

# [sic]

Revista arbitrada de la Asociación de  
Profesores de Literatura del Uruguay  
Año V - #13 | Diciembre de 2015



**Literatura uruguaya joven**

# [sic]

Revista arbitrada de la Asociación de  
Profesores de Literatura del Uruguay

Año V - #13 | Diciembre de 2015

# [sic]

## TEMÁTICA Y ALCANCE

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA  
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

PALABRAS CLAVE: revista arbitrada de literatura - aplu - [sic].

### sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

### Comisión Directiva

Presidente: Silvia Viroga

Vicepresidente: Adriana Simioni

Secretario: Alejandra Merglen

Tesorera: Ángela Sosa

Vocal: Alejandra Cañete

### Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadora y editora responsable: Kildina Veljacic  
Consejo de Educación Secundaria

Elvira Blanco

Instituto Profesores Artigas

Universidad Católica del Uruguay

Silvia Viroga

Instituto Profesores Artigas (Jubilada)

Consejo de Educación Secundaria (Jubilada)

Inspectora Nacional de Literatura (Jubilada)

Adriana Simioni

Instituto Profesores Artigas

Alejandra Merglen

Consejo de Educación Secundaria

Ángela Sosa

Consejo de Educación Secundaria

Alejandra Cañete

Consejo de Educación Secundaria

### Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat

Roberto Appratto

Hebert Benítez

Carina Blixen

Oscar Brando

Luis Bravo

Margarita Carriquiry

María del Carmen González

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Elena Romiti

Alicia Torres

### Diseño y diagramación

Rodrigo Camy

rodrigo@pantufla.uy

### Corrección

Inés Pereira Larronde

### Traducción

Anthony Shaw

### Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

**Diseño de tapa.** Carátula: Cables I. Contracarátula:  
Cables II. Camilo Fernández.

**Fotografías:** Gentileza de Paola Scagliotti y Sebastián  
Contreras.

Revista [sic]. Año V. #13 - Diciembre de 2015.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

### A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200

Telefax (+598) 2403 6506

aplu1992@gmail.com | www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,  
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

### ZONALIBRO

Impreso y encuadernado en Zonalibro

San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy

Depósito Legal N° 362.585 / 13

Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del papel)

# Sumario

8. **La letra líquida. Delimitaciones provisorias de la nueva literatura uruguaya**

*Martín Palacio Gamboa*

14. **El neomiedo uruguayo**

*Álvaro Lema Mosca*

22. **Las sombras de la neonovela negra uruguaya**

*Lucio Galizzi*

29. **Damián González Bertolino: cuando el borde es el mundo propio**

*Santiago Dentone*

36. **Residencia en la costa. Los lugares de un escritor: La narrativa de Damián González Bertolino**

*Mauro Alayón*

40. **Estrategias de seducción para un lector modelo. Algunas consideraciones respecto a la narrativa de Juan Carlos Albarado**

*María Sara Martínez Granello*

49. **Esto también es spam: un esbozo interpretativo de Hacia Ítaca, de Hoski**

*Rodrigo Clavijo Forcade*

57. **La última frontera. Poesía joven en Salto**

*José Pablo Márquez*

64. **¿Hay un texto en el Slam de poesía oral Montevideo?**

*Leonardo Lesci*

71. **Gabriel Calderón: el origen del radical**

*Cecilia Irigoyta*

77. **Escenas de la vida pornomoderna. Mi pequeño mundo porno (dis)tópico**

*Germán Pitta*

# Editorial

La llegada del nuevo milenio y estos primeros quince años del siglo XXI vienen desafiando formas de escritura vinculadas al imaginario de la época. De hecho, una mirada amplia al actual campo literario se hace necesaria, justamente para nombrar, descubrir, dar nuevas perspectivas a estas formas del decir actual. La hibridación de géneros, la performativización de la palabra, las formas de distribución y los nuevos soportes de la escritura, así como la constatación de qué formas aún permanecen vigentes y cuáles vienen quedando obsoletas, o simplemente comunicantes, son parte del territorio teórico que es preciso delinear.

La irónica máxima de Osvaldo Lamborghini «primero publicar, luego escribir» plantea interrogantes sobre el modus operandi de los escritores jóvenes. El incremento de editoriales independientes en el último decenio y las formas alternativas de publicación que ofrecen las actuales tecnologías llevan a repensar el grado en que los soportes condicionan o motivan a las escrituras actuales.

¿Qué formas adopta hoy la nueva narrativa? ¿Cuáles son los subgéneros que tienen mayor recepción? ¿Quiénes son los que escriben y desde qué lugar lo hacen? ¿Cómo es la figura del escritor contemporáneo? ¿Cuáles son las políticas editoriales en relación a lo literario y cuáles los medios de difusión de esa producción? ¿Qué parámetros socioculturales o históricos inscriben las actuales escrituras? ¿Qué se puede ir observando sobre las características de la literatura uruguaya en los primeros años del siglo XXI? Estas son algunas de las preguntas con las que abrimos un nuevo número de *[sic]*, dedicado a la Literatura uruguaya joven.

El primer trabajo que presentamos pertenece a Martín Palacio Gamboa y se titula «La letra líquida. Delimitaciones provisorias de la nueva literatura uruguaya». Allí se cuestiona la pertinencia de insistir en aspectos identitarios desde la entelequia de «una nueva literatura uruguaya». El autor propone una cartografía posible y perentoria a partir de los diversos escenarios que conviven en el espacio literario en tanto *pluritopías*.

Los artículos siguientes realizan un abordaje crítico de distintas producciones narrativas. Álvaro Lema Mosca, en «El neomiedo uruguayo», analiza diversos textos de escritores jóvenes a partir de la categoría teórica del miedo. Lucio Galizzi, en «Las sombras de la neonovela negra uruguaya», realiza un análisis comparativo entre las obras novelísticas de Álvaro Lema Mosca y Nicolás Brupbacher desde la perspectiva de este género. El ZOOM de narrativa está integrado por dos trabajos dedicados a la producción de Damián González Bertolino. En el primero, titulado «Damián González Bertolino: cuando el borde es el mundo propio», Santiago Dentone presenta un panorama de su obra. En el segundo, «Residencia en la costa», Mauro Alayón se detiene en los relatos o *nouvelles* que integran el libro *El increíble Springer*. A continuación, María Sara Martínez Granello, en «Estrategias de seducción para un escritor modelo», explora la producción narrativa y el proyecto editorial independiente Caburé del escritor salteño Juan Carlos Albarado. Y en el cierre de este espacio, el artículo de Rodrigo Clavijo Forcade, titulado «Esto también es spam: un esbozo interpretativo de *Hacia Ítaca* de Hoski», aborda el problema identitario en los rituales comunicativos de los personajes de Hoski (José Luis Gadea) y la problemática mediación de las nuevas tecnologías.

# La letra líquida. Delimitaciones provisionarias de la nueva literatura uruguaya<sup>1</sup>

Martín Palacio Gamboa

En el espacio dedicado a la poesía presentamos dos artículos. En el primero, «La última frontera. Poesía joven en Salto», José Pablo Márquez se detiene en la producción poética de José Pignataro y en la labor multicultural de Fernando Rocha. En el segundo, «¿Hay un texto en el Slam de poesía oral Montevideo?», Leonardo Lesci se pregunta por las continuidades y los cambios con respecto a otros ciclos de lectura. Señala el camino que va de la performance al slam, indagando en las peculiaridades de este fenómeno en la escena montevideana. Las fotos de Paola Scagliotti registran distintos momentos y escenarios de esta movida poética en la Biblioteca Nacional, así como también lecturas de la antología virtual de poesía ultrajoven uruguaya *En el camino de los perros*, organizada por Santiago Pereira, Hoski y Miguel Averó.

En la última sección presentamos el ZOOM de teatro dedicado al dramaturgo Gabriel Calderón. Cecilia Irigoyta nos aproxima a la producción dramática de este autor y se detiene en el análisis de su obra *Mi muñequita -la farsa-*. El artículo de Germán Pitta, «Escenas de la vida pornomoderna. *Mi pequeño mundo porno* (dis)tópico», analiza la obra *Mi pequeño mundo porno*, de este mismo autor, a partir de la comprensión de la cultura contemporánea como pornomoderna, en tanto es sometida al régimen totalitario del deseo. Para despedirnos elegimos una cita de Gabriel Calderón, anotada por Irigoyta, a propósito del nuevo teatro, pero extendiendo su reflexión y el alcance de sus palabras a toda la producción literaria joven.

Muchos de los viejos están desilusionados, algunos de los no tan viejos, también, tal vez incluso, algún nuevo. He escuchado hasta

el cansancio que nada de lo que hacemos perdurará con el tiempo, que ya ellos lo intentaron años atrás y que nadie les dio bola. ¿Qué se puede hacer con todo esto? ¿Qué actitud debe tomar alguien nuevo cuando llega a un lugar donde la gente te dice que mejor no te acomodes que ya te van a echar? No lo sé, tal vez la respuesta sea que el arte no se hace con la razón, sino con el corazón. Suena muy cursi pero esconde algo de verdad, si todos nosotros nos sentáramos a pensar la locura que estamos haciendo, seguramente guardaríamos todo y nos iríamos a nuestras casas; pero el problema es más complejo. Primero porque en esto se nos va la vida, nuestro corazón está comprometido y no percibimos otra manera. Segundo porque esto no es lo que hacemos sino lo que somos, yo no hago teatro; soy Teatro y eso me une para bien y para mal a este arte por el resto de mis días. Cuando alguien no me deja hacer teatro, no me deja ser y eso me mata. (Calderón en Irigoyta, 2015:75)

De esta manera realizamos una nueva entrega de [sic]. Porque en esto se nos va la vida y porque también nuestro corazón está comprometido. Que tengan todos un feliz año.

## Martín Palacio Gamboa

belalugosi7@hotmail.com

Poeta, ensayista, traductor y músico. Cursó libre el profesorado de Literatura por el IFD de Rocha y se dedicó a la docencia desde el año 1998. En 2009 publicó su primer poemario *Lecciones de antropofagia* (ed. El Suri Porfiado, Buenos Aires) y en 2014 *Celebridad del fauno* (ed. Yaugurú, Montevideo). Entre sus trabajos de investigación se encuentran: *Los trazos de Pandora. Otras voces, otros territorios* (Coleção de Arcia, Fortaleza, Brasil, 2010), *Tomar el suelo por asalto. Cuatro poetas uruguayos al acecho de la modernidad y Las estrategias de lo refractario. Poética y práctica vanguardista en la obra de Clemente Padín* (ambos de 2014 por la ed. Trópico Sur). También organizó en 2013 una selección bilingüe de la poesía brasileña contemporánea, *Bicho de siete cabezas*, en Argentina por la editorial Detodoslosmares. Aparte de un nuevo poemario de corte experimental y un conjunto breve de ensayos híbridos sobre la naturaleza de los fantasmas y los procesos de escritura, para el 2016 tiene preparada –junto al narrador y periodista Martín Bentancor– una antología crítica del payador anarquista Carlos Molina.

## Resumen:

El artículo propone una provisional puesta al día sobre la literatura uruguaya a partir de los autores que comenzaron a publicar después de la crisis socioeconómica del año 2001. Para eso se recurre a una catalogación de escenas de escritura, así como a una breve caracterización de las recientes prácticas de producción y recepción que –en contacto con la era digital– han permitido el surgimiento de nuevos paradigmas valorativos. También se discute aquí la pertinencia de insistir sobre aspectos identitarios (¿qué se entiende, en verdad, por literatura uruguaya?) y pensar otros vínculos de lo estético con lo político desde la literatura misma, y no, como suele hacerse, meramente en relación con la literatura, o sobre ella.

PALABRAS CLAVES: Uruguay – canon – cartografías – neorrealismo – parricidio – hipertextualidad – pluritopía

## Liquid Letters. Provisional delimitations in new Uruguayan literature

## Abstract

This article proposes a provisional update of Uruguayan literature based on authors who started publishing after the socio-economic crisis of 2001. To this end, it resorts to cataloging written scenes as well as a brief categorization of recent practices in production and reception that – in contact with the digital age – have made it possible for new evaluative paradigms to arise. Also discussed here is the pertinence of insisting on identity aspects (what is really meant by Uruguayan literature?) and the consideration of other links with the aesthetic and political from literature itself and not, as often happens, merely in connection with literature, or on it.

KEY WORDS: Uruguay – canon – cartography – neorealism – parricide – hypertextuality – pluritopia

El 10 de octubre de 2014 se llevó a cabo, de parte del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, el Tercer Encuentro Nacional de Escritores. En esa oportunidad recibí la invitación para participar en la mesa «Diálogo transversal sobre las generaciones». El texto de presentación de la misma dice lo siguiente:

Uruguay ha generado y viene generando un conjunto nutrido de escritores y escritoras, también seguirá, sin dudas generándolos. Para ello se han convocado a varios participantes para que den cuenta de su opinión sobre el mapa de organización de los escritores y sus tendencias en el país. ¿Cómo se organizan en el 2014 este conjunto vasto de integrantes? ¿Qué diálogo se genera, si se genera, entre posibles continuidades, parricidios o infanticidios? ¿Cuáles son los nombres que más circulan en el entorno? ¿Cuál es el motivo de circulación o sus medios de difusión? ¿Cuáles sus temáticas?

Las preguntas planteadas para este encuentro pecaban, necesariamente, de ser excesivamente vastas. Pero, a su vez, proponían generar puntos de fuga que escapen de las escuadras en que el ambiente académico tiende a encorsetar la producción de los últimos veinte años. Escuadras que parecen no salir de la deuda que la crítica del 45 nos dejó de herencia y que se ha mostrado refractaria a la refutación de los criterios de calidad y estilo ligados a una literatura que ya se puede considerar tradicional o canónica. A modo de ejemplo véase la nómina de autores que aparecen en los programas de secundaria y de los centros de formación docente. Salvo honrosas excepciones, como lo atestigua el trabajo investigativo que lleva a cabo Luis Bravo así como Amir Hamed y Abril Trigo, parecería que buena parte del plantel que realiza los estudios académicos olvida que los criterios de selección tan asentados no dejan de ser una articulación discursiva históricamente determinada. Y que, encima, tienden a absolutizar lo que no es más que un producto de la alta modernidad.

Claro está que hablar de lo que se entiende como «nueva literatura uruguaya», esa entelequia móvil, es entrar de lleno en una doble coyuntura: la de la literatura en sí y la de lo identitario. Si simplificáramos esta ecuación, podríamos decir que la literatura nos provee de una particular relación imaginaria con lo real, relación que se caracteriza porque lo que hace el texto literario es ofrecernos un campo de representaciones liberadas de la necesidad de ser verdaderas. Tal libertad se configura en un vasto arco de posibilidades representacionales que van desde el realismo más extremo hasta aquellas manifestaciones



Martín Palacio

informadas por la fantasía más desbordada. En todos los casos, sin embargo, hallamos un tipo de verdad que nunca está ausente: el sentido ético-político de los textos que se perfila a partir de que todo artefacto literario opera como un laboratorio de lenguaje en el que se ensaya una cierta manera de ordenar y registrar el mundo, su acontecimiento. Es decir, se trata de un ejercicio hermenéutico que se materializa o como un genuino acto de problematización crítica del mundo, o como una reafirmación de ciertas conceptualizaciones ideológicas estereotipadas.

En la literatura uruguaya reciente, la que se comenzó a publicar a partir de la crisis del 2001, podríamos tomar a modo de préstamo los siguientes escenarios que el investigador peruano Julio Ortega propuso para los nuevos panoramas de la producción venezolana (salvo el séptimo, que corresponde a un nicho muy poco atendido, que es el de la literatura experimental, en especial el área de la poesía) y que coinciden con las cartografizaciones que la crítica más reciente ha realizado en buena parte de América Latina. Más allá y más acá de las diferencias de contexto, tal catalogación –aunque sea de un modo muy provisorio– resalta el predominio de la mencionada problematización crítica:



Martín Palacio

1) El escenario del desencanto posmoderno donde leemos la fragmentación –a veces celebratoria, a veces bordeando lo sarcástico– de los «grandes relatos» (como ocurre con las voces interpuestas de la narrativa de Dani Umpi y Gustavo Espinosa, así como con la producción performática de Hoski).

2) El escenario de los flujos de la migración, donde se evidencia el nomadismo cultural de un canje de fronteras (como se ilustra bien en la saga de retornos que ha levantado Jorge Montesino desde su herencia paraguaya, en los ciclos que se desplazan en el portuñol de Fabián Severo y en las personalísimas y politizadas referencias a la cultura judía de Marcos Wassem).

3) El escenario de la desocialización del yo, que muestra al sujeto buscando recusar el destino social que le imponía su ciframiento moderno (como podría comprobarse en la narrativa de Fernanda Triás y Mercedes Estramil, al igual que en la poética de Gisella Aramburu y Horacio Cavallo).

4) El escenario de la incertidumbre del sujeto, que revela la objetividad desasida de los repertorios de consolación previstos (tal como ocurre en los relatos breves de Damián González Bertolino y Darío Caraballo Hook, así como en la lírica de Leonardo de León).

5) El escenario de la emotividad discernida, donde el espacio comunicativo restablece un orden

fugaz y más cierto (como es el caso de las ficciones parpadeantes de Gabriela Onetto y Verónica D'Auria, así como los paisajes hiperurbanos en la sintaxis entrecortada de Laura V. Alonso).

6) El escenario de los rituales de intersección, donde el lenguaje explora umbrales y enveses, liberado a sus enigmas y adivinaciones (como se advierte en la poesía de Alicia Preza, Eduardo Curbelo y Elbio Chitaro).

7) El escenario de la radicalización de las propuestas experimentales que las neovanguardias desarrollaron (véanse los trabajos de Juan Ángel Italiano, Miguel Albá y María Fernanda Méndez, así como los de Patricia Llobet y Martín Palacio Gamboa).

Con ellos concluye la vieja etapa de un preponderante neorrealismo, así como de sus diversas vertientes entroncadas en la tradición populista, existencial y/o sociologizante como explicaciones tópicas y estereotipadas de cierto malestar social. Y se demuestra, de paso, que el neorrealismo termina siendo en verdad una lectura estática de la sociedad conflictiva: perpetúa la picardía, la violencia compulsiva y el sentimentalismo a falta de agudeza crítica y visión poética. Pero tampoco es insólito que algunos autores sigan recurriendo a esta modalidad que hoy se encuentra adocenada, ya que Uruguay –en cuanto constructo– se ha vuelto más difícil de pensar en un marco que va dejando gradualmente de lado la retórica subalterna. Como bien anota Teresa Basile, la presencia del Mercosur puso en juego una reestructuración del espacio territorial que hizo insostenible la idea de «nación» como categoría válida ante la acentuación de los particularismos y las diferencias, y frente al fenómeno inverso de «globalización» promovido por las políticas de integración transnacionales. Y uno de sus resultados más evidentes ha sido el creciente abandono de una óptica que buscaba filiaciones con lo europeo a través del mundo de las ideas y que veía al Uruguay como cuna «espiritualizante» de la cultura. De allí la presencia de un conjunto de estrategias escriturales que hacen emerger una noción de sujeto que no se explica ya por las tesis que insisten sobre los tópicos del fracaso desarrollista y el trauma pos-dictadura, elaboradas para dar cuenta de una historia signada por el desencanto, la carencia y la expoliación (aunque aquí podríamos destacar el trabajo de Ana Vidal sobre los que buscan las delicias del primer mundo con su novela *Frankfurt*, de gran ironía y acidez, y el tratamiento narrativo que le otorga Guillermo Álvarez Castro al tema del desaparecido político en *Celebración*). Las hipótesis tremendistas de que somos subsidiarios de la violencia, esa violencia a la que el resentimiento clasemediero o la autoderogación pequeñoburguesa nos destinan, se han convertido, en este comienzo de siglo, en meros



Miguel Averó, Santiago Pereira y Hoski,

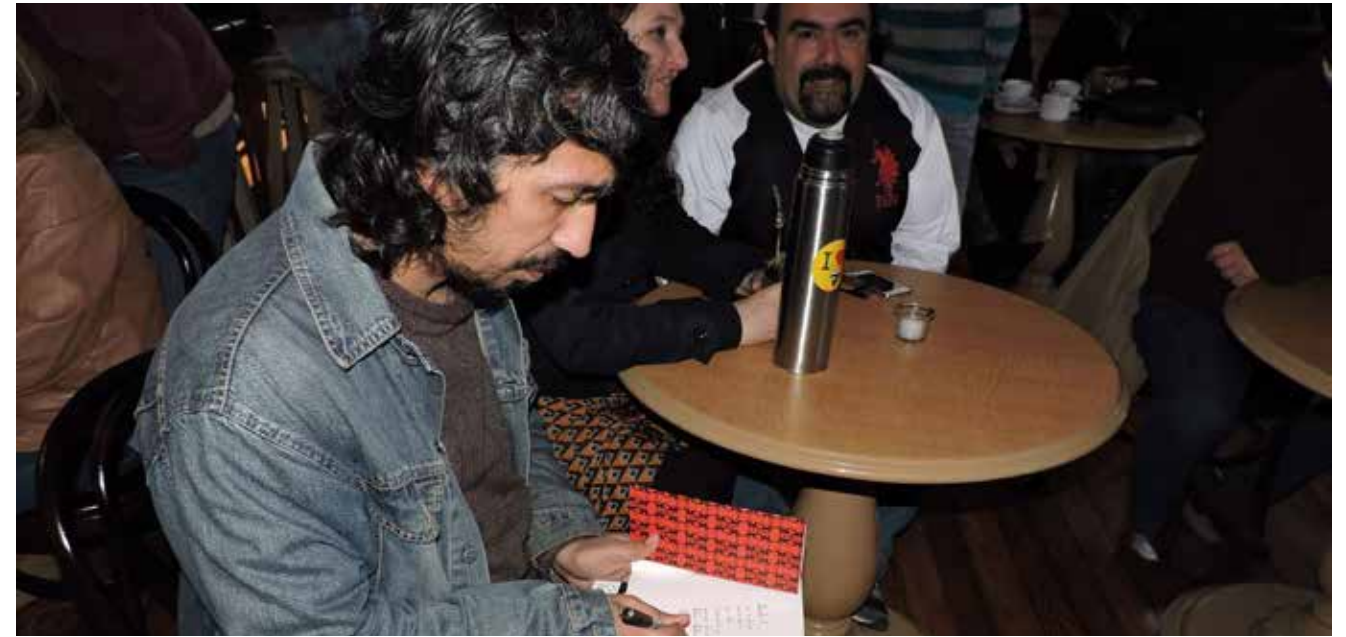
Paola Scagliotti

mitos psicologistas, mecánicos y simplificadores, que no logran abarcar en un cuadro explicativo la calidad imaginativa de lo que se está perfilando en este nuevo mapeo, de la capacidad creativa de inéditas formas de micro-resistencia, de las nuevas tácticas de negociación; mucho menos del espesor vivo de la cotidianidad que, con todas las razones en contra, sigue reapropiándose de los lenguajes dominantes de la cultura de masas que desestabiliza tanto a las culturas populares como a las culturas de élite y alto repertorio. Tales aspectos se vuelven visibles con las novelas gráficas de Rodolfo Santullo, el género policial de Mercedes Rosende y las particulares facetas de la ciencia ficción de un autor como Leandro Delgado.

Por otra parte, no estamos hablando de un grupo de escritores que se caracterice por el parricidio, como sí sucedió con la generación de los ochenta (la que se empezó a nuclear alrededor de Ediciones de Uno: Héctor Bardanca, Gustavo Wojciechowski, Agamenón Castrillón, Lalo Barrubia), o la cacería zombi, como sí sucedió con la generación de los noventa (la que se empezó a nuclear alrededor del suplemento *República de Platón*: Silvia Guerra, Carlos Rehmann, Ercole Lissardi, Aldo Mazzuchelli). Tampoco estamos hablando de un grupo que sufra de orfandad, pese a que no falta quien confunde orfandad con el desconocimiento liso y llano de sus predecesores

más inmediatos. Al contrario, varios integrantes de esta nueva promoción han mostrado una más que saludable tendencia dialógica y revisionista ante los diversos legados que integran el repertorio de lo que se produjo durante el siglo XX. En todo caso, sí me arriesgaría a hablar de una constelación de autores que parecen tantear gestos fundacionales frente a la creciente indiferenciación del mundo fáctico con el mundo virtual, aspecto que se vislumbra en la novela de indisimulada filiación cyberpunk de Gabriel Peveroni, *El exilio según Nicolás*. Parafraseando a Bauman, hoy en día las fronteras se desplazan, las categorías se tornan confusas. Las diferencias pierden su marco; se desmultiplican, llegan a encontrarse casi en estado libre, disponibles para la composición de nuevas configuraciones, móviles, combinables y manipulables.

Esas nuevas configuraciones se observan no solo en sus tácticas de escritura, sino en sus formas de difusión y diseminación a partir del impacto que lo digital nos ha dejado. Mediante la proliferación de los blogs y el uso de Facebook, los nuevos autores devienen viajeros en un panorama saturado de signos y nuevas relaciones entre texto e imagen. Se materializan trayectorias —y no tanto destinos— que se recorren en el tiempo al igual que en el espacio. Según el ensayista argentino Ariel Idez, el blog pareció cumplir aquel célebre *dictum lamborghiniano*: «Primero publicar, después



escribir». La plataforma de publicación precedía a su contenido y lo solicitaba puntualmente para la creación de un público (en general, otros blogueros, con lo que, de paso, se iba conformando una red de escritores con intereses afines), al mismo tiempo que permitía superar obstáculos difíciles de salvar para los nuevos autores de la generación analógica, brindando un acceso en tiempo real a la publicación, la difusión y la circulación (virtualmente ilimitada, aunque casi siempre se trataba de microaudiencias), e incluso noticias sobre la recepción (a través de los comments). Facebook, en cambio, propició a que en varias oportunidades la «figura de autor» se fuera construyendo antes que la publicación de la obra. Siguiendo con los planteos de Idez, esto llevó a que la irrupción electrónica se abriera camino en la literatura o bien como referente o bien como matriz productiva, e hiciera que la(s) lectura(s) fuera(n) perdiendo su carácter privado, casi secreto, al ser recomendada(s) y comentada(s) en tiempo real a través de tuits o posts por medio de las redes sociales.

Ahora bien, lo digital ha acentuado también ciertas prácticas vinculadas a la noción de hipertexto. Se sabe que no es un fenómeno nuevo en la historia de la literatura: allí están *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Finnegans Wake* de Joyce, *Pale Fire* de Nabokov, *El castillo de los destinos cruzados* o *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, *Rayuela* de Julio Cortázar o muchas de las *Ficciones* de Jorge Luis Borges. La cuestión es que el uso de internet ha incrementado y resignificado algunos aspectos de la hipertextualidad. Si por un lado, en relación con la composición, elimina la linealidad de la imprenta, liberando cada párrafo o cada verso de su colocación dentro de un orden secuencial, por el otro destruye la idea de un texto unitario y

estable, con lo cual reformula los roles tradicionales del autor y el lector. Eso colaboró a que fueran surgiendo, aparte de los siete escenarios mencionados al inicio, los rasgos de una literatura que apela a la factura en constante desarrollo (véanse las ramificaciones o las arborescencias textuales y argumentales de un libro como *Exiliados* de Martín Arocena, así como de los trabajos de Fernando Foglino en *Clipoemas* y *Link*), al caos y la evanescencia (*Posmonauta* de Natalia Mardero), a la liquidez —en el sentido de que ya no se apela al texto como vehículo sino como objetivo, o la negativa a tomar el texto en sí como una plasmación del mundo sino como su construcción, carente de cualquier teleología, desde el lenguaje— en buena parte de la obra de Ramiro Sanchiz y en *Sí-No* del riverense Pablo Barrios; también al anonimato, la colectividad y la autoría híbrida (*El jugar entre las ramas* de Martín Bentancor, en cuya obra participan —a modo de work in progress— varios autores para dar cuenta de la naturaleza caleidoscópica de un Bob Dylan refugiado de sí mismo y en el Uruguay profundo). Del autor como productor al escritor como editor, las operaciones de selección, captura, recorte, combinación, se vuelven mucho más cruciales que la mera —y agotada— invención. En una sociedad en la que todos escriben, más importante que saber escribir es saber leer en los intersticios de la red de escrituras. Por eso no resulta exagerado afirmar que estamos frente a una mutación de paradigma que señala no solo una alternancia de la producción electrónica en relación con el texto impreso, con las ventajas y desventajas que este proceso conlleva, sino una incipiente revolución cultural con implicaciones profundas para la literatura y para una nueva politización de nuestras prácticas de recepción.



Paola Scagliotti

## El neomiedo uruguayo

Álvaro Lema Mosca

Algunas de esas implicaciones más inmediatas son las de plantear un espacio crítico en el que la escritura de estas orillas del Plata guarde la posibilidad de constituirse como lugar de un pensamiento ya no condicionado exhaustivamente por la demanda de sentido identitario, de lo que se quiere enmarcar como «literatura uruguaya», sino como la posibilidad de varios espacios de pensamiento alternativo en el espacio literario mismo. Es lo que Alberto Moreiras define como «pluritopía». Y asegurar la pluritopía dentro de esta vasta y pareja producción que se ha ido generando (con su nuevo repertorio de temas, de posiciones estéticas, de cruces) quiere decir, pues, que la posibilidad de pluritopía debe poder pensarse desde la literatura misma, y no, como suele hacerse, meramente en relación con la literatura, o sobre ella, como si fuera meramente determinar, sobre el cuerpo inerte de estos textos, qué es lo que en estos textos parece apuntar a lugares de subalternidad enunciativa o a silencios donde lo real extraliterario otorgaría una legitimidad contrahegemónica. Será cuestión de tiempo.

### Notas

<sup>1</sup> Nota publicada primeramente en el blog *Transierros*, a cargo del poeta y ensayista peruano Maurizio Medo, el 21 de octubre de 2014. Ampliada y corregida exclusivamente para la revista *[sic]*.

### Bibliografía

- BASILE, Teresa (2002). «La novela histórica de la postdictadura en Uruguay». Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Letras por la Universidad de la Plata (2002). Directora: Zanetti, Susana Emilce. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.126/te.126.pdf>
- IDEZ, Ariel (2014). «Lo nuevo: literatura breve», en revista *Relaciones*, n.º 356-7. Montevideo, enero-febrero de 2014.
- MOREIRAS, Alberto (1999). *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Lom.
- ORTEGA, Julio. «Literatura y futuridad». Ponencia que se encuentra disponible en: <http://culturayarteancashino.blogspot.com.uy/2008/10/literatura-y-futuridad.html>

### Resumen:

El miedo como tema en la literatura uruguaya tiene una particularidad: aparece esporádicamente en varios autores y pareciera que los pocos dedicados plenamente al género están condenados al anonimato. Paralelamente, no hay trabajos críticos que se ocupen cabalmente del tema, diferenciándolo de otros géneros como el fantástico o la ciencia ficción. A partir de una categorización teórica del miedo se analizan distintos textos de escritores jóvenes para evidenciar cómo puede trabajarse la misma temática de diferentes maneras y confirmar que hasta en nuestros días el miedo es motivo de escritura en el Uruguay.

PALABRAS CLAVE: miedo – horror – literatura uruguaya

### Uruguayan Neo-fear

#### Abstract:

Fear as a topic in Uruguayan literature exhibits a special feature: it appears sporadically in works by various authors, and those who have worked on it are sentenced to anonymity. Furthermore, there are no works that deal with it fully, differentiating it from other genres such as fantasy or science fiction. On the basis of a theoretical categorization of fear, different texts by young writers are analyzed in order to demonstrate how the same theme can be worked on in different manners and how fear is a writing motive in present-day Uruguay.

KEY WORDS: fear – horror – Uruguayan literature

RECIBIDO: 04/10/2015  
APROBADO: 17/11/2015

#### Álvaro Lema Mosca

lemamosca@gmail.com

Profesor de Literatura (IPA) y licenciado en Comunicación (UdelaR). Ha publicado poesía, narrativa e investigación, tanto en su país como en el exterior.



Álvaro Lema

El miedo como tema en la literatura es tan antiguo como la literatura misma. Y el caso uruguayo no escapa a esa realidad. Hay en su historia un sinfín de autores consagrados que han trabajado el tema, aunque en la mayoría de los casos no pase de uno o dos textos, como si el miedo fuera cosa para especialistas. Y quizás lo sea. Muchos otros, en cambio, no ingresaron al canon y sus nombres apenas son mencionados entre los críticos, los reseñistas y los profesores.

El terror, muchas veces definido del mismo modo que lo fantástico, supone otra utilización de los elementos discursivos, ya que no siempre es necesario que existan seres sobrenaturales o fenómenos paranormales para generar miedo. Una característica distintiva, que ya señalaba Lovecraft (1999), es la creación de una atmósfera particular, donde aparecen fuerzas desconocidas y lo natural se vuelve difuso. De allí la importancia de hablar, siguiendo a Rafael Llopis (2013), de un género del miedo y no del terror. En ese sentido, el miedo como tema engloba a todos los textos que cumplen con determinadas características, mientras que hablar de terror restringe el campo de estudio a ciertos elementos que dejan de lado otros componentes fundamentales.

El miedo en tanto emoción fundante se liga al hombre desde el origen de la humanidad, porque

representa la restricción, el límite, el obstáculo que no puede cruzarse. Es en cierta forma y a lo largo de la historia, la ley que nos rige, que nos prohíbe y que en contrapartida nos abre el camino por el cual sí debemos andar. Es un principio que gobierna la vida humana porque en cierta forma atenta contra esta.

Es así que la temática variada del relato de miedo gira en torno a lo que Rudolph Otto (2005) ha llamado «lo numinoso», es decir, el complejo de emociones que son la base de la creencia mitológica desde la que se desprende el miedo y todas sus variantes. Desde allí, desde el origen, del mito y la leyenda, es desde donde brota la turbación porque significa un desconocimiento de aquello que se *era* antes. El *déjà vu*, lo siniestro que surge de lo que es inconscientemente familiar. Desde allí también el miedo se ha impuesto al hombre como una regla, como un castigo, que los antiguos adjudicaban a los dioses (Deimos: Terror; Fobos: Miedo) y que desde entonces mantiene una vinculación directa con la religión y el poder. Y como el ser humano es el único animal que anticipa su muerte y le teme, el miedo gira siempre en torno a la duración de la vida. Como señala Martínez de Mingo: «[...] la creación de una atmósfera, de un clima inquietante y la aparición de un suceso sorprendente, que no tiene explicación inmediata ni alcanzable desde la razón [...] tiene que

estar relacionado con algo esencial para el ser humano, con la pérdida o puesta en peligro de [...] la vida». (Martínez de Mingo, 2004: 20).

Freud, en su ya clásico artículo «Lo ominoso» (1919) define el concepto como «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» y que se emparenta en otras lenguas con palabras como *demoníaco*, *horrendo*, *siniestro*, *repulsivo* o *encantado*. Es decir, el desconocimiento atemorizante frente a algo que antaño nos era familiar, aquello oculto que sale a la luz, la transición entre lo *heimlich* (familiar) y lo *unheimlich* (desconocido), determinado por el mecanismo de represión.

Como puede desprenderse de esto, es esencial la participación que juega la cultura y el rol que ocupa en ella el individuo, porque lo que resulta ominoso para una sociedad puede no serlo para otra. Y también es fundamental el uso que de los hechos se haga en la narración. El relato de miedo maneja toda una maquinaria compleja para la generación de un clima especial, que debe avanzar de cierta forma sobre la historia para lograr determinados resultados en el desenlace. La representación ominosa de la muerte aparente y la reanimación, como señala el propio Freud, no son tratadas de la misma forma en «Blancanieves» que en un cuento de Poe, ni el carácter que se le da al fantasma es el mismo en *El fantasma de Canterville* o en una novela de Stephen King.

