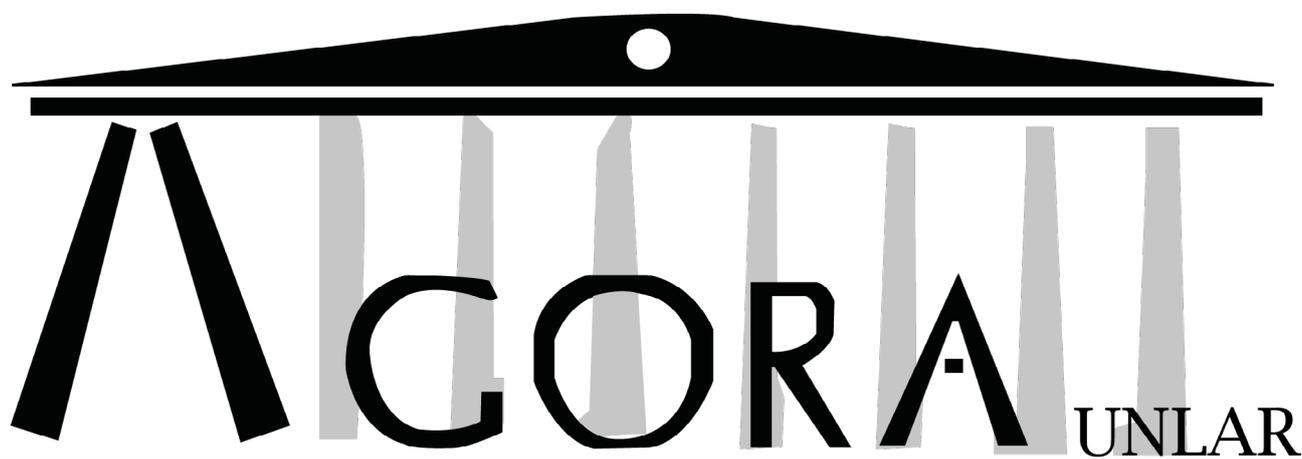




AGORA

UNLAR





ANCORA UNLAR

REVISTA CIENTÍFICA DE HUMANIDADES

Volumen 2, Número 2 Mayo - Nov. 2017
ISSN: 2545-6024

Directoras:
Elena Camisassa
Isabel Manassero

Coordinador: Maximiliano Bron

AUTORIDADES UNLAR

Universidad Nacional de La Rioja

- ◆ Rector: Fabián Calderón
- ◆ Vicerrector: José Gaspanello

Departamento Académico de Humanidades

- ◆ Decana: Alcira Valbuena
- ◆ Secretaria Académica: Mercedes Cáceres

REVISTA ÁGORA

Directoras

- ◆ Elena Camisassa
- ◆ Isabel Manassero

Coordinador

- ◆ Maximiliano Bron

Comité Científico:

- **Safire Abdala Leiva**, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina
- **Paulina Antacli**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Silvano Gabriel A. Benito Moya**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Roberto Gerardo Bianchetti**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Mirta Bonnin**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Mónica Caballero**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Viviana Edith Conti**, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
- **Elida Edith Elizondo**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Alicia Beatriz Gutiérrez**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Gustavo Kofman**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Sara Emilia Mata**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Herminio Elio Navarro**, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina
- **Miguel Ángel Oviedo Álvarez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **María Cecilia Perea**, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina
- **Cecilia Piehl**, Universidad de Alabama, United States
- **María de los Ángeles Rueda**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Pablo Quintanilla**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Comité Editorial:

- **Adriana Ávila**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Florencia Bracamonte**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Trinidad A. Guardia**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Rosa Tello**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Juan Pablo Gorostiaga**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Informática y Diseño:

- **Ariel Giménez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Noelia Noemí Mollecundo**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Corrección:

- **Marisa Piehl**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Revisión de traducciones:

- **María García**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Nahuel Quinteros**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

ÁGORA UNLaR

Segundo Número: 15 de Mayo de 2017, La Rioja, Argentina.

ISSN: 2545-6024

Periodicidad: Semestral

Entidad Editora: Universidad Nacional de La Rioja

Dependencia: Departamento Académico Humanidades

Av. Luis M. de la Fuente s/n. (5300) La Rioja. Argentina.

Dirección web: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

Correo electrónico: agoraunlar@gmail.com

Imagen de Tapa: *Constelación*,(2017), Sara Ruarte, Betania Nieto Bandiera, Damián Esteban Díaz

Diseño: Noelia Mollecundo

Esta publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución

[Creative Commons Atribución -
CompartirIgual 3.0 Unported.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)



CONTENIDOS

Editorial

Elena Camisassa, Isabel Manassero..... 7

Este Número

Elena Camisassa, Isabel Manassero..... 10

Artículos

Picasso: Un Pintor Mediterráneo en París. El Origen y la Mitología como base para reafirmar la identidad del Artista (1925-1937)
Carlos Ferrer Barrera..... 12

En el Territorio de La Oscuridad.
Una Lectura Benjaminiana de El Oscuro de Daniel Moyano
María Victoria Ferrara..... 30

Reseña de El Pensamiento Pragmatista en la actualidad: Conocimiento, Lenguaje, Religión, Estética y Política. Editores: Pablo Quintanilla y Claudio Viale
Alejandro Gross Bruna 42

La Batalla por la vigencia de las humanidades es imprescindible
Entrevista a Susana Romano Sued
Tomás Vera Barros..... 48

Producción artística

La portada: *Constelación*..... 76

Pautas de Presentación para Autores 77

EDITORIAL

Frecuentemente las semejanzas entre ciertos períodos o momentos históricos son interpretadas desde el sentido común con el dicho “la historia se repite”.

La expresión también suele encontrarse en el discurso político y en el académico-científico. Por citar un caso en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, escrito entre diciembre de 1851-marzo de 1852, Karl Marx sostiene “...todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces... una vez como tragedia y otra como farsa”. La afirmación con la que comienza la mencionada obra pretende explicar desde la lógica marxista, entre otros aspectos, los motivos que impulsaron a una parte significativa del campesinado de Francia a apoyar a un “personaje mediocre y grotesco”, “un jugador tramposo”: Luis Bonaparte. El “sobrino de su tío”, como lo llama en otro párrafo el autor, quién representando por encima de todo los intereses de la aristocracia financiera, gobernó Francia en la segunda mitad del siglo XIX.

Más allá de los debates que el supuesto sobre la replicación histórica trae aparejado (la cuestión del cambio social, el carácter mecánico o no de los procesos de reproducción social, los márgenes de autonomía y libertad de los hombres), el mismo nos sirve como punto de partida para expresar, como directoras de una revista científica, nuestra preocupación por el ataque que está atravesando el espacio social en el que docentes-investigadores jugamos –en términos bourdianos–, nuestro propio juego: el campo de la producción de conocimientos y la distribución de saberes.

