dónde siempre estarás». Escritura y espacio se funden para encontrarse en un yo atento aunque disperso, deseoso de unidad pero fragmentario.

Leticia se enamoró pero K (el varón palestino que vive y trabaja en Berlín del que se enamoró) no aparece sino hasta en una nota al pie (la número 5) de la página 64. Entramos a la historia en el traslado, en el tránsito aeroportuario que cuenta hacia atrás las llegadas a Frankfurt desde Buenos Aires: 1993, 1998, 2010 y en el entonces del vínculo, 2012. De hecho, en el diario se suceden dos movimientos muy poco frecuentes para el género: aunque fechado y con el fin de registrar diariamente la cotidianeidad para poner en ejercicio la escritura (escribir una página por día durante los 365 días del año), el relato parece mirar hacia atrás, contar en retrospectiva lo sucedido, y agrega notas al pie que tienen la función de echar luz sobre lo pasado y además de reflexionar sobre ello con el objetivo difuso de encontrar explicaciones para lo inefable, inaccesible e inteligible que parece el amor. Tal es la potencia de las notas al pie que, aunque se supone es el lugar relegado a lo accesorio y prescindible, se constituyen en disparadores de un sujeto en trance de saber, del ensayo de asir lo inasible. Las notas al pie aquí sobresalen porque la mujer enamorada no solo balbucea, reflexiona. Profundiza en el amor como quien quiere descifrar lo imposible: Obeid escribe y traduce al sujeto enamorado a otra lengua al ritmo con el que teoriza, analiza condiciones, determinantes y posibilidades, muestra incongruencias, se sirve de materiales que ofician de bibliografía (películas, canciones), muestra hipótesis A, B y C, establece metodologías. Lo paradójico de las notas de Obeid es que aparecen en un diario y que no muestran ningún saber probado ni certificado. Las notas colaboran con la puesta a prueba de un yo que no sabe qué hacer con lo que le pasa y que, en el intento de anclarse, busca describir e interpretar silenciosamente a otro que no hace

otra cosa que mostrarle incógnitas. La nota al pie es también un espacio en la configuración de la página como metáfora del yo que intenta encontrar un lugar que le de acogida.

Si entendemos el amor como un impulso que trasciende los límites del yo porque constituye la experiencia radical de la alteridad, el otro es alguien que irrumpe desde afuera y que conmueve la interioridad del yo. Leticia conoce a K una noche en Buenos Aires y a los pocos meses viaja al invierno berlinés para reencontrarse con él. Un acontecimiento en la vida de Leticia que la sacude temporal y espacialmente. Agamben diría que esa extemporaneidad no tiene otra salida que la de la fábula, la de la literatura. El evento no puede ser dejado allá, fuera del lenguaje. Es como el trauma destinado a reaparecer, a encontrarle una salida. ¿Qué hacer cuando lo que sucedió nos trasciende y no estuvimos presente? Hacerlo narración en los términos en los que los plantea Agamben (27-29). Una narración que no solo diga el pasado sino que lo haga retornar y en ese retorno se formule el momento originario e irrepetible que sucedió por fuera del lenguaje. Decir amor como una manera de fundar un territorio siempre indeterminado. Una conversación sobre el amor es también una conversación sobre la escritura: ¿cómo escribir un libro?, ¿es posible escribir una página diaria?, ¿cómo escribir una historia de amor?, ¿cómo conjugar arte y trabajo? son algunas de las reflexiones de las notas al pie. El de Obeid es un texto enamorado en el sentido que ella misma le da:

El texto enamorado es un texto con funciones muy particulares, es como una especie de conjuro para sostener un estado, una forma, extender un momento o volverlo espacio. Se mide el tiempo usando a las palabras como si fueran cuerdas o

centímetros (...) El enamoramiento va colonizando más y más territorios hasta que llega un momento en que todo parece pertenecerle. (82).

El texto enamorado es tiempo, es espacio, es traslado, es invocación. Tiene la fuerza de la interpelación más feroz y la sordera de un diálogo sin respuestas. Es tan potente como el más sagaz de los imperios. ¿Qué es el amor si no una alocución secreta, ausente y sin correspondencia? Entre lo que se dice y cómo se lo dice, la posición discursiva de los enamorados enajena la retórica. El discurso amoroso se asienta en una conversación sin reciprocidad: el amante es un enfermo mientras que el encadenamiento de la sintaxis y los argumentos encierran al amado en un silogismo complejo y terrorífico que lo empuja poco a poco a un espacio sin razonamientos. El discurso amoroso es el lugar en el que uno pierde su autonomía a merced del otro de otro. El hecho de que el otro se formule como una incógnita hace que el amor parezca un capricho del destino, un misterioso futuro imposible de prever, de prevenir o conjurar, de apresurar o detener. Amar significa abrirle la puerta a ese destino, a la más sublime de las condiciones humanas en las que el miedo se confunde con el gozo en una aleación indisoluble. Obeid mantiene la tensión entre placer y cuidado con sospecha y con melancolía. Entre la nota 5 en la que K aparece con la magia del enamoramiento y la nota diez en la que las primeras respuestas de él son pasivas, serenas e indiferentes, se abre el tiempo de la melancolía amorosa: se prevé la pérdida pérdida ineludible del otro que nunca va a acontecer porque, en verdad, nunca fue propio. Una dialéctica en la que se combinan sufrimiento e interpretación, temor al derrumbe y an-

sia de conocer: «la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable», dice Agamben (*Estancias*: 53). K ya se sabe perdido mucho antes de que el relato avance, K ya se sabe ausente mucho antes de que Leticia se tome el avión a Berlín con conexión fallida en Frankfurt: un traslado que le da todas las señales de la futura, predecible e ineludible decepción. El tiempo del relato de Obeid es el que se sucede en el filo, en el tránsito, en la pasajera en vuelo que no quiere pero sabe que en algún momento aterrizará en otro destino en un salto de transformación.

En el filo de un enamoramiento, el ansia de definición y sujeción es total: Leticia está fuera de eje, convaleciente, en estado de alucinación y de necesidad, hipersensible y psicótica. K es agradable, pero agobiado. No lindo, tiene aliento ácido, un salame, ¡qué pedazo de tarado! «¿Estaré exagerando? Pues sí» No hay otra forma que dejar que el lenguaje diga demasiado, entienden los fragmentos de Bart-hes, no hay otra salida que la exageración (134).

El transporte del yo al otro

Es un lugar anhelado y en los sueños está ese anhelo pero también la perplejidad de encontrarme trasladada sin casi decidirlo, como por arte de magia. (...) A veces encontrarse enamorada se parece a ese sueño y es hermoso y desconcertante a la vez. (66).

El impulso amoroso configura espacios afectivos. Encontrarse enamorada, para Obeid, se parece a la magia de un traslado: un transporte del yo al otro pero también del otro al yo. K aparece una noche en Buenos Aires y se va de la vida de Leticia un día hacia Berlín; Leticia se traslada para estar con él y busca en Berlín alguien que le de hospedaje, que le retribuya el gesto hospitalario que ella tuvo en Buenos Aires. El día en que Leticia y K se hicieron amantes «la noche se había metido en el árbol y el árbol en la casa» (64). El fresno (que le merece una foto y una nota al pie completa) que se veía desde la ventana del departamento y que formulaba el sentido del hogar y la venia de protección ingresó esa noche para habitar con los amantes, para hacerlos espacio. El tiempo afectivo del árbol no encuentra relación con el departamento que va a compartir con K en Alemania. La forma de vida que la recibe allá deviene rápidamente y sin tiempo para el jet lag amoroso en la vida en vida doméstica. Una domesticidad sin acogida, sin hospitalidad, sin tiempos ni concesiones para el deseo, sin la protección de ningún árbol en la intemperie del invierno europeo.

Si el amor es la experiencia radical de la alteridad y presupone la exterioridad del otro, se abre indefectiblemente un hiato de desconocimiento. Leticia no sabía quién era K y la incertidumbre sobre cómo iba a ser recibida, aunque anunciada en una profecía íntima e invisible, se deshace en la primera llamada telefónica que le muestra un K impaciente sin ímpetu de bienvenida. Al tiempo descentrado del amor se le agrega el tiempo díscolo del viaje y la llegada a una casa ajena en la que Leticia se va encontrando cada vez más sola. Las entradas del diario oscilan entre cuán divertido y amable es K a cuán agresivo y doliente se fue convirtiendo. François

Jullien entiende que como no puede conocerse el objeto amado en tanto siempre supone un proceso de asimilación para convertirlo en semejante, una posibilidad de entrar en intimidad está en el acceder al otro como un modo de desplazarse para abordar. Leticia siguió el camino del despliegue con el riesgo que implica una vida abierta al infinito de las posibilidades que brinda el amor. Ese desequilibrio propio de una vida flotante y enamorada pretende estabilizarse en la seguridad de un otro que le vuelve a mostrar el desarraigo y la desprotección. El remolino temporal es total: de la cristalización del rapto en Buenos Aires en el que el amor invade todos los territorios a la llegada fallida a Berlín en tren y sin valija que la deja desamparada sin lugar y sin techo.

La prefiguración de un porvenir catastrófico se deja leer a medida que las entradas del diario avanzan a pesar de que el diario se lleva a cabo en el transcurso del enamoramiento, ¿o se escribió después? De todas formas, el diario señala una vida suspendida en el vértigo, fuera de sí, en pleno tránsito de desvío y de alteración capaz de permitirse la potencia del lenguaje. Leticia intenta pero no puede definir a K, una frase contradice la anterior, un día es opuesto al otro. Una argentina y un palestino en Berlín conversan sobre el sentido de la vuelta al hogar. Quedarse, irse, continuar en viaje y a la intemperie: en el caso de K, no puede volver a su hogar y en el caso de Leticia, no quiere porque volver implica reencontrarse con la intemperie que dejó la intrusión de K. Es en esa oscilación imposible de anclar en definiciones ni identificaciones donde irrumpe la fuerza, la potencia y lo inaudito de ese otro, de cómo preservar la extrañeza del otro para potenciar y expandir el yo. Se abre así un camino de resistencia porque frente a la angustia

y la asfixia de las condiciones del otro el yo se repliega en busca de amparo para no perderse, y potencia porque es esa misma intemperie la que cede en función de la eclosión del yo que se vuelve y retorna otro expandido. A casa se vuelve porque se sale, en el traspaso del yo al otro se arriesga una pérdida que arrastra al yo a los orígenes y retorna renovado.

¿Cómo volver al lugar invadido por el amor de K? Entre la aventura nómade-psicótica al refugio del hogar transcurre la escritura. El amparo tiene lugar en dos espacios, el del análisis con Carlos, espacio en que se escuchan las reflexiones de un yo que quiere reconocerse en su extrañeza, y el de la escritura, sitio de refugio para encontrar una voz. El amor deviene la fuerza que impulsa a Leticia a escribir, a tomar el poder, a habitarse y terminar *Preparación para el amor*: «...mi amor es mío, mis penas, mis alegrías del amor, son todas mías, no se las debo a nadie más que a mí, por sentirlas. En todo caso, le agradezco al amor el impulso» (273).

¿Para siempre?

¿Cómo y cuándo se libera el espíritu de los deseos? ¿De un deseo particular, de una amarradura así, parecida al amor, parecida al amor loco? ¿Cuándo se da por vencido el deseo, el anhelo, y se lo deja ir? Tiene que haber, supongo, un deseo de dejar de desear, un darse por vencida, vencido, una amarga toma de decisión, con el deseo de extirpar, de mutilar algo que está vivo. Se cambia un deseo por otro, es decir. (133).

El para siempre del amor se sitúa en el suspenso oscuro del estar a merced, decir te amo y no querer asir. El amor dura toda la vida porque ese instante queda suspendido en el para siempre, no se agota, no cede, solo espera una respuesta imposible. Para eso, Barthes usa una figura muy compleja en la que se detienen todos lo que han leído con ojo teórico *Fragmentos*, especialmente Eric Marty y Kristeva. La dialéctica del no querer asir es un trabajo profundo para el enamorado que es incapaz de aprehender el ir y venir entre el dar y el asir. Está preso justamente de querer asir, de poseer, de apropiarse. En esa figura late la posibilidad de no decir nada, no proferir, contenerse, tomar la decisión de no asir al otro para no matarse. Es el gesto suspendido de saber que se ama pero aprender a no decirlo. Me gusta pensar que alcanzar ese momento es la posibilidad de entrar en intimidad con uno mismo, de querer también comprender quién es uno y por qué estuvo disponible para el amor. Quizá volver al antes, ni al ahora, ni al entonces. Volver desde el entonces de la palabra al antes del amor iluminando la escena del yo. Eso le dice Leticia a K antes de saberlo perdido: «Devolvéme a mí misma, dame-me, me quiero como antes. O devolvéme algo que no sea ni siquiera yo misma. O partes ajenas, que me conviertan en alguien diferente. Dame las partes, en fin, y yo me arreglo» (83). Se arregla con los restos, las ruinas, los escombros de la invasión de K en un tiempo que ya no es el del filo del enamoramiento, pareciera al después, al del entonces del registro del diario aunque en el presente de la escritura melancólica que le provee duración. Y en el otro presente de las notas al pie que le otorgan continuidad, infinitud.