### El miedo y sus categorías

Si lo fantástico supone siempre una relación de alteridad, una diferenciación entre el hombre y el sujeto sobrenatural, el miedo es, en cambio, una cuestión de individualidad. Lo fantástico ejerce un movimiento centrípeto dirigido hacia el sujeto, mientras que el miedo ocurre a la inversa: se expande y crece desde el centro hacia la periferia. En tanto emoción, responde a lo que ocurre en la interioridad del hombre y no implica una clasificación de niveles sino una reacción ante la situación presentada. De ese modo, el miedo admite distintas categorías de acuerdo a las acciones frente al elemento atemorizante.<sup>1</sup>

El *terror* es la primera de ellas y se caracteriza por provocar una reacción claramente definida. La RAE lo define como un «miedo muy intenso» y es un término latino que refiere a la guerra y a «la retirada», por tanto a la negación del objeto (Hamed).

En el cuento «Dominación» de Martín Bentancor<sup>2</sup> (Canelones, 1979), el miedo se provoca a partir de una serie de episodios inexplicables narrados con una técnica precisa que aumenta el suspenso a medida que se torna más misteriosa la historia. Una familia de campo es amenazada por el propietario

para que abandonen el lugar. El padre de familia se niega pues lo siente suyo por herencia. Cosas extrañas comienzan a suceder en la casa: el mate desaparece de su lugar habitual y es encontrado sobre un poste, la ropa de las visitas aparece destrozada, la cocina es atacada misteriosamente como por un huracán, la niña pequeña se detiene en el brocal del aljibe inconsciente de lo que está haciendo.

Una vecina les advierte sobre aquello que los protagonistas se niegan a ver: «Está clarísimo lo que pasa, dijo, les están haciendo un daño, mujer, dijo Macías. Doña Encarnación lo ignoró. El mate que desapareció, la ropa cortada, las cosas rotas, enumeró la mujer, y ahora lo de la niña. Es un daño, concluyó» (Bentancor, 2012: 38).

Lo ominoso aparece entonces en lo que puede provocar la maldad de los otros. «¿No me vas a decir que crees en esas cosas, Lidoro?», le pregunta otro de los personajes. A la familia le cuesta comprender que alguien les pueda hacer «un daño», pero entienden que es necesario buscar una solución. Rápidamente aparece el nombre: «un tal Avellanes», un curandero que vive como a veinte kilómetros. Hacia allí se dirige Lidoro, el padre de familia, en un viaje que comienza al anochecer y que comporta todos los elementos simbólicos: la soledad, el peligro, la amenaza latente, la preocupación, la incertidumbre y la transformación. El hombre que viaja en busca del curandero/brujo es uno diferente al hombre que regresa a su hogar con la solución. Esa mutación que recuerda la catábasis no lo aleja, sin embargo, del miedo. De regreso a su casa, con el curandero viajando a su lado, recibe una explicación de su mal:

Cuando dejaron atrás el tupido monte de eucaliptus de Paso del Bote, Avellanes, que se había rezagado varios metros, alcanzó a Lidoro y le habló. La dominación, dijo, se logra con una vara de cina cina. Por las cosas que me contaste, el brujo que te está dominando el rancho hizo las cosas muy bien. Lidoro asintió sintiéndose un imbécil. ¿Y qué es eso de la dominación?, preguntó. Controla la voluntad de una persona como si fuera un esclavo o un muñeco de fanteche, dijo Avellanes. (Bentancor, 2012: 42).

El miedo sigue creciendo a medida que avanza la historia y la llegada a la casa se materializa con un silencio anormal y el descubrimiento de un caballo descuartizado en la entrada. Las pruebas funcionan como elementos fundamentales para la historia (y son recurrentes en este tipo de narración) pues confirman la presencia de algo sobrenatural que es, a primera



Horacio Cavallo

instancia, negado. Sin las pruebas, los personajes jamás buscarían una solución pues ni siquiera se convencerían de que algo de esas características ocurre. Así que el curandero revisa la casa y en efecto encuentra la causa del mal. Pero la escena es tan extraña para los que la miran, que la narración ahonda en sus estados emocionales como confirmación del devenir de la historia: «Muy despacio, como si los pies estuvieran pegados a la tierra, Avellanes avanzó hacia el grupo de personas que comenzaban a pasar del asombro al miedo ante aquel espectáculo. Rosa dio un paso atrás mientras Albita intensificaba el llanto y Lidoro, que era el que estaba más cerca del curandero, se cuadró como un muro delante de los suyos» (Bentancor, 2012: 44).

El miedo paraliza a los que no están preparados para enfrentarlo. La negación se combate con la presencia de los entendidos, de los capacitados para luchar con lo desconocido y volver las cosas a su cauce de normalidad. Es necesaria la participación del curandero, del brujo, del gurú, del sacerdote, de la vidente. Solo ellos son capaces de ahondar en los espacios vedados a los hombres comunes.

Otra de las categorías del miedo es la *repulsión*. En este caso, lo ominoso nace de la perversión humana que encuentra su correlato material en el accionar de los personajes. En el cuento «La confesión del

gambusino»,<sup>3</sup> de Gerardo Bloomerfield<sup>4</sup> (Montevideo, 1975), un narrador protagonista exiliado en México cuenta cómo emprende un viaje hacia una casa abandonada en la que permanece oculto un tesoro. La «casa verde», lugar donde se esconde el tesoro, cuenta con una leyenda sobre sus espaldas: antaño fue una clínica de abortos donde ahora reside un Egún,<sup>5</sup> un «demonio sin forma... [que] no tiene cuerpo, no tiene alma y cuando ve el mero odio flotando, le da forma y se mete adentro para poder bajarse a este mundo sin dejar de vivir en el otro». Por esta razón la casa está abandonada y todo el que entra allí corre riesgo de vida. El protagonista es informado sobre cómo actuar una vez dentro: no debe asustarse ante nada, debe dejar afuera todo odio o rencor pasados y no cerrar jamás los ojos, «porque al que cierra los ojos, el Egún se lo bebe».

Al introducirse en la casa aparecen las estrategias descriptivas típicas del cuento de miedo. El lugar se vuelve atemorizante y parece cobrar vida, el suspenso crece paulatinamente acorde al acercamiento de los personajes a la criatura sobrenatural. A su aparición le antecede una serie de estímulos sensoriales: el «aroma rancio» del lugar, repleto de «escombros», «mugre» y «mierda», el silencio inquebrantable, la oscuridad densa, el calor sofocante que se vuelve frío de repente, y luego el llanto de cientos de bebés torturados que deviene insostenible para nuestro protagonista.



Gerardo Bloomerfield

Después de sortear todos estos obstáculos aparece el Egún, «aquel monstruo o demonio o vaya a saber dios qué clase de criatura», que tiene una forma muy particular.

Con un solo pie bajo su cintura, pequeño, de poco más de medio metro de altura, con dos brazos fornidos que parecían atléticos, completamente desnudo, con aquella barba desuniforme y su multitud de cuernos diminutos en su cabeza a modo de cabellos desordenados apuntando en varias direcciones. [...] Su piel lucía verdosa [...] Sus ojos eran rojos y era lo único que brillaba ya en aquella habitación. (Bloomerfield, 2004: 46).

Pero lo peor es su voz, «de una textura indescriptiblemente horrenda, con un acento rarísimo, levemente comprensible». A través de esa voz, el protagonista y los lectores nos enteramos que a cambio del botín, el Egún exige tres cuerpos vivos para devorar. Un par de líneas más adelante, el narrador se entera que todo aquello es una trampa y él es el tercer pago de la deuda. Pero las cosas no salen como estaban planeadas y el hombre logra escapar.

Sin embargo, cuando la historia parece llegar a su fin, da una vuelta de tuerca y lo que hasta ahora había sido motivo generador del miedo (la casa abandonada, la figura monstruosa y asesina) da paso al elemento *gore*,<sup>6</sup> que no busca el terror sino la repulsión. El hombre ha quedado obsesionado con la figura bestial y la posibilidad de hacerse millonario, de «dejar de ser un ilegal, un paria y vivir donde se me antojara». Es así que rapta a los tres hijos de su vecina y los lleva a la «casa verde» como ofrenda. Una nueva mitopoiesis que exige el sacrificio de los inocentes, un ritual que da vida a lo extraño, lo numinoso, y que retrocede a los orígenes de la humanidad.

Elemento recurrente en las historias de Bloomerfield, los niños son lo torturado, desde donde surge la repulsión, la sensación despectiva que genera el rechazo y la atracción como dos partes indisociables. La tortura, no obstante, no es cometida por el demonio de un solo pie sino por el propio protagonista que, prevenido ante los peligros de que las víctimas cierren los ojos, decide cortarles los párpados a los niños y comérselos. Pero como el sacrificio exige cerrarlos antes de ser «comido» por la bestia, el hombre resuelve, ya frente a ella, arrancárselos con el pico de una botella. Sin embargo, cuando llega al tercer niño, un bebé de pocos meses, descubre con horror que su cuerpo «parecía consumido, putrefacto, reseco como si hubiera muerto desde hacía meses».

El pacto no se cumple. La bestia no está satisfecha y parece conocer de antemano aquel dato porque no ha tocado a las otras dos víctimas. El protagonista huye (otra vez) y permanece oculto en diferentes lugares.

Como ha señalado J. P. Sartre (2005), hay dos respuestas frente al miedo: la parálisis (el desmayo) y la huida. En la primera se aniquila el miedo momentáneamente al apagarse la conciencia; en la segunda se niega el peligro, no con la conciencia sino con todo el cuerpo. El relato que nos llega a los lectores es la confesión que hace al cura de una parroquia. Foucault (1987) ha demostrado que la confesión es en la época moderna «una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero», que se cimienta en el examen analítico de uno mismo, materializado en el discurso, en lo que se dice. Y en esa confesión aparece lo siniestro que se vuelve misteriosamente familiar. El hombre se muestra arrepentido no por los hechos sanguinarios, no por los sacrificios sino por no haberlos cumplido con eficacia. Su castigo estriba en no haber prevenido la muerte del más pequeño que dejó obsoleto el pacto. El espanto nace pues de la frialdad con la que es relatado el ritual, la objetividad con la que se genera tanto rechazo, el morbo que, no obstante, encanta porque es una sensación naturalmente reprimida. Lo *unheimlich* que deviene *heimlich*.

Otra de las categorías del miedo, el *extrañamiento*, supone la creación de una atmósfera particular que a partir de una sucesión de hechos (o al menos un suceso que tiene sus consecuencias directas) se vuelve anormal tanto para los personajes como para el lector. Sin embargo, la narrativa contemporánea se diferencia de la producida por los primeros maestros del género en que no es una prioridad explicar la razón o el origen de esa extrañeza. Lo diferente, lo anómalo, se asume como una posibilidad del mundo y en algunos casos se vive, incluso, con aceptación.

En la nouvelle *Malas tierras*, de Sebastián Pedrozo<sup>7</sup> (Montevideo, 1977), nos enfrentamos al

extrañamiento que supone el lugar en la historia. El joven protagonista vive en «el norte» y con el paso del tiempo va entendiendo que ese es un lugar maldito. La bruja del barrio se lo advierte: «Me lo ha dicho, en sueños, o borracho. Pero me lo confesó, mientras me decía que me salvara, que me fuera del norte. Insistió en la mala energía de la tierra, que estaba seca, muerta. Nada puro crecería en el barrio. Jamás» (Pedrozo, 2012: 17).

El *locus* se carga de episodios particulares que van de la violencia al dramatismo, pasando por el sexo, la amistad y el amor, diferenciados por el tiempo en el que ocurrieron y el recuerdo que el narrador-protagonista tiene de ellos. La distancia entre los hechos y su posterior narración es lo que marca la transición entre aquello que era familiar y que, con el pasar de los años, se concibe como extraño. La rareza, lo insólito, lo salvaje, acompañan los recuerdos de vivencias anteriores que suenan a amenaza para esos jóvenes prisioneros de una tierra condenada. «Camilo me abraza y retoma el llanto. Luego suspira. Pero no me besa. *Qué lugar horrible es este, Marcos, dice. Campo, bosta, calles inundadas, no te quedés acá, agrega. Hay que irse, ya está, no importa*» (Pedrozo, 2012: 15).

En ese extrañamiento que pertenece al lugar y se respira en el aire, el miedo se materializa corporalmente en el protagonista y sus amigos. Sus cuerpos se escriben con «sustancias creadas para corroer el alma», con erecciones dolorosas, con vómitos sorprendidos, con golpes llenos de sangre, con mierda que chorrea por el pantalón. El dolor es constante porque el miedo es constante.

La tierra y sus rarezas se materializan en los delitos que cometen «los salvajes», en los dichos enigmáticos de la bruja, en su presencia en el barrio, siempre oculta en su casa, en los cadáveres de los caballos, en la violencia con que las personas se comunican. Como todo malditismo, ese lugar de tierra yerma debe extinguirse para resurgir. Pero entre tanto extrañamiento, no hay lugar para el cuestionamiento. El narrador-protagonista sabe que su vida (o al menos su cordura) corre peligro allí y eso lo atemoriza, pero nunca se cuestiona sobre el carácter irracional de los sucesos a los que se enfrenta con el paso de los años.

En el cuento «La niña que convocaba a las gaviotas» de Horacio Cavallo<sup>8</sup> (Montevideo, 1977), los hechos de unas vacaciones en la playa plantean un tipo de extrañamiento que también requiere del paso del tiempo para poder ser narrado. «Ahora lo que quiero es escribirlo», dice el incipit del relato.

Una familia que veranea en Marindia se encuentra, una tarde, con una niña que parece estar sola en la playa y además parece ser muda. El hijo de la familia entabla con ella una relación de amistad,



Sebastián Pedrozo

porque esa niña le intriga y le asusta a la vez. Su comportamiento resulta totalmente extraño para el niño: el silencio, la ausencia de hambre y por ende la falta de alimentación, la apacibilidad de su conducta, su relación con los animales, la capacidad de asustarlo: «No sé por qué di un paso atrás. Algo intuí en el aire. Quizás fue el miedo. Alguna de esas cosas que me obligaron a volver veinte años después a esta misma playa».

Evidentemente, en este caso sí hay al menos una reacción ante eso que se muestra anormal. La niña tiene la capacidad de revivir animales, las gaviotas se le trepan a los brazos y no hay ningún adulto en la playa que vele por ella. Su aparición trae consecuencias: la desconfianza de los padres, el desconcierto del niño, una ola de peces muertos, la enfermedad de Susana, hermana del protagonista.

En un episodio donde Susana se descompone y los padres están ausentes, la figura de la niña muda alcanza la plenitud del extrañamiento:

Susana estaba quieta. Tan quieta que empecé a llorar mirándole los ojos, la boca entreabierta. No sé si tuvo que ver la niña entrando en la pieza pero entonces sentí un silencio que no he vuelto a escuchar, un silencio demasiado hondo, como si yo mismo hubiera salido de mi cuerpo. [...] No abrí los ojos en ningún momento. Sin embargo, estoy seguro de haber escuchado una voz que no se correspondía con la niña, que unas veces era de mujer y otras grave, como la de un hombre adulto. Eran palabras, frases cortas que no significaban nada pero que

de cualquier manera parecían guardar una relación fonética, que se repetían alternando el tono y sobresalían por sobre el silencio. (Cavallo, 2012:56).

Aquí no es el lugar sino la presencia de una figura determinada la generadora del extrañamiento y en ella recae todo el peso de las anomalías que caracterizan a este tipo de miedo. Un miedo que no necesariamente se presenta como tal pero que viene acompañado de los elementos típicos del género: el silencio, el presagio, la maldad latente, el desenlace trágico, la presencia casi constante de la muerte.

En este tipo de categoría la relación *heimlich/unheimlich* alcanza, probablemente, su punto más estrecho, pues los límites entre lo desconocido y lo familiar parecen confundirse continuamente. El extrañamiento exige siempre la eliminación, la huida o la desaparición. No hay posibilidad para la eternidad en lo extraño. Por eso el destino de la niña que convocaba a las gaviotas es, veinte años después, incierto.

Jorge Olivera (2005) asegura que el extrañamiento es uno de los modos en que se manifiesta el miedo en la literatura uruguaya, vinculado a los silencios del texto e identificado, sobre todo, con aquellos escritores que entrarían en la categoría de «raros» definida por Ángel Rama. El extrañamiento, como las otras categorías aquí trabajadas, tiene sus propias características. En su terreno es donde suelen confundirse frecuentemente la literatura fantástica con el miedo y los límites pueden ser confusos y riesgosos. Profundizar en eso es imposible en este trabajo.

### La necesidad de algo más

Se ha pretendido demostrar, en base a un esquema de categorización que solo busca ejemplificar con textos contemporáneos, que el miedo como tema adquiere diferentes maneras de ser tratado. Está claro que esto merece un estudio mayor donde se tome en cuenta un espectro más amplio de escritores. Son muchos en Uruguay los que han trabajado este tema y sus nombres han pasado al olvido. Si el miedo es una temática infrecuente en la literatura uruguaya, eso no impide que se haya tratado, a lo largo de ya varias décadas, de diversas maneras.

Diferentes formas de encarar lo que llamo una narratología del miedo pueden ejemplificarse con textos uruguayos. La creación de una atmósfera particular, el dibujo de determinados personajes, los devenires de ciertos fenómenos, la evolución del suspenso y el uso de un lenguaje particular son algunos de los componentes de esa narratología. Aquí se ha mostrado sucintamente

cómo funciona en cuatro escritores contemporáneos y en textos disímiles. Sin embargo, todos presentan factores comunes: la presencia de lo *numinoso*, la relación transformante *heimlich-unheimlich*, las consecuencias del miedo en los personajes y su importancia en la historia. Ya sea a través de la negación de aquello que atemoriza, de la seductora repugnancia que provoca su carácter morboso o del extrañamiento que provoca, el miedo está presente como tema. Y es un tema condicionante del estilo: se requiere cumplir con ciertas normas para escribir sobre el miedo. Quedan por analizar otras dos formas de encarar: el horror, que presenta siempre una fascinación con aquello que asusta, y el silencio, más difícil de encontrar pero generalmente mucho más inquietante. Sin embargo, más allá de los intentos por trazar posibles líneas de análisis aún no es suficiente. Es necesario un trabajo que recopile, sistematice, diferencie y dé cuenta de lo escrito. Para ello es necesario prestar atención a un tema que parece continuarse a su manera sin que muchos lo adviertan.

## Notas

<sup>1</sup> Reconozco cinco de ellas: el *horror*, el *terror*, la *repulsión*, el *extrañamiento* y el *silencio*.

<sup>2</sup> Ha publicado los libros *Procesión* (2009), *El despenador* (2010), *La redacción* (2010), *El aire de Sodoma* (2012), *Vida y muerte del sargento poeta* (2013), *El inglés* (2015), entre otros.

<sup>3</sup> Término mexicano para distinguir a los mineros y buscadores de oro y otros metales preciosos.

<sup>4</sup> Publicó casi una decena de libros: *Dormirás con la luz encendida* (1998), *Cual retazo del infierno* (1999), *Carroña serás* (2001), *Cadaverina flúo* (2004), entre otros, todos pertenecientes al *gore*, tipo de relato que se apoya en la violencia desmedida y la mutilación del cuerpo humano desde las que nace el miedo, fuertemente ligado al morbo y el voyeurismo.

<sup>5</sup> Los *egún*, *eggún* o *egungún* son para la mitología Yoruba los espíritus de los antepasados que deben ser ofrendados en las ceremonias de Osha-Ifá, de fundamental importancia para ciertas civilizaciones que creen que de allí nacen los santos.

<sup>6</sup> Stephen King (1981) distingue tres niveles en los que se manifiestan las historias del género: a) el terror, b) el horror y c) la repulsión. Este último es el nivel más bajo y se caracteriza por la predominancia de elementos desagradables que se emparentan con los actos reflejos y los trucos de parte del narrador para generar un estado de rechazo en el lector. Con este nivel se relacionan mejor las historias de Bloomerfield.

<sup>7</sup> Reconocido escritor de libros infantiles, ha publicado también *Hotel Cabildo* (2011), *Malas tierras* (2012), *La novia del incendiario* (2014), *Gualicho* (2014), *Los demonios* (2015).

<sup>8</sup> Publicó, entre otros, *El revés asombrado de la ocarina* (2006), *Oso de trapo* (2008), *Fabril* (2010), *Descendencia* (2012), *Invencción tardía* (2015).

## Bibliografía

- BENTANCOR, Martín (2012). «Dominación», en AA.VV. *Sobrenatural*. Montevideo: Estuario Editora.
- BLOOMERFIELD, Gerardo (2004). *Cadaverina flúo*. Montevideo: s/d.
- CAVALLO, Horacio (2012). «La niña que convocaba a las gaviotas», en AA.VV. *Sobrenatural*. Montevideo: Estuario Editora.
- FOUCAULT, Michel (1987). *Historia de la sexualidad*. 1: «La voluntad de saber». México: Siglo XXI Ed.
- FREUD, Sigmund (1999). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HAMED, Amir (2007). *Mal y neomal. Rudimentos de Geoidiocia*. Montevideo: Amuleto.
- KING, Stephen (1981). *Danse macabre*. Nueva York: Everest House.
- LLOPIS, Rafael (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Alianza.
- LOVECRAFT, Howard P. (2002). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2004). *Miedo y literatura*. Buenos Aires: Edaf.
- OLIVERA, Jorge (2005). «El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa», en *Anales de literatura hispanoamericana*, N.º 35. Montevideo.
- OTTO, Rudolf (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- PEDROZO, Sebastián (2013). *Malas tierras*. Montevideo: La Propia Cartonera.
- SARTRE, Jean Paul (2005). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial.

# Las sombras de la neonovela negra uruguaya

Lucio Galizzi

## Resumen:

En este trabajo se analiza cómo se aplican las características de la neonovela negra y sus particulares modificaciones en dos casos recientes: *El silencio de las sombras* de Álvaro Lema Mosca y *Más allá de las sombras* de Nicolás Brupbacher. Ambas novelas cuentan con similitudes que posibilitan un análisis comparativo como reflejo de lo que ocurre con la novela negra en el Uruguay contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: novela negra – sombras – misterio

## The shadows of the Uruguayan black neonovel

### Abstract:

This work analyzes how the characteristics of the black neonovel are applied and their particular modifications in two recent instances: *El silencio de las sombras* by Álvaro Lema Mosca and *Más allá de las sombras* by Nicolás Brupbacher. These novels exhibit similarities that enable comparative analysis as a reflection of developments regarding black novels in contemporary Uruguay.

KEY WORDS: black novel – shadows – mystery

RECIBIDO: 23/9/2015

APROBADO: 22/11/2015

### Lucio Galizzi

lucioagalizzi@gmail.com

Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha colaborado con suplementos culturales de Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Montevideo.

La larga tradición que corresponde a la novela negra, aparecida en el mundo en las primeras décadas del siglo XX, se manifiesta en Uruguay de forma singular, como suele ocurrir con los géneros más apartados del realismo social que siempre caracterizó a las letras orientales. Como aseguraban Borges y Bioy Casares, «cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio».<sup>1</sup>

La novela negra (del francés *noir*) refiere a un tipo de novela policial en la que el objetivo principal no es la resolución del misterio, sino que este es una excusa para tratar otros temas. Presenta una atmósfera asfixiante de miedo, violencia, injusticia, inseguridad y corrupción del poder político a modo de crítica social.

Hasta los años cuarenta no se desarrolla una literatura negra en el continente latinoamericano capaz de establecerse como propia. Argentina es uno de los primeros países en trabajar el policial. Jorge Luis Borges defendió el modelo *whodunit* (novela de enigma) como forma literaria culta y no como mera manifestación popular. Desde entonces en Argentina se produjo una gran cantidad de relatos policiales con escritores de primera línea que además se ocuparon de teorizar sobre el género. De hecho, el propio Borges fue uno de los primeros escritores que desplegó un estudio en profundidad de la narración policial y también fue responsable de la colección Séptimo Círculo, con la que colaboraron algunos de quienes serían los representantes más destacados del policial argentino.

En los años setenta aparece el *neopolar*, género que se atribuye al francés Jean Patrick Manchette, quien lo definió como «novela de intervención social muy violenta» que denuncia la sociedad contemporánea y sus escándalos políticos, y siente especial agrado por el mundo de los marginales y de los excluidos. Suele ambientarse en los suburbios de las grandes zonas urbanas. En las novelas neopolar no hay necesariamente una investigación pero la muerte está muy presente, ya que cobran especial protagonismo los asesinos seriales que llevan adelante los crímenes.

Será a partir de entonces cuando la novela policial latinoamericana sufra una revolución no solo en sus componentes, sino también en su forma de mostrar la sociedad. Los conflictos armados, las guerrillas civiles y la posterior aparición de regímenes dictatoriales en Latinoamérica marcaron el rumbo de todo el arte, y por supuesto de la literatura. De esta manera, el policial adquiere un corte más realista, profundamente psicológico y, sobre todo, periodístico, con autores influenciados por el español Manuel Vázquez Montalbán, el mexicano Paco Ignacio Taibo II y el norteamericano Truman Capote. En Chile



Nicolás Brupbacher.

surgen escritores como Ramón Díaz Eterovic, Gonzalo Contreras, Jaime Collyer; en Brasil aparecen las novelas negras de Rubem Fonseca; en Argentina se escuchan por primera vez los nombres de Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli, Abelardo Castillo, Elvio Gandolfo. Más tarde aparecerán el mexicano Fritz Glockner y el cubano Lorenzo Lunar, por citar solo algunos.

Desde entonces la neonovela negra se caracteriza por la transatlantización, que gracias a la globalización reinante aúna y emparenta territorios, costumbres y culturas de uno y otro lado del océano; la hibridación, como consecuencia de la posmodernidad donde los géneros ven difuminarse sus límites para pasar a integrar una suerte de pastiche general;<sup>2</sup> la desterritorialización tanto geopolítica como cultural y hasta lingüística, con apropiaciones de otros lenguajes y, por último, el contenido político de denuncia social.

En Uruguay aparecen varios nombres vinculados al género en los últimos dos decenios: Hugo Fontana, Omar Prego Gadea, Henry Trujillo, Milton Fornaro, Rodolfo Santullo, Pedro Peña. Sin embargo, actualmente la novela pareciera estar dando un giro que la aleja de estas características globales, a la vez que la vuelve original y singular. En este trabajo nos centraremos en dos casos a modo de ejemplo: *El silencio de las sombras* de Álvaro Lema Mosca (1988) y *Más allá de las sombras* de Nicolás Brupbacher (1992), editadas en 2014 y con tan solo un mes de diferencia.

## Qué contar

Como se observa, ambas novelas plantean desde el principio una conexión que se evidencia ya en el título: las sombras. Pero esto, que podría no ser más que un simple motivo de nomenclatura, se suma a una lista de elementos a tener en cuenta, pues ambas novelas, si bien pertenecen al género negro, se separan de él al presentar historias originales.

Ambas sitúan sus narraciones no en grandes espacios urbanizados, como es común a la novela policial, sino en ciudades o pueblos del interior. Esto supone una nueva forma de encarar la anécdota que no redunde en la complejidad de las relaciones humanas natural a las grandes ciudades, sino todo lo contrario: la familiaridad y los peligros de moverse en un lugar donde todos se conocen.

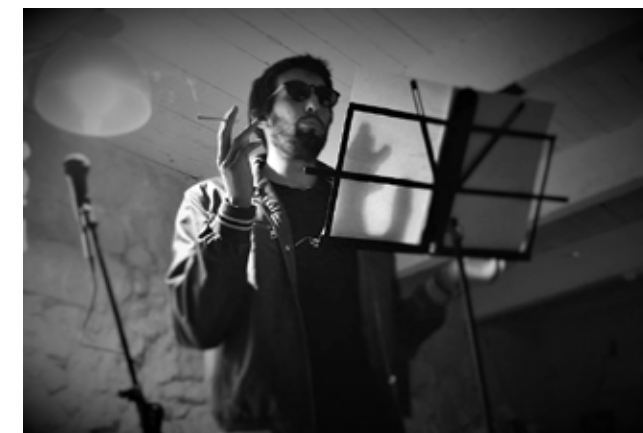
*El silencio de las sombras* trata sobre la peculiar vida en un pueblo llamado Sarandí, que es, a su vez, un no-lugar. Como antaño lo fuera Macondo, Comala o Yoknapatawpha, Sarandí es un lugar que podría ser del interior uruguayo como de cualquier otra parte, ya que de hecho nunca se indica a qué país pertenece. La novela se inicia con la llegada del extranjero, del foráneo, del otro que es un diferente y que se muestra al principio como el candidato a resolver el misterio que se presenta a partir del capítulo cuarto.

Se trata de un arquitecto que llega para trabajar en la mansión de los Franzinni, la familia más poderosa y rica de la zona. Pero a los pocos días desaparece el hijo adolescente de la familia, de la forma más misteriosa, y el hombre que parecía ser quien resolvería el asunto se convierte, de pronto, en el principal sospechoso.

De todas formas, la desaparición del joven funciona solo como excusa para tratar un tema mayor que queda explicitado desde el epígrafe inicial: una cita de *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset. El tema central de la novela es el complejo de relaciones humanas en la sociedad de masas, especialmente en las microsociedades. Porque cuando el arquitecto se convierte en sospechoso y desaparece la figura del detective capaz de develar el misterio, son los propios habitantes del pueblo los que salen a resolver el caso.

Hay una manifiesta crítica a la vida en sociedad y los peligros que se corren cuando la masa se conforma como un todo orgánico capaz de conseguir sus fines sin pensar en los medios. Asunto que el propio Lema Mosca (1988) deja claro en el posfacio:

Eso responde a dos principios que rigen casi todo lo que escribo: la importancia de la oralidad como fuente de creación literaria, muy común en el interior del país, generado en mí por los cuentos que desde



pequeño escuché a mi padre y mis tías, pero también la idea de oralidad como discurso transformador, re-creador, transgresor, emparentado al chimento, el murmullo, el falso comentario, también muy frecuente en las sociedades pequeñas. (Lema Mosca, 2014: 147)

En ese sentido, la novela negra es plataforma para denunciar un tópico de contenido social, que a diferencia de lo que viene ocurriendo en las últimas décadas, no es acusación a un estado en particular al que se señala de delincuente o abusador, sino algo más abstracto que corresponde a cualquier sociedad.

En *Más allá de las sombras* la historia se sitúa en Punta del Este y si bien los personajes parecen alejarse de una idiosincrasia que los vuelva uruguayos, hay sí una denuncia soslayada a la policía y la corrupción gubernamental. También aquí Punta del Este deja de ser el centro turístico que el Uruguay se empeña en mostrar y se convierte en una ciudad fría, desértica y oscura, donde ocurren crímenes que nadie ve.

Su protagonista, un joven de nombre Luca, vive aquejado por las imágenes de unos recuerdos que no logra identificar. Intenta saber qué sucedió con su hermano, quien supuestamente falleció de pequeño. Sin embargo, a lo largo de la historia va encontrando pistas que le confirman lo contrario.

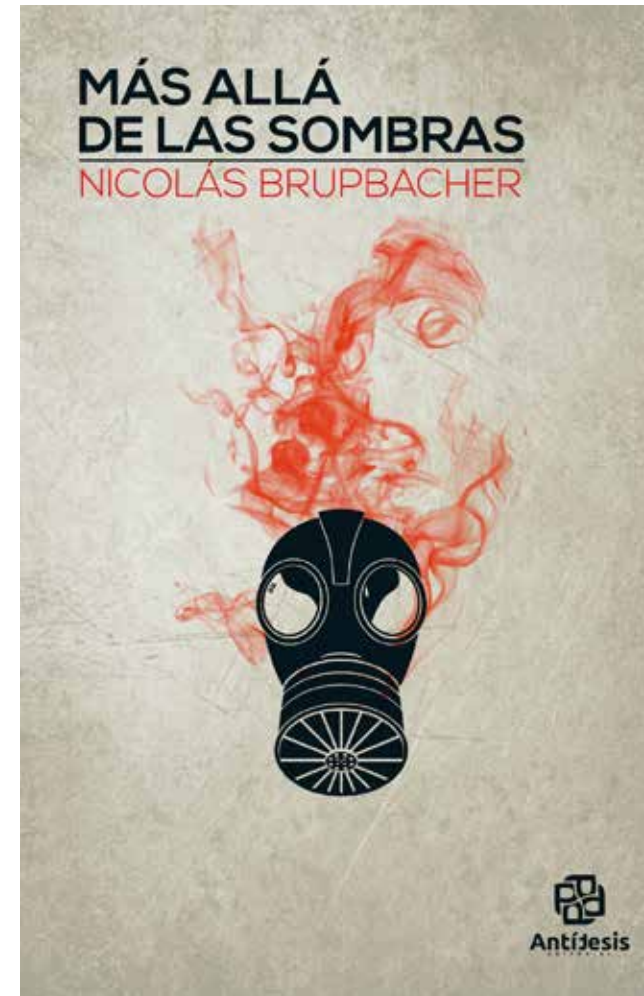
Ambas novelas reelaboran la figura tradicional del detective: en el primer caso la originalidad reside en que el misterio no sea revelado por un solo individuo, único conocedor de la verdad, sino por una masa compacta integrada por los pueblerinos. No hay un líder ni se destacan unos personajes sobre otros. Todos existen en el anonimato, como partes de un todo, de una maquinaria. En el otro, se trata de un joven inquieto, movilizado por sus instintos y su curiosidad, no de un agente especializado en el tema o en su defecto, un periodista preparado.



Lema Mosca

Esto implica un trabajo específico de los puntos de vista, que en ambas novelas son varios y diversos: Lema Mosca maneja con soltura una enunciación múltiple, que alterna un narrador externo con monólogos interiores y con el relato de algunos pueblerinos anónimos, que hace pensar en la metalepsis de Genette.<sup>3</sup> Brupbacher, por su parte, se sirve de un narrador externo (propio de la novela negra) al que suma los pensamientos continuos de los personajes y otros discursos alternos: cartas, notas, mensajes de texto, diarios íntimos.

La hibridación que caracteriza a la novela negra de los últimos decenios se patentiza aquí para confundir y acomplejar un relato cargado de misterios que han de revelarse hacia el final de la historia. Hibridación que caracteriza, siguiendo a García Canclini (1995), a la sociedad actual en tanto varios discursos se entrecruzan para generar uno nuevo y polifónico. De allí que ambas novelas se disparen hacia otros textos: en *El silencio de las sombras* abundan las citas del Apocalipsis bíblico, las guiñadas a Horacio Quiroga y el realismo mágico de García Márquez. En *Más allá de las sombras*



aparece como un telón de fondo las letras de la banda de indiefolk Dispatch y las alusiones al psicoanálisis, especialmente el de Carl Jung.

### Cómo contarlo

Al hablar de novela negra asumimos una historia que gira en torno a un misterio, puntapié desde el que parten otras temáticas, como ya explicamos en la introducción a este trabajo. También dijimos que este tipo de narración se caracteriza por la creación de una atmósfera particular.

*El silencio de las sombras* consigue una ambientación lograda, donde la falta de aire se siente y donde la locura amenaza continuamente. Su confrontación con la cordura, de hecho, atraviesa el relato y es sin duda uno de sus fuertes.

Así, y mediante una conexión con temas como la familia, las supersticiones, la importancia de la apariencia, la culpa, la locura y el prestigio, Lema Mosca aborda una temática más profunda: la lucha entre la

racionalidad y la impulsividad. Ilustra cómo los hombres pueden actuar como animales cuando son cegados por su ambición y por su miedo a «esa persistencia de la muerte que late agazapada en la oscuridad y que aparece para recordarnos cuán fútil y efímero es nuestro paso por este mundo, cuán pequeños somos en la infinita historia de la humanidad». (Villarmarzo, 2015: 2)

En la novela de Brupbacher esa atmósfera se va creando consecutivamente y alcanza su clímax de asfixia en los últimos capítulos, marcada por un dinamismo y una vertiginosa sucesión de hechos.

La historia va aumentando la intriga y la ansiedad a medida que el personaje se va enfrascando en una lucha entre el bien y el mal, que no están fuera sino dentro de él mismo, y empieza a dudar de todos los que lo rodean, incluso las personas en las que más confiaba. (Santini, 2015: 4).