Preocupación porque hoy, en Argentina, presenciamos la interrupción de un proceso de fomento a la investigación y de formación pública de científicos. Y, con ello, la posibilidad de constituir paulatinamente un sistema científico-tecnológico que esté al servicio de las mayorías y de la soberanía del país.

Preocupación porque, en clave histórica, la situación actual nos retrotrae a otros momentos que llevaron al desmantelamiento de este campo. Un proceso que, iniciado durante la dictadura de Onganía en 1966, continuó durante la Dictadura Cívico-Militar instalada en el 1976 y el gobierno neoliberal de los años '90.

A modo ejemplo y sólo para dar una visión de conjunto podemos citar algunos datos. Luego de la “Noche de los Bastones Largos”, el 29 de julio de 1966, emigraron 301 profesores universitarios de los cuales 215 eran científicos; lo que produjo el desmantelamiento de equipos completos de investigación como el Instituto de Radiación Cósmica o el Instituto de Cálculo de Ciencia Exactas (donde era operada Clementina, la primera computadora de América Latina). Durante la Dictadura Cívico-Militar, el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria tuvo cinco desaparecidos, tres asesinados, doscientos detenidos y alrededor de ochocientos cesanteados.

Finalmente, para terminar nuestro recorrido recuperamos información de CEPAL, que nos hace saber que Argentina fue el país latinoamericano que, en los '90, más científicos y técnicos expulsó a Estados Unidos; de cada mil argentinos que emigraron, 191 eran "personal especializado". Las palabras poco felices que propinó el entonces Ministro de Economía a una investigadora y, por medio de ella, al colectivo, cuando la increpó diciendo "que se vaya a lavar los platos", son todo un icono del valor otorgado a los científicos por los modelos dictatoriales y neoliberales que gobernaron nuestro país.

Frente a un sistema en crisis, dejado por el modelo neoliberal de los '90, que se caracterizó por bajos niveles de inversión y la constante migración de los investigadores, asistimos a partir de mediados de la primera década del siglo XXI y de la mano de una política sostenida desde el Estado, a una reconstrucción de la situación del campo de la producción científica y a una redefinición de su posición en el sistema de relaciones de poder.

De manera resumida destacamos la creación del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva; que la fracción del presupuesto nacional dedicada al área osciló entre el 0,7% y 0,8% del PBI; la repatriación de más de 1200 científicos a través del Programa Raíces; incrementos del orden del 10% anual desde el 2009 en el número de investigadores del Conicet con el objetivo de llevar la planta de científicos argentinos a 10 mil en 2015 (meta cumplida) y a 15 mil en 2020. Vale también aclarar que el número de publicaciones argentinas en la base de datos SCI (Science Citation Index), integrada por más de 3700 revistas de Ciencia y Tecnología de todo el mundo, casi se cuadruplicaron entre 1990 y 2011.

En la misma línea de análisis nos permitimos subrayar el diseño, construcción y operación de tres satélites geoestacionarios comunicacionales, destinados a brindar servicios de telefonía y datos, Internet y TV a usuarios en todo el territorio nacional y el Cono Sur. Hecho que convirtió a Argentina en uno de los ocho países (EEUU, Rusia, Japón, China, Israel, India y el conglomerado de las naciones denominado Unión Europea) con satélites propios.

Como en el '66, '76 o en los '90 enfrentamos a partir de 2016 una nueva arremetida material y simbólica. Desdiciendo lo planteado por el actual gobierno en la campaña electoral, que prometía para el rubro Ciencia y Técnica un aumento al 1,5% del PBI, el sector sufrió un importante recorte que afecta la actividad científica de las universidades nacionales y de los institutos de investigación, no garantiza los recursos instrumentales y salariales para investigadores y personal de apoyo, plantea restricciones al ingreso de personal al Conicet (investigadorxs/tecnicxs/administrativxs). Para el ejercicio fiscal 2017 la baja de presupuesto, a un mínimo histórico de 0,59 del PBI, se traduce por ejemplo en la intención de operar una reducción del 50% en el número de

ingresantes a la Carrera del Investigador Científico dentro del Conicet, un recorte del 16% en las becas doctorales y posdoctorales. Como consecuencia lógica es de esperar una nueva etapa de “fuga de cerebros”.

El recorte de fondos va acompañado de un discurso que, buscando calar en la sociedad civil y apoderarse de la conciencia de los ciudadanos, objeta el rol de la educación y la universidad pública, cuestiona la posición del científico en la sociedad y la producción de conocimientos en áreas dependientes del Estado, propone que los institutos de investigación pública funcionen como un espacio para que empresas privadas, utilizando la infraestructura y el personal universitario, hagan sus negocios y, finalmente, subestima áreas de saberes como el de las humanidades catalogadas de improductivas. Perniciosas y provocadoras, pero quizás también mostrando la misma mediocridad y poca talla con la que Karl Marx intenta describir a su personaje y con ello la cara farsesca de un momento histórico, resultan las expresiones de funcionarios que, detentando el máximo nivel de poder político, instalan la idea acerca de que no tiene más remedio que “caer en la educación pública”, descalifican al pensamiento crítico al cual oponen el entusiasmo y optimismo como indicadores para medir la inteligencia; ofenden la memoria construida por la investigación histórica sobre nuestros próceres al sostener brutal y deliberadamente, ante el “querido rey” de España, que los mismos sentían “angustia de independizarse”.

Sin lugar a dudas, esta política de desinversión económica y de corrosión simbólica destinada a la investigación desde el sector público, impactará en las posibilidades de producción y circulación de las revistas científicas en general y de *Ágora UNLaR* en particular, ya que se verán disminuidos los insumos necesarios para poder editar nuevos números.

Es por esto que desde estas páginas hemos querido, a través de este pequeño recorrido histórico reflexivo, sumar nuestra voz a la de miles de científicos argentinos que no se resignan a los designios fijados por el poder y despliegan de manera creativa un sin fin de acciones para evitar el derrumbe de la investigación, de la ciencia en nuestro país. La fuerza de la esperanza y la convicción de que es lo correcto es lo que nos anima, a pesar de que su protesta social es constantemente invisibilizada por los medios hegemónicos de comunicación social.

Este Número

En este nuestro segundo número, desde el fondo de sentido que otorga su heterogeneidad a las ciencias sociales y las humanidades, la mayoría de los aportes surgen desde el arte y la filosofía.

En los artículos aquí presentes se evidencian con prístina claridad dos posturas bien definidas respecto a cómo se interpreta la producción estética. Una se refiere a la misma como la expresión individual de la subjetividad del artista y la otra como una expresión colectiva, que surge y plasma un momento histórico de una sociedad y una cultura determinadas.

Ambos enfoques son recibidos con respeto por *Ágora UNLaR*, ya que asumimos desde nuestro inicio que la pluralidad es constitutiva de los ámbitos del conocimiento que nos convocan en esta revista.

Así Carlos Ferrer Barrera, de la Universidad de Málaga y documentalista de la Fundación Picasso- Museo Casa Natal (España), en su artículo "Picasso: un pintor mediterráneo en París. El origen y la mitología como base para reafirmar la identidad del artista (1925-1937)", pretende aportar luz al proceso de creciente introspección del periodo surrealista donde el reconocido pintor, más que un nuevo estilo, trabaja en la búsqueda de una nueva imagen de sí mismo.