La locura lógica del amor insiste en sostener el vértigo, en suspender el momento equidistante del sí y del no, el punto exacto en-

tre la escasez y la abundancia, entre el florecer y el morir. La irrupción inesperada de un otro en la vida de alguien reconfigura las dimensiones espaciales y temporales que el yo tiene sobre sí mismo. Un yo que de repente quedó inmovilizado y apresado por la presencia ausente de otro pero que en lugar de querer apropiarse de lo que el amado es, busca la forma de encontrarse consigo mismo. Aquello que llega de afuera se interioriza hasta hacerse propio. El no querer asir habilita la escritura del para siempre. Mientras se escriba, el otro estará presente aunque el deseo se haya dado por vencido. En el pensamiento solo hay ausencia, en la escritura hay evocación melancólica que hace posible leer el amor desde esta idea: el acceso a uno mismo es posible gracias al encuentro con otro, escribir sobre el pasado juntos actualiza el porvenir del yo.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2018), *La aventura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2006) *Estancias*, Buenos Aires: Pre-textos.
- BARTHES, R. (2008), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2011) *El discurso amoroso. Seminario en la École d'Hautes Études en sciences sociales 1974-1976*, Madrid: Paidós.
- FINKIELKRAUT, A. (2008), *La sabiduría del amor*, Barcelona: Gedisa.
- GRAFTON, A. (1998), «Notas al pie: el origen de una especie», en *Los orígenes trágicos de la erudición: breve tratado sobre la nota al pie de página*, Buenos Aires, FCE.
- JULLIEN, F. (2022) *Tan cerca, totalmente otro. De la distancia al encuentro*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- . (2023) *Lo inaudito o el otro nombre de la agotadora realidad*, Buenos Aires: El cuenco de plata*.*
- KRISTEVA, J. (2013), *Historias de amor*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LÉVINAS, E. (1977), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca: Sígueme.

- NUSSBAUM, M. (2006), *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid: Antonio Machado.
- OBEID, L. (2015), *Preparación para el amor*, Córdoba: Caballo negro editora.
- PAULS, A. (2018), «Aquella nada originaria, tímida, opaca», en *Poliamor*, Revista Anfibia.

No hay nada más difícil que vivir sin ti

Afectos exhumados en Agosto de Romina Paula

Algo como que quieren esparcir tus cenizas; algo como que quieren esparcirte.

Me lo dijo ayer tu viejo cuando me encontré con él, me contó eso, lo de los cinco años (...) Jorge me dice que ya se puede exhumar el cuerpo, el tuyo, que ya se te puede exhumar, es decir disponer de vos (...) Que me lo quería contar, así en persona, e invitarme a tu casa, que por los gastos del viaje no me haga problema, si no me alcanza, que ellos quieren que esté ahí a toda costa, que es importante que esté (...) Cuando me abrazó tu papá, me temblaron las rodillas y casi se me vuelven a vencer, como ese día. Me emocioné, él se dio cuenta, él también estaba movilizado. (Paula, Agosto: 9-11)

Escurridizo e indeterminado: así podríamos caracterizar el inicio de *Agosto*, la segunda novela de Romina Paula. Un relato organizado mediante imágenes borrosas que en cuanto van tomando cierta nitidez y contundencia vuelven, sin embargo, a eclipsarse con desvíos y opacidades. Un relato afectado en el que la pérdida y la conmoción se reviven configurando una narración que solo se afirma en su descentramiento.

Agosto es un viaje en el espacio y un viaje en el tiempo, pero es ante todo, un movimiento íntimo. La exhumación que motiva el viaje y el movimiento es la que posibilita que un tiempo, el de este relato, se ponga en marcha. Esa temporalidad oscila entre la contemplación de quien recorre y vive todo como si fuera la primera

vez, y la de los recuerdos que interrumpen y vuelven a la superficie del relato revelando la inestabilidad de un presente que se va tornando cada vez más quebradizo e inseguro conforme avanza el periplo de la narradora.

Pero *Agosto* es, también, una historia de amor oblicua, la de una amistad que aun a pesar de la ausencia irrefutable y definitiva de una de sus partes, o quizás a causa de esa misma falta, se teje con omisiones, lagunas y aberturas que se rellenan con otros materiales y registros (películas, canciones, series que han marcado la adolescencia), y sin embargo, funcionan como el motor narrativo de una novela a la que propongo leer en el cruce entre tiempo y afecto: un tiempo pasado, anterior, casi primitivo y un afecto particular, centrado fundamentalmente en la amistad entre dos mejores amigas, una de las cuales murió cinco años atrás. En ese entramado en el que confluyen o colisionan afectos correlativos a una temporalidad que vuelve: la de la adolescencia, de los primeros amores, de los lugares de la infancia, *Agosto* representa una cesura en el tiempo, una pausa impostergable que desata la vertiginosidad de «una intimidad contada para adentro» (Nuñez, *Revista Ñ*) y, en ese sentido, sacude con la fuerza de un sismo la estabilidad de un presente aparentemente estable aunque insatisfecho. No obstante, *Agosto* es también el relato de un duelo que se narra no necesariamente con el dramatismo propio que conlleva la muerte sino a través de la suma de diversos pliegues afectivos por los que se cuela la violencia, el desamor, la pérdida y, sobre todo, el extravío.

I — De la conversación a la conversión

El relato se construye como una carta a una amiga que ya no está. Pero es una carta que al escribirse le devuelve a la narradora una imagen de sí. Como si sobreescribiera su propia historia, su propia vida a partir de la ausencia y, a la vez, de la exhumación de los restos de esa amiga a la que se dirige en todo momento. Emilia, la narradora, le habla a su amiga muerta y en ese diálogo (imposible) se impregna de la que fue, en otro tiempo, la vida de su amiga; vive, temporalmente, en su casa, con su familia, usa su ropa, duerme en su cuarto, en su cama, es acompañada por su mascota: va ocupando su lugar y eso además de desestabilizar las certezas, funciona como el motor que permite poner en marcha la transfiguración de la narradora. Casi como en una operación refractaria, Emilia le escribe, le cuenta, invoca a su amiga muerta y al hacerlo, va descubriéndose a sí misma, a una versión de ella que pudo haber sido pero que, sin embargo, eligió no ser. No obstante, esa que va tomando la forma de una (auto)escritura, también se constituye en un doble movimiento de destrucción y construcción de aquella que escribe, a través de la figura de su amiga:

Siento agua correr. Viene una música de lejos, aunque es fuerte. Dejar de funcionar tal y como acostumbraba a hacerlo (...) De tener cosas al alcance de la mano y no saber cómo pedir las, cómo acceder a ellas. Una imagen de uno mismo, fuera de foco. Un desdibujo de una, de la figura de uno, del contorno. Parecerse muy poco al propio ideal, parecerse tan poco a veces. No querer dejar ir ni poder agarrar, que se te escurra de entre las manos, de los dedos, como vos, como las cosas de vos, tus retazos, partes de algo, de amiga también,

fragmentos de una amiga que no hay, que no es. Deber querer acercarse a ser lo más parecido a la mejor versión de uno y girar, dar vueltas en redondo en torno a la cosa que no es, como imantado y repelido a la vez, así. Otra vez de cara a lo que no se puede ni oler, ni sortear. Yo acá y del otro lado vos. Llevo eso enorme entre mis brazos y no veo qué, y así abrazada a lo que no es, me quedo, pegada a un núcleo de algo que define un acá y otro acá, que no se ven ni se tocan, no más. (Paula, 2019: 166-167).

Una vida que engulle a la otra, que se impregna de lo que fue la vida de esa amiga extinta. Una vida afectada por la conversación que propicia en verdad la muerte; o mejor dicho, la exhumación de algo que va más allá de un cuerpo. Y el movimiento inverso: una segunda persona que va desplazando al yo que narra, una escritura que se va tornando hospitalaria y, por lo tanto, hace coincidir lo lejano y lo cercano, lo que existe y lo que ya nunca más lo hará. En ese sentido, como dice Julia Musitano, la relación no es con el otro sino con su ausencia, sobre la que no se tiene ningún poder; de ahí que esa primera persona ya no es más sin la segunda a la que se dirige, a la que invoca, a la que apela, aún en la distancia, para que se le revele la posibilidad de lo más interior de sí misma y expandirse (2024: 22-25). Quiero decir, Paula convierte a su amiga muerta en una interlocutora silenciosa y, en ese sentido, el diálogo que se activa no busca reponer una conversación del pasado sino que funciona como un gesto hacia el futuro; un futuro que, como en la mayoría de los libros de Romina Paula, se proyecta como huida o fuga (Rodríguez Montiel, 2024: 40) pero que, sin embargo, hacia el final de los relatos va adquiriendo los rasgos de un verdadero cambio de dirección, casi de una conversión. Así, lo que importa en relación con la

figura espectral de esa amiga, el modo en que esa figura se presenta y habilita el encuentro —ya sea en su habitación, en su familia, en los objetos que de ella se conservan, sus recuerdos en general— son los virajes que irá tomando el relato de la propia vida, porque son precisamente esos contactos/encuentros/exhumaciones los que funcionan como indicadores de quién o qué es o podría ser el yo que narra. A medida que transcurre el relato, esa segunda persona posibilita cierta deconstrucción de la primera persona pero también ocurre el movimiento inverso: Emilia es quien va ocupando el lugar de su amiga muerta y en ese desplazamiento va ingresando a una vida ajena, va desbordándose en otra vida (Musitano, 2024: 26), algo que en el caso de *Agosto* guarda proximidad con la progresión de un deseo.

El dolor de esa pérdida cambia ligeramente a lo largo del relato, se mueve un poco y con ese movimiento no solo se acorta la distancia con la que se mide el desconsuelo haciéndolo más palpable sino que además se altera la linealidad de una vida. En apariencia dislocada, así como encabalgada entre dos temporalidades, la voz que cuenta oscila entre pertenecer y no pertenecer, entre lo que alguna vez le fue familiar y ahora tiene el aroma de lo extraño; porque hay como una suerte de borramiento del límite entre quien escribe y a quién le escribe. Ese muro de separación invisible ha sido franqueado en *Agosto* y ya estamos en un territorio desconocido en el que todo aquel al que se ama (amiga, madre, ex novio) ya no existe y, por lo tanto, la imposibilidad de apropiárselo no puede menos que resultar en la transformación de una existencia.

II- El duelo

En *Muertos a la obra*, Vinciane Despret propone pensar los relatos que convocan a los muertos a partir de una potencia que implicaría menos la muerte, la memoria o el recuerdo como gestos estáticos, que aquello que los vivos logran hacer a partir de sus muertos y sus ausencias. Despret afirma que los muertos existen como un reclamo muy preciso a los vivos para «instaurar» una transformación en su «modo de existencia» que, por supuesto requiere de los vivos, pero que no depende exclusivamente de ellos, sino de ese «vaivén dinámico» entre vivos y muertos (2024: 13). Nadie como quien ha perdido a un ser querido sabe cuán poderoso es el hacer de un muerto, y cuánto puede hacernos hacer. Un deudo sabe que hay exigencias que provienen de quien ha partido, a las que él apenas responde (a veces abrumado por un requerimiento que lo excede desmesuradamente). Y que tampoco es (sólo) la apertura de una nueva sala en el museo (también subjetivo) del recuerdo. Porque no se trata del pasado, sino del puro presente de una revelación de existencia. Es el lazo entre muertos y vivos en un ahora resplandeciente. Es en ese vaivén en el que se prepara otra existencia, que «no será ni la existencia del vivo que fue —tendrá otras cualidades—, ni la del muerto mudo e inactivo, totalmente ausente, en el que podría convertirse a falta de cuidados o de atenciones» (Despret, 2024: 17). Ni mera vida ni mera muerte, como sostiene Despret, ya no se trata de no olvidar a los que han estado y ya no están presentes, sino de mantener vivo el recuerdo de nosotros que son; esto es, volver suficientemente presentes a quienes ya no están para pedirles que sostengan el recuerdo de un nosotros o que lo inventen, lo fabulen, un nosotros que formaban con

los que se quedaron. Porque, al fin y al cabo, como expresa Emilia, la protagonista de Agosto, «en realidad todos esos rituales que tienen que ver con la muerte son más para los que se quedan que para el que se fue» (Paula, 2019: 10).

La novela de Romina Paula puede ser pensada, siguiendo la perspectiva de Despret, como una historia que enriquece el presente, y que actúa bajo el modo de una «reanudación», en el sentido de que la historia es avivada de nuevo, vuelta presente, y al mismo tiempo en el sentido de que se trata de volver a anudar, de volver a tejer los motivos de una tela que está en pedazos (55). Exhumar los afectos que guarda en profundidad ese pasado implica, en cierto modo, reanudar aquel tiempo anterior; reanudarlo en y de formas —fabulativas, creativas— que posibiliten modificar el futuro del presente en el que se exhuma el pasado. La invención, sin embargo, no busca ni apunta a rehacer lo que deshizo la muerte sino prolongar en otra parte, irrigar hacia el futuro, cambiar un pequeño fragmento de mundo para hacer existir otras perspectivas, otros lazos, otros modos de vivir juntos.

III- La despedida

Agosto puede ser leído, de esta manera, como la búsqueda de la propia muerte; una simbólica, claro, que implica, involucra y persigue la búsqueda de algo más, ese resto al que se accede siendo otra. Exhumar los restos de su mejor amiga es, tal como lo expresa Emilia, correlativo a «la propia muerte, la de uno mismo. Aquella de uno

mismo. Uno muriéndose para sí mismo, muriéndose. El reflejo de la propia muerte, el acto reflexivo de morir, morir como reflejo. Morir morirse, es entonces reflexivo. Eso ya es algo» (33).