En ambas novelas el misterio da paso a una cadena de asuntos más oscuros e irresolutos que conforman el cuerpo real de las historias. En el caso de Lema Mosca, sus obsesiones recaen en el enfrentamiento entre la locura y la razón, el desenfreno de la irracionalidad humana que nos acerca a lo más instintivo de nuestra naturaleza, el peso del catolicismo con su discurso profético y a la vez apocalíptico y las tradiciones más folclóricas del interior profundo. En el libro de Brupbacher el inconsciente, casi como una historia paralela o una doble cara de los personajes, se suma al satanismo, las sectas y la mentira. Si en la primera el pueblo desbordado funciona para ejemplificar la violencia y sus consecuencias, en la segunda el trasfondo que ha de revelarse pone de manifiesto la debilidad y la cobardía de ciertos sectores sociales.

### Por qué contarlo

Como ya señalamos, la primera coincidencia entre ambas novelas está en el título. Pero hemos visto que no solo se trata de una similitud de términos sino que existen otros puntos en común. Es necesario, no obstante, detenerse en la mención de las sombras, presente en las dos historias.

Es predecible, aun sin haber leído los libros, que las sombras funcionen como símbolos. Y es correcto. Vista como el doble del hombre que los alemanes llaman *Doppelgänger*, en numerosas culturas se la asocia con el alma, por lo que la ausencia de sombra se entiende como la pérdida o la venta del alma al Diabolo.

En cualquiera de los dos casos el resultado es el no existir en cuanto ser espiritual. También se considera que el que no puede ver su sombra está condenado a muerte, como así también aquel que la pisa. Para el psicoanálisis, es la parte profunda y desconocida de la personalidad que yace en el inconsciente. El conocerla e integrarla es una forma de mejorar ciertos aspectos de la relación con uno mismo y con los demás.

Según Carl G. Jung: «La sombra representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego, tanto individuales (incluso conscientes) como colectivos. Cuando queremos ver nuestra propia sombra nos damos cuenta (muchas veces con vergüenza) de cualidades e impulsos que negamos en nosotros mismos, pero que podemos ver claramente en otras personas» (Jung, 1995: 47).

Si se habla de lo que está opuesto a la luz, las sombras simbolizan lo que no se puede ver claramente, lo que permanece oculto, aquello que yace en la penumbra, el otro lado de las cosas que no se manifiesta abiertamente, pero que de alguna manera se presiente o intuye.

Si bien la presencia del símbolo parece un punto común en ambas novelas, no cumple con la misma función. Teniendo en cuenta que el símbolo es un objeto conocido que sugiere algo desconocido (Jung), lo que expresa en ambas historias es diferente: en el libro de Lema Mosca la sombra sugiere la imposibilidad de comunicarse, el encierro que aparta y aísla, y por lo tanto, que separa y diferencia de los otros, en este caso, de la masa conformada por los habitantes del pueblo. En el capítulo veinte se puede leer:

Un hombre en la oscuridad pierde sus sentidos, pierde la noción de los hechos y también pierde aquellas cosas que lo hacen un ser humano. Un hombre en la oscuridad se convierte en animal y un animal encerrado termina al final cediendo al silencio y perdiendo los deseos de gritar por su libertad. Solo los hombres claman a toda voz por su libertad (Lema Mosca, 2014: 139).

De allí su vinculación con el silencio, la falta de voz, la imposibilidad de gritar. La sombra aparece como una extensión de la muerte y la opresión, para desvincular las relaciones humanas, para apartar y diferenciar.

En la novela de Brupbacher, las sombras se vinculan más con el planteamiento psicoanalítico y la posibilidad de que represente una parte desconocida de la propia personalidad. De allí la presencia continua de sesiones de hipnotismo a las que se somete el protagonista. Por extensión, las sombras representan

todo aquello que ha estado oculto en su vida y que se remonta a la misteriosa muerte de su hermano. La simbología radica entonces en el olvido del pasado, en la ausencia de memoria y por ende de identidad.

Luca sintió que había vivido en una red interminable de mentiras, había sido una marioneta sin ojos para mirar hacia arriba. Se preguntaba a qué se podía aferrar en esos momentos y lo único que le quedaba era su familia. La que había abandonado por la necesidad de búsqueda, la curiosidad lo había hecho caer en el pozo que había visto desde lejos hacía mucho tiempo. (Brupbacher, 2014: 132)

Ambas novelas suponen una búsqueda, como es natural al género. En *El silencio de las sombras* respecta a la búsqueda del joven desaparecido y la consecuencia es el encuentro de los demonios dormidos que persisten en cualquier sociedad. En *Más allá de las sombras* refiere a la búsqueda de la propia identidad, que se obtiene al alcanzar la verdad.

Si una cosa (los demonios) o la otra (la verdad) se alcanza, es necesario haber sufrido un proceso que conlleva algo de catábasis y que implica siempre un castigo: la muerte, la pérdida, la irracionalidad, el engaño. Pero es natural a la novela negra la presencia de un arco narrativo que va *in crescendo* para alcanzar su punto más alto hacia el final. Esto que es algo más que una técnica diegética distintiva, supone también la elaboración de una historia donde la información se brinda en cuotas y donde la verdad debe revelarse hacia el final. Es necesario pues que todos los elementos giren en torno al misterio y en ambas novelas eso ocurre eficazmente.

No obstante, parte de la originalidad de ambos libros es no quedarse únicamente con eso, sino mostrar formas alternativas de trabajar un género que hace ya varios años viene siendo muy conocido. Baste con decir que es, dentro de la literatura de ficción, el sector más vendido en el mercado editorial mundial. Pareciera entonces que las nuevas voces de la literatura uruguaya se prestan a enseñar algo diferente, original y elaborado. El tiempo dirá qué caminos tomará la novela negra y qué tan preparados estaremos para enfrentarnos a ella.

## Notas

<sup>1</sup> En Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

<sup>2</sup> Término que procede del italiano *pasticcio*, se refería originalmente a las imitaciones de obras pictóricas tan bien hechas que podían pasar por auténticas. En literatura fue utilizado por primera vez en 1919 por el escritor francés Marcel Proust en su obra *Pastiches et mélanges*, en que imita el estilo de varios autores del siglo XIX. Según Genette (1989), es la imitación de un estilo con una finalidad única.

<sup>3</sup> Genette define la metalepsis como la intrusión de un narrador o un narratario en el universo de la diégesis.

## Bibliografía

- BRUPBACHER, Nicolás (2014). *Más allá de las sombras*. Montevideo: Antítesis.
- CARRIQUIRY, Margarita (2007). «Escritores uruguayos frente a la novela policial y el “page turner”», en Boletín de APLU, Año 1. n.º 1. Set./2007.
- JUNG, Carl G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (---) (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: FCE.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. RIVERA (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- LEMA MOSCA, Álvaro (2014). *El silencio de las sombras*. Montevideo: Cruz del Sur.
- NICHOLS, William J. (2011). *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture, and Capital in the «Noir Novels» of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Maryland: Bucknell University Press.
- SANTINI, Marina (2015). «Más allá de las sombras: un thriller en el Este», en revista *Moog*, 7/08/2015.
- VILLARMARZO, Pilar (2015). «El silencio de las sombras: la ceguera de un pueblo irracional», en revista *Moog*, 21/08/2015.

## Damián González Bertolino: cuando el borde es el mundo propio

*Santiago Dentone*

### Resumen:

«Los escritores jóvenes estamos pasando por un buen momento» sostiene Damián González Bertolino, uno de los principales representantes de la nueva generación de narradores uruguayos. La literatura emergente, pese a su diversidad y la heteroglosia de sus distintas poéticas, se consolida bajo la constancia pujante de una serie de escritores que, como González Bertolino, cargan con la responsabilidad y el privilegio de narrar los nuevos paisajes del alma. A partir de la publicación de sus tres obras más relevantes: *El increíble Springer*, *El fondo* y *Los trabajos del amor*, González Bertolino ya ha logrado el beneficio de la expectativa. Y es que como él mismo avizora, en relación a la natural evolución por la que transitan los escritores de esta generación, «lo mejor de nosotros está por venir».

**PALABRAS CLAVE:** narrativa uruguaya – premio Morosoli – barrio Kennedy – literatura fantástica – literatura emergente

### Damián González Bertolino: When the edge is one's own world

#### Abstract:

«We young writers are undergoing good times» acknowledges Damian González Bertolino, one of the main representatives of the new generation of storytellers. Emerging literature, despite its diversity and its various poetic heteroglossia, is consolidated under the powerful evidence of a number of writers who, like González Bertolino, shoulder the responsibility and have the privilege of narrating the new landscapes of the soul. From the publication of his three most important works: *The incredible Springer*, *Background* and *Work of love*, González Bertolino has already reaped the benefits of expectation. And it is, as he himself says in connection with the natural evolution travelled by the writers of this generation, «our best is yet to come».

**KEY WORDS:** Uruguayan narrative – Morosoli award – Barrio Kennedy – Literature GED – emerging literature

RECIBIDO: 9/10/2015

APROBADO: 2/11/2015

#### Santiago Dentone

santidentone@hotmail.com

Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social, ejerció el periodismo en diversos medios. Condujo durante un año la revista *Son*, mensuario que reunió a más de cincuenta jóvenes hacia fines de la década del noventa. En el ámbito de la Comunicación obtuvo una Especialización en Estrategias Comunicacionales de la Maestría en Comunicación (UCUDAL). Posteriormente realizó el profesorado de Lengua y Literatura en el CeRP del Este y se desempeña como docente desde 2006. Actualmente da clases de Español y Literatura en UTU y liceos de Maldonado, y en la Cárcel de Las Rosas. También dictó el curso de Teoría Literaria en el CeRP del Este desde 2009 hasta 2014 y es profesor de Metodología de la Investigación y Análisis Literario hasta la actualidad.



Sebastián Contrera

Damián González Bertolino

Toda historia es tributaria de un lugar, un tiempo, una experiencia. Estos colocan al escritor en una coyuntura original, un punto crucial e intransferible. Haber crecido en el *malreputado* barrio Kennedy de Punta del Este frente a la ostentosa utilería del Club de Golf, vivir la violenta fragmentación social junto a la transformación desorbitada del entorno natural de su infancia y poseer una avidez literaria claramente inusual en ese ambiente, son elementos que explican, en parte, el punto de vista que se configura en la narrativa de Damián González Bertolino.

González Bertolino nació en el Pueblo Obrero Presidente Kennedy hace 35 años y vive en la misma casa que lo vio nacer, aunque sus padres, su hermano menor y su hermana mayor ya no estén allí. El Kennedy es un barrio díscolo; forma parte de Punta del Este pero no de su imaginario. A pocos metros del concurrido parque Jagüel, lindero a los vistosos barrios de Rincón del Indio y Beverly Hills, alberga entre 1800 y 2000 personas. Sobre este recae el lenguaje bárbaro del estigma y el clasismo, reticente a tener que soportar tan inoportuna intromisión. Su presencia incómoda en tanto que simboliza la memoria perversa de la explotación y la riqueza. Sin embargo, esta irrepetible intersección otorga un lugar privilegiado para literaturizar una realidad llena de contrastes que han caracterizado en los últimos tiempos al balneario

de los famosos. Narrar dicha realidad es una de las principales proposiciones del autor o, si se quiere, una de las más persistentes fuentes del deseo literario.

Si al leer una historia leemos sustratos, «nunca leemos, ingenua, linealmente, un texto [...] antes que nada quizá, leemos ontologías. Leemos las propias condiciones (históricas) de legibilidad o de ilegibilidad [...]» (Núñez, 2012: 18), quizás sea esta interpelación al peculiar mundo en que habita el autor –y al que de una u otra manera asistimos los lectores– lo que en el fondo leemos al leer su obra. Sin embargo, no deberíamos desestimar aquella conocida sentencia que sostiene que la literatura nace de la literatura y no de la vida, considerando que la experiencia vital sufre una sensible y sustancial tergiversación cuando atraviesa la experiencia ficcional. «Mi vida no está basada en hechos reales»<sup>1</sup> bromea González Bertolino en una especie de paradoja que busca instalar la confusión de planos entre realidad y ficción. Aquí se halla, seguramente, otra de las conceptualizaciones que el lector se expondría a sustraer de lo profundo de su obra. Como si la realidad reclamara para sí el estatuto de literaturidad en base a su propia capacidad de producir extrañamiento. O si la Literatura pudiera nutrirse de lo real sin adulteración y, aun así, acceder al territorio de lo fantástico.

En tanto creador de historias ficticias, cabría establecer su pertenencia a la misma estirpe de la que



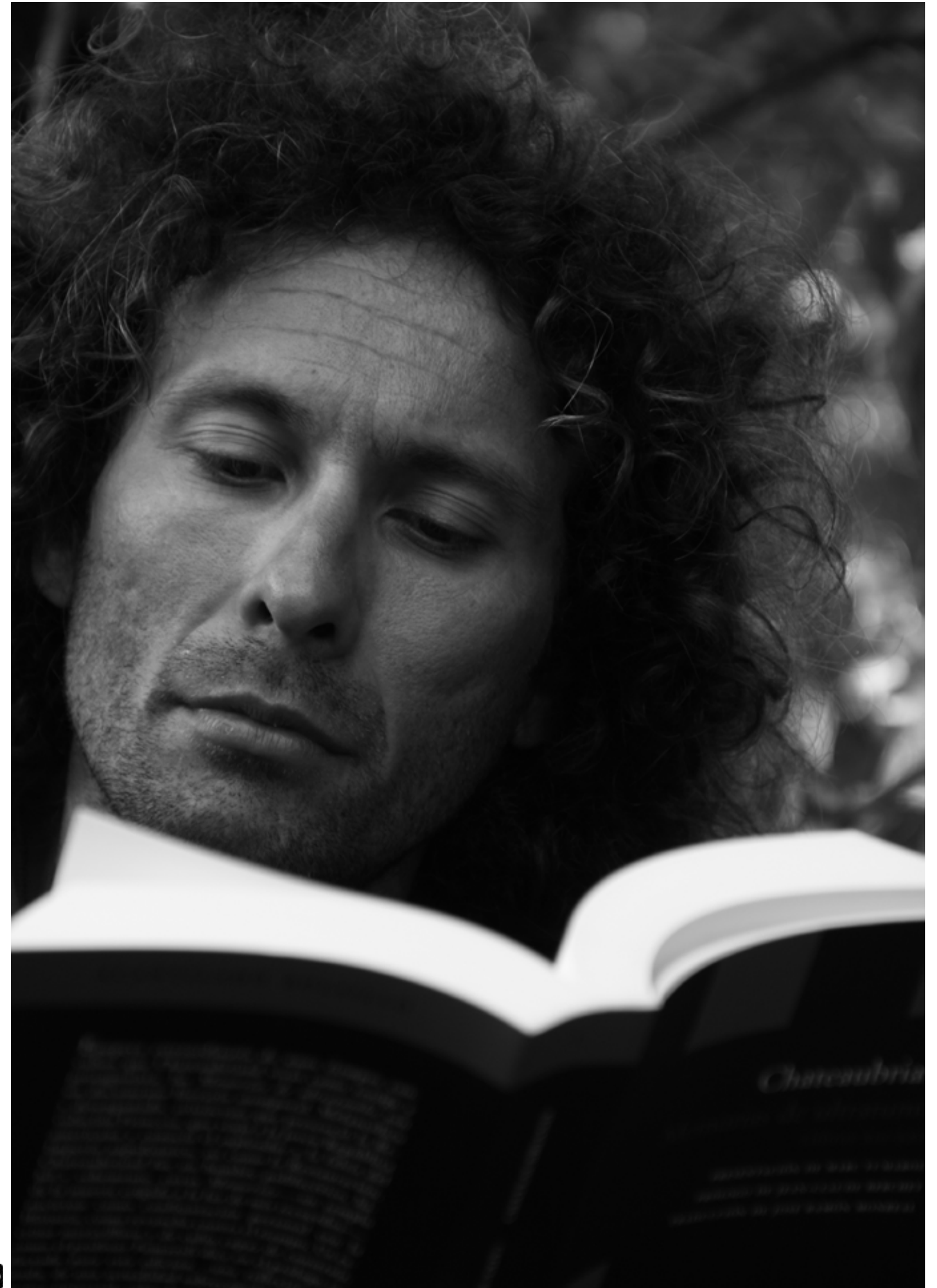
Sebastián Contrera

Damián González Bertolino

proviene los narradores de la ancestral tradición oral. Como aquel hombre que contaba historias de Oscar Wilde (2015: 9), que «veía» faunos que hacían danzar a un corro de silvanos y luego se las contaba a los labradores que esperaban ansiosos y entusiasmados sus relatos, los personajes creados por González Bertolino, sin aquella misma ingeniería fantástica, también nos acercan historias inverosímiles que son recibidas con la misma inquietud de antaño. Sus narraciones suelen conseguir ese efecto encantador que caracteriza a algunos relatos fantásticos. Sin embargo, no podríamos decir que su obra se circunscribe a las leyes del relato fantástico sin contradecir la opinión del autor. A pesar de que en una de las primeras críticas dedicadas a su obra Elvio Gandolfo lo señaló como un representante de peso de la literatura fantástica moderna, el propio autor reniega de ese mote y, aunque los elementos fantásticos se nos revelen con claridad en varios trayectos de la obra, su descargo, como veremos, también resulta atendible. En todo caso definir la obra de González Bertolino plantea ciertas dificultades. Primeramente, por la profusión de su producción literaria en tan corto periodo de tiempo: desde 1999 a 2015 ha encarado más de veinte proyectos literarios entre novelas y recopilaciones de cuentos, aunque solamente seis han resultado publicados hasta el momento.<sup>2</sup> Pero por encima de esto, clasificar su literatura se torna en difícil

tarea dado que se advierte una clara intencionalidad del autor por querer desmarcarse de su propia huella. Como él mismo reconoce, lo seduce «el riesgo de cambiar, recomenzar en cada libro la experiencia de aprender a escribir», y esa actitud audaz la practica como escritor tanto como lector. González Bertolino no solamente es un lector incesante, es también un lector intrépido que busca correrse del código y enriquecerse del encuentro con lo diverso.

«Vivimos todo el tiempo transigiendo entre narraciones» sostiene sin reparar en que sus palabras se entrelazan a su propia biografía; una vida fraguada bajo la convivencia contrastante del folclore popular suburbano del barrio obrero y la suficiencia letrada de la gente bien del Club de Golf. No obstante, asimiló con naturalidad aquello que suele relatarse como expresión antitética: el universo partido entre ricos y pobres. De tal forma que aquella realidad contrastante terminó urdiendo las bases de su estética literaria. Cuando niño, hasta que tuvo doce años, su padre regentó un bar donde el saber se mezclaba indivisiblemente con los aromas del café. A sus ojos todavía inocentes y ajenos a la perspectiva con que los mayores clasifican las cosas del mundo, asistieron en un todo indiferenciado figuras como Astor Piazzolla o el ex presidente Lacalle, junto a los anónimos parroquianos de la vuelta.



Sebastián Contrera

Damián González Bertolino

En su casa no había libros y el primer contacto con la literatura provino de los relatos orales de su abuela materna, por lo que debió procesar en solitario el camino hacia la literatura. Podría decirse que la soledad fue determinante para ingresar en el mundo de la lectura y la escritura, así como el valor que sus padres le otorgaban al estudio como vía de salida a las carencias por las que ellos mismos habían pasado. Pero también los once años durante los que realizó tareas de cuida coche en el Club de Golf, entre los doce y los veintitrés, lo impulsaron a adentrarse en el mundo de los libros. Desde esa calle lindera entre su casa del barrio Kennedy y el Club de Golf, descubrió por un lado la importancia que los ricos y cultos daban a los libros y las altas consideraciones con las que estos venían asociados. Y más acá, también acrecentó la idea de que la pobreza trae aparejados valores muy afirmativos para la vida. «La pobreza une, la pobreza tiene valores que sólo se dan ahí» asegura, confiado en conocer de cerca un tipo de riqueza que no suele divisarse desde una óptica materialista.

Precisamente a partir de ese «universo raro» es que se proyecta lo fantástico en la obra de González Bertolino. Cierta indecibilidad entre la verdad y la mentira, la tristeza y el humor, la crueldad y la ternura, la verosimilitud y el absurdo, emerge de una realidad compleja en base a la cual lo fantástico no responde ya a una categoría literaria sino más bien al plano de la vivencia. Para el autor, la inverosimilitud no sería un problema de la literatura sino de la experiencia. Es así que, en la narrativa de González Bertolino, la irrupción de lo fantástico se produce casi sin hacerse notar, introduciéndose con la naturalidad necesaria para disimular el artificio; ya sea tensando los límites de lo verosímil a partir de la sumersión del relato en una atmósfera extraña, introduciéndose en la realidad ilusoria de un sueño o un «viaje», como también recurriendo a la expresión de la mentira. El sueño, la alucinación y la mentira, comparten con la ficción un estatuto particular, una referencialidad difusa, un gesto de desdoblamiento a la vez controversial y seductor. En *El fondo*, en particular, la mentira excede su función dinámica del relato para volverse tópico. La historia principal se nutre de una serie de fabulaciones que un padre excesivamente mentiroso relata fingiéndolas verdaderas, y sus hijos, que comparten un contexto socioeconómico humilde, la incomunicación con sus padres y ciertas carencias en el plano atencional, parecen al menos encontrar una especie de refugio a su ardua existencia en los relatos insólitos del padre. Diversas circunstancias llevarán a que los hijos se vean involuntariamente despojados del falso «abrigo» y deban enfrentar la desnudez de la verdad. *El fondo* internaliza el dolor que vive su principal personaje –

uno de los niños– al tener que enfrentarse al fondo del discurso paterno. Cuando la nueva realidad golpea de frente contra la imagen idealizada y reconfortante del imaginario paterno, lo real se vuelve una amenaza para la subsistencia de la psiquis. Mentira, verdad, ficción, realidad, confluyen en una compleja madeja que atrapa al lector en un silogismo de difícil resolución. Y de una u otra manera ese parecería ser uno de los núcleos recurrentes a lo largo de su obra.

En ocasiones lo inverosímil se presenta también en situaciones de llano realismo, como cuando un grupo de delincuentes baja desde la cima de un árbol para iniciar una persecución que terminará en golpiza (*Los trabajos del amor*), situación que, a pesar de su rareza, el autor asegura haber presenciado en la vida real. O como en *El fondo* y *El increíble Springer*, en que los límites de lo posible, en tanto son encargados a la voz de un niño, se presentan bastante más amplios y borrosos que para el universo adulto. En este sentido, no hay duda de que el punto de vista infantil resulta cómodo al autor ya que conforma un lugar privilegiado para contar historias desde la inocencia, la sinceridad y la visión pura del mundo, lo cual contribuye, por sí mismo, a enriquecer la visión de lo real. A su vez, las miserias que rodean al narrador infantil colaboran con la motivación del sentimiento trágico en tanto que todo lo malo que sucede escapa a sus responsabilidades. Probablemente nada resulte más trágico que el hecho de que un inocente niño se vea envuelto en una situación desgraciada que no propició, aún matizado por momentos de humor o ternura que muchas veces pasan a un primer plano y logran subvertir transitoriamente la forma por el fondo.<sup>3</sup> Las historias de González Bertolino recorren diferentes ambientes y estados de ánimo, pero los finales son decididamente sórdidos: cuando el lector alcanza a dudar si se encuentra leyendo una serie de disloques sin destino, sobreviene el tramo final para poner las cosas en su sitio. La gracia se esfuma como una mueca desubicada detrás de la cruda realidad de la que emergieron los personajes. Como si lo cómico perdiera finalmente su partida para recordarnos que en el fondo la vida se aproxima más a una tragedia.

Parece ser que este joven escritor «maldonauta» viene a ofrecer aires renovadores a un ambiente a su vez necesitado de nuevos referentes literarios; pero no porque implante alguna especie de ruptura brusca con la tradición. No existe en él esa búsqueda de querer sobresalir en base a la extravagancia o el desacato. Una vieja máquina de escribir marca Olivetti con la que trabaja casi a diario sugiere cierto anacronismo premeditado, así como la ausencia de un televisor en el hogar. Sin embargo, algunas particularidades lo sitúan entre los escritores de nuestro tiempo, y no se trata únicamente de la apropiación del facebook o el

blog como plataformas de comunicación y publicación de textos. En todo caso, lo verdaderamente novedoso se encuentra en la comparecencia de paisajes vírgenes para las letras uruguayas. González Bertolino, cuando menos ficcionalmente, nos permite conocer el lado B de Punta del Este. Y lo que se muestra no es algo fuera de lo imaginable, sino simplemente tan real como la realidad del Punta del Este que sale en las revistas.

Por otro lado cabría señalar la ausencia de ripios o de presunciones literarias como elementos definitorios de una literatura más actual. Su escritura da cuenta de un lenguaje intencionalmente claro y sin rodeos. En ocasiones se recurre al tono conversacional y a expresiones apelativas que pretenden establecer una relación de confianza y sinceridad con el lector. Da la sensación de que el lector implícito ocupara para el autor el lugar del amigo. La informalidad en las relaciones constituiría una marca de actualidad pero, al menos en el caso de González Bertolino, no se confunde con la chabacanería ni la superficialidad. El discurso distendido o los pasajes muchas veces humorísticos y disparatados no impiden la presencia afirmativa de la idea. Esta se manifiesta en preciosas ocasiones por medio de pensamientos agudos sin perder espontaneidad o como trasfondo conceptual, sentido último y trascendente de la obra. Esa masa conceptual que sostiene toda la arquitectura narrativa, por momentos divagante y apabullante, representa una de las mayores fortalezas de su obra.

Más allá de los conocidos reparos que suelen recaer sobre las premiaciones, a los que el autor tampoco es ajeno, González Bertolino no duda en reconocer que el gran empujón en su ya extensa labor literaria sobrevino gracias al Primer Premio de Narrativa Juan José Morosoli en el año 2009, por su obra *El increíble Springer*. Dicho reconocimiento significó la posibilidad de demostrarse a sí mismo y a su entorno familiar que el camino de la escritura realmente podía ser transitable. También le permitió un primer encuentro con el público a gran escala (en términos relativos), así como el interés de algunos referentes en el ámbito de las letras como Heber Raviolo o Elvio Gandolfo, quien más adelante recomendaría a la editorial argentina Entropía la publicación de este joven y talentoso escritor.<sup>4</sup>

No sabemos qué sucederá con el futuro de una carrera literaria que está dando sus primeros pasos. Lo cierto es que, hasta el momento, la obra editada de Damián ha despertado la atención del medio a partir de la publicación de diversas reseñas y entrevistas en prensa, radio y televisión, y en distintos blogs literarios (Club de Catadores, Lecturas Rasantes, Talón de Ulises, Refugio Literario, etc.). Una de sus más notorias apariciones ha sido la entrevista televisada con Mario

Delgado Aparain (Café Negro, TV Ciudad), quien, a propósito de *El fondo*, destacó su «riqueza conceptual, la capacidad descriptiva y la construcción de los personajes», y la definió como «una de las novelas más hermosas que he leído en los últimos años».

En términos generales, podrían señalarse varios aspectos destacables de su obra, pero, como ya hemos remarcado, todo ello se potencia y cobra sentido en tanto exista una masa conceptual que lo sostenga. Contrariamente, cuando la idea se diluye tras la yuxtaposición acumulativa de acciones, la historia, aunque ágil y amena en su plática, corre el riesgo de extraviar su destino. Los lectores serios, quienes acudimos a la literatura no como mero entretenimiento sino como una búsqueda superior de entendimiento y compromiso con la vida, quizás encontremos reposo donde la crisis se nos revela con mayor intensidad y elocuencia. Los momentos de mayor goce son aquellos en los que González Bertolino logra materializar literariamente lo que Ernesto Sábato llamó «el drama del existente»: «La vida intelectual es una continua tempestad de antinomias [...]» escribió Sábato. «El existente tiene que mantener los contrarios unidos en un esfuerzo de dolorosa tensión, jamás resuelta» (2006: 146). En la obra de González Bertolino, más allá de aciertos o errores, siempre son notorios y elogiados la audacia, la dedicación, la responsabilidad y el compromiso del autor con su oficio, valores imprescindibles tanto para el ejercicio literario como para la vida.

<sup>1</sup> Todas las citas del autor corresponden a una entrevista personal realizada en setiembre de 2015.

<sup>2</sup> A los tres libros ya mencionados, *El increíble Springer*, *El fondo* y *Los trabajos del amor*, los presidieron tres obras consideradas menores por el autor y de escasa difusión: *Los alienados* y *Standard* publicados por La Propia Cartonera y *A quién le cantan las sirenas* publicado por Trópico Sur. En 2003 un libro suyo, *Historia de la agresión*, obtuvo una mención de honor en el X Premio Nacional de Narrativa de Banda Oriental.

<sup>3</sup> A esto, aunque no únicamente, puede atribuirse la clara influencia de Juan José Morosoli, uno de sus escritores predilectos desde que, siendo aún niño, Damián González Bertolino heredó de la exigua biblioteca de su abuelo un ejemplar de *Perico*. En Morosoli la tristeza se advierte como telón de fondo mientras que la ternura y la calidez de sus personajes llegan al lector en primer término. En algunos pocos relatos del autor minivano –como en «Los Juguetes» o «El Camino» del mencionado *Perico*– la voz infantil que conduce el relato logra momentos de verdadera hondura emocional.

<sup>4</sup> *El increíble Springer* fue publicado originariamente por Banda Oriental junto a otro cuento titulado «Threesomes». En 2014 Ediciones HUM publicó una reedición del mismo libro. En 2015 Entropía acordó con Damián González Bertolino la comercialización de los derechos internacionales de su obra y publicó una reedición para Argentina de *El increíble Springer* (en este caso sin el cuento «Threesomes»).

## Bibliografía

- GANDOLFO, Elvio (s.f.). «Leer, hablar y contar en la costa», en *El País* (versión digital). Disponible en: <http://www.elpais.com.uy/cultural/leer-hablar-contar-costa.html> [Consultado el 24 de setiembre de 2015].
- GONZÁLEZ BERTOLINO, Damián (2009). *El increíble Springer*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (---) (2013). *El fondo*. Montevideo: Ediciones HUM.
- (---) (2015). *Los trabajos del amor*. Montevideo: Ediciones HUM.
- NÚÑEZ, Sandino (2012). *La vieja hembra engañadora*. Montevideo: Ediciones HUM.
- SÁBATO, Ernesto (2006). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- WILDE, Oscar (2015). *El hombre que contaba historias: Los mejores cuentos para niños de Oscar Wilde*. Madrid: Editorial Verbum.

# Residencia en la costa Los lugares de un escritor: La narrativa de Damián González Bertolino

Mauro Alayón

«quién sabe en qué pueblo del interior se están preparando los borradores de otros Cuentos de amor...» E. R. Monegal

## Resumen:

Damián González Bertolino publica *El increíble Springer* en el año 2009. Este libro presenta dos relatos extensos o nouvelles. El primero es el que da nombre a todo el libro y narra en primera persona, desde la evocación a su infancia, las andanzas de dos preadolescentes (uno francés y otro uruguayo) por los verdes bosques del club de golf y la costa en las afueras de Punta del Este. El segundo relato, llamado *Threesomes*, se construye a partir de los flirteos amorosos, mientras se desarrolla un partido de golf, entre una turista en bancarrota y un caddie cercano en edad. En este artículo se analizan las tensiones producto del encuentro entre clases sociales, la exploración de la infancia, el humor, los lugares del escritor, como algunos de los rasgos presentes en este libro.

PALABRAS CLAVE: Damián González Bertolino – narrativa uruguayana joven

## Residence on the coast A writer's places: The narrative of Damián González Bertolino

### Abstract:

Damián González Bertolino published *El increíble Springer* in 2009. This book comprises two long narratives or nouvelles. The first lends its name to the entire book and tells in the first person, from the evocation of his infancy, the outings of pre-teens (one French and one Uruguayan) to the green woods of the Golf Club and the coastline around Punta del Este. The second narrative, called *Threesomes*, stems from flirting while a golf match is in progress, involving a bankrupt tourist and a caddie of similar age. This article examines the tensions in the meeting of different social classes, exploration of infancy, humor, the writer's places, as some of the elements in the book.

KEY WORDS: Damián González Bertolino – Uruguayan narrative young

Recibido: 14/10/2015  
Aprobado: 27/11/2015

### Mauro Alayón

malayon1@hotmail.com.

Docente de Literatura en Educación Secundaria. Participó como ponente en el VIII Congreso de APLU, con un trabajo sobre la novela *2666* de Roberto Bolaño y sus vínculos con el infierno de Dante.

Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR).



Sebastián Contrera

Damián González Bertolino

Nacido en 1980, Damián González Bertolino tuvo su baño de bautismo en el certamen de Narradores organizado por la editorial Banda Oriental junto a la Intendencia de Lavalleja, en el que, en el año 2009, obtuvo el primer premio por su relato *El increíble Springer*.

Dos títulos suyos –*Los alienados* (2009) y *Standard* (2012)– aparecieron en ediciones de la Propia Cartonera; en el año 2013 salió su primera novela: *El fondo*, confiada a Estuario Editora. *A quien le cantan las sirenas* (2013) también es de su autoría y se halla en los minilibros de la editorial Trópico Sur; al igual que su última novela, *Los trabajos del amor*, publicada a mitad de 2015, que pertenece a la colección Cosecha Roja (colección que difunde novelas policiales de autores uruguayos), también de Estuario Editora.

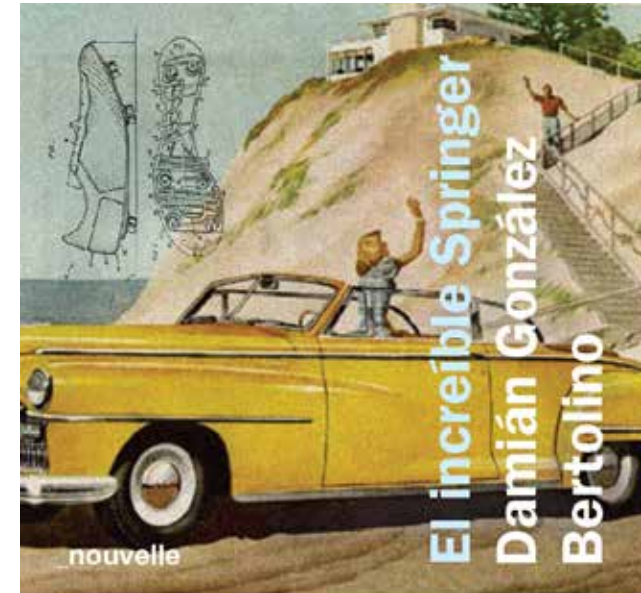
Heber Raviolo, quien desde la editorial Banda Oriental promovió el ingreso de jóvenes escritores al circuito literario, inspiraba confianza entre los escritores señalados en el concurso de esta editorial, por la intuición de este crítico en buscar voces emergentes que con el tiempo confirmaban su descubrimiento. González Bertolino en distintas presentaciones ha dicho que los prólogos (de las series) de libros difundidos por Banda Oriental –en su colección Lectores– le sirvieron como referencia y puente a otros escritores. También fue muy

importante la capacidad de observación literaria y la intuición didáctica de este editor en la formación de González Bertolino para su lectura atenta de la obra de Juan José Morosoli.

### ***El increíble Springer***

Publicado en el año 2009, el libro presenta dos relatos extensos, podríamos decir dos *nouvelles*. El primero es el que da nombre a todo el libro y narra en primera persona, desde la evocación a su infancia, las andanzas de dos preadolescentes (uno francés y otro uruguayo) por los verdes bosques del club de golf y la costa en las afueras de Punta del Este. El segundo relato, llamado *Threesomes*, se construye a partir de los flirteos amorosos, mientras se desarrolla un partido de golf, entre una turista en bancarrota y un caddie cercano en edad.