Por su parte María Victoria Ferrara en su artículo "En el territorio de la oscuridad. Una lectura benjaminiana de El oscuro de Daniel Moyano" nos presenta la producción literaria no sólo como expresión colectiva, sino como testimonio de una época. La novela de Moyano abordada por Ferrara, situada en la Dictadura de 1966, permite también observar huellas del paso del autor por nuestra provincia.

En octubre del año pasado (2016) se realizó en nuestra universidad el III Coloquio Internacional Pragmatista, en donde Pablo Quintanilla y Claudio Viale, como editores presentaron el libro "El pensamiento pragmatista en la actualidad: conocimiento, lenguaje, religión, estética y política". El mismo es objeto de la reseña que está a cargo de Alejandro Gross Bruna quien sostiene, que en esta publicación, se presenta un abordaje de problemáticas actuales a partir de una relectura del pragmatismo, rescatándolo del foso de lo "inmoral" y "neoliberal" en que había sido arrojado.

En "La batalla por la vigencia de las humanidades es imprescindible" Tomás Vera Barros realiza una entrevista a la destacada investigadora, poeta y narradora cordobesa (Argentina), Susana Romano Sued; entrevista que es acompañada por una cuidada Antología de la autora, a cargo también de Tomás Vera Barros.

La entrevista nos permite conocer la producción artística y científica de Romano Sued referida a Memoria y Derechos Humanos como, así también, su firme postura sobre distintos temas: el arte como expresión colectiva, su no adhesión al requisito de no endogamia editorial en las publicaciones científica y pensar que, en palabras textuales

de la autora “una publicación en el lugar constituye una devolución y transmisión de lo que se ha generado en los intercambios y las transferencias que resultan de nuestras prácticas en las instituciones a las que pertenecemos”. Cita textual que recogemos, en tanto, refleja la postura fundante de Agora UNLaR.

Finalmente con la foto de portada retornamos a la producción artística. Sin lugar a dudas en esta caso Sara Ruarte, Betania Nieto Bandiera y Damián Esteban Díaz también adoptan la postura del arte como expresión colectiva, dado que *Constelación*, es una obra que pretende mantener viva la Memoria de los 30.000 desaparecidos por la última dictadura cívico-militar en Argentina.

Elena Camisassa

Isabel Manassero

La Rioja, mayo de 2017

**PICASSO: UN PINTOR MEDITERRÁNEO EN
PARÍS. EL ORIGEN Y LA MITOLOGÍA COMO
BASE PARA REAFIRMAR LA IDENTIDAD DEL
ARTISTA (1925-1937)**

**PICASSO: A MEDITERRANEAN PAINTER IN PA-
RIS. ORIGINS AND MYTHOLOGY AS A
STARTING POINT TO REINFORCE THE AR-
TIST'S IDENTITY (1925-1937)**

Carlos Ferrer Barrera*

RESUMEN

Hacia mediados de los años veinte, Picasso se encuentra ante una problemática de difícil solución. El mundillo de los Ballets Rusos y la alta sociedad había dejado de satisfacerle, y su relación con Olga Khokhlova no pasaba por su mejor época. Poco interesado en los lujos y placeres de la riqueza, buscaba nuevas soluciones para un arte que se estancaba, o al menos empezaba a ser duramente criticado por los más rebeldes entre los jóvenes dadaístas. El contacto con el surrealismo supuso la entrada de aire fresco en su obra, pero no conectaba plenamente con ellos y necesitaba reforzar su posición como líder artístico, para lo que no dudó en hacer uso de la mitología y sus orígenes mediterráneos.

Este artículo pretende aportar luz a la creciente introspección del periodo surrealista (1925-1937) donde, más que un nuevo estilo, Picasso trabaja en la búsqueda de una nueva imagen de sí mismo. Comienza a hacer esbozos sobre la muerte de Orfeo en 1930, lo que, unido a la reaparición poco antes del Cristo crucificado, y la posterior presencia del Minotauro, ya definitiva como *alter ego*, configurará la nueva identidad que pretende proyectar. Orfeo, al interactuar con la tríada de mujeres, enlaza la representación femenina y la del yo del artista. El poeta mítico determina lo autorreferencial picassiano en los treinta, subrepticamente actúa bajo las acciones de Cristo y el Minotauro con su rasgo principal, la mirada hacia atrás. Esto tendrá un sentido determinado, y es lo que hemos llamado *ideograma Orfeo*.

Palabras claves: Picasso, mitología, origen, cultura mediterránea, identidad.

* El autor pertenece a la Universidad de Málaga - España, (cfbarrera@yahoo.es). Fundación Picasso, Museo Casa Natal. Málaga - España.

Artículo recibido: 16 febrero de 2017 Artículo aceptado: 14 marzo 2017.

ABSTRACT

In the mid-1920s, Picasso faced a dilemma. The circles of the Ballets Russes and high society did not appeal to him anymore, and his relationship with Olga Khokhlova was going through a difficult time. Uninterested in the luxury and pleasures of wealth, he searched for new solutions for an art that was becoming stagnant, or at least he was starting to be harshly criticized by the most rebellious young Dadaists. His approach to Surrealism added a breath of fresh air to his works, but he didn't quite share its view and needed to reinforce his artistic leadership, so he did not hesitate to resort to Mythology and his Mediterranean origins. The aim of this article is to provide an insight into the increasing introspection of the Surrealist period (1925-1937) when, more than the acquisition of a new style, the painter concentrates on the development of a new self-image. In 1930 Picasso begins to sketch Orpheus' death which, in addition to the earlier reappearance of the crucified Christ and the later emergence of the Minotaur as an alter ego, will shape the new identity he wishes to reflect. Orpheus, by interacting with the triad of women, brings together the feminine depiction and the artist's own self. The mythical poet determines Picassian self-reference in the thirties and surreptitiously works under the influence of Christ and the Minotaur's distinctive feature, the backward glance. This will bear a specific significance, which we have called Orphic ideogram.

Key words: Picasso, mythology, origins, Mediterranean culture, identity.

Introducción

El interés de Picasso por la mitología es evidente para todo aquél que se acerque a su producción artística. También es conocido el uso de diversos personajes de la tradición clásica de la cultura mediterránea como *alter ego* según el momento: Arlequín y el Minotauro son los más habituales, si bien existen otros que, aunque con menor protagonismo, aportan o refuerzan ciertos conceptos que el artista quiere presentar de una manera velada como parte de la identidad propia: por ejemplo, Cristo, Marat, el torero, el escultor y Orfeo.