Hay, en esta novela, una existencia que ha llegado a su fin; un duelo que se trae a la superficie para exhumar no solo los afectos que fueron dejados atrás sino también una forma de dejarse afectar por esa muerte que es, en cierto modo, una forma de desarmarse, de dejarse ir. ¿Qué es lo amoroso sino aquello que podría definirse por momentos de agujeros negros, concentrados en no-lugares, que el tiempo y el espacio se encargan de construir para potenciar y ejercitar una afectividad cercada por una frontera simbólica, alejada de toda ley/orden? ¿Qué otra cosa es la amistad sino la práctica de escuchar en silencio a ese otro que nos habla de sí?; ¿qué otra cosa sino más que el ser parte de aquel cuya fidelidad nunca se dirime en la retribución de algo sino en la presencia mínima pero infalible, esa presencia que apenas nos asegura la propia existencia?

Referencias bibliográficas

- DESPRET, V. (2024) *Muertos a la obra*. Cactus. Buenos Aires: Cactus..
- MUSITANO, J. (2024) *Tu vida en mi vida*. Beatriz Viterbo. Rosario: Beatriz Viterbo.
- NUÑEZ, J. (agosto, 2010) «Todas las despedidas que nos habitan». *Revista Ñ*. Reseña de Agosto. 2010. Disponible en: <http://www.editorialentropia.com.ar/agosto.html>. Consultado el: 26/07/24.
- PAULA, R. (2019) *Agosto*. Entropía. Buenos Aires: Entropía.
- RODRÍGUEZ MONTIEL, E. (2024) «Formas de irse de casa: el tiempo propio de Romina Paula». *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 15(32). 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202415.32.02>. Consultado el: 20/07/2024.

El movimiento de la palabra amorosa en los poemas de Fernanda Laguna y de Cecilia Pavón

Flechazo inicial: Ceci y Fer

Cecilia Pavón conoce a Fernanda Laguna a partir de su poesía, mejor, a partir de *Poesías*, [14] su primera plaqueta autoeditada. La acción de escribir y de leer como vía a través de la cual trabar una amistad comparecerá en la aventura poética de ambas. Juntas escriben y editan una revista cuyo nombre —*Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*— recuerda, por el empleo de hipocorísticos, a los carteles afectuosos de adolescentes que avanzan en los papeles, las cartucheras, hasta expandirse en todo tipo de superficies (mesas, troncos de árboles, sillas, pizarrones, paredes, etc.). De modo análogo, «Ceci y Fer» avanzan en la escena poética porteña hasta encarnar un encuentro crucial para la poesía argentina reciente ya que juntas fundaron el espacio de arte y editorial Belleza y Felicidad (de aquí en más: ByF), insoslayable para pensar las formas de hacer libros y cierta zona de la poesía y el arte argentinos del cambio de siglo. A partir del episodio inicial de encuentro —especie de rapto en el que ambas poetisas quedan capturadas, poesías mediante, la una por la otra— [15] se motorizarán y determinarán, en gran parte, los

modos relacionales de pensar su escritura, sus ediciones y lo poético en sus proyectos. Según explican Laguna y Pavón, ByF surge después de un viaje de amigas a Salvador de Bahía que hicieron juntas acompañadas también por Gabriela Bejerman, nombres que aparecerán una y otra vez como destinatarios de sus poemas y de las obras visuales de Laguna. Mientras que la revista *Ceci y Fer* emerge como modo de reconciliación después de una pelea entre las dos poetisas, motivo que insistirá en los escritos de la revista, algunos de los cuales generan el efecto de estar leyendo cartas o correos íntimos que se envían entre ellas, por citar un ejemplo elocuente: «Fernanda no te suicides/ si vos desaparecés yo desaparezco» (64). La voz se dirige a una segunda persona tensionando, mediante el nombre propio, personaje y figura autoral con el fin de manifestar que no solo necesita de la otra para seguir viviendo sino, especialmente, para escribir, como se lee en los versos que siguen: «y el resto de la vida es/ el tiempo que me pierdo de hacer una revista con vos» (64). La voz reenvía a la antigua relación entre *logos* y *Eros*, ya presente en el *Fedro* de Platón, en tanto la posible ausencia del otro significaría en estos versos la desaparición del propio yo y de la escritura. Sucede que los modos de pensar sus poéticas y el proyecto asumen el riesgo propio del ahora precario y vertiginoso del amante y desde ahí activan las tretas de la fantasía —núcleo del deseo y de la metáfora—. No obstante, antes que hablar sobre sus escrituras en diálogo con el proyecto ByF, cuestión que se ha hecho y con rigurosidad en numerosos trabajos,^[16] me propongo pensar el despliegue de la experiencia y el decir del amor en una serie conformada por algunos poemas de la revista y dos plaquetas editadas por ByF —*Hice todo porque me mires* (2008) y *Caramelos de anís* (2004)

—, a partir del análisis del ritmo entendido como el movimiento de la palabra amorosa por un sujeto (Meschonnic, 2007)^[17] y del discursar de estas voces por ciertos estereotipos provenientes del discurso amoroso (Barthes, 1977). ^[18]

El pantano de la cursilería y lo inexpressable del amor

En las páginas de *Ceci y Fer*, la poesía y el amor parecen compartir un paisaje, un sonido semejante o un mismo paisaje sonoro. En una especie de caligrama que conforma la letra «T» se lee repetidamente la frase: «Tengo tanto amor para dar» (2002: 57), al tiempo que unas páginas más adelante: «quiero ser poeta y hablar de amor» (62), por mencionar algunos de los poemas de la revista en donde las repeticiones manifiestan la manía del enamorado. Estos yoes, que reflexionan sobre su deseo de ser poetas, enlazan, por momentos, la idea de poesía únicamente con el decir amoroso. Lejos de la concepción de poetisa^[19] cuyo imaginario quedaba aplanado y fijado por los versos de amor y un tono confesional, en estos poemas, la escritura erótica se vuelve una fuerza afirmativa capaz de mantener el movimiento en su inestabilidad. La condición inefable de la experiencia amorosa, en efecto, se ligará con la dificultad de escribir y con el deseo de alcanzar la palabra que se sabe inalcanzable:

Oh... soy tan cursi
y plenamente romántica.
Pero lo evito pensando en el sexo
porque el amor.

Oh... el amor
me parte
No puedo comprarle nada a mi amor
más que darle mi amor que es
Nada
No quiero hablar del amor
Esto no es nada, tal vez desde mi casa pueda escribir
algo mejor

Prometo una canción como las de Shakira. (39)

En su repetición, la invocación se prolonga para disponerse finalmente a nombrar el amor, seguida por puntos suspensivos que atrasan la aparición del significante y remiten a la incomodidad experimentada frente a la dificultad de nombrar la experiencia amorosa sin adherirse al estereotipo que, en el poema, está señalado por los términos «cursi» y «romántica». Ante el deseo de la voz poética de evitar la imagen de la cursilería y el amor romántico para referir a esa experiencia que la atraviesa —«me parte», dice—, «pensar en sexo» y dejar de escribir se consideran «algo mejor» o una vía posible para desprenderse del discurso amoroso. Sin embargo, hacia el final, el destino preferible es una canción de Shakira, quien en su repertorio cuenta con varias imágenes que envían a los términos deplorados por el poema, sin ir más lejos, sus canciones «Fool», «Ready For The Good Times» y «No creo» se citarán en la revista (26; 60; 82). La primera y la segunda canción son traducciones de las letras, entre las que se lee: «soy una TONTA/ siempre teniendo mi corazón fijado en vos» (26, traducción de Ceci y Fer); en el caso de «No creo», aunque solo se transcribe un fragmento, resulta locuaz anotar su estribillo: «solo tú sabes bien quién soy», en el que se escucha la pérdida de

control del sujeto enamorado, cuestión que cobrará la forma de la insistencia en las páginas de la revista. [\[20\]](#)

El término amor reverbera, así, en varios versos del poema como un eco difuso que se intenta atrapar aunque se sepa incapturable. [\[21\]](#) Al momento de afirmar la imposibilidad de «comprarle nada» a su «amor», el sentido del significante se corre, deja de señalar la experiencia amorosa y, en cambio, encarna al objeto amado. Estos juegos de palabras consignan una treta ya presente en la lírica erótica antigua capaz de, como señala Anne Carson, ignorar «los bordes de las cosas» (2015: 57) y, de esta forma, imitar la persistencia de la persecución del amante mediante las mudanzas de sentido. Entre dichas mudanzas, el significante «amor» se potencia como tema, objeto y vocativo hasta el «Nada», donde el vacío se escribe explícitamente, en la medida en que ese yo solo puede darle amor a su «amor» que equivale a la «nada»: «mi amor que es/ nada» y «esto no es nada». En otros términos, el esto inefable del amor provoca un movimiento oscilante de la voz que se percibe en la encrucijada del discurso amoroso y, tal como el enamorado de Barthes, apela al constante movimiento, de ahí dis-cursus en tanto acción de ir y venir. En este caso, la voz poética va y viene con el fin de repeler la cursilería aunque eso implique modificar el ritmo y cortar el decir cuando pausa la frase con un punto al final del verso: «porque el amor.»; cuando expresa directamente «No quiero hablar de amor» o cuando afirma al referirse al amor: «Esto no es nada». Aunque, al final, evitar la cursilería signifique entregarse a la música la cual no deja de remitir —por las citas de Shakira a las que reenvía este poema en el contexto de la revista— a un paisaje sonoro que dialoga con las ideas románticas. El movimiento de la palabra amorosa, en-

tonces, se desliza desde la frustración de la invocación que, primero, aspira a la interrupción, el silencio y la música para, en un segundo tiempo, volver inesperadamente, por medio de la referencia musical, al decir romántico del que la voz poética pretendía deshacerse. Al igual que la estupidez barthesiana, la voz enamorada cae en la mecánica de los tiempos: primero, escribe un poema —acción dramatizada desde el comienzo por la figura de la invocación poética— porque cree posible desprenderse del estereotipo para, en un segundo momento fatal, quedar adherida a él. [22]

En *Caramelos de anís* (2004) de Pavón, el poema «Trendy armée» retorna la reflexión explícita sobre el riesgo de quedar adherido al decir vacío de los enamorados en los siguientes versos: «Sé que me reí de las palabras de amor que alguien le/ escribió a alguien, para después descubrir que esas eran/ mis propias palabras también» (277). [23] Alguien y alguien dialogan a partir de palabras que, por repetidas, se tornan una verdad muerta y, en principio, la voz juzga. No obstante, el yo no se ríe del amante sino del discurso del amor, para luego confesar la identificación con ese decir. De esta forma, las palabras del amor devienen palabras compartidas por todos los «alguien» enamorados y resulta una cuestión de tiempo —por eso el amor está muy cerca de la estupidez barthesiana y su segundo tiempo irremediable— descubrirse encadenado a ese archivo de figuras, imágenes y sonidos.

Dicha conciencia sobre la imposibilidad de despegarse de las imágenes fijas aparecerá en una plaqueta posterior de Laguna, firmada por su heterónimo, Dalia Rosetti. En los tres poemas que conforman la plaqueta *Hice todo porque me mires*, la voz poética describe la fascinación experimentada hacia el objeto amado —una ju-

gadora de fútbol— que parece dejarla adherida a su imagen. Tanto es así que el yo reclama piedad frente a esa otra, quien cobra fuerzas extraordinarias y se transforma en una «súper mujer».