En su escritura hay una tensión dada por el encuentro de clases sociales, un desafío a lo establecido. Es una interpelación a la otredad. Hasta la especulación inmobiliaria está presente: «De vez en cuando me enteraba por mi padre que había comprado una propiedad y se la había vendido por mucho más dinero a otro extranjero» (González Bertolino, 2009: 18).



entropía

Este autor hace literatura en un lugar frívolo, difícil; su mirada le permite tocar puntos sensibles de las relaciones laborales y las formas de vida existentes. En su narrativa los protagonistas crecen en «silencio», con la mirada en el techo. Muestra las ganas de ir más allá; de irse, de conocer el mundo; «no era divertido estar con mi abuela» (Ibidem: 19). También en el principio del relato el narrador confiesa que camina de noche «sólo por estar en la noche lejos de casa y nada más» (Ibidem: 15). Como señala Michele Petit: «la literatura sirve para alejarse del hogar y después volver; dar la espalda a los nuestros por un rato».

Resulta tentador hablar de un parecido con Felisberto Hernández cuando pone ejemplos extensos o narra en primera persona episodios de su infancia: «una vez que salíamos de la escuela una niña tenía atrapado un pie en una rueda...», suena a *La mujer parecida a mí*. Lo fantástico ha sido asociado a Damián González Bertolino en múltiples ocasiones, pero en este relato aparece en forma tenue, como una estrategia de juego con el lector para mantenerlo en vilo y hacer que se cuestione sobre si lo que se cuenta pasa o no en la realidad. En lo temático sobrevuela un tono a Dickens (preocupación por el crecer).

El narrador de *El increíble Springer* tiene ganas de ser distinto, de escapar a la clasificación establecida desde lo económico. Está la huella de una Punta del

Este diferente, en la década del cincuenta.

Afirma Borges «que los caminos de la amistad son misteriosos»<sup>1</sup> y eso revela el relato cuando desarrolla la amistad entre el joven francés y el uruguayo. La otredad se explicita cuando deseo que al otro le vaya bien. El joven narrador es quien lo defiende en la escuela y juntos sobresalen en su equipo de fútbol. No importa la lengua, tampoco su origen; esto es la hospitalidad verdadera con el extranjero.

Este genuino relato alcanza la cúspide de emoción en una escena donde deben intervenir para salvar a un niño de ahogarse, hecho que transforma al protagonista (ya convertido en gigante) en héroe, legitimado social y patriarcalmente. Esto luego de la desconfianza y la expiación de la que había sido objeto por ser diferente. «Como a la hora, ya teníamos cuatro familias instaladas a nuestra derecha...».

Además, en el relato se explora la juventud y el asomarse al mundo. Es virtud del autor encontrar materia narrativa en un lugar donde la histeria (urgencia) laboral embiste contra la sensibilidad.

Su obra sonoriza una zona de la costa y del Uruguay que no ha tenido demasiados antecedentes en la literatura uruguaya; vivir en el límite entre ricos y pobres. En este caso, el barrio Kennedy, en las cercanías del club de golf, es presentado como un lugar de acogida a trabajadores que ganaban su sustento en el intercambio de servicios con el turista.

En el segundo relato se reitera el tema de la otredad; se interpela el progreso, los falsos entretenimientos, cuando son llevados a cabo a través de un alto costo humano a favor del turismo como método de desarrollo.

Este relato motivó el documental *Caddies*,<sup>2</sup> que trata sobre la vida de tres hermanos que caminando desde Melo a Punta del Este llegaron, en la década del ochenta, al barrio Kennedy buscando un trabajo.

El humor es otro elemento identificable en su escritura, trabajado a partir de la construcción de escenas casi surrealistas, como la confesión de ocurrencias que evocan las diferentes voces sobre cuando son niños en sus distintas historias.

### ***El fin de algo***

En ambas historias de *El increíble Springer* y también en *El fondo*, las referencias a la figura paterna están muy marcadas como un elemento que necesita ser resignificado; la deuda se filtra y se paga con la narración. En el primero, el padre es quien permite y habilita el vínculo con la familia francesa, y el narrador evalúa constantemente las decisiones de este y cómo las justifica en pos de su crecimiento individual. Lo mismo en la novela mencionada, donde el narrador es uno de



Sebastián Contrera

Damián González Bertolino

sus varios hijos y la figura del padre es central. Seguido y esperado con admiración, narra historias cautivantes que se graban en la memoria de los niños.

En síntesis, la trayectoria de González Bertolino informa que para ser escritor en el Uruguay del siglo XXI se debe tener paciencia. Corregir, consultar (como deja claro el autor en la dedicatoria de su libro de 2009), probarse en certámenes de narrativa e ir tejiendo sutilmente una red de lectores expectantes, mientras se establecen lazos sinceros con editores y se buscan nuevos horizontes para que recalen sus historias. No es casual el interés desde Brasil por traducir su libro premiado, al igual que la edición en Argentina, por la editorial Entropía. Desde la docencia, las reseñas en un blog colectivo sobre sus ficciones preferidas y decenas de presentaciones sobre sus publicaciones se configura un escritor que entiende que su oficio no alcanza solo con el acto de narrar. Estar en varios frentes, escribir, publicar, colaborar con pequeñas editoriales, son algunas de las tantas tareas a las que un nuevo escritor debe estar atento. Ya sea como apuesta a uno de los autores más elogiados de estos primeros años del siglo XXI o como oportunidad de lectura, su obra exhibe valores literarios y humanos que generan expectativas sobre nuevas historias en el futuro.

#### Notas

<sup>1</sup> Frase extraída del cuento «El indigno» de Jorge Luis Borges, perteneciente a *El informe de Brodie*.

<sup>2</sup> Documental dirigido por Pablo Accuosto, estrenado en el 2014.

#### Bibliografía

BORGES, Jorge Luis (1970). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores.

GONZÁLEZ BERTOLINO, Damián (2009). *El increíble Springer*. Montevideo: Banda Oriental.

PETIT, Michele (2008). *Una infancia en el país de los libros*. México, D. F.: Océano.

# Estrategias de seducción para un lector modelo. Algunas consideraciones respecto a la narrativa de Juan Carlos Albarado

María Sara Martínez Granello

#### Resumen:

Juan Carlos Albarado es profesor de Literatura en Educación Secundaria y Formación Docente. En el presente artículo se realizarán algunas consideraciones respecto a su estilo narrativo en *Complicidad lunar* (2008), *La ciudad de cartón* (2013) y *La guerra de los animales* (2015). Algunos de los propósitos de este trabajo son examinar el vínculo que se busca establecer entre la narración y los lectores, y la contienda con los límites entre autor-narrador y personaje.

PALABRAS CLAVE: Juan Carlos Albarado – literatura uruguaya – ficción – personajes

## Seduction strategies for a model reader. Some considerations on the narrative of Juan Carlos Albarado

#### Abstract:

Juan Carlos Albarado is a literature teacher in Secondary Education and a teacher trainer. This article examines the narrative style in *Complicidad lunar* (2008), *La ciudad de cartón* (2013) and *La guerra de los animales* (2015). Some of the purposes of this study are to examine the link sought between narrative and reader and the hat seeks to establish between the narrative and the readers, and the struggle over the boundaries between author-narrator and character.

KEY WORDS: Juan Carlos Albarado – Uruguayan literatura – fiction – characters

RECIBIDO: 14/10/2015  
APROBADO: 19/11/2015

María Sara  
Martínez Granello  
mariasaram@gmail.com

Profesora de Lengua y Literatura egresada del CeRP del Litoral, sede Salto. Se desempeña como docente de Literatura en Educación Secundaria, de Análisis y Producción de Textos en CETP y de Lingüística II en Formación Docente. Es especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía por el CAEU.

La convocatoria para [sic] sobre literatura uruguaya joven planteaba interrogantes como puntos de partida para los artículos. Estas referían a quiénes escriben, desde qué lugar lo hacen, cuáles son los parámetros socioculturales y las características de la literatura uruguaya en estos primeros años del siglo XXI. Este artículo se centrará en la obra editada de Juan Carlos Albarado (Salto, 1980) por varios motivos, entre ellos, el establecimiento de su situación dentro de la enmarcada por la convocatoria: nacionalidad, edad y publicaciones desde el 2000 hasta la fecha. Pero no por ello dejando de lado los motivos que nos parecen más destacables: proyecto editorial independiente con nuevas formas de distribución y tópicos que caracterizan su narrativa.

Respecto a la génesis del proyecto editorial Caburé, que lleva adelante con su amigo y socio Rafael Fernández Pimienta, Albarado respondió:

El proyecto Caburé nace a partir de una común decepción respecto a las editoriales. Por un lado, las grandes (Alfaguara, Sudamericana) solo le dan posibilidades a los escritores consagrados, y las chicas, seas bueno, malo, primate, te cobran sin excepción y, sobre todo, sin garantizarte ninguna distribución ni posibilidades de darse a conocer. Entonces, como no estamos (Rafael que es mi socio y amigo) para las grandes, decidimos abrir nuestra pequeña editorial y realizar lo que las pequeñas hacen, o dicen que hacen, edición, promoción, difusión y venta. Se evitan así algunos intermediarios y, sobre todo, gastos excesivos. Los objetivos no son ambiciosos sino todo lo contrario, únicamente se busca tener una posibilidad accesible para la publicación de nuestros textos o de textos de gente que sea afín a nuestras ideas. El público lector se reduce a nuestros conocidos, amigos, familiares, compañeros de trabajo que, en general, están relacionados con la literatura. No hay una política de marketing ni de crecimiento, por lo menos hasta el momento. (29/09/2015)

Antes de comentar las implicancias principales del proyecto, es preciso destacar que en el último decenio no solo se han incrementado las editoriales independientes y las formas alternativas de publicación que ofrecen las actuales tecnologías, como se señala en la convocatoria para este número, sino que también se modifican o han variado las posibilidades de acercamiento a los escritores. La anterior, y otras respuestas, las obtuve vía mail, pero las nuevas tecnologías también permiten, si

se cuenta con la información pertinente y el escritor no es un ermitaño, una comunicación vía blogs, redes sociales, chat, skype y hasta whatsapp. Este fenómeno podría ser considerado una característica de la literatura uruguaya de estos primeros años del siglo XXI, sobre todo en relación a los escritores menores de cuarenta años: las posibilidades tecnológicas han propiciado un acercamiento entre autor y lector.

Respecto a Caburé,<sup>1</sup> además de destacar una aparente inexistencia de política de marketing empresarial (siguiendo el razonamiento de Albarado, escritores consagrados aseguran un cierto caudal de difusión, promoción y venta) y con objetivos no ambiciosos (en definitiva, el boca a boca de su público lector también es una forma de marketing que apunta al conocimiento de las obras), se observa a los escritores jóvenes manejando todo el circuito que recorre el libro, desde su creación hasta la llegada a los lectores. Hablamos de circuito porque en este caso existe una retroalimentación, no solo porque muchas veces es el propio autor quien te acerca el libro, sino porque las opiniones de los lectores llegan a los autores y existe la posibilidad de debatir sobre las lecturas.

Otra de las características que puede verse entre los escritores de esta generación<sup>2</sup> está relacionada con la promoción, difusión y venta. Las nuevas tecnologías permiten la realización de convocatorias virtuales a eventos y el alcance y difusión de las mismas, a través de las redes sociales, es de crecimiento exponencial. También las tecnologías han abierto el camino al público y la venta a través de páginas como Mercado Libre. Esto permite un control por parte del autor de los medios de difusión de su obra, pudiendo prescindir, o no, de los medios y canales habituales (librerías, presentaciones, etc.).

En relación a Albarado, la necesidad de crear un proyecto editorial surge luego de la gestación y presentación de su primer libro, *Complicidad lunar*, publicado por la editorial Rumbo en el año 2008. El autor concurría al taller literario de Lauro Marauda en ese momento y es él quien prologa su obra. Aquí vemos otra característica de esta generación: han asistido, asisten o dirigen talleres literarios. Luego de su paso formativo por el taller de Marauda, Albarado y Pimienta comienzan a dirigir un taller en Parisson Libros.

### **Complicidad lunar**

Este libro está estructurado en dos partes y lo encabeza el prólogo de Marauda titulado «Augurios lunares». La primera parte está compuesta por los siguientes cuentos: «Una vieja», «Perfidia», «La plaza», «Ómnibus», «Martín», «El perro», «La



lluvia», «Complicidad lunar» y «Rayuela». Aquí pueden encontrarse personajes casi paradigmáticos y situaciones más cotidianas en un ambiente de ciudad,<sup>3</sup> más precisamente Montevideo. Los personajes: una anciana pordiosera, una mujer despechada, un niño pobre, un ladrón, una prostituta y un profesor integran un coro de voces olvidadas u olvidables. Son aquellas personas que vemos, o nos cruzamos, pero sobre las que hemos aprendido a no cuestionar(nos) su situación. Estamos en presencia de textos realistas que denuncian la pasividad y llaman a la reflexión interpelando al lector. Aquí se encuentran las raíces del narrador y personaje de *La guerra de los animales*, así como se vislumbra en los cuentos «La plaza» y «Ómnibus».

La interpelación al lector «Renovado y aún hipócrita lector ¿a qué contar una historia que nadie ha preguntado? Si te interesa, bueno, ya sabes las calles y conoces a la vieja» (2008: 14) tiene un dejo de brusquedad que se relaciona con el primer enunciado del cuento «La vieja»: «No todos ven lo mismo» (2008: 13). Aunque el tono parezca destemplado y pesimista, si no todos ven lo mismo quiere decir que algunos ven, verdaderamente ven, y rescatan a estos olvidados. Le dan voz, o prestan su voz para que se los escuche o conozca, así sea momentáneamente.

Se busca en todos los relatos un lector atento a los detalles, ya que al decir de Marauda: «Más que cuentos aislados o heterogéneos, se trata de una organización de relatos en torno a una idea motriz, muy vertiginosa» (2008: 9). No están aislados porque los personajes principales de unos relatos aparecen fugazmente en otros. Es el caso de los pasajeros del «Ómnibus» que ven pasar al ladrón de «Perfidia», que no es otro que «El perro». También está el caso de la madre de «Martín», personaje de «Complicidad lunar».

El relato que cierra esta primera parte es «Rayuela», referencia directa a la obra de Julio Cortázar, influencia que ya comenzara a vislumbrarse en el epígrafe: «Como en la infinita *Rayuela* estos capítulos son prescindibles» (2008: 6). Este relato tiene a un narrador-personaje, profesor, que se siente hastiado de los demás profesores y de sí mismo. Queriendo escapar, así sea mentalmente, se «mete» en un poeta amigo. Este cambio de perspectiva nos retrotrae al

inicio y aparece el planteo de ir más allá de la mirada y ver realmente al otro: «Es raro ser poeta, me dije. Raro para los demás o para uno cuando regresa a esa piel de empleado de alguien (o del Estado. No sé qué situación es más desfavorable). Decía que es raro en un sentido muy amplio. Uno no se acostumbra a mirar las cosas pensando que hay mucho más detrás de eso, uno mira, ve lo que hay que ver y nada más» (2008: 35).

El cambio de perspectiva en la mirada está dado, principalmente, por la condición artística de la persona en la que se mete, un poeta. Implica que los poetas tienen esa cualidad de ver buscando, o apreciando lo que está más allá de lo meramente visible.

Este planteo de lo que se ve, lo que no se quiere ver o lo que preferimos ver sin mirar en profundidad, cierra esta primera parte del libro.

En la segunda aparecen ocho relatos: «Reconciliación», «Josefina», «La jaula», «Don José», «Cita final», «Modas», «Otra leyenda de Narciso» y «Leyenda del río de oro». En ellos encontramos elementos fantásticos, y al decir de Marauda tiene: «Buenas tramas, en ocasiones con suspenso e inesperadas vueltas de tuerca finales, redondean una voz con muy buenos logros y promisoria en grado sumo» (2008: 10).

Entre estos relatos destaco «Don José» y «Modas». En el primero, su personaje es un pintor viejo y solitario que, minutos antes de morir, presencia la animación de lo inanimado:

Previsiblemente, tampoco molestaron su labor durante la tarde y al ocaso comenzó a delinear, pacientemente, con un color marrón claro una trenza de punta a punta del arco. Cuando culminó, éste parecía crujir bajo la tensión atrapada en aquel momento. El arquero apretó los labios, ahora de forma menos sutil y unas diminutas gotas de sudor se dibujaron en su frente. Don José tuvo un segundo eterno de reflexión. Todo ser humano, alguna vez en su vida, tiene la oportunidad de apreciar un prodigio que justifique su fe. Tomó asiento frente al arquero. Su respiración se entrecortaba de emoción y sentía una opresión en el pecho potente como la pisada de un elefante. Había andado despacio por el camino de su vida, sin correr nunca. Observando, pensando para avanzar. Sabía muy bien que aquel que llega a su meta por azar puede no recordar cómo lo hizo. Pero si lo ha hecho despacio, sufriendo, reflexionando, en el momento en que necesite volver a empezar, sabrá cómo hacerlo. Y si nunca vuelve atrás habrá de recordar con

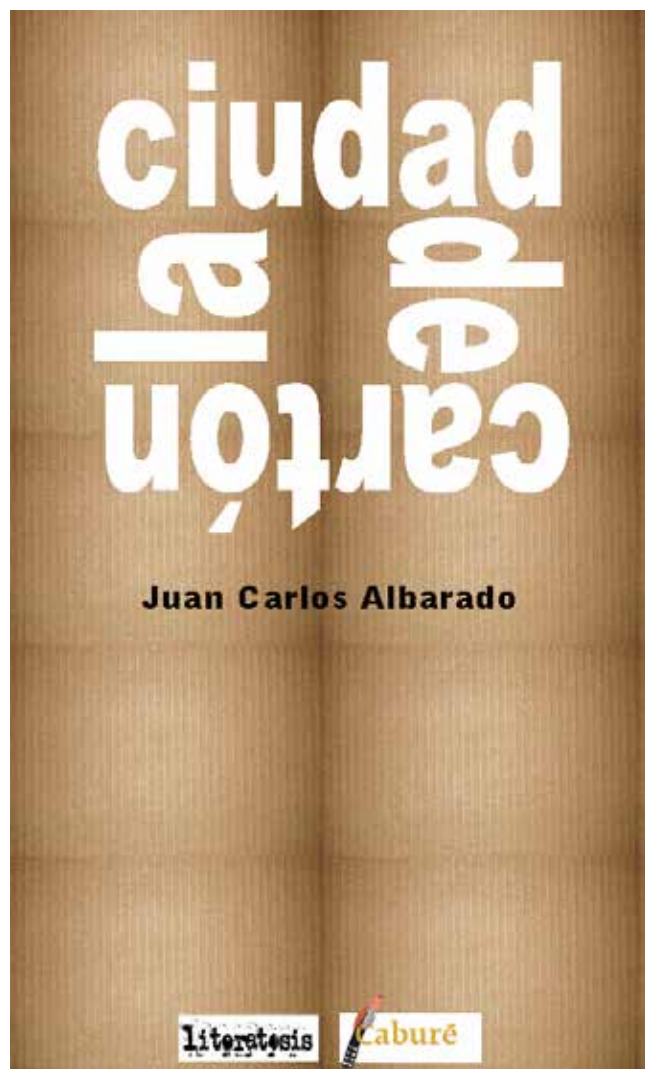
satisfacción y orgullo los caminos andados. Supo que eso era el éxito: saber llegar por uno mismo. (2008: 59 y 60)

Aquí se ve el verdadero comienzo del tópico de la búsqueda en su narrativa. Un viejo que sabe lo que ocurrirá a continuación y se sienta a reflexionar sobre el camino recorrido. Ha logrado lo que ningún otro pintor ha podido: dar vida a través de la pintura. Aunque los demás en su momento lo hayan considerado un fracaso: «Una vez, cuando joven, realizó una exposición que a la vista de todos fue un fracaso. Pero tal desengaño sólo le había servido para acentuar su intimidad con el arte» (2008: 57), él sabe que no ha hecho otra cosa en estos años que buscar lo que consideraba el éxito, y de acuerdo a su monólogo interior lo ha conseguido. Cabe preguntarse a qué éxito se refiere: ¿Éxito en su arte? ¿Pintar y que lo creado viva? ¿Llegar a la vejez y a la muerte de una forma excepcional, presenciando algo extraordinario y en sus propios términos? Creemos que la respuesta a todas estas interrogantes es un sí.

«Modas», en cambio, plantea la imposibilidad de la originalidad duradera. Su personaje es un hombre que decide salir desnudo y pasearse por la calle principal para trascender, mostrar su osadía y originalidad. No ha emprendido el regreso cuando ya todas las personas han tomado su idea y hasta la han mejorado, quedando él obsoleto: «Caminó dando saltitos y balanceando los brazos, en su último afán por llamar la atención. Pero se fue amedrentado cuando observó que ya más de uno “vestía” su desnudo y que, poco a poco, se empezaba a confundir entre cuerpos rosados, amarillos, cobrizos y blancos, muy pálidos algunos pero todos con pequeños adornos» (2008: 67).

Lo efímero de la originalidad o el fracaso en la persecución de sus objetivos, o la búsqueda de superación que sufre el personaje, también puede ser una experiencia propia de un escritor. Respecto al tema de la originalidad, Albarado piensa que:

[...] creo que no hay ninguna posibilidad de tal cosa, no he logrado despegarme del nihil sub sole novum y creo que lo único que podemos hacer como «creadores» es asumir esta condición de replicantes, de versionistas. Lo que hace el escritor es replantear una y otra vez las mismas cosas para que parezcan nuevas, pero nada lo es, no hay temas nuevos porque el hombre sigue siendo el mismo, cuando el hombre cambie o evolucione recién podrá plantear cuestiones nuevas u originales, pero eso no lo veremos nosotros. (29/09/2015)



De todas formas, con originalidad o versionando, la exploración de estilos narrativos continúa y así se percibe en las lecturas que se realizan de sus obras.

### **La ciudad de cartón**

Es la primera publicación de la editorial Caburé, en conjunto con Literatosis, en el año 2013. Podría tomarse como un cuento largo o una novela corta, casi como una nouvelle. Al igual que el libro anterior, también está estructurado en dos partes y cuenta con un prólogo de Washington Benavides en la contratapa. Parte del mismo señala que:

Desde su inicio, lo real es suplantado en base a metáforas o visiones insólitas por otra dimensión. Lejanamente, el fantasma de Gregorio Samsa parecería la sombra de este hombre que está de vacaciones. El «eterno femenino» aparece un día en su casa en la figura de esa muchacha con piernitas de niña que, sin razón ni explicación alguna, se sienta

a la mesa y empieza a construir su ciudad de cartón. Olvídense el lector avisado de exigirle al autor referencias o conclusiones de esta anormal visita.

No solamente vamos a querer exigir referencias o conclusiones de la visita de la muchacha, también de las catástrofes e inundaciones, de los temblores de tierra, de la búsqueda interminable (¿de qué?) dentro y fuera de la casa, del comportamiento del personaje principal o de J. M. y de la apatía sexual que trasunta su relación con lo femenino.

En la primera parte se observa la intención del narrador-personaje de llevar un diario en sus vacaciones, pero luego de las anotaciones correspondientes al día 1, 2, 3 y 4, pasamos al 10 y luego al 20. ¿Dejan de importar los días? ¿No hay cambios con respecto a la situación anterior? Olvidémonos de averiguarlo.

El absurdo, lo raro y lo fantástico conviven con los personajes en ambas partes de la novela: libros que se hacen añicos y hay que estar recogiendo las letras, timbres que suenan quince minutos antes de que los toquen, aceitunas que se convierten en peces y vuelven a su estado original y canillas que al abrirlas emiten notas musicales son el preludio para cuestiones más filosóficas como la incomunicación, la búsqueda y la soledad.

El pesimismo también se hace presente, pocas veces acompañado por la desesperación. El personaje vive en ese estado de desidia y rendición como si fuera un títere:

No sé realmente cuánto tiempo pasó, pero ya no quería seguir viviendo esa pesadilla. Me aplastaba la sola idea de que llegara la noche, no por las sombras y la posibilidad de desaparecer horriblemente entre ellas, sino por la obligación de cumplir un ritual siniestro y estéril. Tuve la sensación de hallarme en el infierno que otro hubiera inventado para mí, sin más inspiración que sus propios deseos cumplidos hasta el hartazgo. Un hartazgo que a mí me estaba consumiendo (2013: 30).

Además de caminar por la ciudad, evitar las sombras y pensar, el personaje no hace otra cosa que seguir, buscar, perderse, comenzar de nuevo. Un circuito que parece interminable, extenuante, agotador y sin esperanzas. Aunque esto último no se podría afirmar tajantemente ya que nos plantearía el dilema de si volver a empezar no sería una forma de esperanza, así como la de esperar un resultado distinto (aunque si se realizan las mismas acciones es altamente factible que el resultado sea el mismo todas las veces) recorriendo las mismas calles. ¿Es la esperanza disfrazada de pesimismo? ¿O la

búsqueda como supervivencia mental en un circuito de nunca acabar? Como señala Benavides: «Esta breve e inquietante novela, debe leerse. Nos ofrece un material complejo y atractivo. Nos sugiere que las cosas son dobles y muchas veces contrarias».

### **La guerra de los animales<sup>4</sup>**

En la novela más reciente del sello Caburé nos enfrentamos a una narrativa más compleja que las anteriores. Es posible afirmar esto por las tramas narrativas que se entrelazan y por el juego que se establece entre los límites del lector, del autor, narrador y personaje. Ya desde el inicio hay una clara intención de transgresión de estas categorías y de interpelación al lector; un diálogo de un *yo* a un *tú*; de un sujeto de enunciación extradiegético a un lector diegético, conformando así una relación dialógica asimétrica. Esto es así porque, si bien hay un pacto de ficción, el lector no puede «responderle» directamente:

A usted le estoy hablando, usted, que es un lector moderno, si compró una novela del siglo XXI es porque usted es un lector moderno y si es un lector moderno entonces pretenderá aquello que los lectores modernos pretenden, es decir, una narración ágil, con rápidos acontecimientos que lo hagan pensar que está leyendo algo entretenido pero que, a su vez, tenga alguna que otra frase que parezca interesante, de las que se colocan en los marcadores de los libros para promocionar [...] (2015: 21).

Hay un «diálogo» permanente con el lector, aspecto que recuerda a la Estética y la Teoría de la Recepción y al concepto de rehabilitación del lector. También a la novela de Ítalo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, en la que puede leerse: «Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*» (1998: 11).

Ambas utilizan estrategias de seducción narrativa hacia los lectores, ya sea interpelándolos, estableciendo pactos de lectura o tratando de repelerlos.

En el caso de la obra de Calvino, se establece un pacto desde el inicio. Suponemos que va a ser respetado, aunque la ficción es una forma de mentir y sabemos a lo que estamos exponiéndonos en creer a pie juntillas todo lo que nos promete el narrador. No se engañe nadie pensando que todo ha de ser respetado como se enunció.

Siguiendo los conceptos planteados por Acosta Gómez en su libro *El lector y la obra. Teoría de la Recepción Literaria*, apreciamos una valoración de la conciencia

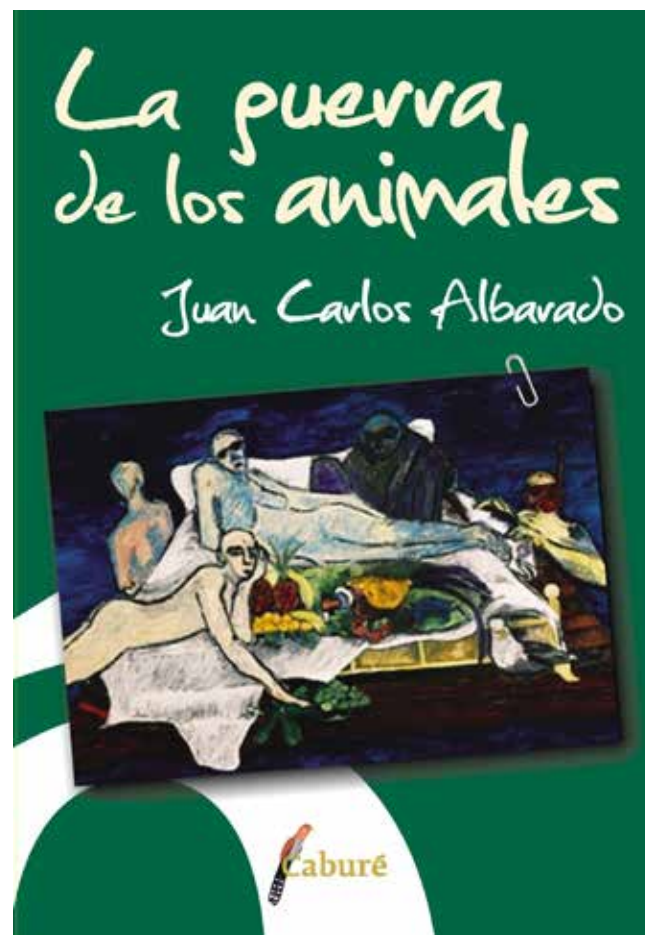
literaria de los lectores. Estamos inmersos en la sociedad y por lo tanto existirán factores sociales, culturales, históricos, políticos y psicológicos que influirán en la elección de nuestras lecturas e interpretaciones y nos permiten, como cuasi interlocutores, o lectores-personaje en este caso, formarnos un horizonte de expectativas. El hecho de asumirnos como lectores modernos, pactar y seguir leyendo, siguiendo la Teoría de la Comunicación, nos permite formular «asociaciones que activan información y que están en relación con las experiencias personales tenidas en situaciones similares» (Acosta Gómez, 1989: 63). Léase, nuestra experiencia con la lectura respecto a las novelas del siglo XXI. Claro que nos vamos a sentir estafados si estas premisas no se cumplen, pero si no fuera así, ¿dónde estaría la transgresión?

La necesidad de volver una y otra vez sobre el pacto inicial de lectura, alguna que otra vez pudiendo sentirnos estafados, también nos detiene en las fronteras entre autor-narrador y personaje. En el Coloquio de Literatura fantástica rioplatense,<sup>5</sup> el Prof. Pablo Márquez en su ponencia «Juego explícito en las fronteras del relato. Acerca de *La guerra de los animales* de Juan Carlos Albarado» señala uno de los primeros aspectos que nos lleva a la confusión: la coincidencia entre el nombre del autor y el del personaje y los lugares en los que se sitúa la novela, tanto en la realidad del autor como en la ficción del personaje.

La novela constituye un mundo reconocible en la realidad concreta (Montevideo, Salto perifrástico), pero a la vez absurdo. Al igual que en otros relatos de lo absurdo, en *La guerra de los animales* la constatación de esta aparente condición de la realidad en la que nos movemos es motivo de angustia, desazón y confusión para su protagonista, a quien hasta se le ha escamoteado la seguridad del nombre: «-En realidad yo sé que me llamo Juan Carlos, pero esta voz que acaba de introducir nuestra conversación de la peor manera imaginable insiste en que no me ha encontrado un nombre y me dice Personaje» (2015: 60).

Otro de los aspectos principales abordados por el Prof. Márquez en su ponencia es la explicitación de las reglas de la construcción del relato en general y de esta novela en particular:

[...] Albarado logra construir una novela, si se quiere, inmóvil (ya que no hay grandes acontecimientos ni giros en la trama del relato) a partir del paradigma mítico del



movimiento, el viaje. Hay, pero no hay historia. Sin embargo, esto no quiere decir que el relato en sí carezca de otro interés que no sea la experimentación constante, dejando a la vista todos los trucos con los que cuenta un novelista, o que sea el típico mamotreto que posa de transgresor sin decir absolutamente nada..., aun cuando esto también sea otra forma de decir algo.

El movimiento pasa por otro lado; pasa por la acidez, la ironía (y la autoironía), el absurdo como recurso humorístico, generando una sabrosa y adictiva perplejidad en el lector que se adentra en un Uruguay desconcertante y ridículo, en donde el caos parece volverse necesario para poner las cosas en su lugar.

En el informe de lectura que realizara la correctora de estilo María Médi<sup>6</sup> sobre esta novela se destacan las siguientes apreciaciones: «El hilo temático de toda la novela es la búsqueda, desesperada por momentos y con un dejo de resignación por otros. Podemos pensarla de varias formas: el amor, un lugar en el mundo, la felicidad, la huida de lo cotidiano o de la propia condición de ser humano» (10/10/2015).

Esta temática nos retrotrae al personaje de *La ciudad de cartón*, solo que este ha ampliado, al parecer, su búsqueda,<sup>7</sup> como se destaca también en el informe: «El

núcleo temático es la búsqueda, de la cual se desprenden varios subtemas como: la necesidad de encontrar su lugar en el mundo, la existencia de un amor verdadero y la desilusión de no encontrarlo, la concepción de lo femenino como juego de poder e hipocresía, la decadencia humana, la ciudad y su degradación, la sexualidad y la perversión, pero, principalmente, la construcción del artificio ficcional a partir del diálogo entre personaje, narrador y autor» (10/10/2015).

En este punto nos detendremos brevemente en tres aspectos: la metaliteratura, lo femenino y las éfrasis.

El primer punto tiene su base en los diálogos entre personaje-personaje, personaje-autor, personaje-narrador, narrador-autor, y las menciones a la correctora de estilo y al editor que encontramos a lo largo de la narración.<sup>8</sup>

Respecto a lo femenino, al encuentro de Personaje con Lucía o la relación de Personaje con su mujer, el «monstruo incomprensivo», Albarado ha señalado que:

Lo femenino es un misterio para mí, como el personaje de *La ciudad...* que se sienta a la mesa y no se sabe lo que hace y es difícil adivinarlo desde afuera. Creo que en esa dificultad para comprender y penetrar el mundo femenino está la respuesta al por qué las mujeres son vistas desde lejos, como algo extraño. Ojo, esto tiene un doblez, la mujer tampoco logra penetrar el mundo masculino (estimo que es así) y por eso hay una división tan grande, tan irreconciliable para mí. (29/09/2015)

Coincidimos en el aspecto misterioso que parecen tener las acciones y decisiones femeninas en la novela. No son personajes destacados, interesantes o complejos, más allá de la curiosidad inicial que despiertan en Personaje. Este aspecto es el motor de sus apariciones. Parecen ser o tener una cualidad que podría ser lo que Personaje busca, pero como él no lo sabe, tampoco los lectores podemos intuir qué es a ciencia cierta lo que podría haber encontrado o aquello de lo que carecen. Lucía es la coprotagonista de la búsqueda, pero en ausencia, prácticamente no nos es dada a conocer, así como la mujer de Personaje, «el monstruo incomprensivo». El único personaje femenino que es mencionado y por el que se intuye un amor más profundo es la madre. Ella despierta ternura, o mejor expresado, Personaje despierta ternura en los lectores al recordar las ganas que siente de abrazarla, pero es vencido por la vergüenza. Tampoco se ahonda en este aspecto. En correspondencia mantenida entre

Albarado e Hilia Moreira la misma señala: «Quisiera saber, escudriñar, pero faltan los datos. Hay amores: yo necesito desentrañarlos, vivirlos, no escuchar alusiones. Algunos lectores somos como niños. Una de las cosas que más rabia le da a un niño es que los adultos se anden con medias palabras» (10/10/2015).

Podemos suponer que este no decir, no ahondar, también es una provocación que el lector debe sortear. Leer a pesar de saber que no vamos a encontrar respuestas. Indagar, buscar, solo por el placer de hacerlo.<sup>9</sup>

El último punto son las éfrasis que funcionan como remansos de paz en el estrés de las dos tramas entrelazadas: la guerra y la búsqueda. Se plantea la interrogante de si son sueños del personaje, del narrador y/o del autor. Al respecto señala Médi<sup>6</sup>: «Es de excelente nivel literario y poético los textos incorporados dentro de la novela: “Girasoles”, “Ajedrez y espejos”, “Invierno”, “Menagge”, están cargados de una intensidad lírica que los hace autónomos, se podrían leer unitariamente e incorporar como otros textos dentro del macrotexto»<sup>10</sup> (10/10/2015).