La interacción entre ellos codifica la idea que Picasso quiere transmitir de sí mismo: el pintor, como Orfeo, Cristo o el Minotauro, es un incomprendido por la sociedad y, como resultado, su víctima. Es un elegido para el sacrificio, un artista-héroe-vidente capaz de trascender más allá de lo terrenal y traer un mensaje que debemos descifrar para comprender los misterios de la condición humana. Para condensar su mensaje, Picasso, líder de la modernidad en la fría y nórdica capital francesa, se sirve de sus orígenes mediterráneos: corrida, mitología e incluso religión sirven de soporte a la regeneración de la imagen social de un pintor cuestionado, tras la consolidación del cubismo, por sus estrechas relaciones con el *beau monde* de los Ballets Rusos y la alta sociedad.

El viraje clasicista de su pintura tampoco ayudaba en este sentido y le generó críticas desde los sectores más iconoclastas del mundillo artístico: "Picasso,

muerto en el campo de batalla” clamaba Pierre de Massot en la velada dadaísta *Soirée du coeur à barbe*, celebrada el 6 y 7 de julio de 1923. Dicha velada acabó con la intervención policial después de que André Breton acudiera en defensa de su admirado pintor y rompiera el brazo de Massot a bastonazos (Caws, 2005). No faltaban por tanto defensores de la aportación cubista al arte en términos de modernidad y liberación, y Breton no tenía reparos en asegurar que “Le surréalisme, s’il tient à s’assigner une ligne morale de conduite, n’a qu’à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore” (Breton, 1925, p. 30)¹. Desde una perspectiva bien distinta, otros como Waldemar George (1924) destacan el valor de sus composiciones monumentales: “Picasso doit être reconnu comme le premier artiste qui incarne l’esprit de son époque, qui lui donne corps et qui en prends conscience” (p. 14)².

En este contexto se inserta el interés por atribuirse un origen mítico que concluirá, mediados los años treinta, con su identificación con el Minotauro, una bestia atávica más allá de estilos pasajeros. Pero antes de llegar ahí, abre un camino plagado de elementos manifiestamente autorreflexivos: desde las cabezas esculpidas que aparecen en 1924, o el perfil en sombra entre 1925 y 1929, hasta los restos del guerrero esparcidos por el suelo de *Guernica*.

La cuestión que sintetiza y subyace en toda la producción picassiana es el encuentro entre lo masculino y lo femenino, que deriva en amor, danza, agresión o en una escenificada batalla. Todos los temas y subtemas de su obra lo hacen precisamente porque responden de algún modo a ello. Para él todo se resume en las interrelaciones mujer-hombre, aunque sea bajo máscaras humanas, animales, mitológicas, literarias o religiosas. De su fértil cruce brotan las demás narraciones secundarias, y así se comprende por qué las relaciones entre el pintor y la modelo aluden al amor y al sexo como metáforas de la producción artística. En términos simbólicos procreación equivale a creación, es decir, pintar es amar y viceversa.

¹ “El surrealismo, si tiene que asignarse una línea moral de conducta, no puede seguir otro camino que aquél por el que Picasso ya ha pasado, o pasará en el futuro”. La traducción es propia.

² “Debemos reconocer a Picasso como el primer artista que encarna, da cuerpo y hace tomar consciencia del espíritu de su época”. La traducción, que se publicará en 2017 junto a otros escritos de W. George en una edición de la Fundación Picasso, es propia.

Metodología y planteamientos previos

Mediante su relación e interacción con las mujeres, o enfrentado a un ideal picassiano de mujer, podemos analizar cómo pretendía ser visto el pintor, ya que la elección del Minotauro, el Arlequín o el torero no es en absoluto casual. Y para desafiar las críticas, superarlas y reubicarse en la cima social de la capital del arte moderno, recurre a la mitología³.

La problemática de la imagen propia tiene tres episodios encadenados entre 1925 y 1937: en primer lugar, la representación de grupos de mujeres desnudas, algo casi obsesivo para él, sobre todo cuando forman tríadas; en segundo lugar, conectado con la influencia de la iconografía de Las Tres Gracias, la ilustración de *Las metamorfosis*⁴, que le reaviva sus orígenes mediterráneos y le aporta contenido literario útil para su investigación; por último, los personajes autorreferenciales, y en particular las interrelaciones de Cristo, Orfeo y el Minotauro en lo que llamaremos ideograma Orfeo.

Tres obras resumen las conexiones entre la representación grupal de la mujer y lo masculino: *La danza*⁵ de 1925 (Figura 1) supone el vuelco formal en su pintura; *La muerte de Orfeo* de 1930 (Figura 2) introduce al personaje en la constelación de los *alter ego*; y la *Barca de náyades con fauno herido*⁶ de 1937 (Figura 3), cuya composición es heredada de la anterior e incluye al fauno como figura que viene a sepultar y sustituir al Minotauro.



Figura 1. *La danza*
(*Las tres bailarinas*),
1925, Pablo Ruiz Picasso



Figura 2. *La muerte de*
Orfeo (detalle), 1930,
Pablo Ruiz Picasso



Figura 3. *Barca de*
náyades y fauno herido,
1937, Pablo Ruiz Picasso

³ No hay que olvidar que el proceso podía darse a la inversa: Picasso se inspiraba en su vida cotidiana para trascender en su pintura, pero también utilizaba sus composiciones para lanzar mensajes e influir en su entorno sentimental.

⁴ Cr 19; BI 99-128; GB 143-172. Véase la tabla de abreviaturas para los catálogos razonados, tras la bibliografía.

⁵ OPP 25.001; PP 25.052; Z V.426.

⁶ OPP 37.034; PP 37.256.

Hacia 1925 surgen elementos que podemos entender como prefiguraciones de la representación de Orfeo: a) la sombra como espectro proveniente del más allá, o de un submundo; b) las cabezas esculpidas, que conectan con la sombra por el momento en que surgen y su papel en las obras, y c) el dibujo *Desnudos (cinco bailarines)*⁷ que preludia la presencia órfica, su esquema compositivo y algunas ilustraciones de *Las metamorfosis*.

La reformulación del esquema de las tres Gracias como esencia de lo femenino en Picasso se acompaña en muchos casos algún tipo de presencia masculina que matiza, enturbia o amenaza la dulce calma de las mujeres. Es algo que puede advertirse ya desde *El harén* de 1906 y que se repetirá en otras piezas como las *Bañistas* de 1918, pero casualmente ese elemento masculino queda apartado en las numerosas tríadas de 1921 a 1924, hasta que entra en juego el recurso de la sombra en *La danza* (1925). El perfil en negro, pese a que Picasso afirmase que era su amigo muerto recientemente Ramón Pichot, es un sustituto del yo, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que va a adquirir en los años sucesivos. Y es por su carácter de presencia misteriosa, no del todo humana, por lo que puede entenderse como uno de los antecedentes claros de la aparición órfica.

Resultados: Orfeo en Picasso

René Char (1958) escribe en *L'Escalier de Flore*, ilustrado con dos puntasecas sobre celuloide de Picasso⁸, los siguientes versos que recuerdan al mito: "Poète, pourquoi vivant / le plus vivant de tous, / n'es-tu que ténèbres de / fleur parmi les vivants?"⁹.