Ten piedad de ésta espectadora
que está fascinada con tu porte de mujer madura.
de súper mujer,
porque una mujer que ama a otra mujer
es una mujer al cuadrado. (Rosetti, 2008: 2)

Por un lado, estos versos dejan oír el modo en que la voz se ubica en el rol de espectadora, víctima de un flechazo, mientras adora a la «mujer madura» que la cautiva. Por otra parte, puede verse un sutil desplazamiento de la tradición poética amorosa en el sintagma «mujer al cuadrado» dado que opera sobre las ideas románticas del amor ligadas, desde Aristófanes a esta parte, al número dos, en términos de modulación desbaratada: en la fantasía de esa voz ya no son dos partes perdidas de una misma esfera, tampoco una como resultado de la fusión con la amada, sino la misma al cuadrado. En los versos, el sentido de la potenciación se replica en el sonido a partir de la repetición del significante «mujer». El gesto hiperbólico del número dos extraña la escena hasta dotarla de un cariz irónico que perturba el lugar común: el amor no rompe en dos con la unidad total y perdida, la multiplica, y la acción de la enamorada se tensa entre la falta y la profusión. Ahora bien, lo que me interesa destacar de esta plaqueta es el último poema en el que se reflexiona de forma evidente, al igual que en *Ceci y Fer* y en *Caramelos de anís*, sobre la entrada-salida del yo de las ideas del amor romántico y de la cursilería. La voz, semejante a la víctima de un rapto, dice estar

«enganchada» y «anudada» a su objeto amado, al tiempo que detalla el movimiento de escritura de su declaración amorosa:

Me meto hasta el cuello
en el pantano de la cursilería
para decirte estas palabras:
Oh...Bonita
Mmmmmm...
Negrita
chuchita. (2008: 4)

A diferencia del poema de *Ceci y Fer*, en estos versos la voz no evita la cursilería sino que se entrega a ella, puesto que avanza por el pantano de lo cursi, que señala lo estancado y lo poco profundo, con el fin de desbordarlo. En lo que sigue, los versos describirán el movimiento mediante el cual, luego de asumida la cursilería, el decir amoroso se desvía hasta volverse íntimo y salirse del plano del estereotipo. Podría decirse, retomando la noción barthesiana, que la voz poética prefiere aceptar la propia estupidez antes que rechazarla tras la suposición de una exterioridad. En el cuarto verso, la invocación arremete nuevamente dramatizando su decir y exhibe su movimiento desde el repertorio amoroso del «Oh...Bonita» hasta hallar un modo singular de nombrar al objeto amado. Los puntos suspensivos que despliegan la duración de ese movimiento junto con la prolongación de la letra —m— alcanzarían a tocar un sonido más íntimo en el «chuchita» que cierra. El ritmo como subjetivización envía, de este modo, a aquel sujeto amoroso barthesiano que extiende su sufrimiento por no poder nombrar al otro «tal cual es» y se ve «llamado sin cesar a definir» a quien ama (1993: 173). Así, si

en el primer poema de la plaqueta el otro, sujeto activo del rapto, era nombrado bajo los sintagmas de «mujer madura» y «súper mujer», en el último, la obstinación de sus atributos resultará en el «chuchita». En dicho término es posible advertir, por un lado, un tono amoroso que resuena en la iteración de la —ch— junto con el diminutivo final, sonidos que culturalmente portan un valor afectivo; por otro, el «chuchita» desprende al objeto amado, aunque solo sea de modo fugaz, del adjetivo convencional —a diferencia de «bonita» y, aunque menos, de «negrita»—, gesto que suspende el desciframiento absurdo del enigma que significa la existencia de ese otro.

En ese modo singular de nombrarse a sí misma y a quien se desea, el apodo de un diálogo íntimo entre dos, la víctima del rapto, fascinada y espectadora, se despegue fugitivamente del pantano de la cursilería y pone a prueba una dicción que intenta rodear el misterio de la experiencia amorosa. Digo fugitiva porque, por supuesto que, como toda dicción, encuentra, aun en lo más personal, resonancias de época, en la medida en que no es inusual escuchar «chuchi» como apodo en el decir de otros enamorados. Habría que pensar, en todo caso, que la voz siempre está situada en un entorno en donde lo colectivo y lo singular se atraviesan. A partir de una voz que no le teme ni a la cursilería, ni a la adherencia de los estereotipos que remiten, a su vez, a la estupidez, sujeto enamorado y objeto amado se escurren entre etiquetas: el otro deviene «chuchita» mientras que el sujeto enamorado, «la mujer al cuadrado», traspasa la pasividad al afirmarse a partir de la invención creativa.

La herida y el abandono

En el poema titulado «Rata enamorada» (34), también publicado en la revista, escribir el amor rozará la exasperación, puesto que la destrucción de libros de amantes y el veneno conforman una escena desesperante y hostil que ubica a la voz poética cerca de la obsesión. El estado se materializa en el ritmo mediante el sonido reverberante del sintagma «rata enamorada» que comparece en el título y dos veces en el breve poema.

No voy a devolverte tu libro
Soy como una rata enamorada
que destruye los libros de sus amantes
Esto estaba en las hojas sueltas de una revista
la última vez que te vi:
«rata enamorada
no trates de deshacerte de ella
ni con el peor veneno podrás sacarla de
tu casa». (2002: 34)

Lejos de los animales culturalmente ligados con la belleza y la ternura, el yo se identifica con una rata, quien enamorada deviene destructora, de la que el objeto amado, destinatario imaginado de los versos, no podrá deshacerse. De esta forma, la confesión amorosa coquetea con el tono trágico y desesperante del melodrama que impregna al poema de imágenes intolerables provenientes de una revista, como si para proferir esta confesión amenazante el yo poético necesitara de la hospitalidad de las palabras de otro. El origen de la analogía se revela al final del poema con el empleo de la cita entrecomillada en donde se exhibe nuevamente un movimien-

to de tensión con el discurso amoroso, puesto que en el gesto —debajo de las palabras de otro repetidas— puede escucharse la impotencia de la enamorada. El uso de las comillas distancia sutilmente a la voz poética de ese decir en el que, a su vez, se reconoce —ella misma empleó la metáfora unos versos antes sin comillas— y es esta oscilación entre distancia y adherencia con la que la voz poética juega. El decir amoroso, entonces, abre distancias no solo entre la amante y el sujeto amado sino entre las voces, los tiempos de esas voces, lo percibido como un hecho y lo metafórico. Por último, es posible observar otro movimiento, en tanto la prohibición entrecomillada parece remitir a un consejo, como aquellos que con frecuencia se encuentran en algunas revistas, mientras que el sentido y la escansión lo desmarcan hasta volverlo, antes que un anti-consejo, una advertencia que apela a sostener tensiones: amor/odio, violencia/vulnerabilidad y prosa/poesía.

En la página que sigue, irrumpe un paisaje sonoro similar donde las imágenes y los sonidos acompañan un sentido amoroso que anima la pérdida de control de quien habla imaginariamente a su objeto amado, en un diálogo imposible y paradójico.

Si te vas a ir,
andate.
Ya no te quiero más.
Andáte como se van todos.
Maldito.
Y a nuestro último y maravilloso
beso de despedida
interpusiste al amor de tu vida.
Tu nueva novia escritora que puede
darse el lujo de viajar a verte por

tres meses.
Me cayó pésimo ella.
Mediocre, no creo que escriba bien.
Aparte a vos no te gusta César Aira.
Qué sabes de literatura!
Pero igual te quiero tanto.
(...)
Y Yo?
Qué soy?
Quién soy para vos?
Te vas
al primer mundo para colmo
Qué envidia! (35)

El yo poético performa, no sin desvíos, a la amante abandonada que pone en palabras su sufrimiento por la posible pérdida de un amor. El posicionamiento del yo, el salto vertiginoso entre imágenes, los interrogantes y la exclamación son marcas que configuran, de nuevo, un tono melodramático puesto que enfatizan la teatralidad de los comportamientos (Link, 2003).

La articulación del condicional manifiesta un primer desvío respecto de la escena de la partida al eludir la afirmación, al tiempo que se conecta con el cuarto verso en el que se señalan historias previas —«como se van todos»—, historias que despliegan un pasado (y un futuro) para este decir, como si ser abandonada pudiera preverse en tanto los amantes no hacen más que repetir una historia conocida la cual reaparece como un fantasma. El eco del pasado que trae la voz empuja a una respuesta que podría considerarse, por un lado, en términos reactivos —«andate», «no te quiero más», «maldito», «mediocre»— y, por otro, pasivos en tanto no deja de

adosarse a ciertas imágenes propias del discurso amoroso —el último y maravilloso beso de despedida capaz de sellar una historia de amor, la pérdida de identidad a tal punto que le pide al otro que le indique quién o qué es— aunque, corrimiento mediante, la posición del yo no se estabiliza sino que se ironiza con ella: «Pero te quiero tanto», «Soy una imbécil»; o más adelante cuando afirma: «Tu avión no se va a caer» (35).

Al correrse de la afectación del abandono, se conmueve el decir amoroso, como cuando enuncia, por ejemplo, que siente envidia por el viaje de ese otro al primer mundo con el amor de su vida. Lo que estos versos permiten escuchar es un pliegue en el que la segunda persona a la que se dirige se desmarca, por un momento, de la figura de objeto amado y deviene una persona envidiable por un yo que, en el mismo gesto, se despega de la voz enamorada y abandonada. En otras palabras, los celos de la amante se desplazan en la reflexión sobre las distancias económicas y sociales. Lo interesante del movimiento es que no se aparta el discurso amoroso ni busca oponerse a sus figuras, estas irrumpen también en tanto parte de aquello que afecta al yo, al momento de encargarse de «elaborar la ficción» de la partida del otro (Barthes, 1993, p. 34) o cuando refiere la herida por el hecho de que el viaje sea con el «amor de [su] vida». Sin embargo, el énfasis —«te vas/ al primer mundo para colmo»— deja oír otra afectación que no está directamente atada a la palabra amorosa. En estrecho diálogo, hacia el final, la voz alerta que se quedará en Argentina «que es pobre/ y horrible» para comandar una revolución mientras «vos estás allá». El primer mundo y la pobreza articulan, así, un paisaje entre un allá y un acá circunscritos no únicamente por la presencia o

la ausencia del objeto amado sino por coordenadas sociales, económicas y políticas.

Estos movimientos deslizados se replican en el modo en el que se organiza el movimiento de la palabra en el poema. En la tercera estrofa, el ritmo erótico se acelera con la escansión, las preguntas y la asonancia: «Y yo? / Qué soy?/ Quién soy para vos?». Los tres versos repiquetean como variación de lo mismo dando a escuchar el punto del poema en el que «yo», «soy» y «vos» se prolongan hasta fundirse (como si la rima dejara oír: «yo soy vos»). Esta confluencia hace resonar el sentido de la enajenación en la medida en que el ser amado busca definirse en la mirada del otro quien saquea los límites entre el yo y el vos. Sería plausible escuchar, como música de fondo, el estribillo de Shakira antes citado («sólo tú sabés bien quién soy»), puesto que el poema también se lee en el contexto de *Ceci y Fer*.

Otro movimiento sugerente que acompaña el deslizamiento del lugar del enamorado se observa en los siguientes versos: «es que mientras vos estás allá/ Yo/ acá». Los últimos dos aceleran la frecuencia del sonido, poniendo en escena un «yo» con mayúsculas y una rima —allá/acá— que antes que indicar fusión divide el espacio en dos, el acá propio y el allá del otro. De modo que, hacia el final, el decir amoroso parece colmado por la interposición de un yo afirmativo y escrito con mayúscula (previamente lo hacía entre signos de interrogación o en minúscula), en medio de estos dos deícticos que, marcados a su vez por el corte de verso, profundizan y despliegan el espacio. Quizás ese movimiento sea parte de la revolución que comandará, o que ya está comandando, la voz poética.

La intensidad del evento amoroso

En el poema «Prenzlauerberg» (94) —cuya autoría, a pesar de encontrarse en *Ceci y Fer*, es posible de definir, dadas las referencias a un barrio de Berlín, paisaje que la escritura de Pavón explora—, la voz poética, antes que identificarse con ratas invasivas, lo hace con el pétalo de una rosa: «Fui un pétalo de rosa suelto/ que cualquiera podía pisar». El pétalo de la flor refiere un topos de la poesía erótica en tanto representa al amante por su fragilidad, su liviandad, mientras el yo recorre el barrio berlinés para concluir: «estuve enamorada y me volví muy tonta» (94). El amor ya no se expone en términos de diálogo con el objeto amado, sino que se habla a destiempo sobre él. En pretérito, la voz nombra la experiencia amorosa: en su «luego», para decirlo con Carson, [24] consigue describir el amor, organizar en palabras la experiencia pasada del «ahora» y decretarse consciente de su estupidez. Esta experiencia amorosa ligada a la vulnerabilidad y a la pérdida de control del yo, quien señala haber experimentado un fuera de sí, capaz de alejarlo de la razón y de la certidumbre cotidiana, se presenta unos años más tarde en la plaqueta *Caramelos de anís* (2004) de Pavón. En algunos de los poemas que conforman el poemario, como se vio en el apartado anterior, se destaca la insistencia de las voces poéticas respecto de la actualización del discurso amoroso a partir de yoes que suelen desplazarse por las calles.

En un poema sin titular, se recupera la idea de amor, cercana al *amour fou* del surrealismo, como posibilidad del azar, en diálogo con la experiencia de éxtasis: «Soy alguien sin nada que hacer/ en busca de heroína y amor» (278). En estos versos, el amor se torna

una aventura preferible, ante la trama cotidiana, puesto que el yo que deambula sin saber qué hacer por las calles, ansía que alguien le suministre un poco de heroína en alguna esquina o de amor en algún departamento con el fin de encontrar la intensidad del «evento», para decirlo con Anne Dufourmantelle, aquello que irrumpe trayendo lo inimaginable (2018: 55). [25] En los dos poemas de Pavón, el yo enamorado deambula como *flâneuse* por las calles, de Berlín y de La Boca, respectivamente, sin rumbo fijo, sin un objeto. En el último, el yo más bien se dispone a lo desconocido que adviene brutalmente para desposeerlo, aunque, como se verá, no puede decirse que lo alcance definitivamente. Ocurre que el poema y la voz avanzan sin encontrar a nadie, ni en la esquina ni en el departamento: «Estuve todo el día esperando que regrese/ estoy desesperada por verlo» (279). La desesperación se ancla en el tiempo suspendido de, como dice Dufourmantelle, la «espera catastrófica» (27) que señala las condiciones conocidas de aparición de ese amor. Dicha escena en la que el yo se descubre detenida abre paso, en el poema, a la descripción de otras cuya ubicación se tensiona entre los hechos y la fantasía.