Un ejemplo de ellas es «Bombín, celeste y tejas inglesas»:

Llueve hombres de punta. Pero de punta en negro y zapatos lustrosos. Sobre las cornisas se retratan sus hombros. Llueve multitudinariamente. Alguien habrá tras las cortinas de alguna ventana soñando con su príncipe gris que viene de lejos. Pero los príncipes no vuelan y se aplastan contra el suelo si nadie se atreve a salir a la abombada calle a esperar que se salve uno cayendo dentro del vaso con agua que se posó sobre cualquier paraguas. (2015: 53)

En este caso, una clara referencia a las obras de Magritte «Golconda» (1953) y «Hegel's holidays» (1958). Las éfrasis nos sumergen en un juego de adivinar obras. Podemos hacer trampa, ya que el narrador también la hace, y tener como principales referentes a los artistas a los que está dedicada la novela para deducir las éfrasis.

Otra aparición de poema en prosa la encontramos en «Fiesta rosicler»:

asciende el color rojo tonalidad pastosa y plural una niña con rubio ramillete entre las manos camina rodeada de figuras oscuras un macho cabrío toca inexperto violín colofón dos peces danzan un airoso vals unas flacas amarillentas manos con cara de ángeles azules le quitan despacio el tul que cubre el rostro mientras la niña mujer puta avanza y se desnuda. (2015: 173).

«Fiesta rosicler» es el último de los microrrelatos o microtextos de la novela, que serían una suerte de explicación de algunos episodios ocurridos en la misma. Lo integran «La pelea entre Elder y Personaje», «Otra larga y aburrida charla con el autor», «Sobre lo poco que le aconteció a Elder cuando tomó la puerta del centro» y «Frasas célebres de Op».

Para finalizar quisiéramos destacar que en este artículo solo se ha abordado brevemente la obra editada, respetando las características de la convocatoria. Albarado cuenta con un blog donde publica con frecuencia y en donde podemos encontrar crítica, narrativa y poesía.<sup>11</sup>

Como señala Alberto Manguel en *Una historia de la lectura*: «[...] todo libro ha sido engendrado por una larga sucesión de otros libros cuyas portadas quizá no veamos nunca y cuyos autores tal vez jamás conozcamos pero cuyo eco se encuentra en el que tenemos en las manos» (Manguel, 2005: 278); en este caso podemos estar atentos y escuchar los ecos en la obra de Albarado, pero cada vez hay menos eco y mayor caudal de voz propia.

## Notas

<sup>1</sup> Este sello editorial ya lleva cuatro publicaciones: *Retrato de Julia* (2013) de Rafael Fernández Pimienta; *La ciudad de cartón* (2013) de Juan Carlos Albarado; *El vuelo del búho* (2014) de Annabel Castro y *La guerra de los animales* (2015) de Juan Carlos Albarado.

<sup>2</sup> Me refiero a autores nacidos después de 1975.

<sup>3</sup> Montevideo es casi un personaje más. Al respecto señala Maraúda en el prólogo antes mencionado: «Textos breves, sin hermetismos ni ornatos estériles ni la tentación docta de la cita culta o la abrumadora intertextualidad, nos proponen una visión de Montevideo y sus “vivientes” con la misma compasión morosoliana pero sin los edulcorantes afectivos que idealizan muchas veces la capital uruguaya. La procedencia salteña del autor, que le permite esa perspectiva objetiva, se aplica sobre el canibalismo y la insalubridad citadina pero no sobre los seres humanos, rescatados en sus contradicciones, integridad y pequeñas hazañas» (2008: 10).

<sup>4</sup> Respecto al título cabe destacar que, como señalara María Mé dici en su informe de lectura, este se debe a que «Inmediatamente, y en un lapso abrupto y casi inexplicable, se plantea la situación problema: una guerra de animales, donde todos han sido liberados y vagarán por Uruguay. En no más de una carilla el protagonista viaja por distintos lugares: Maroñas, el Palacio Salvo y, por último, el departamento de Salto. En su regreso conoce a Lucía, que será coprotagonista ausente de esta historia, la cual empieza cuando él [cree

que] necesita ir en su búsqueda» (10/10/2015). No me convenció que la guerra fuera «de» ellos. Si seguimos un razonamiento lógico, son rehenes de una situación humana. Son los humanos los que crían animales en cautiverio y un grupo de ellos el que decide liberarlos, por tanto, no participan de la misma de manera decisoria.

<sup>5</sup> El mismo fue organizado por el Departamento de Literatura y por la Sala de Literatura del CeRP del Litoral –Sede Salto– y realizado el 21 de octubre en la Biblioteca Municipal Felisa Lisasola.

<sup>6</sup> Este informe me fue proporcionado por Albarado vía correo electrónico.

<sup>7</sup> «¿Por qué lo personajes realizan búsquedas? Creo que es uno de los temas más grandes y más importantes de la literatura, incluso engloba temas que pueden parecer más importantes pero, en realidad, están dentro del tema de la búsqueda, el amor es quizás el mejor ejemplo, pero también las respuestas que el hombre necesita y no ha podido hallar, aquellas que Rubén Darío formuló en “Lo fatal”». (Albarado: 29/09/2015).

<sup>8</sup> María Mé dici señala respecto a esto: «De lo propiamente estilístico, podemos decir, que presenta un juego con lo metaliterario. El autor dentro de la obra ofreciendo su punto de vista y construyendo su propia concepción de la escritura como mundo posible. La escritura como catarsis y el autor como demiurgo de la historia. Asimismo, el narrador omnisciente por momentos y equiscente por otros, dialoga continuamente con el personaje y este con el lector, aclarándole dudas de la historia como del vocabulario» (10/10/2015).

<sup>9</sup> Mé dici señala en el informe: «Las estructuras sintácticas, a lo largo de toda la obra, son complejas. Se caracterizan por el uso de oraciones subordinadas, construcciones adversativas y, el recurso del polisíndeton al inicio de la mayoría de los enunciados. Esto conlleva a una lectura que se torna, por momentos, agobiante y lenta. De ello se desprende el tipo de lector ideal: un lector ávido, voraz y experto, que, a pesar de ello, muchas veces, entra en profunda confusión y desconcierto, por el entramado de hechos y situaciones. Sentimos la necesidad de unir cabos para comprender la historia que parece engañarnos todo el tiempo. En este sentido, el texto en su totalidad, necesita de una continua relectura para su cabal comprensión. Así lo explicita el narrador: “serán tan pocos los que la leerán”, “...el lector, como yo, cambiará una y otra vez, porque nadie le dice el camino”».

<sup>10</sup> No se mencionan pero también son écfrasis «Bombín, celeste y tejas inglesas» y «Echar raíces».

<sup>11</sup> La dirección es: <http://complicidadlunar.blogspot.com.uy/>

## Bibliografía

- ACOSTA GÓMEZ, Luis (1989). *El lector y la obra. Teoría de la Recepción Literaria*. Madrid: Gredos.
- ALBARADO, Juan Carlos (2008). *Complicidad lunar*. Montevideo: Rumbo Editorial.
- (---) (2013). *La ciudad de cartón*. Montevideo: Literatosis-Caburé.
- (---) (2015). *La guerra de los animales*. Montevideo: Caburé.
- BARTHES, Roland (2008). *El placer del texto y lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CALVINO, Ítalo (1998). *Si una noche de invierno un viajero*. España: Siruela.
- GOLDMANN, L.; R. ESCARPIT; A. HAUSER y otros. (1991). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- LLOVET, Jordi y otros (2005). *Teoría Literaria y Literatura Comparada*. Barcelona: Ariel.
- MANGUEL, Alberto (2005). *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Emecé.
- POZUELO YVANCOS, José María (1992). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

# Esto también es spam: un esbozo interpretativo de *Hacia Ítaca*, de Hoski

Rodrigo Clavijo Forcade

Rodrigo Clavijo Forcade

rocla121@gmail.com

Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas. Actualmente cursa la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Integró la Comisión Directiva de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU) en el período comprendido entre 2011 y 2013. *Aunque digan lo contrario*, su primera novela, fue publicada en 2015 luego de obtener la Mención Honorífica en el Concurso de Narrativa Joven organizado por la Casa de los Escritores del Uruguay.

## Resumen:

El presente artículo aborda el problema de la ritualización comunicativa e identitaria en *Hacia Ítaca*, el segundo libro de Hoski. Se realiza un estudio general basado en diversos fragmentos textuales, haciendo especial hincapié en la influencia ejercida por las nuevas tecnologías durante todo el proceso comunicacional. Se esboza, luego, un panorama sobre la cuestión identitaria de los personajes y sobre su relacionamiento a través de múltiples ritos iniciáticos.

PALABRAS CLAVE: *Hacia Ítaca* – Hoski – ritualización – jóvenes escritores uruguayos

## This is also spam: an interpretive sketch of *Hacia Ítaca*, by Hoski

### Abstract:

This article treats the communicative and identity ritualization problem in *Hacia Ítaca*, Hoski's second book. With a study based on multiple textual fragments, emphasizing on the influence that new technologies have through the entire communication process, a general picture about the character's identity and their relationship with each other through different initiation rites is displayed.

KEY WORDS: *Hacia Ítaca* – Hoski – ritualization – uruguayan young writers

RECIBIDO: 15/10/2015

APROBADO: 21/10/2015



Hoski

## ¿Quién es Hoski?

Aunque José Luis Gadea nació un 28 de octubre de 1988 en la ciudad de Montevideo, la mayor parte de su vida ha transcurrido en Villa San José, un pequeño pueblo de Canelones ubicado entre las localidades de Sauce y Toledo. Gadea egresó del Instituto de Profesores Artigas, obteniendo el título de Profesor de Educación Media en la especialidad Literatura. En la actualidad también es estudiante de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, donde cursa la Licenciatura en Filosofía. Su faceta más popularmente conocida se encuentra ligada a las disímiles actividades artísticas que realiza bajo el seudónimo de Hoski.

Mencionar a este personaje implica adentrarse en un terreno tan polifacético como audaz, tan fértil como polémico, tan complejo como aparentemente vulgar. Nunca es sencillo, de hecho, clasificar a un artista: toda taxonomía contiene algo de absurda simplificación, de generalización vaga que impide captar características específicas e individuales. ¿Cuál de todos los roles practicados por Hoski deberíamos destacar por sobre el resto? ¿El de escritor? ¿El de performer? ¿El de músico? ¿El de showman? ¿El de promotor cultural? ¿El de docente? Ser varias cosas al mismo tiempo es una manera eficaz de ocultar la identidad, de disfrazarla con extravagantes camuflajes.

El creador que nos incumbe en esta oportunidad declaraba lo siguiente en una entrevista realizada por Martín Bentancor para el periódico *Hoy Canelones*:

El Hoski es varios. Todos somos más de una cosa y todo eso que se dice de la identidad. Pero algunos lo hacemos más explícitamente digamos. No me interesa ir para un solo lado. He hecho de todo un poco y a veces en caminos opuestos. Mi mayor ambición es transmitir un mensaje complejo, no complicado. El Hoski es músico, escritor, docente y estudiante de filosofía; es amante, le gustan los animales, ha sido cruel y ha sido amable; ha hecho genialidades y se ha comportado como un imbécil. El Hoski es consciente de que ambiciona demasiado. Un pequeño héroe trágico como cualquier otro.<sup>1</sup>

Hoski ha editado tres libros hasta el momento: *Poemas de amor* (2010), *Hacia Ítaca* (2011) y el reciente *Poemas de la pija* (2015), publicado bajo el heterónimo de Martín Uruguay Martínez, un relegado bardo perteneciente a la también ficticia «Generación Morón». Aunque cada uno de los títulos anteriormente mencionados posee variaciones temáticas y formales, podría afirmarse que todos ellos mantienen cierta



Paola Scagliotti

Hoski

unidad conceptual dentro de una estética que aún se encuentra en formación.

### Algunas generalidades sobre *Hacia Ítaca*

*Hacia Ítaca* participó en el Concurso de Narrativa Joven organizado en 2010 por la Casa de los Escritores del Uruguay. El jurado –constituido en dicha oportunidad por Gabriel Peveroni, Mercedes Rosende y Lauro Marauda– le otorgó a Hoski el Primer Premio por unanimidad. La obra, publicada por Yaugurú en marzo de 2011, también puede ser consultada de forma íntegra en su versión digital.<sup>2</sup>

El texto narra la historia de un joven común y corriente que posee la urgente necesidad de enviar un correo electrónico. El personaje –estudiante de un Instituto de Formación Docente– abandona el análisis de las obras de Durkheim, Marx y Webber para dedicarse a su verdadero afán: la composición de una nota amorosa que debe remitir con urgencia a través de Hotmail. Luego del arribo del protagonista al «cyber Odisea», la acción se desencadena inverosímil y dinámicamente en una seguidilla de hechos tan absurdos como entretenidos.

La línea narrativa central se presenta acompañada por múltiples diégesis secundarias que desarrollan el argumento de la nouvelle: el diálogo

cibernético que el narrador mantiene con varias internautas desconocidas, su deseo por conquistarlas a través de este medio, el intento fallido por observar videos pornográficos en las máquinas del local, la interrupción armada del «Comando Comunista de Liberación MMRK76», la llegada de un grupo de planchas, el arribo de una comunidad de emos, la embestida de una patota peñarolense, la convivencia conflictiva entre todos los grupos sociales anteriormente mencionados, etcétera.

La pregunta ante una enumeración tan diversa y extravagante parece obvia: ¿Cómo pueden desplegarse estos hechos en escasas sesenta carillas? La clave del texto se encuentra, precisamente, en esa velocidad narrativa extrema, en ese ingenioso absurdo, en ese humor ácido que erosiona la realidad, en esa escritura llana, coloquial y escatológica, en esa retórica no apta para puristas de la lengua, para aquellos que jamás lograrán comprender ninguna obra que se aparte de sus «plantaciones de preceptos» porque, en el fondo, son incapaces de desligarse de cualquier gesto provocativo que los desacomode.

Concretar una lectura de *Hacia Ítaca* anclada en el hipertexto homérico sería una labor relativamente sencilla; las referencias explícitas –ya utilizadas en el propio título de la obra, por ejemplo– así parecen demostrarlo. El presente trabajo, sin embargo,

no se centrará en dicho aspecto. Detallar estas correspondencias con exclusividad resultaría una tarea empobrecedora; ellas solo refieren a una minúscula parte del todo y funcionan, de hecho, como proyectiles conceptuales que apuntan hacia elementos teóricos mucho más elaborados.

### La ritualización comunicativa e identitaria

El número 189 de la revista *Periscopio*, impreso en setiembre del año 2011, presentaba un artículo titulado «Fermento de una nueva generación». Ximena Camarote consultaba en él a tres jóvenes escritores –Martín Arocena, Paula Einöder y Hoski– sobre sus tópicos literarios predilectos. El autor que nos aboca respondía la pregunta de esta manera:

Los caminos por los cuales llego al texto (las necesidades, los deseos, las frustraciones) no varían tanto. Por eso vuelvo sobre algunos temas. Hay uno en particular muy recurrente: las imposibilidades de la comunicación; el texto que se presenta a sí mismo como un imposible, como una negación de sí mismo.<sup>3</sup>

Considerando las manifestaciones del autor y algunos de los aspectos más sobresalientes de su obra, el redactor de estas líneas ya se había referido a dicha temática en «Hacia Ítaca o la ritualización comunicativa», una brevísima reseña crítica publicada en el segundo número de la revista *Once*:

Parecería adecuado plantear que *Hacia Ítaca*, el segundo libro de Hoski, centra sus ejes narrativos en la ritualización comunicativa e identitaria. Como el propio autor ha expresado en algunas entrevistas, el problema comunicacional es un leitmotiv dentro de su incipiente obra. Ya desde el comienzo del texto se evidencia la necesidad imperiosa que posee el personaje de lograr algún tipo de intercambio subjetivo con el resto de la humanidad.<sup>4</sup>

El narrador–protagonista, en una primera instancia, se entrega a la tecnología de forma cándida y pretende utilizarla a su favor, manteniendo múltiples vínculos virtuales que le permitan abstraerse del examen de Sociología que debe rendir en los próximos días. La conexión cibernética es evaluada por él como un elemento liberador indispensable, tal como se aprecia en el siguiente fragmento textual:

Estaba muy ansioso, como un preso que fuese liberado recientemente de su cautiverio; como un perrito cuando le sueltan la cadena por primera vez en mucho tiempo. Entonces quería hacerlo todo: quería conectarme ya, quería entrar a los chats, quería mandar el correo, ser parte del mundo de una puta vez. Pero el universo y Windows iban más lento que yo... (Hoski, 2011: 10).

Al cual se le suma otro pasaje también significativo:

Puse «nuevo correo», con el deseo de empezar a redactar. Al mismo tiempo, abrí otra ventana y me fui al chat. Tenía que hablar con algún ser humano, tenía que conectar mi soledad a alguna otra de la red, revivir el sueño romántico del viaje estelar en la noche. Me metí en una sala para jóvenes, a ver qué encontraba. Me puse un nick, minimicé la ventana y dejé que alguna chica me hablara. (Ibíd.: 14).

Sin embargo, los resultados de su experiencia difieren por completo de las expectativas iniciales. El personaje se enfrenta a una realidad inesperada que destruye sus quimeras, que derriba sus certezas casi con tanta velocidad como son transferidos los datos de un código binario a través de la red global. A partir de ese momento todo el escenario se consolida como una tajante y dolorosa ratificación: los medios tecnológicos se hallan incapacitados para solucionar la cuestión comunicativa, uno de los más antiguos problemas de la humanidad y de la literatura. El protagonista advierte, entre la furia y el espasmo, que cualquier intento dialógico se encuentra destinado a un fracaso estrepitoso.

Pero aquí todo es diferente, todo es aburrido. Toda opinión, todo comentario, cansa con sólo soñar escribirlo; todo cumplido no sólo suena necesariamente falso, sino que lo es. ¿Cómo apreciar un montón de signos equívocos, cómo destilar subjetividad de una ventana torpe, de otro ser a menudo igualmente resignado, como uno, a ser pobre, pobrísimo estereotipo, interlocutor de una comunicación absurda y repetida al infinito? Y en fin, me canso, me fatigo y me angustio en la búsqueda de lo que no tiene nombre y sin embargo, ¿quién puede sacarme de esta puta máquina? (Ibíd.: 21).



Paola Scagliotti

Hoski

Enunciados de este tenor se reiteran a través de las carillas, explicitando la verdadera problemática que aqueja al personaje: es imposible concretar un intercambio real, un diálogo auténtico que subvierta la ridícula experiencia del individuo que se enfrenta a una pantalla. La paradoja es presentada de forma directa por el narrador: el ser humano continúa moviéndose irracionalmente dentro del campo ritual —a pesar de su conciencia sobre la esterilidad de este protocolo—, desplegando un juego que es incapaz de abandonar porque, en definitiva, es el único que conoce. La angustia se retroalimenta en un círculo vicioso y perverso del que parece imposible escapar. Se odia al hombre pero, al mismo tiempo, no se puede vivir sin él.

—Estás perdonado. A ver, contame: ¿tenés hermanos?— y después otras tantas preguntas y respuestas así; millones de bits monótonos, caracteres muertos engrosando el historial autoborrable de un MSN de cyber, nada interesante. (Ibídem: 25).

El cyber, según planteaba en la reseña anteriormente mencionada, es visto por el protagonista como «el espacio del éxtasis comunicativo». Sin embargo, a medida que transcurren los minutos, el narrador logra descubrir que esa construcción mercantil e ideológica —presentada como la panacea comunicacional por la sociedad hegemónica de consumo— en realidad simboliza la incapacidad humana para generar diálogos auténticos. Dicho espacio físico representa, por lo tanto, la falacia postmoderna de la comunicación permanente, de la interconexión constante, del estar conectados «todos juntos, en todos lados, todo el tiempo».<sup>5</sup>

La cristalización de esta realidad se torna verdaderamente demoledora para el individuo. Los medios informáticos, lejos de cumplir sus propósitos aparentemente positivos, juegan el papel opuesto al pregonado por sus más ingenuos defensores. La tecnología no solo es incapaz de reducir la brecha comunicacional entre los seres humanos, sino que, por el contrario, la profundiza aún más, relegando el intercambio directo e impulsando una ritualización de todo el mecanismo simbólico.

Sandino Núñez, en un capítulo de *Prohibido pensar*, se refería a las características de los procesos comunicativos actuales: «Ya no hay práctica comunicativa; hay solamente rituales o ceremonias de comunicación». El lenguaje, dentro del complejo desarrollo intersubjetivo, retrocede y retorna a lo icónico, a la imagen primaria y rasa. No hay palabra porque, en definitiva, no existe la comunicación. Este mismo tratamiento conceptual parece manifestarse en *Hacia Ítaca*: lo que se dice ya no es relevante; lo único

que importa es saber que el otro permanece allí, que mantiene su presencia detrás de una pantalla distante. Lo significativo aquí no es más que la función fática desempeñada por el lenguaje:

Dejé que escribiera y leí por arriba. Luego siguió desvariando sobre una variedad extensa de temas. Yo le respondía pomposamente con expresiones como «de más», «ah mirá que bueno» y cuando la situación lo requería, un enfático «sí» o «no». (Hoski, 2011: 20).

La temática de la ritualización comunicativa no se desarrolla en solitario sino que también es acompañada por la problemática identitaria, aspecto que afecta a la enorme mayoría de los personajes de la ficción. Ambos elementos conceptuales, de hecho, se articulan y funcionan como dos caras de una misma moneda. La individualidad del sujeto se evidencia notoriamente reducida en un esquema simplista y absurdo que minimiza las diversas características y peculiaridades humanas. Los hombres, pues, se menoscaban a sí mismos, degradándose a la mera apariencia superficial: una frase y una fotografía son suficientes para darle sentido a la existencia y hallar el lugar de pertenencia en este mundo.

La agregué a mi MSN y me puse a hablar con otras mujeres en el chat. Las salas eran verdaderas jaulas de un zoológico virtual, construcción colectiva de proyecciones anónimas con intereses heterogéneos, a menudo las únicas revelaciones de deseos no expresados jamás a la luz del día. Un nick y un perfil, indicando la búsqueda deseada, limitaban el ser humano que estaba detrás a ser bisexual pasivo, mujer gorda de treinta que busca marido, piba buena sólo amistad, o pendejo de dieciocho flogger. Es un juego difícil pero luego, como todo, uno logra aceptar las reglas. (Ibídem: 15 y 16).

La mayoría de los personajes se manifiestan como representantes de un colectivo específico y, por lo tanto, poseen características etopéyicas bien determinadas. Estas peculiaridades se encuentran absurdamente reducidas y estereotipadas, aspecto que se consolida como un verdadero acierto narrativo. La técnica consiste en plasmar los rasgos más sobresalientes de diversos grupos sociales a través de gruesas y toscas pinceladas, como si se tratase de esperpénticos fantoches. Lo interesante de este tratamiento radica en que son los propios individuos, de forma consciente y voluntaria, quienes se autoreducen y estrechan.

Antes de poder entrar tuve que registrarme en la página de Facebook. Me puse un nombre en coreano y rellené los datos como si fuera de Mozambique. Ya lo había logrado, formaba parte del mundo civilizado. Luego, fui al espacio de Daniel a ver qué había. En realidad ya lo sabía de antes, porque con el mensaje personal del MSN y su foto no había demasiado que adivinar. Sí, esa foto de rollanga o emo o flogger o qué sé yo, esa foto que aparecía repetida seiscientos veces acá y allá, esa pose mano quebrada pelo estirado sobre la cara; sí, esa canción que hablaba de la marihuana, esa que argumentaba originalmente que se trata de un producto natural y por eso es bueno fumarlo y no hace nada y además todos los políticos son putos y también el Estado y por eso está demás estar de la cabeza reloco y a legalizar así fumamos ese fasito en la esquina. Sí, no había nada imprevisible, nada que no pudiese saberse desde el principio. Ahora tenía identidad, ahora ya sabía quién era y podía mostrárselo al mundo entero: un muñequito anarquista de Fanta, de esos de la era de la diversidad homogeneizante. (Ibidem: 30).

Los personajes ingresan de forma directa al campo ceremonial a través de múltiples ritos iniciáticos; mediante estas prácticas pretenden integrarse a las diversas tribus urbanas que conforman nuestro cotidiano panorama cultural. En ellos predomina el accionar tribal, la presión del colectivo por sobre la individualidad, el uso de la fuerza bruta y de la humillación simbólica contra el sujeto que solo desea integrar una comunidad.

Pobre, era su segundo día de plancha, por eso los malos resultados. La tribu lo estaba probando, éste era el tercer ítem de su fugaz carrera de aprendiz: «persuasión y mendicidad». Luego seguía «introducción al hurto», comenzando con pendejos de clase medio-alta, o que estuviesen vestidos como tales, y viejas enclenques. En las bolillas anteriores había tenido mejor suerte: «armado de porro» y «porte de viserita», eran cosas en las que le iba muy bien. Bastaba mirarle la gigantesca pipa Nike que adornaba su frente descerebrada para comprobarlo. (Ibidem: 33).

El narrador comprende la peculiaridad de los acontecimientos y de los sujetos referidos en su

discurso, expresando de manera explícita: «La mía era ya una verdadera tarea sociológica» (Ibidem: 38). Todo el texto podría llegar a ser leído, de hecho, como un subjetivo y peculiarísimo estudio de corte sociológico que condensa las características de nuestras más afamadas culturas urbanas en sesenta carillas. Así ocurre, por ejemplo, con los emos que ingresan al cyber. Los ritos de iniciación se materializan en agresiones físicas que evidencian un carácter bautismal. La negación lingüística e identitaria alcanza su cota más elevada cuando uno de los personajes, aboliendo su individualidad por completo, utiliza como nombre el link que lo redirige a su perfil de Fotolog.

Enfrente, uno/a de los emos trajo una peluca quién sabe de dónde y se la puso sobre la pelada al recién convertido, ajustándola de tal manera que no pudieran verse los dos tatuajes no permanentes que tenía en la nuca. [...] Ya culminado el rito de iniciación, tomó la trincheta antes mencionada y arrancó a cortarse todo. Sus nuevos camaradas no se lo impidieron en principio, pero luego se abalanzaron para quitarle el arma blanca, llorando de desazón por la sangre derramada. Por último, y como para celebrar el bautismo, alguien (creo que se llamaba [www.fotolog.com/sweetearth5679](http://www.fotolog.com/sweetearth5679) o algo así) trajo un celular con cámara y se sacaron un montón de fotos, todas en buena pose, desde arriba, mostrando sus mejillas llenas de base, sus párpados oscuros y su tristeza insondable de estar condenados a no tener identidad alguna. (Ibidem: 42).

### Comentario final

La dificultad que implica redactar un trabajo de corte académico se incrementa aún más cuando no existen bases críticas en las que respaldarse: el hecho de no poder aferrarse a un texto teórico, a un artículo reconocido, a una mera cita de autoridad, genera una sensación de desamparo intelectual. Prefiero –lejos de excusarme en este argumento– divisar la situación como una inigualable posibilidad constructiva: el campo es fértil y absolutamente todo el camino se encuentra por hacer.

Con este trabajo he intentado comenzar a trazar dicha línea, convencido de que *Hacia Ítaca* transmite un mensaje complejo en su aparente sencillez. Los tiempos han cambiado y este texto funciona como una evidencia de ello. La aventura, en la Antigüedad, consistía en retornar sano y salvo al pueblo amado, en evadir la terrible furia de Poseidón, en vencer a los pretendientes,

en recuperar las riquezas y el señorío. Varios siglos después, durante el auge de la modernidad y de las innovaciones literarias, la cuestión cambió de forma drástica: la gran hazaña radicaba en deambular por Dublín durante un día entero, mostrando los vaivenes de la ciudad y del fluir de la conciencia. Hoy en día, en una etapa que algunos tildan de «postmoderna», todo se ha vuelto aún más extraño e inasible: la verdadera odisea –parecería– consiste en enviar un mail.

### Notas

- <sup>1</sup> El reportaje completo puede ser consultado en la siguiente página web: <http://hoycanelones.com.uy/web/2015/04/09/con-el-poeta-jose-luis-gadea-hoski/>
- <sup>2</sup> El texto íntegro es ofrecido por el propio autor en su blog personal: <http://es.scribd.com/doc/124699819/Hoski-Hacia-Itaca-texto>
- <sup>3</sup> Ximena Camarote (setiembre de 2011). «Fermento de una nueva generación», en revista *Periscopio*, n.º 189. Las entrevistas completas pueden ser consultadas en: <http://es.scribd.com/doc/65954801/189-Periscopio-Armado-Hasta-Los-Dientes>
- <sup>4</sup> Rodrigo Clavijo Forcade (2011). «Hacia Ítaca o la ritualización comunicativa», en revista *Once*, n.º 2. La totalidad de la reseña también puede ser consultada en: <http://www.actiweb.es/revistaonce/archivo2.pdf>
- <sup>5</sup> Publicidad televisiva de la empresa telefónica Claro.

### Bibliografía

- Fuente
- HOSKI (2011). *Hacia Ítaca*. Montevideo: Yaugurú.
- Artículos, entrevistas y audiovisuales
- BENTANCOR, Martín (abril de 2015). «No hay cosa más odiada por un uruguayo que la felicidad del prójimo». Disponible en página web de *Hoy Canelones*: <http://hoycanelones.com.uy/web/2015/04/09/con-el-poeta-jose-luis-gadea-hoski/> [Consultado el 25 de setiembre de 2015].
- CAMAROTE, Ximena (setiembre de 2011). «Fermento de una nueva generación», en revista *Periscopio*, n.º 189.
- CLAVIJO FORCADE, Rodrigo (2011). «Hacia Ítaca o la ritualización comunicativa», en revista *Once*, n.º 2.
- NÚÑEZ, Sandino (11 de junio de 2009). *Prohibido pensar*. [Emisión televisiva]. Montevideo: Televisión Nacional de Uruguay.

### Paola Scagliotti

Comencé hace varios años con la fotografía como autodidacta y lo sigo haciendo hasta el día de hoy. Realicé varios cursos en la Escuela Uruguaya de Fotografía y Video (EUF) y participé de varias muestras colectivas organizadas por la misma. Algunas de mis fotos formaron parte de la muestra “Humedales de Santa Lucía” organizada por el Centro de Fotografía de Montevideo (CDF). Realicé las fotos de portada del libro “Ciclotimia-Chill Out” del escritor Uruguayo Santiago Pereira. También colaboré en su disco de poesía musicalizada “Transgénico”, con el diseño y arte de “Maca” Wojciechowski basado en fotos de mi autoría.

Actualmente colaboro con un proyecto llamado “Orientación Poesía”, y con el ciclo de lecturas de la antología ultra joven “En el camino de los perros” realizando el registro fotográfico de ambos. Desde 2015 colaboro en el portal “cooltivarte” realizando la cobertura de diferentes eventos culturales y llevando adelante una sección de fotorreportajes a poetas uruguayos, llamado “Fotopoetas”.

#### Algunos links donde ver mis trabajos:

- <http://cooltivarte.com/portal/category/fotopoetas>
- <http://cooltivarte.com/portal/author/paola-scagliotti>
- <https://es-la.facebook.com/PaolaScagliottiFotografia>



# La última frontera. Poesía joven en Salto

José Pablo Márquez

## José Pablo Márquez

pablomarquez2005@hotmail.com

Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Formación Docente de Salto (2002). Profesor de Historia, egresado del Centro Regional de Profesores del Litoral (2013). Ejerce la docencia en el Liceo Departamental de Salto. Ha colaborado con artículos en revistas literarias de su departamento, como *Punto* y *La Piedra Alta*, así como con esta publicación. Integra el Grupo de Estudios Autobiográficos (GEA), en la órbita del IPES, dirigido por la profesora y escritora Helena Corbellini.

## Resumen:

Sin lugar a dudas, escribir poesía en Uruguay es un desafío mayúsculo al statu quo literario y editorial. Más aún hacerlo en Salto, ubicado en la frontera cultural establecida al norte del río Negro. A través del presente artículo realizaremos un acercamiento a la labor pluricultural de dos jóvenes autores, Jorge Pignataro y Fernando Rocha, tan diferentes en su discurso poético y, a la vez, tan cercanos en su lucha contra el silencio y el *no ser*.

PALABRAS CLAVE: poesía – frontera – lucha

## The last frontier. Young poetry in Salto

### Abstract:

Undoubtedly, writing poetry in Uruguay is a major challenge to the literary and publishing status quo. Even more so in Salto, which is located on the cultural boundary established to the north of the Negro River. This article makes a multicultural approach to the work of two young authors, Jorge Pignataro and Fernando Rocha, so different in their poetic discourse and yet so close in their struggle against silence and *nonbeing*.

KEY WORDS: poetry – frontier – struggle

RECIBIDO: 20/09/2015

APROBADO: 20/10/2015

## Presentación

En el presente artículo abordaremos la obra de dos autores disímiles en su concepción y práctica poéticas, pero que, al mismo tiempo, representan la lucha constante del poeta salteño actual por abrirse paso con su discurso desde el «lejano norte».

Resulta casi ya un lugar común señalar la victoria de la narrativa sobre la poesía en lo que a captación de público se refiere, desde mediados del siglo XX hasta ahora. Las narraciones han ido desplazando progresivamente a los poemarios de los estantes de las librerías, y los han empujado a una suerte de ostracismo que, aparentemente, parece estar lejos de revertirse, al menos en lo que a mercados y ventas se refiere. Si bien es cierto que la ficción en general es llevada a competir por nichos similares con otras producciones en papel (¿otras literaturas, acaso?), por parte de las grandes editoriales que exploran permanentemente ampliar y/o conservar sus márgenes de ganancia, la poesía lleva aparentemente las de perder por el hecho de que la misma no es tan atractiva (para cierto público, al menos, consumidor acrítico) por su tendencia a derribar las barreras del lenguaje cotidiano. La lectura y creación de poesía no son una adaptación a cierto gusto que acata las fórmulas impuestas por las cajas registradoras, ya sea que tengan o no la bendición de la academia, sino un desafío a toda aquella sensibilidad y conciencia que ve un enigma allí donde los demás aceptan, en un acto de fe, los dictámenes de la normalidad y el mercado:

Descolocada frente a las exigencias de la comunicación inmediata donde el lenguaje es instrumento para algo que sucede fuera, la lengua poética, la poesía misma, adquiere apariencia de distracción, de ineficacia. Despreocupada de las preguntas básicas, pero obvias como preguntas, a las que responden los mensajes transmisores de información, la poesía enmudece, apenas responde. Frente a la eficiencia y a la locuacidad de otros lenguajes, la poesía es un *zapping* hacia otro canal, un corte de ruta frente a una economía comunicacional que exige ciertas reglas de exposición, una *dispositio* fuera de cuya retórica acosa el fantasma del exilio. Pienso en el qué, el cómo, el dónde, el cuándo y el por qué que exige la noticia periodística para cumplir con el mandato de objetividad; pienso en el formulismo de la jurisprudencia como código saturado de redundancia. (Genovese, 2011: 15).

Sin embargo, ese anárquico individualismo (o consciente materialismo colectivo) propio del lenguaje poético (y literario, en general), que en un acto de suprema libertad impone su código propio, fija las reglas de una nueva percepción que da vuelta la realidad para mirarla mejor, y es la clave del triunfo de la poesía sobre la chatura a la que el propio sistema pretende condenarnos a fin de aceptar sus taras y catástrofes. La alterconciencia del lenguaje poético, o radical conciencia de la alteridad en el poeta, conduce a levantar bandera contra la alienación propia y ajena, contra el dejar de ser uno mismo, o directamente no ser. El arte poético es lo que emerge en la frontera entre el *ser sí mismo* y *dejar de ser*; cuyo campo de batalla es el lenguaje. Frente a la estandarización capitalista la poesía (aunque no únicamente) levanta un desafío ante el lector, por lo que todo devenir poético se convierte en un devenir político, no en el sentido más acotadamente partidario del término, sino en el más ampliamente humano. Es así que la necesidad de autoafirmación individual (no individualista) empuja al autor, en primera instancia, a escribir, para después concretar el deseo de echar a andar el verbo, que es también un deseo de amor y de entrega, en la participación y ejecución de canales de expresión alternativos, ya sean editoriales independientes (que tienden a arriesgar más), revistas literarias de breve pero intensa vida, experiencias de promoción cultural colectivas, redes sociales, etc. Este último fenómeno, complejo, heterogéneo, ha representado un espacio al que la poesía se ha adaptado con mayor comodidad que muchos de los otros géneros, especialmente porque la poesía, al igual que Facebook o que Twitter, abrevia en la inmediatez y en la inminencia de la experiencia virtual y real.