Por otra parte, tal como Geneviève Laporte (1975) lo cuenta, cuando decidió apartarse definitivamente del pintor, lo presenta como alguien que se había vuelto para ella ajeno y extraño, como perteneciente a otro mundo: "La pena de Orfeo, en aquella casa de fosos negros en donde danzaba su sombra, se desplomaba sobre mis hombros". Previamente, Jean Cocteau le había contado con respecto a Picasso que "Hay veces en que uno está muerto sin estarlo" (p. 220-221).

⁷ Z V.423; OPP 25.056; PP 25.038. Véase Figura 4.

⁸ Cr 94; BI 865-866.

⁹ "Poeta, ¿Por qué vivo / el más vivo de todos / no eres más que sombras de / flor entre los vivos?".

Sirva la anécdota biográfica de Laporte y poética de Char para contrastar con el hecho de que la presencia de Orfeo en la obra de Picasso no es muy frecuente, y consta apenas de unas pocas composiciones entre 1930 y 1933, pero también para resaltar que han existido paralelismos y comparaciones muy reveladoras en su entorno. En 1908 había pintado *La dríada*, que Valeriano Bozal (2002) señala “como una nueva Eurídice (...). Si esta licencia poética fuera aceptable, entonces el artista, y nosotros –que nos ‘hemos vuelto’ para verla– con él, seríamos Orfeo” (p. 52), y por lo tanto la identificación puede venir de lejos. Además, dos grandes amigos de Picasso, los poetas Guillaume Apollinaire y el Jean Cocteau, mostraron un profundo interés por el poeta mítico. El primero de ellos le encargó ilustrar su *Bestiario o el Cortejo de Orfeo*, pero el proyecto no resultó, mientras que en 1930 se publica el *Orphée* teatral y la película *Le sang d'un poète* de Cocteau, y en septiembre de ese mismo año Picasso se decide a grabar las planchas de *Les métamorphoses* tras años de insistencia del editor Albert Skira. En su revisión de los mitos ovidianos, elige desde un principio el tema de la muerte de Orfeo que le permite concentrar mayor violencia. Trabaja durante todo septiembre con un tema que ya tenía un buen recorrido iconográfico en la historia del arte, y dedica seis obras a este episodio: dos dibujos y cuatro grabados.

Unos años antes, quizá sin reparar en ello, Picasso había realizado un dibujo que puede asociarse con el mito de Orfeo cuando huye de las ménades que tratan de agarrarle. Es la primavera de 1925 y se encuentra en Monte-Carlo con los Ballets Rusos, tomando bocetos de los numerosos ensayos de danza que pudo contemplar. Se desconoce el motivo representado en este dibujo y su título, *Desnudos (Cinco bailarines)* (Figura 4), no explica la escena. La semejanza estilística junto al efecto de movimiento coral la convierte en un claro precedente de *Las metamorfosis*, y probablemente Picasso ya tuviera en mente, aun sin existir siquiera la idea de ilustrar el libro, el esquema que luego reproduciría¹⁰ (Figura 5).

¹⁰ Véase el grabado que encabeza el Libro X de *Las Metamorfosis*, BI 117; GB 161.



Figura 4. *Desnudos*
(*Cinco bailarines*),
1925, Pablo Ruíz Picasso



Figura 5. *Cuatro mujeres*
huyendo,
1925, Pablo Ruíz Picasso

Otro momento importante lo encontramos en 1925. Rafael Jackson (2003), en un capítulo titulado *Entre la luz y las sombras* (pp. 101-126), señala conexiones en las obras de ese año a través de ideas tomadas de Apollinaire, de Chirico o Cocteau. Para él, Picasso compartía la noción de pintor-vidente que tenía Apollinaire, donde la creación es “síntesis de iluminación e inspiración” (p. 111). Más adelante, interpreta el *Estudio con cabeza y brazo de yeso* de 1925¹¹ como la «cabeza parlante» de Orfeo, que aún canta tras ser despedazado (p. 116-117). Sin embargo, quizá demasiado influenciado por de Chirico, no continúa con la identificación más allá de *Las metamorfosis*, pero sí traza “una autobiografía mítica a partir de su propia existencia, algo que Orfeo, Cristo y el Minotauro le ayudaron a cristalizar” (p. 184). Los tres personajes, a caballo entre lo terrenal y el inframundo, sugieren el paso de un mundo a otro, algo muy obvio en los dos primeros. Esto nos lleva a la idea de *catábasis* (descenso), que lleva aparejada una necesaria *anábasis* (ascenso):

Según la antigua tradición griega, una *catábasis* era el descenso, realizado por voluntad propia, de un hombre vivo al reino de los muertos, el Hades. Se trata de una presencia en la ausencia. El significado pleno de tal intrusión en la alteridad está vinculado con la posibilidad de llevar a cabo un movimiento inverso: subir desde los infiernos para comunicar, a los hombres, una verdad sobre lo invisible. A esta salida del Hades, regreso de una vida ausente en la presencia, se la denomina *anábasis*, término de una victoria sobre la muerte (Servier, 2006, p. 410).

¹¹ Z V.445.

Por tanto, si volvemos a la idea de Picasso como vidente, de su identificación con Orfeo o Cristo se induce que el artista es un mensajero¹² que trae una verdad de un lugar al que solo unos pocos pueden acceder. Y ese acceso se adquiere únicamente a través de un sacrificio que supone una pérdida y un nivel de sufrimiento por encima de las capacidades humanas. En ese proceso purificador, descubre su imagen detrás del espejo, se convierte en el Otro picasiano. Sobre la figura del Otro, Enrique Mallén (2014) sostiene que:

En su búsqueda de una identidad, Picasso descubre que la identidad del Yo es relativa, definida en la propia relación entre el Yo que busca y el Otro que lo circunda. El deseo del Yo se proyecta sobre un Otro imaginario, y por lo tanto inherentemente alejado de sí mismo. Una vez que reconoce esta brecha entre Yo deseante y Yo deseado, el Yo puede establecer que su identidad es esencialmente un Otro ilusorio.

Se produce una metamorfosis a nivel identitario, que no pictórico, dentro mismo de la configuración mental del artista. Figuradamente, Picasso ya es Cristo, Marat, Orfeo o el Minotauro, pero no cada uno, sino todos ellos conformando un todo indivisible y fragmentario como un retrato cubista. Es lo que Vernant (1996) entiende desde una acepción social cuando define “el Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad” (p. 36), o la idea platónica de que “no se puede concebir ni definir el Mismo sino en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros” (p. 38).

Dicha metamorfosis se induce también por un cambio de rol que operan los rasgos de su amante Marie-Thérèse Walter al pasar de Eurídice a ménade: las enfurecidas tracias que despedazan a Orfeo tienen el rostro amable, e incluso lleno de devoción, de la joven amante de Picasso, y por tanto la asociación se hace aún más evidente. Como señala Judith E. Bernstock (1991), ya antes se había transformado a Eurídice en bacante en la versión operística de Offenbach, una idea que seguramente habría atraído a Picasso.