Pienso en el amor como en un departamento
de qué barrio?
de cualquiera
en cualquier ciudad grande.
Él llega a las siete de la tarde
yo estoy en la cama mirando televisión
(...)
vamos a acostarnos
pero a las tres de la mañana
él me va a decir que me vaya

y al día siguiente
sentado contra la pared
va a tomarse la cabeza con las manos
va a decir
«chérie tu ne comprends rien».
Fumo sin agarrar el cigarrillo
y camino descalza lastimándome
los pies con las astillas del piso. (278-279)

La ambigüedad, enfatizada por el empleo de la perífrasis de futuro, permite dudar sobre si la voz se ubica en esa escena o se trata, hasta el final del poema, de su imaginación. Inmediatamente después de citar la frase del otro, los verbos vuelven a conjugarse en presente y la imagen de la espera deviene en un encuentro accidentado en el que el yo dice caminar sobre astillas de vidrio mientras llora: «y llo-ro/ 'ché-ri, chéri, chéri'/ 'ché-ri, chéri, chéri'» (279). El término prestado de la voz del otro que, en francés, podría traducirse «querido», se vuelve en su iteración onomatopéyico, como si nos permitiera escuchar el llanto y, con él, la teatralidad melodramática. ¿La voz llora por ese «él» que llega para pedirle, en la madrugada, que se vaya o lo nombra con afecto? El juego de palabras, otra vez, sostiene la tensión, pues la insistencia del término rimbomba, modifica el ritmo y el espaciamiento sonoro abre una ambigüedad entre el llanto y el «querido», la cual se profundiza directamente en los versos finales:

En sus brazos fuertes
veo correr la sangre del amor
estoy inmóvil
la boca abierta

ya no tengo garganta.
Miro su cinturón que imita la piel de víbora
su camisa celeste casi blanca
quiero quedarme aquí! (279)

Frente a ese otro fuerte, el yo se ve afectado, lo escrudiña y se paraliza, ya que lo único que parece moverse en la escena es la «sangre del amor». La constelación de imágenes desplegadas asume ciertos matices trágicos que conforman el campo simbólico del melodrama: corre sangre, el yo dice no tener garganta, repara en el cinturón —objeto que culturalmente es plausible asociar con la violencia doméstica— y en su piel de víbora —animal que evoca a una especie venenosa y se vincula con el peligro al igual que la rata enamorada—. En estos versos, además, el yo se ubica en el *ahora* arriesgado. El verso final suma un pliegue a la escena, haciendo ceder sentidos escondidos en los versos precedentes. ¿Por qué la voz poética afirma que quiere quedarse ahí? ¿Su deseo remite a la imposibilidad de la huida y/o al pegoteo de la obsesión amorosa? ¿El yo se inmoviliza ante la amenaza de la violencia o, más bien, se ve fascinado por la presencia del otro? ¿La «sangre del amor» corre en el suelo, en sus pies astillados, en su garganta o en los brazos fornidos del objeto amado? [26] Todo el poema aloja la ambigüedad y la tensión, lo que es y lo que no, como en la particular imagen de la acción de fumar sin tocar el cigarrillo, o como cuando advierte que el cinturón «imita» la piel de víbora y que la camisa celeste es «casi» blanca. De modo que la aventura amorosa en el poema, cercana a la experiencia del consumo de drogas —otra vía para experimentar la euforia de la heroína en el cuerpo— arrastra al yo a la prueba de su desborde, quien acepta la conmoción de quedarse en el departamento el cual

simboliza, en estos versos, el amor; espacio y estado en el que se combinan la exaltación y el terror de la entrega (Dufourmantelle, 2018: 103). El yo se arriesga ya sea por exponerse al sufrimiento, a la vulnerabilidad de ser echada en medio de la noche, a los cambios de humor de ese otro, y/o, también, por mostrarse dispuesta a experimentar el fuera de sí del *evento* amoroso. Como las voces «agobiantes» de los boleros a las que refiere Daniel Link, la voz poética de Pavón teatraliza la pasión, sexualiza el cuerpo del otro —después de negar la existencia del propio— y juega con su tono descomedido aunque, por la fuerza de la oscilación, excede el maniqueísmo y la adherencia del estereotipo, abonando la forma paradójal donde las experiencias del yo y sus fantasías se superponen sin excluirse.

Las voces poéticas de Laguna y de Pavón que conforman la serie analizada, de este modo, se pliegan sobre el «pantano de la cursilería» y las figuras provenientes del discurso amoroso, pero sin dejar de entrar y salir a través de distintas tretas que sostienen las ambigüedades y las tensiones: los juegos de palabras, la hipérbole, la postulación del límite incierto de la fantasía, las iteraciones, el empleo de imágenes imprevistas —ratas enamoradas, mujeres al cuadrado— o de citas corridas —de revistas, de canciones de Shakira, de tradiciones poéticas, de palabras en francés—. Es en el despliegue de estas figuras y de estos movimientos que sus poemas establecen diálogos con la tradición erótica e intentan rodear el decir amoroso dejando escuchar las transformaciones y las continuidades en la sensibilidad de una zona de la poesía argentina del cambio de siglo. Me pregunto, por último, si las lecturas que han destacado como atributos de sus obras la ingenuidad y lo naif no han sido uno de los efectos de este ritmo erótico que abre relacio-

nes entre voces sin temerle a la estupidez. En fin, los poemas de *Ceci y Fer*, al igual que la escritura de Cecilia Pavón y de Fernanda Laguna, cantan sin miedo al estereotipo para nombrar lo innombrable, siempre de nuevo, siempre otra vez.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1993) [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI Editores. Trad. E. Molina.
- . (1986) [1978]. «La imagen». En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Comunicación. Trad. C. Fernández Medrano.
- BAIGORRIA M. y DÍAZ, J. (2019). *Contra el mito de la inspiración. El flashe-rito diario*. Recuperado de <http://flasherito.com.ar/contr-la-inspiracion/>
- BENVENISTE, É. (1966). «La notion de ‘rhythme’ dans son expression lingüistique». En *Problèmes de lingüistique générale* (pp. 327-335). París: Gallimard.
- CARSON, A. (2015) [1998]. *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo. Trad. M. Rosenberg y S. López Medin.
- DUFOURMANTELLE, A. (2018) [2009]. *En caso de amor. Psicopatología de la vida amorosa*. Buenos Aires: Nocturna Editora. Trad. K. Macció.
- GENOVESE, A. (2015) [1998]. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Villa María: Eduvim.

- GIGENA, D. (26 de noviembre de 2019). «A 20 años de Belleza y Felicidad, la farmacia de Almagro que se volvió cabaret artístico y enclave cultura». *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/a-20-anos-belleza-felicidad-farmacia-almagro-nid2309502/>
- GIORDANO, A. (1993). «El infierno tan temido». *Paradoxa*, 7, 72-84.
- LAGUNA, F. (2003). *I love you don't leave me*. Buenos Aires: Ediciones Arte Plegable.
- LAGUNA, F. y PAVÓN, C. (2002). *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- LINK, D. (2003). «El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama». En *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- MESCHONNIC, H. (2007). «Poesía, teoría». En *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo Editores/Mármol/Izquierdo Editores. Trad. H. Savino.
- MONTELEONE, J. (2004). «Ritmo, sujeto, poema». *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 13, 16, 249-271.
- MOSCARDI, M. (2016). *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.
- MUSCHIETTI, D. (2006) [1989]. «Mujeres, feminismo y literatura». En Viñas, D. (dir). *Literatura argentina siglo XX*, tomo II. Buenos Aires: Paradiso.
- PAVÓN, C. (2004). *Caramelos de anís*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- . (2023). *Diario de una persona inventada: poesía reunida 2001-*

2023. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

ROSETTI, D. (2008). *Hice todo porque me mires*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

El amor de los muchachos

O una «erología» sexo-corporal de los afectos ^[27]

¿Qué más decir del amor? Supongamos que ya tenemos clara (que no la tenemos) la crítica al amor-pasión romántico y todos sus clichés, a su facilismo *naïf* (“all you need is love”), a su binarismo conyugal heterosexualizado y monógamo, a su casi misticismo trascendentalista universalizable. Pero supongámoslo igual para poder avanzar en algunos comentarios sobre sus percepciones y efectos socio-institucionales, que es en lo que me centraré, para tratar de plantear una crítica política-cultural al dispositivo-amor como superficie discursiva que acentúa algunas creencias normativas en torno al ser-en-común. No me propongo traer ninguna revelación *queer*, ni siquiera como bufonada, ni mucho menos una desafectación analítica, aunque la politización sexodisidente tal vez me lleve a interrumpir, sin solemnidad, la alegría pasional del hablar de amor junto al valle de lágrimas que necesariamente la acompaña. No es eso, sobre todo, porque no seguiré al amor como aquella pérdida de sí en un Otro más o menos deseado, un devenir impersonal que nos derivaría a una reflexión más general sobre (el poder de) los afectos y las afecciones. Ese tejido sensible sí lo advierto más interesante, y en realidad acaso vuelva pero con otros

términos, o más bien con un término: el del sexo. Así que, en principio, confundiré deliberadamente sexo / sexualidad y erotismo con amor, incluso con pornografía, pues no deseo enfatizar ninguna clasificación que los determine, y entiendo, más bien, que el amor supone una conmoción corporal, antes que ontológica. Desde esta perspectiva, propondré como hipótesis que se aman cuerpos, no sujetos; se desean corporalidades antes que conocimientos intersubjetivos. Y entonces restituiré el amor como Eros, como sexo, justamente en la relación copulada que presentan en el mito y el pensamiento clásico, sin subordinación de ningún término al otro, y que se distinguen de la *philía* como del *ágape*.

De manera obvia, la resonancia de Foucault aparece de inmediato al describir la erótica clásica en torno al «amor de los muchachos». Sin embargo, las prácticas sexuales y los placeres en los que se interesa en este momento, como sabemos, van unidos a una ética del cuidado de sí que encuentra en la amistad un modo de relación afectiva que desplaza lo sexual como marca omnipresente y reguladora del dispositivo biopolítico moderno que él mismo teorizó.

No quisiera perder de vista aquí, aunque no vaya al centro de los planteos que seguirán, el modo en que este Foucault, en el arco de los 70s a los 80s, sobre el final de su vida, coexistía polémicamente con la intensa investigación teórico-vital y experimental, además de política, del FHAR, y con la de Guy Hocquenghem y de René Schérer, a su vez aliados de los «millones de perversos» agitados por Félix Guattari, lectorxs de Gilles Deleuze, más o menos atentxs a los «desórdenes amorosos» de Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut; un Foucault, además, en cuyo departamento, entre sexo y diversas drogas^[28], se paseaban y alojaban amigos-amantes como

Mathieu Lindon, Hervé Guibert y Thierry Voeltzel, todos jóvenes que luego se ocuparon prolijamente de sus memorias testimoniales o autoficcionales[29]; no muy lejos de allí, en París, lxs argentinxs Copi y Raúl Escari, así como Severo Sarduy, más próximo a Barthes, quien a su vez por esos años estaba ocupado, justo, en el discurso amoroso y en cómo-vivir-juntos. El mapa es vertiginoso y permite visualizar, a trazo grueso, la intensidad vibrante de una pregunta abierta sincrónicamente en torno a Eros, aun en sus inflexiones entre deseo y placer, sexualidad y amor, y además diseña una cartografía de sociabilidad *queer* parisina cuyos efectos todavía nos interpelan y seducen.

Pero volvamos al Foucault del «amor de los muchachos» en los tomos 2 y 3 de la *Historia de la sexualidad* y su correlato de la amistad como modo de vida. Es precisamente a esa des-sexualización (o lo que entiende por ella) que responde, entre otras cosas, Leo Bersani, en su ya clásico ensayo «¿Es el recto una tumba?» de 1987. El texto, escrito al calor de la pandemia del vih-sida en su momento más crítico, abraza los aspectos más intratables del sexo, o mejor, lo intratable como definición del sexo mismo. Si bien Bersani discute en el texto con Foucault (del mismo modo que lo hará algunos años después en su libro *Homos*, en el que continúa en gran medida la línea teórica que abre aquí), de todos modos no se deja leer esa discusión como una confrontación centralizada en Foucault; antes bien, Bersani parece tener presente los usos y efectos del Foucault leído en la academia norteamericana de los años 80s. Sin embargo, y aunque estos textos de Bersani tomen un sendero propio que lo despegan de Foucault, es posible observar allí —como bien explica Lorenzo Bernini (2015, 2018)— un desacuerdo de base que estructura la tesis

de Bersani y echa mucha luz para lo relevado aquí: una suerte de sexualidad sin sexo que con bastante comodidad se vuelve digerible; por el carácter afirmativo que se le imprime, la sexualidad se sigue sosteniendo como proyecto redentor socialmente aceptable. Frente a esto (que por supuesto no es del todo justo con Foucault, quien pensaba en las formas de vida gay como laboratorios de experimentación de estéticas de la existencia), Bersani llama al sexo para radicalizar, desde la apropiación ominosa, un contradesafío a la estigmatización sexual, especialmente ensañada con las vidas *queer*, y más especialmente aun con «el amor de los muchachos». Como ya señalamos, es clave el momento: el vih-sida había producido un enérgico y virulento retorno a las persecuciones y condenas por «promiscuidad sexual», históricamente asociada a la homosexualidad masculina, y se refuerzan, correlativamente, las respuestas asimilacionistas de la propia comunidad gay; aparecen así las imágenes del buen gay, sano, como conyugalizado y monógamo, y el dispositivo-amor que busca diferenciarse del sexo salvaje da una señal clara de su poder normalizador. No hay, sin embargo, que subestimarlos desde un maniqueísmo valorativo: invocar el amor como integración social suponía en este contexto una afrenta estratégica para cuidar parejas seropositivas o ya enfermas, y ni siquiera garantizaba una integración real a los beneficios del parentesco: son innumerables las historias de parejas apartadas o directamente echadas a la calle tras el deceso.