Escribir poesía en Salto y, además, publicarla es un suceso cargado, sin dudas, de valentía. Nada expresa mejor el puro deseo de *hacer literatura* en forma sistemática, prácticamente con el único condicionamiento de la decisión propia, que jugarse por un género, como decíamos, monetariamente devaluado. Es así que los dos poetas que estudiaremos a continuación han desarrollado distintas estrategias de sobrevivencia que incluso han marcado en mayor o menor medida sus versos, y han materializado su compromiso literario no solo en poemarios en papel, sino también en un quehacer cultural que los ha convertido en *vagantes* de una frontera, no solo geográfica, cuyo límite es el río Negro.

## Jorge Pignataro. El hallazgo del mí mismo en el cuerpo ajeno

Jorge Pignataro<sup>1</sup> (1982) prácticamente no se ha movido, físicamente hablando, de Salto, pero ello no le ha impedido conectarse con otras áreas geográficas y otros creadores. Con dos libros de poemas en su haber (*Poblar el aire*, *Más azul que los peces*), Pignataro también ha formado parte de otras iniciativas, como la revista literaria y cultural *La Piedra Alta*, publicación bimensual que alcanzó los siete números en dos años (2010-2011), co-dirigida por Jorge Pignataro y el escritor Juan Carlos Albarado, y que contó con la colaboración de «veteranos» como Leonardo Garet y José Luis Guarino, así como de autores jóvenes, no solo salteños, como Leonardo Martínez y Rafael Fernández Pimienta. La mayor parte de su obra, además, se enmarca en el trabajo realizado en el Taller Literario Horacio Quiroga (dirigido por el académico profesor Leonardo Garet), del que es miembro desde su fundación, y ha tenido eco desde las páginas del diario *El Pueblo* y el programa radial *Tiempo de cultura*.

*Poblar el aire* (2003), editado a través de la independiente Ediciones Aldebarán (cuyo responsable es Garet, presentador, además, del mencionado poemario), es el punto de partida de la obra de Jorge Pignataro. En los textos que componen este libro la intuición poética es contenida dentro de un discurso depurado, sin experimentalismos forzados, que no obstante potencia lo que se desea expresar. No es la formulación de neologismos o de metáforas impactantes lo que orienta al poeta, sino la mirada de la realidad desde un ángulo inusitado: «Metidos en tu pecho / mis ojos laten / como un corazón de nadie / es decir / compartido.» («Como un boomerang», 2003: 10). Ya no podemos manejarnos ante sus versos con el tándem tradicional amante-amada, sino que la experiencia del amor es compartida. Pero ese deseo de compartir y compartirse con el otro se torna una batalla difícil, porque el deseo ajeno no necesariamente funciona en la misma sintonía de los sentimientos del yo lírico. El sexo, el amor, se vuelven un problema de comunicación (o incomunicación), en parte porque la propia realidad que crea la unión más íntima desaparece ante la partida del otro y la consiguiente soledad: «Cuánta fiesta muriéndose en tus ojos / cuánto mundo desteñido / cuando tus ojos se apagan / si hasta el amor de las fotos / queda gris / o desaparece» («Incomunicación en blanco y negro», 2003: 11).

Todos los poemas del libro están alentados por el mismo tono nostálgico del Neruda más íntimo de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y no en vano *Poblar el aire* lleva como epígrafe un verso del poema 17: «¿Quién llama? ¿Qué silencio poblado de ecos?». Sin

embargo, existe, a su vez, la voluntad de elevar una voz propia, donde la sensibilidad poética, en tanto humana, no queda acotada a la simple expresión de lo sentido, sino que transforma la realidad a partir del lenguaje y crea un mundo propio en el lenguaje mismo. A propósito de esto, Leonardo Garet señala en la contratapa de esta *opera prima*: «Jorge Pignataro puede inscribirse entre los huidobrianos (“Cuanto miren los ojos, creado sea”), así como se inscribe entre los que eligieron la ruta del trabajo con la forma expresiva y tienen, por lo tanto, la coraza bien ajustada para emprender el combate». Combate en el que se busca, quizás, doblar la rodilla del oponente, no para vencerlo, sino para encontrarse a sí mismo en el contacto directo con el otro, sea la mujer deseada, sea el propio idioma, tal como lo vemos en, justamente, el poema denominado «Combate» (2003: 35): «En un balcón de la madrugada / esta madrugada / sin ventanas / descubrir que está en el cuerpo / el campo de combate / verdadero». El propio acto poético (crear a través de la palabra) renueva la experiencia, que puede ser la misma de muchos, pero se torna especial por medio de la expresión moldeada:

La literatura, al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más «perceptibles» los objetos. Al tener que luchar más arduamente con el lenguaje, al preocuparse por él más de lo que suele hacerse, el mundo contenido en ese lenguaje se renueva vívidamente. [...] El discurso literario aliena o enajena el lenguaje ordinario, pero, paradójicamente, al hacerlo, proporciona una posesión más completa, más íntima de la experiencia. (Eagleton, 1998: 6).

Si nos atenemos a lo que señala Umberto Eco (2005: 155), en ciertos contextos, sobre el papel que cumple el símbolo en tanto y en cuanto imagen que conecta con una realidad trascendente (no necesariamente de índole religiosa), podemos apreciar en la poesía de Pignataro la búsqueda, justamente, de los símbolos que le permitan comunicarse con todo aquello que de trascendente pueda tener la unión erótica. En «Liberación» (2003: 9), el varón pretende descifrar esa incógnita que es la mujer amada, hallar el ser que parece visualizarse en el contacto sexual, sabiendo que el propio hallazgo conduce a la pérdida:

Tenías guardada la luna  
y desbordó por tus ojos.  
No querrás recordar  
entonces  
tu cuerpo vacío

de gemidos  
que quedaron pintados  
en el aire  
como mariposas detenidas.  
No querrás recordar  
pero fue anoche  
y qué importa  
diremos que esta mañana  
nació sin memoria.

Como se observa, esta mujer amada es, a la vez, amante, o sea, voluntad, aunque más no sea una voluntad destructiva, no a la manera de la *femme fatale* baudelaireana, sino mediante la anulación del otro a través del olvido: «No querrás recordar / pero fue anoche / y qué importa / diremos que esta mañana / nació sin memoria.» En estos versos no hay acusación sino, en algún punto, cómplice resignación («diremos») ante la fugacidad del instante que, de cualquier manera, quedará impreso en el poema.

El otro poemario de Pignataro es *Más azul que los peces* (2007), también editado a través de Aldebarán. Cada uno de estos libros de poemas revela una sorpresa diferente ante el fenómeno amoroso, una suerte de perplejidad, en la que se embarca al lector a través de la palabra. En *Más azul que los peces* el discurso poético explota en una auténtica fiesta de los sentidos a través del lenguaje. Lo erótico abandona buena parte de la melancolía del libro anterior para regodearse en la metáfora cargada de exquisita sensualidad, que se puede disfrutar desde el primer poema, «Como un ciego» (2007: 11): «Pensé que eran duraznos / o amapolas / cuando hundí los dientes / pero nació tu voz / dijo amor». Si bien el deseo no crea en torno a sí mismo una mitología propia, como ocurre en los textos de Marosa Di Giorgio, sí echa mano de la imaginaria natural (frutas, pájaros, árboles), de cierto sadismo, que crea un puente entre su poesía y la de su coterránea. El canibalismo de la actitud del yo lírico vehiculiza el deseo de incorporar al otro, de hacerlo más propio, quizás por la conciencia, presente ya en la obra anterior, de que la belleza generada en la consumación del deseo suele ser efímera, llevando en sí misma la condena de la soledad.

Pero si algo salva del naufragio al individuo amante es el descubrimiento de sí mismo en el encuentro con el ser ajeno y complementario. Al igual que los poetas del amor cortés, el yo lírico de los poemas de Pignataro parece descubrir a través de la intuición poética que los cuerpos entrelazados en el sexo son, en sí mismos, interrogación y respuesta que trascienden, no necesariamente en un sentido esotérico o metafísico, sino más bien existencial, el aquí y ahora: «Conocer la sombra de tu cuerpo / por dentro de la noche /

comprender los tropiezos de la carne / cuando el alma tiene / la palabra / adentrarse en tu cuerpo / cuando la noche le da la sombra / es espantar la muerte / apartarla como cosa vieja / como vieja ropa.» («Vida», 2007: 15). La tensión entre la incógnita y su posible deducción es, justamente, la tensión misma de la Vida, tal como el título del poema previamente citado, que no se limita a la instantaneidad del juego sexual. El juego, en tanto recreación de las posibilidades vitales, se vuelve palabra, texto escrito, que explora, a su vez, posibilidades semánticas, ya sea a través del tropo como también a través de la impresión gráfica en el papel. Sucede que la poesía es, en un sentido radical, desdoblamiento:

El sentido enigmático del poema se desprende de la intimación que ahonda en el ensimismamiento del lenguaje hasta producir una enajenación por la que ese sentido no se distingue de la inmanencia formal donde tiene lugar. La intimación poética desdobra la intimidad lingüística en un movimiento topológico del espacio o de la topología expresiva, que en apariencia queda escindida por una instancia de apropiación o de propiedad y otra instancia de enajenación o ajénidad. (Cuesta Abad, 1999: 173).

La compulsión misma de crear, de crear literariamente, como otra forma de eludir a la muerte o, por lo menos, de enseñarle los dientes, genera, a su vez, sus interrogantes, que por momentos parecen ser una antítesis que surge de la afirmación amorosa:

Por qué escribir que un cuerpo  
contra otro cuerpo a veces  
hace chispas  
como las piedras

por qué decirlo  
si alcanza  
con incendiarse

por qué decir te extraño  
y prolongar el grito  
como los pájaros

por qué escribirlo  
si alcanza  
con extrañarte.

El deseo y el placer, ligados a la mujer amada y que ama, invaden la cotidianeidad, sean objetos o espacios, y en el propio poema cada detalle verbal

reclama, precisamente, su lugar en el conjunto, donde la sensación gráfica del texto genera un ritmo propio:

De lo profundo del vino  
que está en la copa  
empieza a nacer tu cara

la copa es un animal preñado

gime  
y nada hasta lo profundo  
de mi boca.

De todas formas, no deja el lector de quedar con la sensación de que, de última, todo resulta ser un sueño, un encuentro furtivo donde cada uno se cree la mentira de la unicidad y la invulnerabilidad del amor, aun cuando no sea más que un autoengaño para hacerle trampas a la intrascendencia, que puede llegar a tener un sabor más amargo que la muerte.

### Fernando Rocha. La dramática conciencia de la frontera

Fernando Rocha (1977) lleva cuatro poemarios<sup>2</sup> a cuestas, preñados entre las múltiples experiencias profesionales y artísticas de su autor, así como de su trajinar por las rutas de la región participando de una variada gama de encuentros y recitales. Por un lado, su experiencia como director del grupo antiteatral Andacalles, y por otro, la co-participación con el pianista y compositor Sergio Calvo en el recital poético itinerante *Ensamble*, lo han llevado a profundizar en el lado más performático de la poesía. Su más reciente obra, *Ensejo/ Pretexto* (Ático Ediciones, 2014), es la resultante de un periplo en el que Rocha ha venido peleando a brazo partido contra la indiferencia y el silenciamiento producto de su desmarque de ámbitos más «oficiales», así como de su propia búsqueda y crecimiento como creador. Con su última obra, tal como señala el profesor Leonardo Martínez en la presentación de este poemario, Fernando Rocha accede a su madurez experiencial y creativa, que lo consagran como una de las voces más originales en el ambiente literario de Salto y del interior del país, así como de la región.<sup>3</sup>

*Ensejo/ Pretexto* es un libro bilingüe, con un discurso propio desplegado en castellano y portugués. Este desdoblamiento lingüístico representa una conciencia múltiple, tanto de lo que se expresa como de a quién se dirige, así como del espacio cultural y de vida en el que el propio poeta pone en acción su palabra. Es, claramente, una poesía de frontera, con conocimiento de su condición de tal, que percibe y asume en sí misma



el plurilingüismo colectivo, que también es individual. Ya en los nuevos poemas presentes en *Esquirlas*<sup>4</sup> Rocha realiza un adelanto de lo que será su posterior libro en el poema «Declaração» (2011: 57): «Me hago cargo / de mi insatisfacción. / No debo explicaciones / a nadie / si así fuera / *sinto muito / mas sou o que sou.*»

En general, la poesía de Rocha apela a un estilo conversacional que encaja con su tendencia a ir desenrollando una idea central que, en varias ocasiones, parte de la semilla de una indisimulada experiencia o acontecimiento personal, como sucede en «Cumpleaños» (2014: 15): «Otro 6 de enero / en mi barca que / navega entre / dos siglos. / Desde temprano / me llegan / la indiferencia de muchos / las saluciones de algunos.» El acontecimiento aparentemente trivial (*cumpleaños*) se transforma en punto de partida de una reflexión marcada por una amarga y desengañada ironía que sirve, también, para descolocar la experiencia misma del lector:

La poesía desecha, o trabaja como inversión irónica, aquello que actúa normativizando la realidad dentro de casilleros donde el mundo es apenas algo más que lo de siempre. Lo poético exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación. (Genovese, 2011: 16).

En consonancia con lo anteriormente apuntado, destaca la periodista y escritora brasileña Monique Revillion (a quien está dedicado el bello y sentido «La promesa»), quien prologa *Ensejo/ Pretexto*:

En su libro *Cuaderno de fuego-Ensayos sobre poesía y ficción*, Carlos Nejar nos enseña que, al visitar palabras, visitamos sus imágenes. «Una imagen con un máximo de concreción, un poema con un máximo de sentido, con un mínimo de palabras, como aseveró Ezra Pound. *Cargado de inminencia*, en la expresión del famoso poeta mexicano Octavio Paz». Poesía, entonces, es un lenguaje cargado de sentido, de expresividad, de significación. (2014: 5).

Pero, dado el carácter bifronte de los textos de *Ensejo/ Pretexto* en materia idiomática, un mismo poema es, a la vez, dos poemas, por lo que el poeta despliega su decir en dos frentes, consciente de que la alteración de los sonidos no transforma, quizás, la idea esencial comunicada, aunque, no obstante, multiplica el cúmulo de sensaciones y, por tanto, de significados: «Outro 6 de janeiro / em minha barca que / navega entre / dois séculos. / Desde cedo / *chegam-me / a indiferença de muitos / as saudações de alguns.* («Aniversário», 2014: 77). El hecho de que *saudação* tenga una raíz que la conecta con *saudade* (ese intraducible vocablo portugués que implica un universal sentimiento de melancolía y nostalgia) marca el sentido original en castellano con una innegable ironía.

De esa manera Rocha asume su poesía como un acto performático producto, como indicábamos líneas atrás, de su interacción directa con el público (como actor y director) y con otras expresiones artísticas, especialmente en *Ensamble*, donde combina la recitación de sus textos con composiciones musicales originales (sobre todo bossa nova y jazz latino) a cargo del reconocido compositor salteño Sergio Calvo. Es por ello, probablemente, que *Ensejo/ Pretexto* se arma en dos partes, la primera («Pretexto») con poemas en castellano y la segunda («Ensejo») con los mismos (?) poemas en portugués, y no con veintinueve textos en castellano acompañados de su contraparte portuguesa; no tenemos, pues, una tradicional versión bilingüe de poemas para un público de diverso origen idiomático, sino que son cincuenta y ocho poemas diferentes hermanados en una misma idea, de posibilidades expresivas infinitas al discurrir en dos direcciones paralelas.

El juego a varias puntas de la poesía de Rocha alcanza también a otros tipos de discursos que son transformados por su irreverente sarcasmo; «el

formulismo de la jurisprudencia como código saturado de redundancia», del que habla Alicia Genovese, es deconstruido y rearmado, tal como ocurre con «Decreto real» (2014: 31):

Ante la elocuente  
constatación  
de un sin fin  
de genios sueltos  
-que pululan por  
estas latitudes-  
se ha resuelto:

1°. (para distraer)  
la producción masiva  
de lámparas afines.

2°. la prohibición  
(so pena de mutilación)  
del frotamiento de las mismas.

3°. y que a los plebeyos de turno...  
algún dios los ayude.

Comuníquese. Expídase. Archívese.

El poema pone de cabezas la realidad al pasarla por el tamiz crítico del autor, que desnuda el vacío y las coartadas de la sociedad en la que vivimos, donde el genio o gurú de turno es, al mismo tiempo, el guardián del sistema que oprime tanto al cuerpo como a la fantasía creadora e indomable. En «Pasquín» (2014: 35), por ejemplo, el poeta pasa a gritar su disconformidad no en una pose armada para una rebeldía sintética y vacía, sino en un gesto dramáticamente auténtico, en un verbo inexcusablemente urbano que empalma con otras retóricas para expresar, en definitiva, la misma desazón:

La estupidez  
ha ganado la calle...

disfrazada de individualismo  
devela vanidades  
*ande naide creiba*  
*que hubiera gusanos.*

Ahora bien, la polifonía de *Ensejo/ Pretexto* se corresponde con una variedad de temas que van de lo social a lo íntimo, y viceversa, incluso en un mismo poema, como en «Evasión» (2014: 51):

Cuando todo parece perdido:

la paloma engulle  
a la serpiente  
las noticias solo hablan  
de muerte y desencanto  
y la cultura es  
una prostituta de lujo  
para las políticas  
de consumo...

encuentro mi refugio  
en el huracán florido  
de tu boca.

Una vez más, el «otro yo» portugués del poema instala una variación que no es inocente y se expande en la aliteración: «encuentro meu refúgio / no furacão florido / da sua boca.» (2014: 107).

Por medio de un verbo intenso, coloquial, casi inmediato, Fernando Rocha va labrando un destino cuya gloria es la recepción de un público que cada vez adopta como propia su voz poética. En este sentido, Facebook ha servido para que la poesía de Rocha trascienda fronteras y así, poco a poco, ha logrado conectar con un público en red más amplio, más joven y más receptivo a una poesía ineludible, de efecto directo que, a la vez, conduce a necesarias relecturas. Muchas veces pre-publicando (o publicando pre-textos) en su muro de Facebook con el sugestivo pseudónimo de Fernando Pélida, Rocha mantiene su vista fija en las transformaciones de la palabra, consciente siempre de que «la eternidad / no es privilegio humano» (2014: 58).

## Notas

<sup>1</sup> Pignataro también tuvo a su cargo la presentación de *Complicidad lunar* (Rumbo Editorial, 2008) de Juan Carlos Albarado y de *Mujer con fondo de agua* (Editorial Botella al Mar, 2009) de Rafael Fernández Pimienta. Textos suyos figuran en la antología *Poesía del Litoral* (Ediciones Aldebarán, 2007) y es co-autor, junto a la poetisa y narradora Estela Rodríguez Lisola, de un *Nomenclátor de Salto* (Taller Literario Horacio Quiroga e Intendencia de Salto, 2007).

<sup>2</sup> *Umbral anacoreta* (Impresión de autor, 2004), *Inexorable bienvenida* (Impresión de autor, 2007), *Esquirlas* (Ático Ediciones, 2011) y *Ensejo/ Pretexto* (Ático Ediciones, 2014).

<sup>3</sup> Fernando Rocha ha estado vinculado como colaborador e invitado al Multiespacio Cultural de la Fundación Magister (Concordia, Argentina), a cargo de la docente, poetisa y librera entrerriana Stella

Maris Ponce, y ha participado de recitales poéticos en Maldonado, Colonia, Soriano, Paysandú y Río Negro.

<sup>4</sup> Antología personal de sus anteriores obras, *Umbral anacoreta* (2004) e *Inexorable bienvenida* (2007), junto con poemas inéditos hasta ese momento.

## Bibliografía

- CUESTA ABAD, José Manuel (1999). *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- EAGLETON, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto (2005). *Sobre Literatura*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GENOVESE, Alicia (2011). *Leer Poesía: Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PIGNATARO, Jorge (2003). *Poblar el aire*. Montevideo: Ediciones Aldebarán.
- (---) (2007). *Más azul que los peces*. Salto: Ediciones Aldebarán.
- ROCHA, Fernando (2011). *Esquirlas*. Montevideo: Ático Ediciones.
- (---) (2014). *Ensejo/ Pretexto*. Montevideo: Ático Ediciones.

# ¿Hay un texto en el Slam de poesía oral Montevideo?

Leonardo Lesci

## Resumen:

El «Slam de poesía oral Mvd» puede visualizarse como el corolario de una prolongada modalidad de poesía puesta en escena, que desde la ciudad de Chicago, luego México D. F., y vía Buenos Aires, ingresa en el 2015 en Uruguay. Este artículo se ocupa de revisar la experiencia del slam en Montevideo durante el transcurso del 2015 y algunos de los vínculos que desarrolla con el circuito poético establecido en el marco de una literatura joven. Se escenifica la gran participación de autores jóvenes, junto a otros de gran recorrido en el desarrollo performático de la poesía, para luego visibilizar el rápido diálogo que este slam –en el breve período descripto– genera con el campo literario uruguayo y cómo técnicamente esta propuesta de poesía oral flexibiliza o no –en su «puesta en voz»– la estabilidad de la que el texto escrito es garante. De allí surgen interrogantes: ¿Qué significado tiene que una propuesta poética como esta –en el transcurso de menos de diez meses– se asimile bajo ciertas formas a la institucionalidad literaria? ¿Qué cambios y permanencias refleja este slam respecto de los existentes ciclos de lectura? ¿Hay un texto detrás del «Slam de poesía oral Mvd»?

PALABRAS CLAVE: slam – poesía oral – poesía joven – texto escrito – institucionalidad literaria

## Is there a text in the Slam poetry of Montevideo?

### Abstract:

The «Mvd oral poetry Slam» may be visualized as the corollary of a prolonged modality of staged poetry that, from Chicago, to Mexico D. F., and via Buenos Aires, arrived in Uruguay in 2015. This article reviews the slam experience in Montevideo throughout 2015, and some of the links it developed in the poetic circuit established in the framework of young literature. A great many young authors, together with others with long runs in the development of performance, were staged; to later visualize the rapid dialog that this slam –in the brief period described– generated in the Uruguayan literary field and how, technically, this proposal of oral poetry does or does not make flexible –in its ‘out loud’ version– the stability for which written text is a guarantee. Questions have arisen: What is the significance of a poetical proposal such as this –in under 10 months– having been assimilated in certain ways into literary institutionalism? What changes and sameness does this slam reflect with respect to existing reading cycles? Is there a text behind the «Mvd Oral Poetry Slam»?

KEY WORDS: slam – oral poetry – young poetry – written text – literary institutionalism

RECIBIDO: 19/10/2015  
APROBADO: 30/11/2015



## Introducción

Pensar el «Slam de poesía oral Mvd» conjuntamente con la literatura es un intento de paralizar el tiempo sobre un fenómeno que está ocurriendo en el Uruguay –que envuelve cierta forma de la poesía– e inventar una perspectiva que todavía no tenemos. Por lo tanto existen dificultades tanto en el orden metodológico como en el teórico. Aunque el período en cuestión es excesivamente presente y actual, al punto tal que su ruta en el 2015 no está cerrada, ello no inhabilita el inicio de algunas reflexiones.

Al mismo tiempo, por el carácter presente del objeto en cuestión, por tratarse de hechos que están sucediendo y de los que la web en sus diferentes formas de redes sociales es el principal almacenaje, la observación está atravesada por un tenor –si se quiere– más periodístico que académico. Además, dadas las características, es una pretensión iniciar una contribución al casi inexistente estado de la cuestión en materia de slam en nuestro país.

El tema ofrece un atractivo en la frescura misma de aquello que está sucediendo en el presente sobre una de las caras de la literatura actual, y a la vez la dificultad y riesgos de un fenómeno que se va construyendo, y no sabemos (aunque podamos intuirlo) cómo continuará. Sin embargo, más allá de esto, lo ocurrido hasta aquí permite ser interpretado si angulamos el encuadre más

allá de los límites nacionales. Es posible una lectura de la experiencia que a modo de embudo se ha ido desarrollando de norte a sur: Chicago en 1985, México D. F. en 2005 y Buenos Aires en el 2010, llegando en el 2015 a Montevideo.

## De las antologías y circuitos de lectura

El slam montevideano, en sus aspectos más caracterizados y salientes, tiene lugar en el marco de una literatura joven. La categoría literatura joven siempre ha sido problemática, como toda taxonomía atada a definiciones etarias. Asimismo, el Uruguay parece haber generado una mayor tradición en lo que hace al interés por confeccionar la categoría de poesía joven. Dan cuenta de ello diversas antologías que han ido apareciendo en las últimas décadas del siglo XX e iniciado el siglo XXI. Muchas de ellas han pasado a ser piezas curiosas de autores que luego generaron una obra poéticamente sólida o respetable, mientras que otros se convirtieron en nombres que han desaparecido completamente de la escena literaria. La última de estas antologías de poetas jóvenes en Uruguay (aunque la financiación y sello editorial provenga de Venezuela) es *Los hijos del fuego* (2011), coordinada por Ariel Silva y Gerardo Ciancio. Algunos de los antologados reaparecen en otra antología que se hará pública en el 2016, y que al mismo tiempo es un trabajo de

investigación de la profesora Jesse Lee Kercheval de la Universidad de Wisconsin. Dicho proyecto, del que sabemos ya su nombre, *América invertida: An Anthology of Younger Uruguayan Poets*, se publicará en Estados Unidos por la editorial de la Universidad de Nuevo México. Es una antología de poetas jóvenes uruguayos, pero a diferencia de otras es una edición bilingüe: español-inglés, donde las traducciones están a cargo de otros poetas, tanto de Estados Unidos como de Canadá. La profesora Kercheval tiene un fuerte interés por la poesía uruguaya en general. Recientemente en su país editó una traducción de poemas seleccionados de la poeta uruguaya Circe Maia, *The Invisible Bridge*. Pero su principal punto de atracción en la poesía uruguaya se ha concentrado en las nuevas y alternativas voces. En este trabajo, todavía inédito pero que ha tenido ya difusión a través de blogs literarios estadounidenses, se encuentra, a nuestro criterio, el cierre –al presente– del difícil estado de la cuestión en materia de poesía joven.<sup>1</sup>

Estas antologías cumplen un rol de orientación y barómetro sincrónico del panorama de la poesía joven, ya que resulta iluso suponer que su estricta cartografía se agota en ellas dado su universo sumamente vasto. Los volúmenes de ediciones de libros de poesía joven han aumentado considerablemente en los últimos años, tanto como la cantidad de sellos editoriales. Muchos autores ingresaron en una dinámica continua de publicaciones. Otros han publicado su primer libro y han desaparecido de la escena literaria.

Otra antología que no debe desdeñarse es la que Gerardo Ciancio coordina con el poeta colombiano Federico Díaz Granados, llamada *El Amplio jardín. Poesía joven de Uruguay y Colombia*. Los poetas uruguayos que la integran son: E. Curbelo, Juan de Marsilio, J. Olivera, Thiago Rocca, Melissa Machado, W. Jhonston, Lalo Barrubia, A. Ferreiro, Federico Rivero, Gabriel Peveroni, Isabel de la Fuente, P. Einoder, Leandro Costas Pla, Virginia Lucas, Martín Barea, Andrea Durlacher. Los mencionados, a los que todavía resultaría pertinente endilgarles la forzada categoría de poetas jóvenes, no han formado parte del slam en Montevideo. No obstante, Martín Barea Mattos, que se repite en las tres antologías aludidas, participó pero con una intervención independiente en el «Slam Paralelo 33» de Buenos Aires.

El ámbito de los circuitos de lectura se convirtió en el catalizador para quienes continuaron trabajando la poesía y esquivaron las publicaciones. El ciclo de poesía «Ronda de poetas» coordinado por Martín Barea Mattos cumplió en el 2015 diez años de existencia. Aunque participen autores de diversas edades, el archivo de audios que registra la lectura de cada uno de los poetas los días jueves, almacena –probablemente– la antología más completa de poesía joven uruguaya.

A este ciclo de poesía, en el lapso de los últimos años, se le suman otros espacios de lectura («Kalima tiene la palabra», «La pluma azul», «El living», etc.) que funcionan paralelamente.

## Historias elásticas: de la performance al slam

El carácter de competencia que posee el slam, situado en sus orígenes, está muy vinculado al reto o duelo propio de las contiendas pugilísticas. De algún modo, el esquema boxístico –con sus retos y rondas– se fue desarrollado en él como una metáfora. Pero si se rastrea más, un curioso antecedente de esta forma performática de poesía está en lo que podría ser la historia misma de la performance.

Una anécdota coloca como protagonista a un ser multifacético como fue Arthur Cravan, sobrino de Oscar Wilde, en torno a Dada. RoseLee Goldberg (1979) registra buena parte de la historia performática en el siglo XX en un precioso libro *Performance. Live Art 1909 to the present*. Allí se cuenta cómo el 23 de abril de 1916 el excéntrico Cravan, autoproclamado campeón del boxeo francés, arriero, encantador de serpientes y ladrón de hoteles, en un hecho tan vanguardista como performático, reta a duelo al verdaderamente campeón del mundo de los pesos pesados Jack Johnson. La anécdota continúa de forma todavía más bizarra. Además de haber recibido un knock out en el primer round de dicho duelo, Cravan visita Nueva York al año siguiente invitado por Picabia y Duchamp para participar en la lectura de una «opening night». La provocación de Cravan se traduce ahora en su estado de borrachera y las obscenidades que le propina a la audiencia, hasta que es sacado de allí por la policía y puesto en una prisión fuera de la ciudad. Se supo de él que en 1918 estuvo por un pequeño pueblo mexicano acarreado provisiones con dirección a Buenos Aires.

La discusión a nivel teórico y específico en el panorama local sobre la productividad reflexiva del canal oral de la poesía en la literatura uruguaya tiene en Luis Bravo –crítico, poeta, participante de los slams– su más sólido representante. Trabajos de diversa magnitud dan cuenta de ello. Desde un artículo inicial «La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia» (2011) en que organiza teóricamente el concepto de «puesta en voz» y dispara su articulación con algunos poetas uruguayos (Ibarbourou, Pereda, Berenguer, di Giorgio), hasta *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1959-1973* (2012), donde el período descripto de la promoción del sesenta, analizado en tres camadas o enviones, es estudiado atravesadamente bajo dicha categoría. Un artículo de Bravo (2014) recoge nuevamente el concepto pero para focalizarlo en relación a los denominados «troveros orientales»

en la amarrada tensión de campo-ciudad, y cómo esta peculiar emisión poética se ve desplazada del mercado editorial.

Bravo (2011) subraya que el divorcio de la prolifera tradición oral de la poesía, con la concepción del «poeta moderno», deviene sobre todo de una incompleta interpretación de este último. De hecho, Arthur Rimbaud, uno de los modernos más emblemáticos en el sentido fuerte del término, iconiza buena parte de lo que el siglo XX traerá como dimensión performática del arte. La elasticidad de la noción de *performance* hace que trazar una historia de ella sea una tarea escurridiza. Ilan Stavans (2011) coloca a Harry Houdini (1874-1926) como «El primer performer». Allí presenta la ilusión y la magia como una forma de estar en el mundo.

Luis Bravo fundamenta la esencia de esta poesía a partir de un estatuto del que la lectura performática sería portador, ya que su existencia radica en ciertas variables que vienen dadas en la escenificación de voz:

Para decirlo en un juego de palabras: la lectura poética sin elaboración de su puesta en voz es algo que suele ocurrirle a los poemas, pero los poemas solo «ocurren» cuando su puesta en voz ha sido formalmente elaborada. Cuando la puesta en voz se da en vivo, el discurso inevitablemente interactúa y está mediado por múltiples elementos paralingüísticos (espacio, luz, gestualidad, canales de audición, otros aspectos tecnológicos), y entonces el poeta puede elaborar o no tales variables, jamás ignorar su existencia como si no fueran parte de la significación. (Bravo, 2011: 15)

La trayectoria de la performance es tan larga como el siglo XX, donde sea que se coloquen sus inicios y finales. Pero el género empieza a considerarse como tal desde una articulación institucional cuando en 1980 el Departamento de Drama de la Universidad de Nueva York cambia de nombre por el de Facultad o Departamento de Estudios de la Performance, bajo la dirección de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1979-1992). Un grado de institucionalidad semejante al que recibe la performance lo tiene el *slam poetry*, con su amplitud de manifestaciones —*spoken word*, poesía performática, trova experimental, hip-hop, etc.—, en el contexto universitario de México.

La tradición de oralitura impulsada desde las culturas autóctonas es instrumentalizada por colectivos artísticos, devenidos en asociación civil, que tienen el fin de la investigación, exploración, difusión y creación de la poesía interdisciplinaria en distintos soportes, el fomento de la lectura y la escritura en niños y



Gabriel Richieri. Séptimo Slam, Biblioteca Nacional, Copa Filba.

diversas juventudes. Ese es el caso concreto del Centro Transdisciplinario Poesía y Trayecto A.C. surgido en 2010. Esta articulación ocurre en dicho país en un lapso de cinco años desde que tiene lugar el primer slam en México D.F., realizado en el Ex Teresa Arte Actual el 19 de febrero del 2005.<sup>2</sup> En el mismo año, desde la Casa del Lago «Juan José Arreola», centro cultural y universitario de la UNAM, se reactiva desde una perspectiva contemporánea «Poesía en Voz Alta».<sup>3</sup>

Una historia del *slam poetry*, aunque es un producto de la contemporaneidad, también puede tener la elasticidad que muestra la performance. De hecho, se le asocia en sus orígenes al movimiento beat, al jazz, al hip-hop, en suma, a la cultura afroamericana de algunos poetas y su forma de resistencia en el reconocimiento social. Marc Smith en la ciudad de Chicago, club de jazz Green Mill, hacia 1985 organiza el primer certamen llamado «Uptown Poetry Slam». Hay controvertidas anécdotas propias de los pubs y la noche que devienen en retos y duelos que hacen pensar en una suerte de ritualización de las provocaciones de Cravan. Pero el carácter competitivo que el contemporáneo slam presenta es, todavía, una forma más protocolar de lo performático.

### «Slam de poesía oral Mvd»

Un slam, tal como lo divulga el espacio web con que se coordina el «Slam de poesía oral Mvd», es «un torneo de poetas en los que se enfrentan mediante un acting con las notas de un jurado seleccionado del público. El formato del torneo está inspirado en el boxeo [...] los slammers leen su poesía y los que reciben las mejores notas del público más las del jurado elegido por el mismo público, pasan a la segunda ronda».<sup>4</sup> En cuanto a sus reglas, si bien supone la flexibilidad propia del lugar donde se articula el evento, se resumen en: 1. Los textos leídos o recitados deben ser originales del autor. 2. Un máximo de dos rondas de tres minutos veinte segundos por slamer. 3. Votaciones simultáneas con jurado rotativo (optativo). 4. Los premios se establecen del primer al tercer puesto. La experiencia montevideana del slam proyectó nueve campeonatos con un cierre a fin de año que definiría el «Torneo Nacional Slam Uruguay». Pese al vocabulario competitivo que domina la terminología de los slams, conviene tener presente que la noción de «ganar» está supeditada a una relativización de la concepción poética, en el entendido de que la poesía no puede tener ganadores ni perdedores, y que basta con poner en «juego» la palabra para no haber perdido.