¹² En este sentido, cabe citar el paralelismo de Orfeo con Hermes-Mercurio, que descendió al Hades para traer de vuelta a Perséfone/Proserpina. El mensajero de los dioses tiene también su cara profética y oscura en el Hermes Trimegisto.

Ideograma Orfeo

Guillaume Apollinaire ([1913]1994) describía a Picasso como un renacido, una especie de fénix que renueva y modifica el mundo con su sola presencia:

Enorme llama. Hombre nuevo. El mundo es su nueva representación. Y enumera los elementos, los detalles con una brutalidad no carente de gracia. Es un recién nacido que pone orden en el universo para uso personal, y también para facilitar-se las relaciones con sus semejantes. Esa enumeración posee la grandeza de la epopeya, y, con el orden, estallará el drama (pp. 42-43).



Figura 6. *Orfeo, o el poeta, X*, 1933, Pablo Ruiz Picasso

Como se ha demostrado recientemente (Ferrer Barrera: 2015), las interacciones de Orfeo, Cristo y el Minotauro proyectan una idea de regeneración en un proceso que dura varios años, precisamente los de mayor densificación iconográfica de la obra picassiana. Se puede identificar el ideograma Orfeo con la figura que vuelve su rostro y dirige la mirada atrás y que en Picasso se dramatiza hasta un giro imposible de 180° como sucede en los once monotipos que realiza en 1933¹³ (Figura 6). Ese giro se produce también en la ilustración para *Las metamorfosis*, pero con un sentido distinto, más introspectivo. En lugar de mostrar terror, aparta su mirada de las asesinas y asume su muerte con aire calmado e inexpresivo. La vuelta de la cabeza es más una referencia a una posible rotura violenta del cuello, de ahí que aparezca el mentón tras el hombro en una torsión opuesta a la de su cadera (Figura 2).

El ideograma Orfeo surge cuando incide bajo la forma de otros personajes. El Minotauro, que representa el lado más salvaje del espíritu, es también metáfora del propio Picasso, surgida de sus fantasías de ecos mito lógicos y profundamente enraizados en las culturas mediterráneas, como se ve en sus declaracio-

¹³ GB 540-550.

nes a Françoise Gilot ([1964]1996). Quizá por eso el Minotauro se convierte en el yo más puro, interior y visceral, por ser el más incomprendido y, sobre todo, el que tiene una relación más distante con el entorno¹⁴:

Se nos dice que Teseo al llegar mató a un Minotauro, pero fue uno entre muchos. Sucedió cada domingo: un joven griego llegaba desde el continente y cuando mataba a un Minotauro hacía felices a todas las mujeres, especialmente a las viejas (...). Un Minotauro guarda a sus mujeres con prodigalidad pero reina por el terror y ellas se alegran de verle muerto (p.62).

Avanzando en la conversación, el asunto se vuelve hacia lo personal y comienza a relatar más lentamente: “Un Minotauro no puede ser amado por sí mismo (...) Quizá por eso le agradan las orgías” (p. 63). El artista se siente incomprendido, pero no se plantea renunciar a su máscara. Como apunta Jackson (2003), “Tanto Picasso como su *alter ego* son (...) verdugos y víctimas al mismo tiempo (...) se consideraba a sí mismo como un Minotauro hostil que, blandiendo la puntilla o el estoque, imitaba las facultades de un matador” (p. 228).

Existen por lo demás varios niveles de identificación en los distintos personajes autorreferenciales. Quizá el Minotauro es el más primitivo y visceral de todos ellos. Por la forma en que Gilot lo cuenta, parece que Picasso se esmera en cuidar su retórica, gestos, miradas y pausas. Y no cabe duda de que, más que explicarle los grabados, le está dirigiendo un mensaje muy concreto sobre su relación personal.

Tal vez no sea Orfeo muy destacado entre sus *alter ego*, pero sirve para comprender la capacidad de todos de ir a un más allá y volver. Ya el Arlequín había surgido décadas antes con voluntad de trascendencia en el plano artístico. Por otra parte, de Cristo y su relación alterada con la escalera de *La minotauromaquia*¹⁵ (Figura 7) se puede concluir que, como Orfeo, tiene la capacidad de descender a los infiernos y regresar. No solo eso, sino que esa forma de representarlo implica la fusión de su figura con la leyenda de la salida de los infiernos del personaje mitológico: vuelve la cabeza en su huida hacia arriba de ese mundo oscuro. El giro del cu ello es físicamente imposible y, por tanto, de ningún modo casual o meramente formal, por ello si convierte a Orfeo en ideograma encarna-

¹⁴ Incluso se puede extraer una gradación según el contacto de esos personajes con la realidad: el pescador está más cerca de la realidad que el pintor, el escultor se aleja un poco más, y finalmente el minotauro mantiene una relación basada en el terror.

¹⁵ Ba 573; BI 288.

do en Cristo debió hacerlo por alguna razón de peso, como lanzar el mensaje de su regeneración. Ese ideograma se plasma de dos formas en este Cristo: la cabeza vuelta y el énfasis simbólico en su capacidad de *catábasis* y *anábasis*, donde juega un papel simbólico la escalera.



Figura 7. *La minotauromaquia* (detalle), 1935, Pablo Ruiz Picasso

El Minotauro responde a una idea similar: vive en el laberinto, un inframundo oscuro del que nadie escapa, como el infierno. Se relaciona con humanos e incluso participa en escenas de tauromaquia y marinas donde suele acabar muriendo o herido. Si el Arlequín es una figura de intelecto, el Minotauro es toda esa naturaleza visceral e instintiva que Picasso siempre buscó en pintura. De hecho, Picasso (2002) confirmó su autobiografía mítica en un poema del 4 de mayo de 1936:

Yo he nacido de un padre blanco y de un pequeño vaso de agua de vida andaluza
yo he nacido de una madre hija de una hija de quince años nacida en Málaga en
los Percheles el hermoso toro que me engendra la frente coronada de jazmines
(poema XXXII)¹⁶.

Las analogías de Orfeo con el Minotauro y el hombre barbado –que puede ser el escultor, el pintor o incluso Cristo– tienen un sentido que parte de su carácter simbólico y toman forma pictórica en varias obras del ciclo del Minotauro¹⁷. Una de ellas es el *Minotauro herido, caballero y personajes*, del 8 de mayo de 1936¹⁸ (Figura 8): tras una mujer que observa ensimismada, un hombre se inclina

¹⁶ El texto completo está en francés en el original (reproducido en Bernadac, 1989, pp. 128-129).

¹⁷ En todo este ciclo suele aparecer una barca como medio de salvación y en ella el pescador con camiseta de rayas es un personaje repetido, sobre todo en la serie del Minotauro ciego. Y tanto Cristo como Orfeo han sido identificados como pescadores.

¹⁸ Z VIII.285; MPP 1164r; OPP 36.066; PP 36.058.

sobre la bestia moribunda. Es maduro y barbado, con los brazos en cruz sobre una barca. Si Orfeo encontraba su ideograma en el giro de la cabeza y la posibilidad de descenso y ascenso, Cristo encuentra la suya en el pescador o el hombre con los brazos en cruz. Como en *La minotauromaquia*, hay una relación de empatía entre ellos que proviene de verse partícipes de una idéntica situación dramática.