Entonces Bersani parte de la hipótesis de que a la mayoría de la gente, en realidad, «el sexo no le gusta». No intenta con esto reponer la perimida hipótesis represiva ni mostrar un simple puritanismo, sino abordar —contra la promoción de una sexualidad feliz

liberal— la crudeza del sexo en su fibra más egoísta y antisocial (de hecho, se convirtió luego en un escrito fundante de las tesis antisociales en el pensamiento *queer*, específicamente aquí en su inflexión anticomunitaria y antirelacional): la paradójica destrucción del yo que trae el sexo supone un modo de entrega del poder que hace de sí una disolución (y resulta aquí paradigmática la erotización de las jerarquías sexuales, sobre todo a través del sexo anal pasivo). Así Bersani, en una clara adscripción freudiana[30], asocia el sexo a una pulsión de muerte, con lo cual las retóricas del vih-sida irónicamente están en lo cierto, pero el desafío pasa por eludirla mediante las mentiras de una sexualidad feliz y reproductiva o entregarse al goce e intensificarlo. Años después, el autor va a aclarar —al impugnar las prácticas de comunidades *barebacking* cuyos miembros buscan deliberadamente pegarse el virus— que se trataba de una metáfora para focalizar el riesgo inherente al sexo gozoso[31] y desasociar su halo romántico, reproductivo, inofensivo, así como las paranoias de los discursos preventivos. (Y si, más allá de Bersani, pensamos desde aquí una nueva inflexión romántica ligada al vih-sida, contrapuesta al desenfreno del *barebacking*, también podemos mencionar los casos de la «transmisión por amor» como entrega sacrificial: para poner un nombre de la cultura popular en Argentina, el relato de Fernando Peña.) Asimismo, Bersani se cuida bien de no idealizar las prácticas propias de las culturas sexodisidentes: por ejemplo, una orgía gay en un sauna, dice, lejos de ser un paraíso whitmaniano funciona más bien como espacio de una competencia brutal entre los cuerpos. Por eso no alcanza solamente con impugnar lo normativo sino que es preciso situar el asunto más allá y comprender que la sexualidad no redime nada, no es sitio de

redención alguna. De este modo, «negatividad del sexo», «antire-dentorismo» son algunos de los términos que han quedado adheridos al sendero que siguió este texto de Bersani, y quisiera destacarlo precisamente porque pareciera que estamos bien lejos del «amor», sobre todo en el énfasis de su dicotomización (aunque no lo menciona, el amor entendido en términos románticos sería algo bien ajeno). Sin embargo no estamos tan lejos: al desasociar el sexo de lo bueno, podríamos suponer correlativamente una suerte de «anti-amor» que, al revés, podríamos pensar simultáneamente como un «contra-amor» en el que el sexo toma su lugar. En los relatos de yire gay abundarían ejemplos para cifrarlo, pero relevo especialmente a Pedro Lemebel, quien piensa esos encuentros como amores fugaces. En efecto, una rápida *fellatio* en un baño público: ¿por qué tal práctica no puede ser llamada «hacer el amor»? Claro que puede, a menos que operen las jerarquías normativas del amor culturalmente institucionalizado y universalizado. Me interesa entonces pensar aquí al amor desde prácticas corporales antes que desde estados subjetivos. [\[32\]](#)

Por cierto, la lógica del yire o *cruising*, sustentada en la experimentación sexual, es propuesta por José Esteban Muñoz (2020) como una posibilidad de futuro queer en tanto utopía concreta, en su «entonces y allí». El autor retoma parcialmente y a la vez discute la posición de Bersani y le confiere una potencia política fuerte a las performances y prácticas amatorias sexodisidentes. Así el sentido dado a la afección corporal, que podríamos llamar amorosa, en la que aparentemente el otro (el otro cuerpo) no importa, muestra en carne viva aquello que plantea Bersani acerca de la repugnancia del sexo, en la medida en que nos arroja a la autodestrucción. [\[33\]](#)

Quiero decir, si el sexo es destructivo, el amor —lejos de llevarnos a una pérdida de sí transformadora— también, desde esta perspectiva, lo sería. Pero aquí es donde el dispositivo-amor (de tradición —sólo en principio— romántica[34]) se pone a funcionar, pues es quien se ocupa de disculpar, contener o ennoblecer el sexo para —aun en su *detritus*— otorgarle un halo de trascendencia, incluso en experimentaciones vinculares de visibilidad actual, cuando no de utilidad institucional y/o reproductiva. Aquí el amor naturalizado es un verbo transitivo cuyo objeto (y objetivo) es el sexo. Pero, en rigor, reconocer esta centralidad del sexo para cuestionar el dispositivo-amor tampoco supone su obligatoriedad: si pensamos dentro del espectro de la asexualidad el planteo demisexual (quienes sienten atracción romántica pero no sexual), vemos que la apelación al amor no simula nada, pues su discurso y sus prácticas se sostienen precisamente sin deseo alguno por el sexo. Desde este punto de vista, acaso sean las personas demisexuales las únicas que no usan en vano la palabra amor para nombrar una cierta trama afectiva, intransitivamente.

Pero las mieles del yire o *cruising*, para quienes gustan cultivarlo, suponen por definición una aventura urbana, pues se sostienen en una circulación pública que requiere de la calle y sus tejidos preñados de cuerpos —es la «poética urbana» de la que hablaba Néstor Perlongher, con sus desvíos, derivas y errancias—. Por mi parte, sin embargo, vengo observando con interés esa apertura a lo fortuito o azaroso del sexo en poblaciones no citadinas, más ligadas a las tradiciones rurales, «del interior». Lo cual, vale decir, no es nada contrahegemónico: la imagen del hombre argentino (escolarizada, fabulada, estereotipada, no importa: siempre es, precisamente,

imaginaria, antes que identificatoria), y amén del tango y el fútbol, se forjó ahí. Y en el «entonces y allí» de esos espacios también ocurren derivas deseantes, aventuras sexuales; pese al signo del desierto —otro producto imaginario— también hay cuerpos (incluso visitantes). Pero para no virar hacia una crónica especulativa, viene *a cuento*, para esa juntura entre sexo y amor que quiero ubicar, la magnífica reescritura que realiza Martín Kohan (escritor insospechadamente *queer*) de Martín Fierro y Cruz, en la que finalmente ocurrió lo que queríamos. Luego de la temprana advertencia de Ezequiel Martínez Estrada, quien —sin connotación homofóbica— algo sospecha y se pregunta al respecto (¿pero qué hicieron en el desierto?), y por supuesto más allá de la delicia que reversiona y completa Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron*, el cuento de Kohan —titulado elocuentemente «El amor» (2015)— asume el lugar del sexo y desnaturaliza el del amor: sin cháchara romántica para presentar el relato y describiendo con precisión de morbo pornográfico la acción sexual entre Fierro y Cruz, la última frase del cuento, la que lo cierra, tras el placer sexual, es «Han descubierto el amor». Es decir: el amor no es lo que ocurre de entrada, como si ya estuviese realizado y definido, cuando Cruz llora al principio por esa situación del deseo que no comprende, por esas señales que lo confunden y que no puede ver en Fierro (diríamos: toda esa histeria); el amor es lo que ocurre, lo que «se descubre», lo que tiene lugar y se experimenta en el sexo, o a partir de él. Es esa la verdad del cuerpo.

De todas maneras, me interesa destacar que las valoraciones y los efectos en torno al amor no son una discusión cerrada ni tienen un posicionamiento unívoco ni en bloque dentro de las propias cul-

turas sexodisidentes, sobre todo para examinar su sentido político, pero también para algo más vertebral: lo que esa palabra significa o designa, lo que se entiende por ella, y desde allí el desacuerdo para la disputa acerca de si debe dinamitarse o puede resignificarse [35]. Como muestra mínima, pero elocuente, es esto lo que se ve en una polémica sostenida por Javier Sáez, Paul Preciado y Virginie Despentes hace más de una década, compuesta por un breve intercambio de *mails*, y conocida a partir del nombre que Sáez le da a su texto disparador: «El amor es heterosexual» [36]. Ese nombre ya dice mucho sobre la orientación crítica, y efectivamente el autor parte de un evento organizado por Preciado, al que él asiste, y en el que observa cómo el público se dividía entre «romanticismo, ternura, felicidad y Love Power» y quienes se preguntaban «qué hacíamos exaltando la pareja y el matrimonio en un encuentro presuntamente feminista, *punk* y *queer*». Desde esta constatación, el autor se interroga «si la retórica del amor no es sino otro discurso y otra práctica más que hemos adoptado desde el régimen heterosexual». Sáez, en suma, ve el amor como privativo del contrato heterocentrado y reactivo a las formas de vidas *queer*, que no se jugarían nada al asumir su carácter inofensivo. La respuesta de Preciado discute con agudeza esa valoración, como si les estuviese tratando de «bobxs», y reclama un modo disidente de entender y experimentar el amor, desde «arquitecturas políticas en las que lo que se construye son redes y afectos», creando comunidades. Sin desconocer la noción heterocentrada de amor, se pregunta Preciado: «¿Acaso desde la cultura feminista y *queer* no podemos transformar el amor, la pareja y la filiación como hemos transformado la masculinidad, la feminidad o el sexo?» y reivindica esa palabra «tan mal vista en

nuestros grupos». De hecho, la intervención de Despentés, bastante más agresiva, se resume en señalar cierta actitud policiaca que tendría el texto de Sáez. El intercambio se cierra con mensajes de Sejo Carrascosa y Marcelo Soto, quienes apoyan la crítica de Sáez, pero sobre todo observan el tono virulento (e injusto) con el que le responden Preciado y Despentés. Este breve recuento resulta una buena exhibición de las inflexiones o incluso desencuentros en las percepciones disidentes del amor, por tratarse de un grupo de teóricxs y activistas bastante «orgánico», en el sentido de que sus miembros (a excepción de Despentés, pareja en ese entonces de Preciado) no pertenecían a espacios cuyas diferencias estaban marcadas de entrada sino que se trataba de un colectivo de la movida *queer* española, más específicamente catalana, que —más allá de su plasticidad y contingencia— a comienzos de los 2000 tejó una grupalidad importante para la promoción y difusión de acciones y saberes sexodisidentes por fuera de la institucionalización *queer* estadounidense.

Un último punto que nos permitiría examinar el dispositivo-amor ligado a la felicidad, y sus efectos en las vidas *queer*, nos lo brinda Sara Ahmed, especialmente para seguir interrogando su dimensión afectiva. En este punto, no hace falta insistir en el modo en que lo sexual se entiende como afección corporal (pensemos en Jean-Luc Nancy), pero sí parece necesario insistir en la dimensión discursiva que media de lo amoroso, casi como un obstáculo (a menos que se la descentre), aunque en la mayoría de los casos como tranquilidad ('lo que me agita y me pierde es el amor, no el sexo'). Entonces es esa interfaz la que podemos señalar a través de Ahmed: al desacoplar la felicidad normativa como lo bueno, el amor —que se supone indisociable de la felicidad— queda en entredicho. Y así

los amores *queer* pueden asumir una paradoja: ser felizmente infelices. Si históricamente las personas *queer* y sus amores han sido representados como «infelices» (una discursividad en la que la desdicha y los finales trágicos son innumerables y conforman una regla narrativa), y ante una promesa de felicidad que los expulsa (o que al presionarlos los hace más infelices), bien pueden —sin recomendar meramente la infelicidad, pues no se trata de una simple reversión de términos— encabalgarse en esa paradoja como política de lo habitable. Dice Ahmed:

La persona queer que es felizmente queer todavía se halla ante un mundo que es infeliz con el amor queer, pero ella se rehúsa a que esto la haga infeliz. (...) Al promover la figura de las personas queer felices corremos el riesgo de invisibilizar la infelicidad de este mundo. Por el contrario, la persona felizmente queer aún puede reconocer esa infelicidad; de hecho, ser felizmente queer acaso suponga reconocer la infelicidad oculta en la promoción de la feliz normatividad. (2019: 235).

Para ver otra inflexión, en *Mi cuerpo, ese deseo, esta ley*, el extraordinario ensayo de Geoffroy de Lagasnerie contra la compulsión vigilante ante los bordes del consentimiento y la dominación sexual, el autor se detiene ante la diferencia de edad y ciertos vínculos ‘intergeneracionales’ (tan comunes en la cultura gay y que en los últimos años han sido severamente cuestionados en el discurso público y mediático, malinterpretando argumentos feministas con disimulada homofobia [37]). Entonces relata su encuentro con Didier Eribon —con quien hoy continúa en pareja— a los veinte años o menos, cuando Eribon tenía más de cuarenta y era su profesor. Y dice que

lo que lo obnubiló fue todo lo que Didier significaba, todo su mundo. Lo enamoró todo el acceso que suponía, todo el universo que se le abría con él. Y agrega que acaso en otro momento, su madre habría denunciado o al menos amonestado a Eribon. No cabe duda: es un sujeto enamorado el que habla, diría Barthes. Pero pienso, para la estela afectiva que he intentado proponer aquí restituyendo a Eros (y en la que hay, ya hubo cuerpo), que allí también se vislumbra un modo de apropiación disidente del amor, como estrategia para usarlo a nuestro favor («contrapoder liberador», dice): la madre del autor, y más habida cuenta del tiempo transcurrido, pero incluso al comienzo, nada puede objetar frente a la solvencia amorosa de esa relación, y Didier finalmente no era (nunca fue) un depravado sexual que a través de la asimetría de su poder corrompió al jovencito —quien por cierto se asume plenamente deseante, además de enamorado (2022: 83-84).