El «Slam de poesía oral Mvd» que se ha desarrollado durante todo el año 2015 ha generado una continuidad respecto de los circuitos de lectura establecidos. En la actualidad se van disputando nueve slams en la ciudad de Montevideo y uno en el interior del país, en la ciudad de Carmelo, Colonia. El séptimo slam se realizó dentro del FILBA (Festival Internacional de Literatura Buenos Aires) en Montevideo, y sus finalistas clasificaron para la final de un slam latinoamericano organizado en Buenos Aires, Copa internacional FILBA, llamado «Slam Paralelo 33», y que incluía un «Duelo mortal» entre la zona sur y norte de la ciudad, una intervención de Martín Barea Mattos y la participación del Slam Rosario como complemento y contexto de la final FILBA internacional protagonizada por Argentina, Uruguay y Chile.<sup>5</sup>

Jorge Alfonso (1976), en el límite de lo que podemos considerar literatura joven, si la entendemos hasta los cuarenta años, es el ganador del «Pre Slam» y del primer «Slam de poesía oral Mvd» con un texto que contempla muy bien la dimensión de lo que la oralidad y la escritura son: «Mantra». José Luis Gadea (1988), el Hoski, es autor de una obra que pone en escena un heterónimo llamado Martín Uruguay Martínez. El Hoski, y todo lo que su ser reúne, obtuvo, junto a Alfonso, el «Pre Slam» y fue el ganador del cuarto. Diego Devincenzi (1990), autor e intérprete de «Mamut», una obra de teatro de la Compañía Teatro de Arte del

Fondo (TAF), es decir, proveniente del ámbito del teatro, fue quien ganó el segundo slam. Pablo Pedrazzi (1985), autodenominado Pabloski en tributo al dramaturgo y director argentino Eduardo Pavlovsky, coordinador del «Slam de poesía oral Mvd» en el Uruguay y también procedente de la formación actoral, fue quien logró el primer puesto en el tercero. El quinto slam lo logró Walter Ferreira (1968), coordinador del taller literario «Más que palabras», dirigido a personas en situación de calle que funciona en Urbano Espacio Cultural. Gabriel Richieri (1962), poeta, performer y productor, quien desde los noventa trabaja en performance poéticas funcionando en colectivos artísticos, pero que en la actualidad se desempeña «especialmente» *solo*,<sup>6</sup> ha sido el ganador del sexto y séptimo slam, así como del «Slam Paralelo 33» en Buenos Aires. El octavo slam lo ganó Romina Menciones (1992), quien ha estudiado en la Escuela del Actor, y aunque procede de dicho ámbito, lejos de enfatizar la dramatización, realiza una lectura ciertamente tradicional de sus textos y es asidua participante de los slams. El noveno slam se llamó «Mucho/under» y se realizó en Peguenlé al Mimo el 14 de noviembre del 2015; tuvo como ganadora a Paula Bader.

El mayor documento y material tangible del «Slam de poesía oral Mvd» son el conjunto de videos que registran la Copa FILBA realizada en la Biblioteca Nacional en el mes de setiembre. De los más de treinta slammers, solo Eli Almic y Dj RC, Denis Arakelian, Andrea Estevan y María Laura Pintos, Claudio Vela, prescindieron totalmente de texto escrito. Conviene advertir que Eli Almic y Arakelian hicieron hip-hop, que por naturaleza se dice y no se lee. En cuanto al resto, todos realizaron una lectura que conectaba la voz con la escritura en el papel. Incluso Richieri, que de ese gran conjunto es quien se ofrece más performático, corona esta fuerza de la presencia escrita con un poema que palabra a palabra, página por página, es hecho leer al público: «Mi / mente / es / casi / perfecta / cree / que / soy / yo / cree / que / soy / ella/.» También es cierto que en la primera ronda de Richieri en este slam, donde la acción performática transcurre casi en su totalidad bajo la ausencia de escritura, en los segundos finales vuelve al atril (habitual en sus espacios escénicos), portador del registro escrito de su performance. Esta lógica parece coherente con la observación que realiza Nanu Nanu, slamer argentino que participa del mashup audiovisual *Silencio! La palabra vuelve a tomarlo todo* de Anarkocinema: «lo grandioso desde el slam es la escena. Vos te estás poniendo en un lugar de teatro, en un lugar de actor. Más allá de lo que escribas, para mí viniendo más del lado del teatro, es, guionar tu actuación, en algún punto, más que actuar tu poesía».

Otro hecho que merece atención se encuentra en la edición de un libro objeto (formato billetera) de poesía que una semana antes del slam Copa FILBA Pabloski Pedrazzi hace público, llamándole *El amor no garpa*. Es una autoedición artesanal de un novísimo sello Baby you can drive my car, en el que trabajaron Gervasio Monchietti y Leonardo de Mello. Unos días antes, Pabloski realizó un recorrido por espacios de lectura legitimadores en el ambiente de los circuitos poéticos («Kalima tiene la palabra» que coordina la poeta María Laura Blanco y «Ronda de poetas» coordinado por Martín Barea Mattos), con el nombre de «Gira en bici: Perfolectura – Poesías líquidas y disueltas». La edición escrita de la poesía de Pabloski sucede en el contexto en que este formato de poesía ingresa al mayor recinto del libro en el Uruguay, que es el de la Biblioteca Nacional. Este es un hecho, entre otros, que afirma el diálogo emergente entre el «under» de la movida slamera y la institucionalización literaria.

El recambio de participantes del octavo slam respecto del séptimo, si lo vemos en términos numéricos, se da en un cincuenta por ciento aproximadamente. De los treinta y pico de jugadores en uno y otro se mantuvieron diecisiete (Aluhe Delacua, Olin Olita de Mar, Jairo Rojas, Pablo Alzamendi, Bruno Cancio, Romina Menciones, Manuel Barrios, Javier Etchevarren, Nelson Traba, Walter Ferreira, Alberto Restuccia, Pabloski, Federico Machado, Myles Mayhem, Santiago Salles, Gastón Amen, Laura Eileen, Hoski), que ciertamente constituyen un núcleo estable de cada una de las fechas de esta competición, sumándose algunos participantes que hasta el momento formaban parte de un público relativamente cautivo. Porque Gabriel Richieri no participó pudo ganar Romina Menciones, nombre con el que irónicamente venía acariciando el primer lugar.

### ¿Hay un texto en el Slam de poesía oral Montevideo?

Siempre hay un texto. Ese parece ser el dominio mismo del lenguaje. Esta forma de poesía oral llamada slam se encuentra –si nos atenemos a la clasificación de Walter Ong– en una oralidad secundaria, ya que difiere de aquella practicada con anterioridad a la escritura. Esta segunda oralidad, además de convivir con la existencia del sistema escrito, es formateada y condicionada por la escritura.

Eric Barenboim (coordinador y co-organizador del Slam Federal en Argentina), en una breve y productiva nota a la radio Rosario Clásica, se refiere a los orígenes del slam paralelamente en Estados Unidos y Alemania, y a la naturalidad con la que se instaló en Argentina hace unos años. Hay una sentencia que es

determinante, el slam «es hacer deporte con la poesía». En cuanto al grado de oficialidad logrado, ya que el primer Slam Federal 2015 se realiza el 29 de marzo en el marco de Tecnópolis, en el llamado «Encuentro de la palabra», Barenboim reconoce, luego de recordar las distintas ciudades del interior de Argentina donde estuvo el certamen, el importante trabajo de gestión cultural:

[...] nos dimos cuenta que había un potencial muy interesante [...] así que nosotros presentamos un proyecto en particular al Ministerio de Cultura y a ellos les pareció bastante atractivo... El proyecto original era tratar de apoyar y motivar a los distintos slams de las distintas ciudades que se coparan con la idea [...] esa propuesta al Ministerio derivó que durante el verano llevamos el slam a distintos puntos con talleres y tuvo éxito.<sup>7</sup>

Este éxito lo explica también la juventud de los participantes y oyentes en convivencia con otros de mayor edad, y ciertas formas folklóricas del argentino visualizadas con naturalidad en el modelo del payador o del compadrito del tango, junto a los caracteres propios de una contemporaneidad. Esta mirada exitosa del slam argentino queda sellada en las palabras de Sagrado Sebakis, otro de sus coordinadores:

Es muy importante que estemos hoy acá, en esta especie de templo que es el espacio Néctar. Es la primera vez que nos vemos las caras con los chicos que vienen trabajando en distintos puntos del país. Eso nos permite empezar a funcionar en red y sellar una especie de comunión que replique la poesía oral a gran escala. Esto es una gran excusa, un mecanismo activador, porque lo importante no es si son buenos o malos, si es o no poesía, lo importante es que la palabra se ponga en juego.<sup>8</sup>

¿El Uruguay del 2016 prolongará la existencia de los slams a través de talleres de sensibilización y formas varias de institucionalización y formalización de su lenguaje? En el 2015 el slam se articuló en el interior a través del MEC y el INJU en una actividad programada, «El Encuentro de Arte y juventud», que este año se desarrolló en Carmelo, Colonia. ¿Los fondos concursables que dispone el Ministerio de Educación y Cultura serán la fórmula?

En Uruguay como en Argentina pasó lo mismo en un punto. Las lecturas existían a través de ciclos y con la impronta local de cada lugar. Luego con el slam y

su conjunto de disposiciones particulares, se le imprime una forma de competición *sui generis* y reguladora, a partir de la recepción *in situ* de su público en función de un espacio que se pretende más provocador. La gran debilidad que el *slam poetry* diagnostica en las tradicionales lecturas, que reside en su condición de ser soporíferas, se pretende minimizar con el natural dinamismo que ofrece este formato con sus tres minutos veinte segundos por participante. ¿El aburrimiento se mudará de escena? ¿Cuáles serán los Diego Arbit, Mariana Bugallo, Susy Shock, Lucas Darko, etc. del slam uruguayo?

El «Slam de poesía oral Mvd» constituye una nueva articulación, no ya de la poesía joven, ahora vieja, de aquellas antologías –tan frecuentes– de los primeros años del siglo XXI, sino un espacio escénico que no tenían en los circuitos de lectura el conjunto de narradores breves y jóvenes. El slam ensancha la participación de creadores ya que no se sujeta a un criterio clasificador regido por una teoría de los géneros literarios.

El slam uruguayo, exceptuando casos de participantes que obligan a análisis particulares, se aleja de una modulación sostenida en los principales atributos que la poesía en su oralidad detentaría, e hipoteca buena parte de ello en el soporte escrito. Más allá de la sobrevivencia logística que por vías institucionales o autogestionadas el «Slam de poesía oral Mvd» sostenga, la interrogante se abre en cuanto a cómo resistirá técnicamente el accionar performático que su nombre promete, preservando el under, sin rendirse al transitar secularizador de la escritura.

### Notas

<sup>1</sup> Cabe consignar que los poetas José Luis Gadea (Hoski) (1988), Miguel Avero (1984) y Santiago Pereira (1983) han trabajado en un proyecto de escritura creativa, «Orientación Poesía», en una antología online de poesía ultra joven llamada *En el camino de los perros*.

<sup>2</sup> «Slam de poesía en México. Excediendo los límites del papel desde la clandestinidad de la garganta». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BBWDyYGA0oM>

<sup>3</sup> En 1959 el escritor mexicano Juan José Arreola (nombre que recibiría este centro cultural y universitario de la UNAM) es designado coordinador e impulsa una fundacional labor con la poesía emergente de la época, vinculada a grupos de trabajo teatral vanguardistas. Ver: [www.casadellago.unam.mx/sitio/index.php/lacasa-del-lago/historia](http://www.casadellago.unam.mx/sitio/index.php/lacasa-del-lago/historia)

<sup>4</sup> [www.facebook.com/Slam-Montevideo-398054153699963/info/?tab=page\\_info](http://www.facebook.com/Slam-Montevideo-398054153699963/info/?tab=page_info)

<sup>5</sup> [www.facebook.com/events/904082409666390/](http://www.facebook.com/events/904082409666390/)

<sup>6</sup> «Richieri Solo» era un espectáculo de Richieri donde

mezclaba poesía y performance, y se presentó todos los viernes de mayo del 2013 en la sala de conferencias y eventos del Teatro Solís.

<sup>7</sup> Disponible en: <https://soundcloud.com/radiorosario-cl-sica/entrevista-a-eric-barenboim-coordinador-y-co-organizador-del-slam-federal>

<sup>8</sup> <http://www.cultura.gob.ar/noticias/slam-federal-de-poesia-en-tecnopolis/>

### Bibliografía

- AA. VV. 7º *Slam de poesía oral Mvd. Copa Filba*. Montevideo: Biblioteca Nacional. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=0TbW4TC4d9E&list=PLbWKp\\_Nad0FDFG9dpacPre0qZ8K-cBTGz](https://www.youtube.com/watch?v=0TbW4TC4d9E&list=PLbWKp_Nad0FDFG9dpacPre0qZ8K-cBTGz)
- BRAVO, Luis (2011). «La puesta en voz de la poesía», en revista *[Sic]*. Año I. Abril de 2011. Montevideo: APLU.
- (---) (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya (1950-1973)*. Montevideo: Estuario.
- (---) (2014). «Troveros orientales contemporáneos, nuevas escuchas y lecturas», en *Badebec*. Revista electrónica del Centro de Estudios y Crítica literaria. Rosario, Argentina. ISSN 1853-9580. Vol. 4, n.º 7 (Setiembre 2014). Disponible en: [http://www.badebec.org/badebec\\_7/sitio/pdf/dossier\\_bravo\\_7.pdf](http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/dossier_bravo_7.pdf)
- CENTRO TRANSDISCIPLINARIO. POESÍA Y TRAYECTO A. C. <http://www.poesiaytrayecto.com/> (Consultado el 14/09/15).
- CIANCIO, G. y F. DÍAZ GRANADOS (eds.) (2005). *El Amplio jardín. Poesía joven de Uruguay y Colombia*. Montevideo: Editorial Embajada de Colombia-MEC.
- GOLDBERG, R. (1979). *Performance. Live Art 1909 to the present*. Great Britain: Thames and Hudson.
- HOSKI, Santiago PEREIRA y Miguel AVERO. «En el camino de los perros: Antología de poesía ultrajoven (15 a 19 años)». Proyecto de difusión de poesía joven en liceos públicos y privados. Disponible en: <http://www.enelcaminodelosperros.com/>
- LARRINAGA, Tomás (dir.) ANARKOCINEMA (2015). *Silencio! La palabra vuelve a tomarlo todo*. Disponible en: <http://www.anarkocinema.com.ar/>
- MINISTERIO DE CULTURA – PRESIDENCIA DE LA NACIÓN: <http://www.cultura.gob.ar/noticias/slam-federal-de-poesia-en-tecnopolis/> (Consultado el 13/10/15).
- SILVA, A. y G. CIANCIO (dirs.) (2010). *Los hijos del fuego. Novísima poesía uruguaya*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.
- STAVANS, Ilan (2011). «El primer performer», en *El país cultural*. Montevideo, Año XXII, n.º 1112, 25/03/2011.

## Gabriel Calderón: el origen del radical

Cecilia Irigoyta

### Resumen:

En el año 2000 un joven llamado Gabriel Calderón escribe una obra a pedido de amigas que necesitan un texto para la prueba de ingreso a la EMAD. Sin saberlo, esta creación será la que le abrirá las puertas al mundo de la dramaturgia uruguaya y de la escena internacional.

En este trabajo analizaremos una de sus obras, *Mi Muñequita -la farsa-*: el manejo de nuevos estilos, la creación y caracterización de los personajes, la puesta en escena y la aguda crítica implícita y explícita de los valores que atraviesan a los seres humanos.

PALABRAS CLAVES: transgresión – crítica – dramaturgia – compromiso – innovación

### Gabriel Calderón: the origin of the radical

#### Abstract:

In the year 2000, a young man named Gabriel Calderón wrote a work at the request of friends who needed a text for the admittance test of the Multidisciplinary School of Dramatic Art (EMAD). Without his knowing it, this creation was to open the door to the world of Uruguayan dramaturgy and the international scene.

In this article we analyze one of his works, *Mi Muñequita – la farsa*: his handling of new styles, the creation and impersonation of the characters, the staging and the sharp implicit and explicit criticism of the values that cut across human beings.

KEY WORDS: transgression – criticism – dramaturgy – commitment -innovation

RECIBIDO: 19/10/2015

APROBADO: 11/11/2015

¿Se puede en el Uruguay del siglo XXI ser un artista exitoso a los 32 años? Los hechos demuestran que sí, al menos algunos lo han logrado. Gabriel Calderón integra una nueva camada de jóvenes escritores que poseen una sólida formación y un genio creativo inigualable.

Nace en Montevideo en 1982. Con tan solo diecisiete años escribe una de sus grandes obras *Mi muñequita -la farsa-*. En el año 2004 se convierte en beneficiario de una beca de la Fundación Carolina, la cual le permite estudiar dramaturgia y dirección de teatro en Madrid. Un año después, en 2005, crea junto a Martín Inthamoussú la compañía de artes escénicas COMLOT, la cual continúa dirigiendo en la actualidad. A la misma se han integrado artistas de la talla de Mariana Percovich y Sergio Blanco.

A partir de aquí su participación en ámbitos internacionales será creciente: es convocado por distintas instituciones de diversos países para dictar talleres, es miembro del Lincoln Center Theatre Directors Lab, es aceptado para la residencia internacional de la Royal Court Theatre de Londres, etc.

En Uruguay, entre los años 2006 y 2010 fue coordinador general de proyectos culturales en la Dirección de Cultura del MEC, formó parte de la organización de los festejos del Bicentenario, entre otras actividades.

Desde sus inicios en la escritura dramática en el año 2000 lleva creadas más de quince obras, las cuales han sido traducidas a varios idiomas y han obtenido más de una docena de premios, reconocimientos y menciones.

*Mi muñequita -la farsa-* surge de la imaginación de un adolescente que sabe retratar y ahondar en el costado perverso y vulgar de los adultos, desde la caracterización de sus personajes hasta el estilo en el que los hace expresar.

Ser lector de Gabriel Calderón implica aceptar adentrarnos en un mundo que evitamos, en una realidad que llega a las vísceras mismas y nos abofetea cuadro tras cuadro. Pasamos a formar parte de la esencia más cruel y sádica de los hombres, estamos imposibilitados de experimentar un momento de anticlímax que permita el desarrollo de la catarsis. De sus textos salimos tensionados y cargados de nuevas interrogantes sobre la existencia humana; estos funcionan como un espejo que refleja lo más impúdico y retorcido de nuestro ser.

Seguramente por ello es que el autor eligió crear su obra bajo la forma de la farsa, porque como establece Patrice Pavis en el *Diccionario del teatro* (2011) esta adquiere «un carácter subversivo: subversión frente a los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el racionalismo y las reglas de la tragedia». Uno de los paratextos que acompaña al título es

«Comedia Negra o algo por el estilo», sub género que también se caracteriza por poseer una mirada negativa y pesimista de la realidad. Pareciera de todas formas que no hay una intención por parte del dramaturgo de encasillar a su obra dentro de un género específico, sino que se vale de todos ellos para formar una nueva tipología textual en la cual incluye rasgos comunes a la comedia musical, el monólogo y el diálogo directo con el público, rompiendo así la cuarta pared. Roger Mirza, en su trabajo *Teatro y violencia en la escena contemporánea*, expresa que:

Al abandono de la psicología y la elección de la caricatura y el humor negro, se agregan las interpelaciones directas al público que problematizan las fronteras entre actores y espectadores, la zona de la ficción y la realidad, o la vuelven ambigua, en otra forma de transgresión institucional, contra las convenciones del género. Cuando el actor que hace de padre, por ejemplo, acerca su rostro a treinta centímetros de algún espectador y lo mira directamente a los ojos durante un largo rato, se desdibuja dicha frontera y el espectador generalmente se incomoda o se perturba, lo que genera un mayor grado de compromiso con el universo ficcional a contrapelo de la liviandad de la farsa, al mismo tiempo que se intensifica la presencia física del actor. [...] Por otra parte la multiplicación de estímulos, la caricaturización o el desdibujamiento de los personajes como centros de acciones y reflexiones, bloquean las interpretaciones racionales y conectan al espectador con sus escenarios inconscientes, dificultando sus posibilidades de proyección y el juego de las identificaciones. La escena se vuelve así el interregno entre consciente e inconsciente, donde se produce la confrontación entre lo reprimido y la identidad consciente, el lugar de las identificaciones en conflicto. (Mirza, 2008:19-22)

Los personajes de *Mi Muñequita* son: la nena, la muñeca, la madre, el padre, el tío y el mayordomo. La obra se desarrolla en la casa familiar. Los cuadros están titulados y poseen una gran carga semántica a la vez que se van re significando a medida que transcurre la acción. El autor rompe con la linealidad de la trama a través de técnicas como la analepsis y la prolepsis, colaborando así a generar incertidumbre en el lector. Esto se visualiza por ejemplo en el principio del texto, donde los personajes exponen parlamentos breves con referencias a hechos del pasado que serán revelados

### Cecilia Irigoyta

chechay84@hotmail.com

Profesora efectiva de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas.

Actualmente en cargo suplente dicta los cursos de Literatura Universal I y III en el CERP del Suroeste.

Formó parte de la comisión organizadora del VII Congreso Nacional y VI Internacional de Literatura de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.

en el futuro de la historia. El argumento aparece fragmentado, retaceado, como si fuera un puzzle que debemos armar pieza a pieza con poca o confusa información.

La obra comienza con un prólogo en el que participan todos los personajes menos la muñequita. El diálogo deja entrever el caos comunicacional existente entre los miembros de la familia, no hay un hilo conductor aparente en la conversación sino que las voces se intercalan de forma incoherente:

Nena- Te extraño.

Tío- No.

Nena- Te quiero.

Tío- No.

Nena- Hablame.

Padre- No.

Nena- Contame algo, una historia, algo, por simple que sea, un cuento como excusa para encontrarnos, aunque sea encontrarnos en unas palabras, no importa lo qué, contame lo que quieras, pero vení, vení, hablame!

Madre- ¡Hablale!

Padre- No.

Tío- Sí.

Madre- Es fácil, cocinar es fácil, cualquiera puede hacerlo.

Tío- Sí.

Madre- Es cuestión de seguir detalladamente los pasos de cualquier receta.

Tío- Sí, pero no es mi culpa.

Nena- Yo sé una historia.

Madre- No es mi culpa si el conejo es fácil de cocinar.

Nena- ¿Puedo contar una historia?

Madre- Es cuestión de saber elegir la carne, el Caracú.

Nena- Había una vez una niña que había nacido en el bosque. Su madre era una loba y su padre un lobo. La niña era humana pero su familia y amigos eran lobos. A lo primero la madre lamía a la niña para bañarla porque así lo hacen los lobos y su padre protegía a la niña porque así lo hacen los lobos.

El comienzo es incierto, el lector/espectador se encuentra a la deriva en medio de una trama confusa y con personajes aún desconocidos. Los temas claves de la obra se encuentran presentes solo que de forma codificada bajo un hermetismo difícil de dilucidar. El conflicto dramático queda planteado aunque invisible aún para nosotros. En esta familia disfuncional la comunicación no tiene cabida, los secretos se entierran como se entierran a los muertos y a la culpa. Los

mayores no aceptan ni reconocen los daños causados a esa niña que quiere hablar, es la única que quiere hablar, ella tiene una historia que contar, que es la suya.

A través de la alegoría de los lobos y el bosque este personaje comienza a verbalizar aquello que tanto daño le ha y le han provocado. La niña se identifica con el plano humano mientras que sus padres están representados a través de la figura de los lobos, seres salvajes y depredadores. Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* (1986) establece que «A veces es el lobo, el gran lobo malvado, el que puede contener una alusión a la imagen maternal. Inquietante, feroz, predador, voraz, coloca al soñador frente al carácter contradictorio de los instintos, pues el deseo de ser mimado y protegido por su madre tropieza precisamente con lo opuesto, el furor indomable y la aspereza ardiente de los instintos». (1986: 676)

El ejemplo aparece inconcluso «A lo primero la madre lamía a la niña para bañarla porque así lo hacen los lobos y su padre protegía a la niña de los demás porque así lo hacen los lobos». Si esto hacían al principio, ¿qué sucederá después?, ¿qué cambio habrá en la actitud protectora de los progenitores? Estas imágenes catafóricas se complementarán cuadro tras cuadro.

Frente a la necesidad de expresión de la niña los referentes masculinos responden con un no rotundo, mientras que la madre monologa sobre recetas culinarias. Nadie la escucha ni la contiene, es frágil como una muñeca, manipulable como una muñeca. Detrás de la negativa de los hombres se oculta el remordimiento del saberse pecaminoso, aunque al momento de exteriorizar sus emociones no exista anagnórisis: «No es mi culpa». Esta expresión aparece en boca del tío, la madre y el padre: aquí la trinidad adquirirá una simbología peculiar que descifraremos a partir de un monólogo desarrollado por el mayordomo, quien, al ser un «agente» externo a la familia, intenta desarrollar una visión objetiva de los hechos. Calderón le otorga un rol fundamental a este personaje al permitirle develar los secretos y desentrañar la trama, creando una especie de nexo entre el mundo ficticio de los personajes y el público. Un mayordomo es aquel que está al servicio de sus empleadores, aunque aquí resulte más funcional al lector/espectador ya que es un espía que relata desde adentro lo que ve y escucha:

El padre se casó con la madre cuando tenía 30 y ella...16.

Parece que ella en aquel entonces salía con el hermano de él.

Con el tío de la niña.

¡Claro!

La madre jugaba a dos puntas con él y con el hermano.

El hermano tendría unos 16 en aquel entonces.

Igual que ella.

La cosa es que ella quedó deslumbrada con el hermano mayor,

con su actual esposo,

el de 30,

y entonces dejó al chico,

al de 16,

al tío de la niña.

Este...

en aquel entonces,

fue y le dijo a su hermano,

al de 30,

que dejara en paz a su novia!

la de 16,

que hoy es la madre de la niña,

y ¿saben lo que le contestó el de 30?

«... ella es muy madura para vos... conseguite a alguien más chica».

(Serio) Se casaron.

¿Fueron felices?

¿Comieron perdices?

Yo que sé, qué me importa.

Tuvieron una niña.

(Se ríe)

Y claro,

cuando ellos tuvieron a la niña

el tío vio la oportunidad perfecta para la venganza

y esperó exactamente 16 años,

16 años,

día tras día

para vengarse.

Fácilmente la niña se enamoró de su tío,

el cual se la volteó por todos lados,

hasta que un día,

él se levanta,

se dirige a donde su hermano y le dice:

¿Sabés qué?

Encontré la mujer más chica que hace 16 años me recomendaste.

Aquí se resume la historia familiar: un hombre despechado que ejerce venganza enamorando a su sobrina. Un padre que prioriza su ego y al momento de serle revelada la verdad se comporta como si no le importara, «aprobando la relación incestuosa». Un tío que por cumplir su objetivo de encolerizar a su hermano deja a la niña enamorada. Una joven que frente al abandono amoroso se deprime al punto de tener siete intentos de suicidio y retroceder mentalmente

como si fuera una niña de siete años. Un padre que no tolera ver a su hija de esta forma y dispara siete veces contra su hermano, cortando el cadáver en dieciséis pedazos, uno por cada año de su hija. Una madre que cansada de la violencia ejercida por su marido lo mata cortándolo en veinte pedacitos, uno por cada año de tortura juntos. Las heridas de los adultos son físicas, pero las de la joven son emocionales. Los lobos la han depredado y han lamido superficialmente su piel, engeguedidos por tormentos pasionales; aquellos que debían protegerla son quienes más la han lastimado sin siquiera reconocer su culpa. Aparecen aquí varios de los tópicos de la literatura actual: el individualismo extremo, la soledad, los vínculos disfuncionales, el cambio de valores, la violencia y la agresión como formas de relacionamiento.

El mundo adulto permite el abuso y el incesto bajo el manto del silencio, en esta casa no se habla de lo relevante, sino que se niega, se canta o se recitan recetas de cocina, los secretos se entierran al igual que las personas.

Inserta en un mundo patológico la joven-niña busca refugio en su muñeca, la cual funciona como su alter ego. Estos juguetes suelen ser depositarios de los deseos de quien los posee, son las niñas quienes las articulan, deciden cómo se llaman y les inventan una vida. Según Jean Chevalier en la obra anteriormente citada «El juego es fundamentalmente un símbolo de lucha contra la muerte (juegos funerarios), los elementos (juegos agrarios), las fuerzas hostiles (juegos guerreros), contra uno mismo (el propio miedo, la propia debilidad, las propias dudas, etc.). [...] El análisis psicológico ve en el juego una transferencia de energía psíquica, ya sea que se intercambie entre dos jugadores o que comunique vida a los objetos (muñeca, ferrocarril, etc.). El juego sobreactúa la imaginación y estimula la emotividad. Por desnudo que esté de intención, el juego, como se dice corrientemente, queda cargado sin embargo de significaciones y consecuencias. Jugar con alguna cosa significa darse al objeto con el cual se juega; el jugador coloca en cierto modo su propia libido en la cosa con que juega» (1986: 610). Generalmente suelen establecerse vínculos de cariño con el objeto juguete, pero no olvidemos que estamos frente a una obra de Calderón, donde lo previsible no tiene cabida. Esta muñequita cobra vida, ya sea en el contexto real de la joven-niña o en su mente (pareciera que son las únicas con vida en una casa llena de muertos vivos).

El diminutivo muñequita resulta paradójico en relación al carácter de la misma: violenta, astuta y manipuladora, cual serpiente bíblica, instigará a la niña a deshacerse de su madre por oponerse a la relación generada entre ambas:

Madre— (Agarrando a la muñeca de un brazo y arrastrándola por el piso) Lo siento, no es nada contra vos, lo que pasa es que mi hija se está quedando tarada y vos no ayudás mucho. (La sienta en una silla)

Muñeca— ¿Yo?

Monólogo improvisado sobre el pasado de la madre.

Madre— Es decir, no es que yo me quite responsabilidad de encima, ¡no! Si de algo estoy segura, es que siempre asumí mis errores. Y esto que le está pasando a la nena no es mi culpa.

Muñeca— Es mía...

Madre— ¡Es tuya! Tuya y de todas las cosas con las que la nena se pasa jugando... me la están dejando tarada.

Muñeca— ¿La culpa es mía? ¿De una simple muñeca?

Madre— Además aceptemos que su vida ha sido un poco... irregular... y bueno... después de lo de su tío, ella... ¡en fin! Yo no puedo... ella no podía... ¡la culpa es tuya! ¡Muñeca de mierda! Tuya y de todas las cosas que le han pasado, todas las cosas que han dañado a mi amorcito... a mi... muñequita... (Reaccionando de pronto agresivamente). Así que ahora, te vas a la basura, porque estás rota ¿sabés? (Saca una tijera).

Muñeca— ¡No! ¿Qué vas a hacer?... Ni se te ocurra... (Empieza a gritar sin moverse) ¡Ayúdenme! ¡Auxilio! ¡Auxilio!

Madre— (Con la tijera le empieza a cortar el vestido y le empieza a sacar con rabia un poco del relleno) Vas a sentir lo que es ser mi hija...

En el único atisbo de verbalización de los hechos por parte de la madre los puntos suspensivos ganan terreno para dejar inconclusa la manifestación de sus ideas y dar paso rápidamente a la violencia contenida; lo que no se puede decir o asumir se expresa entonces mediante el golpe y el insulto, máscaras de la debilidad e inseguridad. Los personajes creados se convierten en tipos sociales en los que reconocemos historias que suceden en el barrio, en el ámbito de trabajo o como aquí, puertas adentro.

Gabriel Calderón con tan solo diecisiete años supo retratar, tanto con madurez artística como ideológica, los tabúes de la sociedad desde la rebeldía y transgresión propia del adolescente que trasciende fronteras sin pudor ni hipocresía.

Sobre la discusión planteada en distintos ámbitos de la cultura uruguaya acerca del viejo y nuevo teatro el autor piensa que:

Muchos de los viejos están desilusionados, algunos de los no tan viejos, también, tal vez incluso, algún nuevo. He escuchado hasta el cansancio que nada de lo que hacemos perdurará con el tiempo, que ya ellos lo intentaron años atrás y que nadie les dio bola. ¿Qué se puede hacer con todo esto? ¿Qué actitud debe tomar alguien nuevo cuando llega a un lugar donde la gente te dice que mejor no te acomodes que ya te van a echar? No lo sé, tal vez la respuesta sea que el arte no se hace con la razón, sino con el corazón. Suena muy cursi pero esconde algo de verdad, si todos nosotros nos sentáramos a pensar la locura que estamos haciendo, seguramente guardaríamos todo y nos iríamos a nuestras casas; pero el problema es más complejo. Primero porque en esto se nos va la vida, nuestro corazón está comprometido y no percibimos otra manera. Segundo porque esto no es lo que hacemos sino lo que somos, yo no hago teatro; soy Teatro y eso me une para bien y para mal a este arte por el resto de mis días. Cuando alguien no me deja hacer teatro, no me deja ser y eso me mata. (Calderón, 2008:33)

## Bibliografía

AUTORES VARIOS (2008). *Lo nuevo*. Montevideo: Dramaturgia Uruguaya. Disponible en: [http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy/media/apps/resource/lo\\_nuevo.pdf](http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy/media/apps/resource/lo_nuevo.pdf)

CALDERÓN, Gabriel (2014). *Or- Tal vez la vida sea ridícula*. Montevideo: Criatura editora.

(---). *Obras*. Disponible en: <http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy/obras/autores/gabriel-calderon/>

CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

MATTEINI, Carla (2003). «Realidad y representación (Un teatro para el siglo XXI)», en *Página Abierta*, 145. (Texto de la conferencia dictada en las Jornadas de Pensamiento Crítico, Madrid, diciembre de 2003).

MIRZA, Roger. *Teatro y violencia en la escena contemporánea*. Montevideo: Dramaturgia uruguaya. Disponible en: [www.dramaturgiauruguaya.gub.uy/resources/resource/2/download/](http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy/resources/resource/2/download/)

PAVIS, Patrice (2011). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.

PELLETTIERI, Osvaldo (2008). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.

WIEVIORKA, Michel (2006). «La violencia. Su papel en la destrucción y constitución del sujeto», en *Espacio Abierto*, vol. 15, n.º 1-2, págs. 239-248.

El trato dispensado por la madre a la muñeca es el mismo que tiene hacia su hija, hay una identificación permanente entre el juguete y la niña. La muñequita es la joven que parece una niña, a quien puede maniobrar a diestra y siniestra sin sentir nada parecido a la culpa. Su no decir implica aceptar de forma silenciosa la aberrante realidad que se desarrolla frente a sus ojos, todos son cómplices de los abusos cometidos hacia la joven, pero la culpa se traslada hacia los otros y los objetos. Dentro de todas las cosas con las que la nena se las pasa jugando se incluye no solo a la muñeca, sino también a su tío, juego perverso si los hay. En esta familia se ha naturalizado el incesto como un modo de vinculación, lo sádico y el abuso conviven con ellos diariamente. Calderón no trabaja el tema desde el cuidado metafórico porque la realidad debe aflorar de forma legible, por eso el lenguaje es claro y roza con lo vulgar.



Gabriel Calderón.

## Escenas de la vida pornomoderna. *Mi pequeño mundo porno* (dis)tópico

Germán Pitta

### Germán Pitta

gpittabonilla@gmail.com

Profesor de Literatura egresado del IPA y licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Maestrando en Literatura latinoamericana (tesis entregada para su defensa).

Ha dictado cursos de Literatura uruguaya y Corrientes críticas en el IPA y en el CERP de Atlántida. Actualmente dicta los cursos de Literatura universal II y IV y Literatura uruguaya I en el CERP de Colonia.

Entre los años 2001 y 2002 formó parte de un grupo de investigación en el IPA sobre la temática Tango y Literatura coordinado por la Dra. Claudia González Constanzo. En el marco de ese trabajo participó en diferentes jornadas en el IPA, en la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes.

Entre los años 2008 y 2009 integró el consejo editorial de la revista *Paréntesis*, publicó allí artículos académicos y también en otras revistas como *Espéculo*, y en revistas literarias digitales como *La ciudad letrada*.