Figura 8. *Minotauro herido, caballero y personajes*, 1936, Pablo Ruiz Picasso



Figura 9. *Despojo de Minotauro vestido de Arlequín*, 1936, Pablo Ruiz Picasso

Veinte días después el Minotauro aparece muerto disfrazado de Arlequín en *Despojo de Minotauro con vestido de Arlequín*, del 28 de mayo de 1936¹⁹ (Figura 9), algo determinante ya que fusiona en una figura esos personajes que interesan al pintor. Pero es que además aparece un triple personaje que recuerda al Cristo de *La minotauromaquia* y al escultor de la *Suite Vollard*. Sobre él, se alza un joven a caballo vestido con camiseta de rayas²⁰, coronado de flores y los brazos en cruz²¹. Seguramente esa pedrada con la que amenaza al grifo que lleva los despojos del Minotauro es una metáfora de su resistencia, de que trata de espantar a esos monstruos internos que le acosan a nivel artístico y personal. La muerte propia con posterior renacimiento, vista como motivo artístico, es también el tema tras *Le crayon qui parle*²² (Figura 10). Durante algunos meses, Picasso había dejado parcialmente de pintar y dibujar, volcando toda su creatividad en la literatura. *El lápiz que habla* se encuentra a caballo entre el dibujo y la escritura, y es significativo que cuando pretende

¹⁹ Z VIII.287; MPP 1166; OPP 36.071; PP 36.063.

²⁰ Atributo picassiano por antonomasia.

²¹ Esta figura es un eco de aquella que representa el espíritu de Carles Casagemas en la parte superior de *Evocación* o *El entierro de Casagemas* (1901), donde el amigo asciende a un ámbito celestial no necesariamente religioso.

²² OPP 36.118.

recuperar la fuerza de sus imágenes, se decanta por elementos que ya ha utilizado anteriormente de un modo introspectivo. La cabeza de hombre con barba, la cruz, la escalera o el Minotauro, aunque son solo evocaciones inánimes, restos sin vida, ejercen simbólicamente de medio para expresar sus preocupaciones artísticas y vitales.



Figura 10. *Le crayón qui parle*, 1936, Pablo Ruiz Picasso

Todos estos *alter ego* encuentran una muerte tan violenta como útil. Tanto Orfeo como Cristo –el de Picasso– mueren a causa de o sufriendo la violencia de las mujeres y son benefactores de la humanidad. El Minotauro lo hace incomprendido en soledad, pero sin él el mundo será un lugar mejor, es doblemente víctima de sus instintos voraces y de la necesidad humana de protección ante el monstruo. En el lienzo *Barca de náyades con fauno herido*²³ de 1937 (Figura 3), un fauno, herido de muerte, da la espalda a la tríada femenina del mismo modo que Orfeo, lo que refuerza el paralelismo. Picasso prepara por tanto una trampa: bajo el aspecto del fauno se encuentran los gestos de Orfeo y el Minotauro. La tríada femenina ejerce por su parte su rol de condensación de la esencia femenina.

El sacrificio ritual²⁴ del Minotauro es necesario, liberador y purificador, de ahí toda esa puesta en escena suplantando el papel del toro en la corrida. Su ceguera es además símbolo de la impotencia creadora –también a nivel psicológico y sexual–, y de indefensión ante su propio sino. Así lo apunta Carmona (1988): “¿existe mayor pérdida, mayor anulación para un artista que la ceguera? El Minotauro ciego de Picasso puede ser, en alguna medida, la representación patética del miedo del artista como creador y como hombre al complejo de la castración” (p. 28).

²³ El Minotauro picassiano funciona también bajo la piel de otros personajes, y el fauno es su principal heredero y sustituto.

²⁴ La idea de sacrificio funciona en Picasso ajena a teorías como las de Hegel, Caillois o Bataille, a las que Florman (2000, pp. 140-195) ha tratado de adscribir.



Figura 11. *Minotauro y yegua muerta ante una chica joven con velo*, 1936, Pablo Ruiz Picasso



Figura 12. *Minotauro con carretilla*, 1936, Pablo Ruiz Picasso

En *Minotauro y yegua muerta ante una chica joven con velo* (Figura 11), del 6 de mayo de 1936²⁵, el Minotauro sale de una caverna al igual que Orfeo sale del Hades, pero no gira su cabeza, lo que refuerza la idea de que cuando Picasso toma un mito, lo hace de manera parcial según su propia intención narrativa. Al estar cegado por el sol, no tiene sentido volver su cabeza, pero cuando recupera su visión en la escena nocturna del *Minotauro con carretilla*, 6 de abril de 1936²⁶ (Figura 12), sí que mira hacia atrás, con el rostro completamente vuelto. La coincidencia con Orfeo una vez más no es casual, es una variación de la escena, llevando en su carro el cadáver de la yegua. La explicación de dicho cambio viene dada por coherencia narrativa: queda cegado por la luz quizá por tratarse de un momento posterior ya en tierra firme, y la falta de visión simboliza la pérdida de la pareja como parte irrenunciable de sí en su camino de vuelta a la oscuridad, y en una fábula sobre la regeneración constante como artista en su perpetuo ir y venir entre la luz y las sombras.

²⁵ Z VIII.287; MPP 1163; OPP 36.004; PP 36.057.

²⁶ OPP 36.005; PP 36.013.

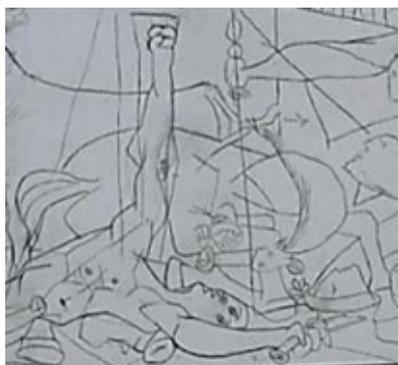


Figura 13. *Guernica (primer estado)* (detalle) 1937, Pablo Ruiz Picasso



Figura 14. *Guernica (detalle)* 1937, Pablo Ruiz Picasso

En *Guernica*²⁷ aparece el último eco de Orfeo, aunque ya muy difuso como un epílogo. En el primer esbozo (Figura 13) del cuadro, que conocemos por fotografías de Dora Maar, la figura yacente masculina era un guerrero crucificado derribado que se transformará en sucesivas versiones en favor de una simbología más universal (Figura 14). Al mismo nivel se encuentra Marie-Thérèse también muerta sobre el suelo, amenazada ya en vano por la espada rota del guerrero. La mutación de este personaje en los restos de una escultura culminará la petrificación definitiva. Los miembros esparcidos por el suelo, con la cabeza en una mueca de espanto, harán volver al punto de partida de aquella «cabeza parlante» de 1925 en el *Estudio con cabeza y brazo de yeso*²⁸ (Figura 15), que se había visto con referencia a la idea del artista-vidente que propone Jackson. Con ello se cierra el círculo del ideograma Orfeo, que ya no volverá a aparecer en la obra de Picasso hasta los grabados de las últimas *Suites*.