A través de esta insistencia en la conmoción corporal sintiente cifrada afectivamente en el sexo para entender el amor y cuestionar el dispositivo-amor, no quisiera que el planteo quede atrapado en cierta polaridad: centralizar el cuerpo, o incluso la carne, no supone entenderlo en un sentido realista ni estrechamente materialista sino abrirlo a la imaginación performativa/performática y hasta al ‘morbo’. Y en este contexto —como nos enseña el posporno— el sexo no necesariamente es genitocentrado. Hablamos de la superficie material de los cuerpos, con su erotismo y su sensualidad, esas «superficies de placer» en las que «busco un cuerpo para amar», como decían Roberto Jacoby con Federico Moura, y también a su manera Néstor Perlongher. O como cantaba el cancelado Gustavo Cordera: «Coger no es amor, es mucho mejor».

Referencias bibliográficas

- AHMED, S. (2019). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires:. Caja Negra.
- BERLANT, L. y WARNER, M. (2002). «Sexo en público». En Rafael Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras* (pp. 229-257). Barcelona:. Icaria.
- BERNINI, L. (2015). *Apocalipsis queer*. Barcelona: . Egales.
- . (2018). *Las teorías queer. Una introducción*. Barcelona: . Egales.
- BERSANI, L. (1995). «¿Es el recto una tumba?» [1987]. En Ricardo Llamas (Comp.), *Construyendo sidentidades* (pp. 79-115). Madrid:. Siglo XXI.
- . (1998). *Homos*. Buenos Aires:. Manantial.
- BERSANI, L. y PHILLIPS, A. (2008). *Intimacies*. Chicago-London. University of Chicago Press.
- CANSECO, A. (Beto) (2017). *Eroticidades precarias*. Córdoba.: Asentamiento Fernseh.
- DE LAGASNERIE, G. (2022). *Mi cuerpo, ese deseo, esta ley*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- ERIBON, D. (1992). *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama.
- . (2008). *Escapar del psicoanálisis*. Barcelona: Bellaterra.
- ESPINOZA, A. (2020). *Cruising. Historia íntima de un pasatiempo radical*. Madrid: Dos Bigotes.
- FLORES, val (2024). «Besos infames: sexo, niñxs y lesbianas». *Etcétera*, n. 15, 2-16. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/47511>
- FOUCAULT, M. (2004) [1984]. *Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2006) [1984]. *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a Queer Time and Place*. Nueva York: New York University Press.
- . (2015). «El giro antisocial en Estudios Queer». En AAVV, *El cuerpo queer* (pp. 107-122). Buenos Aires: Letra Viva.
- KOHAN, M. (2015). *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MUÑOZ, J.E. (2020). *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.
- RUBIN, G. (1989). «Reflexionando sobre el sexo». En Carole Vance (Comp.), *Placer y peligro* (pp. 113-190). Madrid: Talasa.
- SÁEZ, J. et. al. (2012). «El amor es heterosexual». En *Blog Las disidentes*: <https://lasdisidentes.com/2012/04/19/el-amor-es-heterosexual/> Consultado : 27/07/2024.
- TIN, L.-G. (2012). *La invención de la cultura heterosexual*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

VANCE, C. (1989). «El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad». En *Placer y peligro* (pp. 9-49). Madrid: Talasa.

SOBRE LOS AUTORES

KARINA BOIOLA

Es doctora en literatura en la Universidad de Buenos Aires, magister en Literaturas de América Latina en la Universidad Nacional de San Martín. Es becaria posdoctoral de CONICET y secretaria académica del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Editó y prologó en 2024 *Sobre el feminismo. Emma de la Barra* (Buena Vista editora) además de publicar numerosos artículos en revistas académicas especializadas.

ROCÍO CABRAL

Es becaria doctoral de CONICET. Desarrolla en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR/CONICET) su proyecto 'Vidas en el umbral. Afectividad y brujería en la narrativa femenina latinoamericana reciente', dirigido por Julia Musitano. En el año 2020 fue becaria del programa 'Friends of Fulbright' en Mount Holyoke College, Massachusetts. Ha participado de varios eventos académicos y publicado artículos en revistas especializadas.

JAVIER GASPARRI

Es profesor e investigador de la Universidad Nacional de Rosario y el CONICET, con lugar de trabajo en la Facultad de Humanidades y Artes y el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Enseña literatura argentina y teorías *queer*. Es autor de libros y ensayos sobre literatura, arte y sexualidades queer, entre ellos *Un pensamiento literario de la sexualidad* (2024). Se desempeña como Director de la Escuela de Letras, del Doctorado en Literatura y Estudios Críticos y de la Especialización en Estudios Interdisciplinarios en Sexualidades y Género (UNR). También trabaja como editor.

ALBERTO GIORDANO

Es profesor, investigador y ensayista. Entre sus libros de ensayo se encuentran *Una posibilidad de vida* y *Sobre la interpretación* (2023), *El pensamiento de la crítica* (2015) y *La contraseña de los solitarios* (2013). Publicó, además, *Volver a donde nunca estuve. Algo sobre mi padre* (2020), *Los años Aira* (2022) y tres volúmenes de sus diarios originados de posteos de Facebook: *El tiempo de la convalecencia* (2007), *El tiempo de la improvisación* (2019) y *Tiempo de más* (2020).

MARIELA HERRERO

Es Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente está terminando de escribir su tesis doctoral por la misma Universidad, con el título

«Fuera de sincro. Temporalidades afectivas en el arte y la literatura contemporáneos en América Latina». Se desempeña como docente en las Cátedras Literatura Argentina I, en la carrera de Letras, y Pensamiento y cultura contemporánea, en la carrera Gestión Cultural, ambas dependientes de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Ha participado en diferentes congresos, jornadas y eventos académicos, tanto como organizadora, coordinadora y expositora. Tiene numerosos trabajos publicados en revistas académicas.

PATRICIO FONTANA

Es investigador del CONICET, docente en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en la Universidad del Cine (FUC) y autor de *Arlt va al cine* (Libraria, 2009) y de *Vidas americanas. Usos de la biografía en Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi y Juan M. Gutiérrez* (Editorial UNQ, 2024). Con Claudia Roman preparó la traducción, las notas y el estudio preliminar de los *Apuntes de Francis Bond Head* (Santiago Arcos, 2006); con Julia Musitano compiló y prologó *Signos vitales. Seis ensayos sobre literatura y vida* (UIS, 2025). Publicó trabajos sobre literatura y cine argentinos en libros colectivos, revistas especializadas y en la *Historia crítica de la literatura argentina*, la *Historia feminista de la literatura argentina* y la *Cambridge History of Argentine Literature*.

MARINA MAGGI

Es Doctora en Literatura y Estudios Críticos y Magíster en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Su lugar de investigación es el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH). Se desempeña como docente en el Taller de Escritura II de la carrera de Gestión Cultural y en el Departamento de Italianística (U.N.R.). Desde 2022, es Secretaria Técnica de la Maestría en Literatura Argentina. Es Secretaria de Extensión del Centro de Estudios de Literatura Argentina. Colabora en el equipo editorial de la revista *Badebec* y como corresponsal de Rosario en el *Archivo Histórico de Revistas Argentinas* (AHIRA). Publicó artículos académicos en torno a su investigación en diversas revistas especializadas.

JULIA MUSITANO

Es profesora de Análisis y Crítica II en la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario e Investigadora adjunta del CONICET en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Es secretaria académica del Doctorado de Literatura y Estudios Críticos en la misma facultad. Fue miembro fundadora y directora de la revista *Badebec*. Publicó *Ruinas de la memoria. Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo* en 2017 en Beatriz Viterbo Editora y *Tu vida en mi vida. El amor en la escritura biográfica* en 2024 también en Beatriz Viterbo. Junto a Nora Avaro y Judith Podlubne en 2018, *Un arte vulnerable. La biografía como forma* en Nube Negra. Con Carlos Surghi, *Des-hacer la vida. Dimensión y experiencia en la escritura biográfica*, en 2023,

en EDUVIM. Junto a Patricio Fontana publicó en 2025 en la UIS un libro titulado *Signos vitales. Seis ensayos sobre literatura y vida*.

JULIETA NOVELLI

Es Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como docente en la cátedra Introducción a la literatura de la carrera de Letras. Es becaria posdoctoral de CONICET. En su tesis doctoral estudió la obra de la poeta y artista visual Fernanda Laguna. Realizó una estancia doctoral de formación en Humboldt-Universität Berlín. Publicó las novelas *Volver para mí* (2018) y *Mi vida con ella* (2019) y los libros de poesía *Nada de esto es un accidente* (2023), *Pasillo angosto* (2022), *Un día a la vez* (2021) y *Al pajarito, pajarito de las fotos y otros poemas* (2019). Asimismo, participó de diversas antologías y, como actriz, de proyectos teatrales.

PAOLA PIACENZA

Es Doctora en Humanidades y Artes (con mención en Literatura). Es Profesora Adjunta de «Análisis y Crítica II» en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario donde también dirige la Maestría en Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Enseña e investiga sobre teoría literaria y enseñanza de la literatura. Publicó *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los años sesenta* (2017).

CARLOS SURGHI

Es poeta, ensayista y crítico literario. Ha publicado *Mujeres enamoradas* (2006), *Regalo de bodas* (2007), *Villa Olímpica* (2013), *Lecciones de romanticismo alemán* (2018), *Invierno Verano* (2023) y los libros de ensayo *Abisinia Exibar (tres ensayos sobre Néstor Perlongher)* (2009), *Los nombres del fantasma* (2010), *Batallas secretas (ensayos sobre la ausencia de la literatura)* (2012), *La experiencia imposible. Blanchot y la obra literaria* (2012), *Orientaciones invisibles (ensayos sobre el paisaje)* (2016), *La aventura negativa* (2021), *Paseo* (2023), *La música que escuchan todos* (2024), con Francisco Bitar y *El realismo sentimental* (2025). Formó parte de la revista *El banquete*. Da clases de literatura en la Universidad Nacional de Córdoba y es Investigador del CONICET.

MARCOS ZANGRANDI

Es investigador, docente y ensayista. Perteneció al Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas y al Centro de Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional de San Martín- CONICET). Da clases de Teoría y Análisis de las Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes y cursos de posgrado en distintas instituciones. Publicó numerosos trabajos de investigación y coordinó dossiers y volúmenes orientados al estudio de la literatura y el cine. Es autor, asimismo, de los libros *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo* (2016) y *Los agentes dobles. Cineastas y escritores en la transformación del cine argentino* (2023).

Notas

- [^1]: Sobre esta construcción simbólica en torno a la familia, elaborada inicialmente por la novela realista y luego retomada por la modernista, ver los estudios de Jobst Welge (2015) y Patricia Drechsel Tobin (1979). <<
- [^2]: Respecto de las funciones de gobierno y reproducción social instrumentados por la familia moderna, ver los estudios de Jacques Donzelot (2008) y de Pierre Bourdieu (2014). <<
- [^3]: Me refiero a la observación de Josefina Ludmer en su conocido texto «Literaturas postautónomas»: «La ‘ficción’ era la realidad histórica, política y social, pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. O simplemente, trazaba una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica» (2010: 152). <<
- [^4]: Por la expresión quechua «*manan kanchu*» o «*mana kanchu*». <<
- [^5]: Wiener exploró el área amazónica entre 1879 y 1882, el relato de su viaje está en el texto «Amazones et cordillère» (1884). <<
- [^6]: En estas páginas retomo algunas cuestiones e hipótesis sobre este género biográfico que planteé en Fontana (2021, 2023 y 2024). <<

[^7]: Se puede ver en https://www.youtube.com/results?search_query=carta+al+padre+edgardo+cozarinsky.<<

[^8]: En *Lo que he visto, oído y aprendido...* Agamben caracteriza a la contemplación como un contemplar sin objeto: «la contemplación contempla [...] la sensación en la sensación, la mente en la mente, el pensamiento en el pensamiento, la palabra en la palabra, el arte en el arte. Es esto lo que la vuelve tan feliz» (Agamben, 2023, p. 48).<<

[^9]: No es la primera vez que la película muestra este contraste entre Don Quijote y Sancho que, si bien está en el centro de la propia novela, aquí está caracterizado por el lugar que se le otorga a la imagen. En otra secuencia de la película que representa el episodio de los molinos de viento (del Cap. VIII de la Parte I), Sancho le recrimina a Don Quijote que «vea las cosas no con los ojos de la cara sino con los de su desbocada fantasía»; una frase del filme que no procede de la novela (Cfr. Candelero, A, 2022).<<

[^10]: *Nox* carece de numeración, es un largo poema ensamblado en un solo pliegue de papel cuya extensión supera los cinco metros de largo.<<