### Resumen:

En este trabajo se analizan algunos aspectos de la cultura pornográfica en *Mi pequeño mundo porno* de Gabriel Calderón. La idea central que desarrolla este artículo tiene que ver con lo siguiente: la lógica cultural del capitalismo tardío es esencialmente pornográfica. La expansión que la pornografía ha tenido en todos los campos de la vida social permite pensar en una cultura contemporánea que puede ser entendida como pornomoderna debido a la proliferación de individualidades caracterizadas por una búsqueda compulsiva del placer. Como se observará, la cultura pornomoderna abandona la antigua utopía pornográfica para embarcarse en una distopía. En *Mi pequeño mundo porno* encontramos el diseño de este tipo de sociedad donde lo único que importa es el régimen totalitario del deseo.

PALABRAS CLAVE: pornografía – capitalismo tardío – pornomodernidad – distopía

### Scenes in pornomodern life *My little porn* (dys)topian world

### Abstract:

This paper analyzes aspects of pornographic culture in *Mi pequeño mundo porno* by Gabriel Calderon. The central idea is that the cultural logic of late capitalism is essentially pornographic. The expansion that pornography has exhibited in all fields of social life leads us to think of a contemporary culture that can be understood as pornomodern, due to the proliferation of individualities characterized by compulsive quest for pleasure. It will be seen that pornomodern culture moves away from the old pornographic utopia to embark on a dystopia.. In *Mi pequeño mundo porno* we encounter the design of this kind of society, where all that matters is the totalitarian regime of desire.

KEY WORDS: porn – late capitalism – pornomodernity – dystopia

RECIBIDO: 19/10/2015

APROBADO: 3/11/2015

En *Mi pequeño mundo porno* (en adelante utilizaré las siglas MPMP) Gabriel Calderón<sup>1</sup> nos ofrece todo un conjunto de escenas de la vida pornomoderna, término que supone una ampliación de lo propuesto por Beatriz Sarlo en su ensayo *Escenas de la vida posmoderna* (1994). Beatriz Sarlo utiliza el término «escenas» para referirse a ciertos espacios de la vida contemporánea (los medios audiovisuales, la cultura popular, el arte y la cultura culta). En todos esos casos, los espacios físicos y culturales conservan la marca de lo efímero. Como veremos, esa misma fugacidad puede verse en MPMP mediante una fusión muy sutil entre espacio y acontecimiento violento. Violencia, cotidianeidad y pornografía forman una única trama cuyos hilos se entrecruzan.

La pornografía como tal posee una fecha de nacimiento bastante anterior en el tiempo. El término, que proviene del griego (de «porno»: prostituta y «graphía»: escritura), constituye un tardologismo acuñado en 1850 por el alemán C. O. Muller, historiador del arte pagano, para dar cuenta de las representaciones obscenas del arte grecolatino (Hamed, 2009: 16). Por su parte, Maingueneau apunta que fue Restif de la Bretonne quien introdujo el término «pornógrafo» en su libro *El pornógrafo o la prostitución reformada*, publicado en 1769; y agrega que este escritor supo aprovechar el sentido pictórico y escritural de «pornógrafos». De acuerdo a esto último, el término fue oscilando desde la Antigüedad entre la escritura y la pintura (Maingueneau, 2008: 11).

Durante mucho tiempo los textos pornográficos formaron parte de la paraliteratura y se difundieron a través de una producción serial orientada a producir en forma anticipada ciertos efectos sobre el lector. En este caso, nos encontramos con una producción textual ligada más que nada a la evasión de los problemas cotidianos. Sin embargo, como apunta el propio Maingueneau, a comienzos del siglo XXI la literatura incorpora lo pornográfico porque, entre otras cosas, le permite ampliar la capacidad de cuestionamiento que se le atribuye a cierta literatura moderna, al tiempo que acompaña el ritmo de una sociedad preocupada por tomar como punto de referencia el deseo del individuo. La literatura y la pornografía son discursos fronterizos, y por lo tanto podemos pensar en la existencia de una zona de contacto entre ambas. Esto quiere decir que la literatura se ha valido de la capacidad perturbadora de la pornografía para ponerla al servicio del cuestionamiento político: la pornografía aparecería como una «máquina de guerra» al servicio del artista comprometido.<sup>2</sup> Este uso de lo pornográfico como instrumento de denuncia de ciertas realidades estará

presente en MPMP, y como se verá se vinculará a la presentación de un mundo distópico (tema que trataré en el apartado siguiente).

El pensamiento contemporáneo también se ha ocupado del fenómeno de la pornografía y su impacto en la sociedad. A continuación presentamos un recorrido por la propuesta de algunos autores que se ocuparon del tema.

Fredric Jameson (1995) en uno de sus trabajos, *Las marcas de lo visible*, plantea la vinculación entre posmodernismo y pornografía, y lo resume con esta fórmula: «lo visual es esencialmente pornográfico». Esta afirmación debe entenderse en el contexto de un flujo de información donde el protagonismo de la imagen se vuelve, cuando no exuberante, por lo menos opresivo. Hay que tener en cuenta que el propio autor en *Ensayos sobre posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* se ocupa de estos mismos aspectos. Jameson parte de la idea de que la posmodernidad implica el fin de una forma de racionalidad, y parece interesarse por el quiebre de ciertas fronteras que antes separaban a la alta cultura de la baja (esta última identificada con la cultura de masas o comercial). Esta ruptura posibilitaría lo que el propio autor denomina como «populismo estético» y que daría lugar a producciones artísticas permeadas por las formas de la industria cultural. Todos estos cambios se deben a las transformaciones experimentadas por la sociedad capitalista que abandona su versión clásica ligada a la producción industrial para asumir características propias de lo que Daniel Bell denomina como sociedad posindustrial. Para esta etapa, Jameson prefiere utilizar el concepto de «capitalismo tardío», concepto acuñado a partir de la lectura de la obra de Ernest Mandel, quien sostiene que el capitalismo deja atrás la producción de mercancías para ocuparse del sector de servicios. Mandel expresa esta idea de la siguiente forma:

Lejos de representar una «sociedad post-industrial», el capitalismo tardío constituye la industrialización universal generalizada por primera vez en la historia. La mecanización, la estandarización, la superespecialización y la parcelación del trabajo, que en el pasado determinó sólo el dominio de la producción de mercancías en la industria propiamente dicha, penetra ahora en todos los sectores de la vida social (Mandel, 1979: 378).

Si antes la noción de mercancía era algo exclusivo de la esfera industrial, ahora en esta etapa surge otra lógica cultural que tiende a la universalización del capitalismo a través de una universalización de la mercancía. Esto quiere decir que la noción de

mercancía empieza a invadir otros territorios que antes no había conquistado, como los medios masivos o la propaganda comercial. Este fenómeno expansivo es también tratado como «capitalismo multinacional» o «capitalismo de consumo».

Entonces, si la palabra mercancía comienza a extenderse más allá de sus límites naturales, es comprensible que el cuerpo humano sea a su vez alcanzado por este concepto. En esta etapa ingresa lo pornográfico como instrumento de colonización del cuerpo-mercancía. Lo pornográfico queda adherido a ese mundo de la transparencia de la que también habla Baudrillard. El exceso de visibilidad, el potencial pornográfico inherente a las imágenes (publicitarias, cinematográficas), nos habla de una sociedad contemporánea marcada por un notorio proceso de obscenidad. De acuerdo a lo propuesto por Baudrillard en su ensayo *De la seducción*, el flujo sexual sería una réplica del flujo del capital; el sexo debe circular libremente sin punto fijo dejándose arrastrar por una especie de frenesí del detalle anatómico. El cuerpo es obsceno porque se transforma en un valor de uso, es intercambiable (Baudrillard, 1981: 33-41). Un planteo similar es el que ofrece Sandino Núñez en *Lo sublime y lo obsceno* al sostener que el mundo mediático se vuelve obsceno porque ha olvidado lo sublime y trascendente representado por el pensamiento. La cosificación y el fetiche de la mercancía producen un vaciamiento tal del sentido que el ser humano se torna inerte. La imagen es la gran mercancía, el gran fetiche de este capitalismo tardío o mediático. Si para Sandino Núñez la obscenidad se comporta como aquello que «va siempre más allá de cualquier capacidad conceptual o simbólica de pensarla», es porque lo obsceno ya no tiene que ver únicamente con lo que está fuera de escena, con lo que está fuera de lo moral; la pornografía es más obscena porque suspende o veda la posibilidad del sentido. Lo que Núñez entiende por «cultura obscena» no sería otra cosa que la clausura del deseo y su reemplazo por una tendencia compulsiva a la búsqueda de hiperobjetos: obturación del deseo que genera a su vez una obturación de la subjetividad, y con ello de la política en tanto forma de lo sublime (Núñez, 2005: 118-121).

De acuerdo a lo expuesto previamente, pornomodernidad consistiría en un despliegue del cuerpo convertido en objeto, o mejor dicho hiperobjeto, que propone el deseo del otro como un simulacro. En lugar del deseo como una instancia de captura del otro, como complemento tenemos una búsqueda compulsiva generada por esa máquina narcisista o célibe. Lo porno en esta etapa actual consiste en el despliegue de entidades célibes: el individuo porno es una máquina célibe porque, como señala Michel de Certeau, pone

en funcionamiento una erótica donde el deseo del otro está ausente. Al igual que las máquinas fantásticas y mecánicas de Jarry o Duchamp, la mirada obsesiva del voyeur es capturada y dispersada entre lo inasible. Del mismo modo que el sexo se identifica con una imagen mecánica, la sexualidad se vuelve una ilusión óptica (De Certeau, 2000: 164). Lo pornomoderno se diferenciaría de lo pornográfico porque este último representa un espacio de libertad conquistado por el sujeto, la pornografía tiene mucho de utopía (idea que contempla y desarrolla Beatriz Preciado en su ensayo *Pornotopía*). En la pornomodernidad, en cambio, lo pornográfico asume otras formas que ya no garantizan la libertad plena de la persona; la libertad se vuelve un simulacro al liberar al deseo y dejarlo librado a distintos flujos multidireccionales. En una lógica de este tipo, el objeto de deseo deja de ser un lugar seguro y tranquilo donde se alcanza la plenitud del placer. El sujeto se vuelve célibe porque persigue una forma de placer inédita, y su búsqueda se transforma en algo compulsivo porque no tiene fin.

Como se observará, en MPMP Calderón propone un abordaje de lo pornográfico en toda la variedad de sus registros genéricos para mostrar cómo el individuo contemporáneo es esencialmente una máquina pornocélibe.

### De la utopía pornográfica a la distopía

Para entender el porno como fenómeno distópico debemos considerar un precedente muy importante en la cultura mediática del siglo XX: la creación de la revista *Playboy*, medio gráfico que si bien no fue el primero en trabajar con materiales sexuales para el hombre adulto, tuvo un impacto muy importante en lo que hace al diseño de nuevos hábitos de consumo, modificando incluso la concepción espacial imperante. En esta línea es importante recordar la investigación realizada por Beatriz Preciado en su ensayo *Pornotopía*, trabajo en el que analiza la emergencia del hombre nuevo «americano» (soltero o divorciado, y heterosexual) a partir de la creación de un topos erótico alternativo a la casa suburbana de clase media (ideal propuesto por la ética protestante estadounidense en la segunda posguerra). Para Preciado, el concepto de pornografía implicaba la configuración de una «utopía espacial» que posibilitara la producción de una nueva subjetividad al margen de las leyes morales y sexuales del matrimonio heterosexual (Preciado, 2010: 22-29).

Esta utopía espacial es estimulada primero a partir de la difusión de material pornográfico que ingresa en el domicilio privado. La revista al invadir el espacio privado lo horada, lo perfora, y por lo tanto destruye una frontera. Este es el primer paso porque,

como afirma Preciado, la revista mostró mucho interés por el desarrollo de la arquitectura moderna, con lo que ya tendríamos un antecedente que nos habla de la fusión entre el porno y el espacio arquitectónico.

Si la revista *Playboy* buscaba la liberación del hombre medio a través de una utopía erótica, en MPMP se exhibe el lado funesto de ese proyecto. La naturaleza transgresora antes invocada tiene que ver no con la exhibición deliberada de un contenido pornográfico, sino antes que nada con la exposición de un límite, de un peligro al que nos exponemos al tomar contacto con este tipo de materiales. Pornografía y vacío de sentido son dos ideas que aparecen entrelazadas como si una fuera el efecto o la consecuencia de la otra. Calderón manipula la capacidad transgresora de la pornografía para mostrarnos cómo el mundo sumido en la adoración del objeto y la mercancía deriva en una especie de vacío a nivel emocional. Por lo tanto, la pornografía en tanto búsqueda utópica revela su reverso aterrador: un mundo en el que los personajes se cosifican hasta el punto de tener relaciones despersonalizadas.

Toda distopía consiste en la elaboración de relatos que problematizan la idea utópica de un mundo feliz. Como sabemos, este tipo de relatos floreció fundamentalmente en el ámbito de la ciencia ficción con nombres como Ray Bradbury, George Orwell, Aldous Huxley, entre otros, quienes presentaban en sus cuentos o novelas sociedades que habían experimentado un gran avance en el plano tecnológico, pero un gran deterioro a nivel social. Normalmente, ese deterioro está dado por el hecho de que los avances tecnológicos son acompañados y auspiciados por sociedades de control. Aunque MPMP no constituye una obra de ciencia ficción, puede observarse cómo la pornografía es orientada en una dirección totalitaria: la promesa de felicidad que entraña la entrega al mundo porno provoca la disolución del sujeto. La exaltación de la mercancía se convierte en la nueva forma de un totalitarismo bajo una falsa apariencia de libertad: el flujo del deseo indiscriminado y despersonalizado es la contraparte del flujo de las mercancías.

Si bien Calderón propone una poética teatral donde abandona deliberadamente toda vinculación con la idea de compromiso político, sin embargo en esta obra la representación de un mundo vacío es mostrada siguiendo caminos indebidos, al margen de la moral tal como lo proclama en su manifiesto, respuesta a su colega Ricardo Prieto. Este último había publicado en la revista de teatro *Celcit* un artículo que servía como proclama artística y se titulaba «Decálogo del perfecto dramaturgo». En ese trabajo, al igual que Horacio Quiroga en el texto que le sirve para establecer su poética narrativa, Ricardo Prieto da ciertas pautas que configuran toda su poética teatral.

Para ello defenderá la idea de que el actor debe tener todo el poder, como si fuese un sacerdote que oficia en una especie de ritual. Calderón responde a este artículo con su «Mecálogo en el perfecto dramaturgo», pensado como una parodia del texto precedente a partir de su misma estructura especular, ya que Calderón primero cita cada uno de los preceptos de Prieto (escritos en negrita) y a continuación presenta su propio precepto generando una polémica virtual con su colega. En la mayoría de los puntos desarrollados, Calderón intenta destruir esa noción del teatro como algo trascendente, y en su lugar propone una poética de lo superfluo y de lo cotidiano. Otra vez el misterio queda relegado a favor de lo visible. Otro aspecto importante tiene que ver con su concepción del teatro a partir de la idea de la escena como «un campo de batalla interesante y brutal». Si la escena es un campo de batalla, Calderón parecería literalizar uno de los sentidos manejados por Patrice Pavis respecto al término «escena»: «El término escena, al igual que theatron, a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido: la decoración, luego la zona de representación, más tarde el lugar de la acción, el segmento temporal en el acto y finalmente el sentido metafórico de acontecimiento violento (hacerle una escena a alguien)» (Pavis, 1983: 171).

En MPMP lo violento pierde el sentido metafórico para devenir en la violencia como escenificación. Los personajes de MPMP todo el tiempo «hacen escenas», no solo porque mantienen discusiones, sino porque se deslizan hacia esos territorios marcados por la agresión. Ese grado de violencia asume su mayor desmesura a partir de la escena 48, momento en el cual los personajes empiezan a confundirse y a mezclarse. Como señala Burgueño, «todo se vuelve intercambiable» (Burgueño, 2011: 166), y podría agregar incommunicable, porque la fragmentación de los parlamentos va asemejándose a los flujos discontinuos del capital y del deseo.

Al pensar la función teatral como una guerra, ubica al espectador en un terreno incómodo en el que es llamado a «comprometerse», pero no de un modo político (que es lo que propone Prieto), sino desde lo inmediato. Esta misma inmediatez estaría relacionada con lo porno en la medida que se acerca a una realidad degradada desde el lenguaje de la degradación cotidiana.

Otros trazos de esta distopía son anunciados en la ponencia titulada «Vacío y caos en la dramaturgia joven», presentada por Calderón en el marco de un coloquio de teatro organizado por la Universidad de la República en el año 2005. En la apuesta teatral realizada por el dramaturgo uruguayo, el caos dificulta o suspende toda posibilidad de narración, y eso puede vincularlo con cierta veta de la posmodernidad que

descrece de toda organización lineal del tiempo, tanto como de la posibilidad misma de todo relato:

Asistimos en la vida cotidiana a un desorden de experiencias, sin principio ni fin [...] Continuamente asistimos a partes de este orden, de forma desordenada, caótica [...] Descubrimos que no podemos contar una historia con principio, desarrollo y final, que Aristóteles nos abandonó y, así, aparece una nueva forma, tal vez patética, tal vez ridícula, en la que los creadores ordenamos el caos para obtener el caos (Calderón, citado por Burgueño, 162-163).

Sin descuidar este aspecto que habla de la denuncia contra un mundo que no puede mantener la solidez de las certidumbres, Calderón acompaña una tendencia generada en los años ochenta que consiste en presentar textualidades que transitan por diferentes disciplinas y lenguajes (Heredía, 2012: 67-77). Qué es lo verosímil en esa poética, y aquí la respuesta tiene que deslizarse fuera de todo precepto moral presente de algún modo en todas las poéticas tradicionales. Podría hablarse de un verosímil pornográfico, solo para mencionar una de las vetas que atraviesa su dramaturgia. Habría que pensar el uso del porno por parte de Calderón como una puesta en escena: «lo que aparece bajo la lente pornográfica son convenciones de una puesta en escena teatral [...]» (Echavarren, 2009: 8). Esto es así por el simple hecho de que el dispositivo pornográfico sería obsceno porque constituye una representación que está dirigida a un lector puesto en una posición de voyeur. La propia obscenidad requiere de la presencia de testigos, de una puesta en escena destinada a la percepción, y este rasgo es lo que la termina vinculando con el teatro del que por muchas razones parece proceder (Goulemont, citado por Maingueneau, 2007: 35-36). Por estas razones el código pornográfico exige que la actividad sexual deba ser espectacular, y en tanto espectáculo debe escapar de lo corriente y alcanzar una alta performance.

Lo pornográfico no se limita únicamente a una exhibición gratuita de escenas vinculadas con la sexualidad. Existe también una pornografía relacionada con la violencia. Este aspecto ha sido advertido por varios críticos, como Dubatti, quien a la hora de analizar la obra de Veronese señala que «una poética de lo obsceno en la que radica la fuerza revulsiva de su teatro [...] la obscenidad se vincula con la representación de la violencia» (Dubatti, citado por Mirza, 2008: 18). Esta relación entre obscenidad y violencia es también enfocada en el análisis que realiza Roger Mirza sobre otra obra de Calderón, *Mi muñequita (La farsa)*: «[...]

las escenas están marcadas por la intensidad de una sexualidad transgresora y brutal, por la carnalidad de los cuerpos desplegados, la unión de erotismo y destrucción, como otros elementos perturbadores, así como por la animalización de lo humano» (Mirza, 2008: 20). Si las obras referidas resultan perturbadoras por la asociación entre sexualidad y violencia, MPMP da un paso más hacia adelante porque aprovecha la propia teatralidad del porno para mostrar cómo ese frenesí desatado por la búsqueda de excitaciones inmediatas y efímeras asume formas violentas y desoladoras.

### **Pornomodernidad y distopía en *Mi pequeño mundo porno***

El título *Mi pequeño mundo porno* juega con la idea de un manual de uso doméstico, o mapa mundi de un posible itinerario pornográfico. Frente a un mundo que no ofrece grandes seguridades ni tampoco barreras que logren contener ese gran aluvión de violencia, Calderón responderá con una dramaturgia en la que sus lenguajes se intersectan y se entrecruzan. En la obra el porno y la distopía serían los signos de dos relatos que se entrecruzan. Y ese cruce admite otras líneas suplementarias dentro de estas distorsiones genéricas, como puede ser el empleo de otros materiales provenientes del lenguaje de la publicidad, el uso del cómic, la tenue insinuación de la mezcla entre verso y prosa (correspondiente a las intervenciones del yo). En ese sentido la obra da cuenta de un pastiche y no de una parodia, ya que la parodia implica cierta forma de celebración aunque sea mediante la risa, en tanto el pastiche opera como una imitación anticelebratoria y vacía.<sup>3</sup> Por tal motivo MPMP puede ser definida como un pastiche de lo pornográfico. En tanto pastiche, la obra se propone como un collage de las diferentes escrituras en torno a lo pornográfico que se irán alternando en su desarrollo. La vacuidad del pastiche se ve precisamente en ese nomadismo dado por la multiplicidad de registros, nomadismo al que parecen plegarse los propios personajes que hacen uso de esos registros en sus diferentes búsquedas compulsivas.

Cuando abrimos el libro nos encontramos con una advertencia al «lector/espectador desprevenido» que parodia el mismo tipo de registro frecuente en las películas o series de televisión. Como todo manifiesto, el texto funciona como una forma de seleccionar a su lector, del mismo modo que otros prólogos célebres (recordemos los que escribía Cervantes en su *Quijote* o el propio Baudelaire en su poema «Al lector»).

Lo irónico de la advertencia aparece en el primer párrafo, cuando señala que las «escenas fuertes» (aquellas que atentarían contra la moral) serían «el ruido punzante del timbre», «el rompimiento de un vaso de agua» o el «te amo» que pueden decirse

algunos personajes. Lo insignificante del sonido de un timbre es puesto en el mismo nivel que una declaración de amor, y con ello ya se produce un avance respecto a la despersonalización de las relaciones.

Por otra parte, se aborda la noción de lo pornográfico y se la vincula con la de espectacularidad. Ya habíamos visto que lo pornográfico implicaba la idea de la teatralidad, pero en esta aclaración hecha por la voz dramática aparece lo espectacular como un rasgo que a un mismo tiempo lo define y lo exagera. Esta es una veta que la obra parece abordar como un verdadero problema de la cultura mediática, ampliando la reflexión en torno a un tema tratado por autores como Guy Debord.<sup>4</sup>

El epígrafe seleccionado por su autor, correspondiente a un pasaje de *La seducción* de Jean Baudrillard, sirve para adelantar una definición de lo pornográfico como obsesión voyeurística por el detalle microscópico, vinculando al porno con la hiperrealidad: «¿por qué quedarse en el desnudo, en lo genital: si lo obsceno es del orden de la representación y no del sexo, debe explotar incluso el interior del cuerpo y las vísceras —¿Quién sabe qué profundo goce de descuartizamiento visual de mucosas y músculos lisos, puede resultar?». Al utilizar el epígrafe de Baudrillard, MPMP desborda el concepto tradicional de obscenidad ligado a lo que está fuera de escena en un sentido moralizador. Y al hacerlo, la obra se convierte en una farsa tan sutil como *Mi muñequita*, ya que muestra bajo las formas convencionales y burdas de lo porno el vacío de sentido que envuelve a los personajes. Otro aspecto importante en la variación que se hace de este género tiene que ver con el hecho de que los personajes que intervienen en MPMP ya no son aquellos caracterizados por la aureola del misterio o la aventura (monjes, estudiantes, soldados, etc.), sino que son personajes cotidianos que no se desprenden de sus atmósferas no menos cotidianas.

En MPMP nos encontramos con espacios habitacionales de un hotel, en los que distintos tipos sociales (empleados, gangsters, guardaespaldas, familias, maestros) se hacinan en un solo edificio y son observados por una cámara (el yo) que los registra sin pausa, sin moral y sin orden. El yo que abre la obra, verdadero anti-flaneur, deambulando por las calles inaugura un itinerario del desencanto; la escena 0 va acumulando mediante la anáfora «Yo soñaba» todo un conjunto de rutinas familiares desarticuladas. Es el propio yo quien en dicha escena lanza a modo de veredicto anticipado que «Cuando todo es posible / Ya nada lo es» (13). La irrealidad, lo inasible, emerge cuando las personas creen que la realidad es controlable materialmente.

Por su parte, los personajes elaboran distintas poéticas respecto a lo pornográfico. El maestro

que representa la norma ve la pornografía desde la obscuridad (lo que está fuera de la escena jurídica). Otros personajes, como la niña, activan los trazos de una escritura ciber porno. No se desdeñan las figuras del porno sadismo, y en este nivel podemos incluir la pareja del hombre adulto con el jovencito.

Las distintas poéticas pornográficas muestran su reverso en el sentido de no generar un espacio de libertad asociado al proyecto de *Playboy*. En la contratapa se aclara que las diferentes habitaciones de un hotel «no son más que la proyección de una habitación cualquiera». Esta habitación puede representar tanto un espacio familiar como un cuarto de soltero. Pero en todos los casos observamos cómo los personajes hacen un uso opresivo de la sexualidad.

El señor de setenta años pone en funcionamiento una de las poéticas pornográficas, y podemos seguir su desarrollo en las escenas 7, 23, 30, 39, 45 y 68. Poco a poco asistimos a un devenir pornográfico del personaje porque se va develando la idea de una doble moral: el que enseña y advierte sobre el peligro de la pornografía, la practica en forma privada. Parte del itinerario propuesto consiste en el pasaje del discurso académico en torno al porno (la lección que da el maestro en la escena 23) al lenguaje del ciber porno a cargo de una niña que ingresa en la escena 30. Aquí se produce un entrecruzamiento entre dos formas de lenguaje. Posteriormente, en la escena 39 otra modalidad de lo pornográfico aparece: el señor de setenta años, ya despojado de su aureola magisterial, es convertido en un voyeur al mirar un fragmento de un film con todos los clisés del género.

Posiblemente sea en esta interrupción deliberada de la plenitud donde podamos leer la presencia de este dispositivo distópico. En muchos casos, como en la escena del hombre adulto y el jovencito, encontramos verdaderas escenas de éxtasis sexual, como aquella en la que los personajes tienen sexo en la ducha. Pero la escena no se reanuda, no existe el carácter cíclico de la escena pornográfica; en su lugar, el contacto sexual una vez finalizado deriva en situaciones de violencia verbal. En este último anticlímax, cuando el joven le reclama a su pareja una expresión de ternura, aquel lo rechaza y prorrumpa en toda clase de insultos. Incluso antes de que los dos se unan sexualmente se observa cómo el adulto lo humilla por su condición homosexual.

Calderón toma las imágenes pornográficas y en algunos momentos llega a jugar con la idea de fetiche, pero incluso esa misma noción también es desbordada porque el fetiche, en tanto que es la infraestructura del deseo, activa la fantasía. El deseo siempre se vale de la fantasía como medio de construcción de un objeto parcial, pero aquí simplemente nos encontramos con objetos, hiperobjetos que forman parte de una ritualidad erótica célibe. La búsqueda obsesiva del

cuerpo, ese goce del descuartizamiento, es un modo de la ruina en la obra de Calderón.

De hecho, hay algunas escenas donde esta tentativa es llevada a la práctica. Se trata de las escenas 58, 67 y 68, que presentan a un hombre mayor y a una jovencita; él le propone introducirle un consolador para luego examinar desde una pantalla su interioridad. Cuando ella le pregunta por qué quiere hacer eso, él le contesta que desea «ver cómo sos, qué tenés». Y luego, el hombre mayor agrega: «Bueno, pero yo nunca vi lo que tiene todo el mundo adentro y además quiero verte a vos, quiero ver qué pasa adentro tuyo mientras te doy placer... Entendeme, necesito hacerlo, necesito ver qué hay dentro, adentro... qué podés ofrecerme. ¿Qué podés ofrecerme que no haya ya visto? [...] hay cosas que están esperando que yo las descubra, un mundo, un pequeño mundo...» (116).

La parte final del diálogo silencia estratégicamente la palabra porno, sobreentendida en el contexto de recepción. El hombre mayor extrema las posibilidades de un lenguaje pornográfico. El personaje se interna en una búsqueda compulsiva de algo que ni él mismo sabe exactamente qué es. Existe todo un desborde del fetichismo que empieza a desconfiar de la noción de secreto, y eso lo vemos en la pregunta que él le lanza y que ya anticipa cierto desencanto, cierta derrota anticipada. El personaje se enfrenta a un fetiche pero ya presiente que este carece de aura; la vagina como hiperobjeto fetichista intenta revalidar la experiencia del secreto en el goce sensitivo. Pero este goce queda ligado a un vacío. El vacío comparece sin horror.

Si inicialmente podíamos suponer que MPMP proponía una especie de juego genérico con la idea de un manual, provisto de distintas instrucciones domésticas para armar un objeto, en esta idea se desborda la propia noción de manual. *Mi pequeño mundo porno* sugiere la idea de un topos, la mujer como (u)topía, aunque buscada en aspectos más degradados. En una de las primeras novelas del género pornográfico, *Fanny Hill*, John Cleland llevaba a los amantes a una especie de paraíso griego: la isla del Támesis transformada por la imaginación de los amantes en Citera. Las parejas van a la isla de Venus (un ingreso simbólico a la vagina) para venerar al amor. El sexo se vuelve un sacramento consumado a través del ayuntamiento de los cuerpos. En MPMP, el personaje ya no cuenta con esta dimensión arcádica, su viaje está signado desde el comienzo por cierto desencanto. De este modo, si la novela de Cleland propone una lectura política en la que su texto actúa reactivamente frente a los férreos convencionalismos sociales, aquí el desencanto del personaje sería la clave de otra lectura contestataria.

En esta escena el porno es llevado a su nivel más extremo por lo que hace a la presentación del cuerpo en su excesiva materialidad hecha de olores y de



Paola Scagliotti

humores. Como señala Franco Rella en su ensayo *En los confines del cuerpo*, estamos ante una suerte de cuerpos desmembrados, sujetos a una endoscopia que lleva a su propia destrucción. El propio Rella se extiende acerca de este último límite que representa el cuerpo y señala lo siguiente: «El último horizonte es el cuerpo y más allá de él sólo hay el deseo de ver qué es eso, qué contiene, qué esconde, en un acto que es la destrucción del propio cuerpo: es la aniquilación del mundo, es la pulverización de la realidad» (Rella, 2004: 31). Ese confín del cuerpo se alcanza cuando el personaje se sumerge en esa fascinación narcisista que despierta el órgano femenino; en esos casos, estaríamos no ante la forma convencional del strip-tease que obedece a la lógica de la seducción, sino ante la obscenidad «purificada» (Núñez, 2007: 261).

Aparte de las escenas eróticas, existen otras donde lo sexual no aparece y que dan cuenta de la soledad de las personas o de la desarticulación del núcleo familiar. Por un lado nos encontramos con una mujer sola, un hombre que intenta comunicarse infructuosamente con sus hijos. O como sucede en la escena 20, donde se presenta a un matrimonio joven; ella recitando sin parar el manual de la pareja moderna basado en la comprensión del otro, mientras que él solo se limita a leer el diario. La escena es una verdadera reescritura de *La cantante calva*, pero lo más desolador de la situación es que la incomunicación se produce entre dos personajes que recién están comenzando su vida en pareja. La escena 25 nos muestra cómo la esposa joven reacciona con violencia frente a la desatención de su esposo, quien en los dos casos se encuentra más preocupado por los objetos (la radio, la televisión, el periódico) que por su propia mujer.

A lo largo de la obra, entonces, se produce un desborde de lo pornográfico ya que deja de identificarse con lo sexual para desembocar en las distintas formas de descuartizamiento de lo social. Cierta forma de

lo absurdo parece atravesarlos en la medida que los personajes incursionan en lo pornográfico actuando sus diferentes lenguajes, convocados en el texto mediante el pastiche. Y es ese nivel de actuación o espectacularización lo que termina por cosificarlos. El apego a lo objetual y a la celebración del vacío es lo que parece caracterizar las conductas de los personajes. La obra ofrece escenas de la vida pornomoderna porque nos habla de una modernidad hiper que vive la exaltación de lo objetual con una marcada mengua de los afectos. Como se advertía en el texto prólogo, cuando los afectos aparecen, estos no tienen ningún eco en las otras personas porque la soledad o la banalización de la vida contemporánea los hace desaparecer. Y para ello muchas veces apela a la violencia.

## Notas

<sup>1</sup> Gabriel Calderón, dramaturgo uruguayo nacido en 1982, ha tenido hasta el presente una actividad muy prolífica como autor y director teatral. Entre el año 2000, año en que publica su obra *Mi muñequita (la farsa)*, pasando por obras como *LLagdán* (2003), *Uz, el pueblo o la propia Mi pequeño mundo porno* (2006), *Obscena* (2008), *Ex que revienten los actores* (2012), hasta *La mitad de Dios* (2013), viene tratando ciertos temas relacionados con la violencia cotidiana, buena parte de ella desarrollada en el ámbito familiar.

<sup>2</sup> Para explicitar la relación entre pornografía y cuestionamiento político Maingueneau cita como ejemplo el libro de Bernard Noël *Le chateau de cène*. Según el propio Noël, «en determinado momento del gaulismo, la novela erótica se me presentó como arma contra la bestialidad política». Esta declaración debe ser entendida en el contexto de convulsión generado por los acontecimientos de mayo del 68. (D. Maingueneau, 2008: 104-107).

<sup>3</sup> Jameson señala que el pastiche ha desalojado a la parodia, y la define como el discurso en una lengua muerta, una imitación vacía. (F. Jameson, 1991: 36 y ss.).

<sup>4</sup> En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord plantea un cuestionamiento de la vida contemporánea por entender que esta ha suplantado la relación genuina entre las personas por una relación entre mercancías. El autor define al espectáculo como una relación entre las personas mediada por imágenes. (G. Debord, 1995).

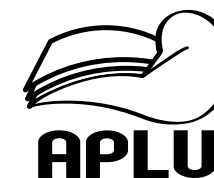
## Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN, Gabriel (2008). «Mecágoles en el perfecto dramaturgo», en *Revista teatro / Celcit*, Buenos Aires, Segunda época, Año 17, n.º 33.
- (---) (2011). *Mi pequeño mundo porno*. Montevideo: Criatura Editora.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. 1: «Artes de hacer». México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores.
- DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones del Naufragio.
- ECHAVARREN, Roberto, Amir HAMED y Ercole LISSARDI (2009). *Porno y post porno*. Montevideo: Ediciones de HUM.
- HEREDIA, María Florencia. «Compromiso y traición en el teatro de Javier Daulte y Gabriel Calderón», en Roger MIRZA (ed.) (2012). *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- JAMESON, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- (---) (1995). *As marcas do visível*. Río de Janeiro: Graal. [1ª ed.].
- MAINGUENEAU, Dominique (2008). *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANDEL, Ernest (1979). *El capitalismo tardío*. México: Ediciones ERA.
- MIRZA, Roger (2010). «Teatro y violencia en la escena contemporánea», en *Artes escénicas*. Montevideo: Dirección de publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura.
- NÚÑEZ, Sandino (2005). *Lo sublime y lo obscuro. Geopolítica de la subjetividad*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (---) (2007). «Por Descartes. Las meditaciones metafísicas, la clase política y el yo bicéfalo», en Robert PÉREZ FERNÁNDEZ (comp.) (2007). *Cuerpo y subjetividad en la sociedad contemporánea*. Montevideo: Psicolibros.
- PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PRECIADO, Beatriz (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- RELLA, Franco (2004). *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

## Pautas para la presentación de artículos

---

- 01.** La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
- 02.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
- 05.** Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
  - a.** Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
  - b.** Título (en español y en inglés).
  - c.** Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
  - d.** Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
- 05.** Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
- 11.** Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
  - a.** Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
  - b.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
  - c.** En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:  
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.  
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.  
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.  
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
  - d.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.





**APLU**

**Horarios de atención**

Martes, miércoles y viernes de 9:30 a 13:00 horas

Miércoles y viernes de 16:00 a 19:00 horas

---

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 - C.P. 11.200 - Montevideo  
Telefax: 2403 6506 - [aplu1992@gmail.com](mailto:aplu1992@gmail.com) - [www.aplu.org.uy](http://www.aplu.org.uy)