[^11]: «En un tiempo, la tierra y el aire se entrelazan en un encuentro amoroso, y el fuego y el agua danzan en un abrazo del que devienen árboles, estrellas, rocas y humanos. Los mortales nos enamoram, deseamos, pensamos las cosas más nobles y realizamos las más perfectas de las acciones. El cosmos germina en seres vivos. Pero todo eso, en un tiempo distinto, llega a su fin. El odio crece, el agua repele al fuego y el aire escapa de la solidez en la que reposó. Así son los ciclos del cosmos, eternas y efímeras generaciones y destrucciones que se perpetúan en el infinito. Así son los ciclos del Amor y la Discordia».<<

[^12]: Un desarrollo detallado sobre la relación entre el lenguaje humano y otras formas de semiosis que hacen al mundo puede observarse en trabajos como el recientemente publicado libro de Eduardo Kohn, *Cómo piensan los bosques* (2021).<<

[^13]: A favor de este argumento, habría que indagar en la relación entre la quema de brujas y el nacimiento del pensamiento positivista moderno, marcado por el mandato cartesiano de producción de «ideas claras y distintas» que llevó tanto a la disolución de la perspectiva de una naturaleza encantada y en alianzas, como a una invectiva contra cualquier función asociativa y poética del lenguaje que pudiera establecer lazos o trazar similitudes entre las diferencias (ver Federici, 2015).<<

[^14]: Así lo relata Pavón: «Con Fernanda nos conocimos a través de la poesía. Yo iba al taller de Arturo Carrera y él me mostró un poema de ella sobre Xuxa que me encantó. Un día, Fernanda me tocó el timbre de casa y me trajo un librito de poesía escrito e impreso por ella. En esa época yo salía todos los días con Sergio de Loof, que tenía el bar Remís París, y él me propuso que hiciera una muestra con ella» (Gigena, 2019: s/n).<<

[^15]: En una de las escenas que Laguna configura como mito de origen de su poesía, declara: «*recién cuando las conocí a ellas [Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón] me di cuenta que existía un mundo de la poesía*. Y ahí dije: 'yo quiero escribir también'» (Baigorria y Díaz, 2019: s/n, la cursiva es mía).<<

[^16]: Resultan imprescindibles, por mencionar solo algunos, los estudios de Cecilia Palmeiro (2011), Marina Yuszczuk (2011), Cynthia Francica (2015), Matías Moscardi (2016), Anahí Mallol (2017) y Claudio Iglesias (2018). En relación con el discurso amoroso, Moscardi lee su imbricación con la banalidad en tanto me-

dio a través del cual las escrituras del catálogo —no únicamente las de Laguna y Pavón— «definen y moldean una concepción de sí mismas y de la literatura en general» (165).<<

[^17]: El término ritmo admite diversos significados y delimitaciones, especialmente, desde Platón a esta parte (Benveniste, 1966). En este trabajo sigo la propuesta de Henri Meschonnic, la cual piensa en la historicidad y la politicidad del ritmo a partir de una escucha situada: «Como los poemas son inseparablemente un juego de lenguaje y una forma de vida, y la invención de uno por la otra», se trataría de «una subjetivización, una historicidad radical de todo el lenguaje» (143). Y agrega: «Lo que yo entiendo por ritmo ya no se opone al sentido, es la organización continua del lenguaje por un sujeto» (148). Véase también: Monteleone (2004).<<

[^18]: En *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), Roland Barthes apuesta por performar el discurso amoroso —prefiriendo la simulación en lugar de la descripción (1993: 13)— y pone en escena «el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla» (13). De la corrida constante que afecta al cuerpo del enamorado deriva la inclinación de Barthes por pensar el discurso amoroso en figuras, en tanto conforman un gesto coreográfico y subrayan la vitalidad de la acción al tiempo que señalan, mediante su reconocimiento, la existencia de un archivo de frases al cual acudir para nombrar el afecto.<<

[^19]: Con frecuencia, con el fin de referirse a la poesía escrita por mujeres se empleó el término poetisa para circunscribir un lugar y una sensibilidad ligados a los versos de amor y cierta «catarsis sentimental» (Genovese, 2017: 55). Véase también: Muschietti (1989).<<

[^20]: Además de sus letras, en la revista aparece una foto de Shakira repetida y en las primeras páginas se escribe con fibrón su nombre (3). Las citas de sus canciones conforman una serie junto con letras de Miss Kittin, A Camp, Pink, Whitney Houston, Shakira, Pet Shop Boys y Eminem.<<

[^21]: En este sentido, al referirse a lo inexpresable del amor y su cercanía con la nada, escribe Barthes: «No puedo escribirme. ¿Cuál es ese yo que se escribiría? A medida que ese yo entrara en la escritura, ésta lo desinflaría, lo volvería vano; se produciría una degradación progresiva —en la que la imagen del otro sería, también ella, arrastrada poco a poco (escribir sobre algo es volverlo caduco) —, un hastío cuya conclusión no sería otra que: ¿para qué? Lo que bloquea la escritura amorosa es la ilusión de expresividad: escritor, o pensándome tal, continuo engañándome sobre los efectos del lenguaje: no sé que la palabra 'sufrimiento' no expresa ningún sufrimiento y que, por consiguiente, emplearla, no solamente es no comunicar nada, sino que incluso, muy rápidamente, es provocar irritación (sin hablar del ridículo)» (1993: 89).<<

[^22]: Barthes refiere al funcionamiento de los discursos poderosos — lenguajes de la certeza, como son, para él, el marxismo y el psicoanálisis— a partir de una «mecánica de los tiempos» (1986: 357-358). Esto es que, dichos discursos que en el momento de su emergencia tenían una clara función desmitificadora o «anti-estupidez», sostenidos en el tiempo, en cuanto cuajan, son recuperados por la estupidez ya que no hacen más que volverse parte de la doxa, es decir, una repetición muerta o un habla estereotípica.<<

[^23]: La numeración de las citas de *Caramelos de anís* se corresponde con la edición de su poesía reunida a cargo de Blatt & Ríos.<<

[^24]: En tanto preocupación manifiesta de la paradoja temporal en los poetas líricos griegos, Carson atiende a la frecuencia con la que se emplea el adverbio *deute*. Producto de una fusión de dos palabras: «Dé nos posiciona en el tiempo y enfatiza ese posicionamiento: ahora. *Aute* intercepta el 'ahora' y lo ata a una historia de pluralidad de 'entonces'» (2015: 165).<<

[^25]: En esta línea, sería posible atender a la idea de «suceso extraordinario» propuesta por Alberto Giordano al referirse al amor como aquella fuerza intempestiva que permite la «*transformación de la vida en vida*» (1993: 73, cursiva en el original).<<

[^26]: En esta misma línea puede leerse el poema publicado por Laguna un año antes en la plaqueta *I love you don't leave me presentada con una performance* y presentado en Cabaret Voltaire (2003). Allí, como en los versos de Pavón, aparecerá la teatralidad del melodrama junto con el deseo corrido. A su vez, se advierte la experiencia de la pérdida de control de sí en la voz poética al tiempo que la trama cotidiana se conmueve hasta colmarse de fantasías indómitas como escapar con un secuestrador extranjero para tener hijos rubios.<<

[^27]: Este ensayo fue presentado en las Jornadas que dan origen a este libro y, por la generosidad de la conversación, quiero agradecer los aportes realizados en las Jornadas mismas o posteriormente a María Fernanda Allé, Julia Musitano, Marcos Zangrandi y María Eugenia Martí.<<

[^28]: Aquí es indispensable la biografía de Foucault escrita por Didier Eribon (1992).<<

[^29]: Los agrupamos así a partir de estos registros que van más hacia el testimonio en Lindon con *Lo que significa amar*, publicado en 2011, y hacia la autoficción en Guibert con su ya clásico libro

Al amigo que no me salvó la vida de 1990. En el caso de Voeltzel, en rigor, se trata del libro de entrevistas *Veinte años y después* de 1978, editado anónimamente por el propio Foucault, y en el que Voeltzel apareció como la voz de un joven de veinte años desconocido, entrevistado por un misterioso filósofo. Sin embargo, en la reedición de hace algunos años, además de revelar el ya secreto a voces de que Foucault era el entrevistador, Voeltzel incorpora un epílogo y brinda nuevas entrevistas en las que rememora los días con él.<<

[^30]: A propósito, es significativo destacar que, sin embargo, nos apartamos de la matriz fuertemente psicoanalítica del autor como clave teórica (matriz llamativamente presente también en algunos otros autores *queer*). Por cierto, todo este trabajo se plantea en un «anti-amor» / «contra-amor» como postura crítica que en gran medida es un contra los planteos ‘psicologizantes’ (del universo psi- en su conjunto) del amor y busca implícitamente discutirlos, sobre todo a partir de sus efectos normalizadores. La crítica *queer* al psicoanálisis es amplia y hoy la encabezaría la célebre intervención de Paul Preciado en *Yo soy el monstruo que os habla*, pero de manera específica para revisar las resonancias en torno al amor y los placeres, remitimos a *Escapar del psicoanálisis* de Didier Eribon (2008), quien retoma justamente a Foucault y Barthes.<<

[^31]: Sobre este punto, véase del autor *Intimacies* (Bersani y Phillips, 2008). Por otra parte, no está de más destacar el modo en que una importante zona del feminismo pensaba por la misma época acerca de la conjunción entre «placer y peligro». Pensamos al respecto en Carole Vance (1989) y Gayle Rubin (1989).<<

[^32]: Algo de estas contraposiciones se juega en lo temporal, o mejor dicho, organiza una interfaz con la temporalidad: en el mun-

do heterocentrado, la validez sustantiva del amor descansa en la crononormatividad de la extensión, en su duración como garantía de realidad cristalizada, incluso sin necesidad de llegar a los clichés más tradicionales (como «felices para siempre», etc.), mientras que en la fugacidad de los «amores *queer*», reales en su intensidad, lo casual, arbitrario o contingente propicia (y justifica) un tiempo-otro experimentado, en la que los límites de lo que comienza y termina es fácil y a la vez indefinido o indeterminado, lo que diseña una gramática afectivo-temporal más errática o inestable en el modo de vivenciar los encuentros. Por eso, además, mientras que el paradigma normativo se basa en la creencia del conocimiento del otro —o al menos la posibilidad de su acceso—, por este otro lado la relacionalidad es llevada a sus últimas consecuencias irreductibles y entonces, siempre, el Otro es un otro cuerpo, inaccesible, inaprensible, incluso a costa de estar a veces al borde de su idealización; en cualquier caso, como decía Roland Barthes, imaginario. En otra articulación de problemas, para un abordaje de la justicia erótica y la ontología corporal, véase Canseco (2017).<<

[^33]: Resulta decisiva en este punto la lectura que realiza Jack Halberstam (2015). Pero además es importante señalar que se trata de un autor clave por su propia producción dentro de las tesis antisociales *queer*; en este sentido, cabe destacarse el correlativo descentramiento de escenarios culturales en los registros que aborda (por ejemplo, para pensar relatos rurales, que veremos enseguida) (Halberstam, 2005).<<

[^34]: Más allá de la convención, los códigos amorosos, aun en clave no moderna, se remontan más lejos en el tiempo, como lo muestran trabajos clásicos como *El amor y Occidente* de Denis de Rougemont. Pero para una precisa investigación en la que se

pone en foco su constitutiva heterosexualización, véase Louis-Georges Tin: *La invención de la cultura heterosexual* (2012).<<

[^35]: A riesgo de redundancia, y en correlación con lo que sigue, pensar de manera afirmativa alguna forma de «amor disidente» (en principio como respuesta a una pregunta legítima), implicaría reconocer ante todo que no hay, no puede haber, una definición unívoca por parte de las culturas y comunidades sexodisidentes, que incluso a su manera pueden no escapar de arreglos conformes a codificaciones normativas, a pesar de que el posicionamiento contra la normalización funcione como una razón común y ampliamente compartida. Por lo tanto, tal vez lo más próximo sea la posibilidad de una apertura a la multiplicidad en las formas de entender y experimentar el amor, en su amplio sentido (incluida su denegación, para no considerarlo en absoluto, o su reparación plenamente sexual -como propongo aquí-, o como paraguas vincular, como ocurre con la noción de «familia» que corre una suerte parecida en su cuestionamiento). De todas maneras, hablar de multiplicidad implica aquí asumir-la como lógica en disputa, no como tranquilidad liberal. Señalar esto último es importante habida cuenta del tratamiento liberal de las diferencias, que las aplana y las individualiza y privatiza («cada unx con su vida») para neutralizarlas, es decir despolitizarlas, y volverlas inofensivas. O incluso, en un contexto de radicalización conservadora como el actual, combatir las.<<

[^36]: El evento que dio lugar a la polémica fue en el año 2008. El intercambio, aunque tuvo luego algunas publicaciones impresas que lo recogieron, se difundió originalmente en internet y fueron varios los sitios que lo replicaron, entre ellos el blog «Las disidentes», de donde tomamos todas las citas.<<

[^37]: Un reciente ensayo de val flores (2024) explora con su habitual lucidez el tema, en sus relaciones y desarticulaciones, para «pensar con» y «(tras)tocar» la moral sexual imperante en nuestro presente.<<

decir *amor*

Julia Musitano (ed.)

CONICET



I E C H