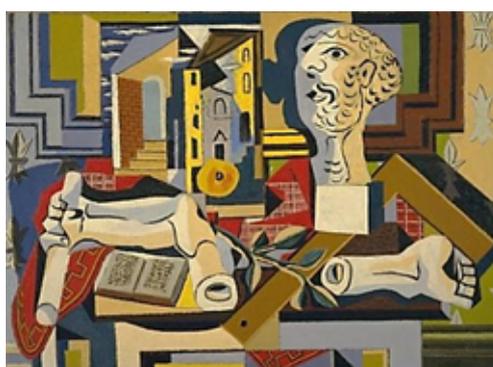


Figura 15. *Estudio con cabeza de yeso*, 1925, Pablo Ruiz Picasso

²⁷ Z IX.65; OPP 37.001; PP 37.055.

²⁸ Z IX.65; OPP 37.001; PP 37.055. La mencionada no es la única obra que podemos identificar con la idea de «cabeza parlante» órfica. Véanse *La escultora* (Z V.451; OPP 25.018 y PP 25.102); o *Busto y paleta* (Z V.372; OPP 25.023 y PP 25.082) entre otras.

Conclusión

Nacido en Málaga a orillas del Mediterráneo, cuando Picasso alcanza la madurez y quiere reafirmar la propia identidad, busca en sus orígenes, en sus raíces, para regenerar su imagen. Cuando necesita una nueva composición, explora en lo que lleva dentro, desde las vivencias personales hasta la historia del arte, pero sobre todo sus mecanismos mentales trabajan con imágenes previas que recoloca en contextos antes extraños, con lo que genera nuevos significados y amplía los límites de la creación artística.

Escribía Josep Palau sobre un doble movimiento entre la vida y la obra para entender a Picasso, de modo que se aclararan mutuamente (Laporte, 1975). Sin embargo sus interpretaciones caen a menudo en un exceso de biografismo. Desde estas líneas nos hemos propuesto analizar las entrañas de las imágenes –que no de sus vivencias– para conocer cómo construía sus propias realidades mentales un demiurgo de la pintura que supo jugar sus cartas para erigirse una y otra vez en líder espiritual de la vanguardia y el arte moderno. Para ello es fundamental comprender esa mitología personal generada a través de personajes, desprovistos de su carga literaria, llevados a un terreno donde les hace decir lo que él mismo quiere decir: son figuras vaciadas de significado, que adquieren nuevos sentidos reubicadas en escenas diferentes.

Siguiendo con las ideas de Palau acerca de la pintura picassiana, señalaba que muchas veces no sabemos leer lo suficiente en su pintura ni penetrar en los arcanos que trae su mensaje. Picasso, que se encontraba incómodo cuando le pedían que hablara sobre sus obras, respondía siempre con evasivas puesto que probablemente ni siquiera él habría sabido explicar las complejas realidades en forma de imágenes que su mente era capaz de construir.

Parafraseando a Picasso, es posible que si marcásemos sobre un mapa todos los lugares por los que pasó, y los uniésemos con una línea, saliera dibujado un Minotauro (citado en Bernadac y Michael, 1998)²⁹, pero eso es porque todos los caminos le llevaron hasta la bestia. Fue el propio artista quien se introdujo en un laberinto imaginario en el que acabó encontrando su reflejo. Y como no podía ser de otra forma, estaba destinado a desaparecer al presenciar su propia imagen, su propia naturaleza. Su *yo*.

²⁹ La cita original, en francés, es : “si l’on marquait sur une carte tous les itinéraires par où j’ai passé et si on les reliait par un trait, cela figurerait peut-être un Minotaure ?” (p. 134).

Referencias

- Apollinaire, G. ([1913]1994). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor.
- Baer, B. y Geiser, B. (1986-1996). *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié et des monotypes*. 8 vols. Berne: Kornfeld.
- Bernadac, M.-L., y Michael, A. (eds.) (1998). *Picasso. Propos sur l'art*. Paris: Gallimard.
- Bernadac, M. -L., y Piot, C. (et al.). (1989). *Picasso écrits*. Paris: Réunion des Musées nationaux.
- Bernstock, J. E. (1991). *Under the spell of Orpheus. The persistence of a myth in Twentieth-Century art*.
- Bloch, G. (1969-1979). *Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié*. 4 vols. Berne: Kornfeld and Klipstein.
- Bozal, V. La driada. En AA. VV. (2002). *Picasso* (pp. 43-60). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Breton, A. (1925). Le surréalisme et la peinture. *La Révolution Surréaliste*, (nº4), 26-30.
- Carmona Mato, E. (1988). *Las metamorfosis de la fiesta. El mito taurino en la obra gráfica de Picasso*. Málaga: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Caws, M. A. (2005). *Pablo Picasso*. London: Reaktion Books.
- Ferrer Barrera, C. (2015). *Orfeo, Cristo, el Minotauro y Picasso: crónicas -gráficas- desde el inframundo*. En AA. VV. *Picasso. Las metamorfosis de Ovidio y el libro ilustrado. Cinco siglos de relatos a través del grabado* (pp. 54-78). Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
- Florman, L. (2000). *Myth and metamorphosis. Picasso's classical prints of the 1930s*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press.
- George, W. (1924). *Pablo Picasso*. Roma: Valori Plastici.
- Gilot, F. y Lake, C. ([1964]1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.
- Jackson, R. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza.
- Laporte, G. ([1973]1975). *El amor secreto de Picasso*. Barcelona: Euros.
- Mallén, E. (2014). La vida (y la muerte) en Pablo Picasso. *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura. Recurso en línea*, año 8 (nº31). Disponible en <<http://otrolunes.com/31/este-lunes/la-vida-y-la-muerte-en-pablo-picasso/>> [última consulta: 14 febrero 2017].
- Mallén, E. (1997-2017). *On-line Picasso Project. Recurso en línea*. Texas: Sam Houston State University. Disponible en <<http://picasso.shsu.edu>> [última consulta: 14 febrero 2017]

- Mallén, E. (1997-2017). *On-line Picasso Project. Recurso en línea*. Texas: Sam Houston State University. Disponible en <<http://picasso.shsu.edu>> [última consulta: 14 febrero 2017]
- Picasso, P. (2002). *La llave de su ojo malagueño. Antología de textos (1935-1959)*. Málaga: Rafael Inglada.
- Richet, M. (1987). *Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections. II. Dessins, aquarelles, gouaches, pastels*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Servier, J. (Dir.) (2006). *Diccionario Akal crítico de esoterismo*. Madrid: Akal.
- THE PICASSO PROJECT (1995-2016). *Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture. A comprehensive illustrated catalogue 1885-1973*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.
- Vernant, J. P. (1996). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- Zervos, C. (1932-1978). *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre*. 33 Vols. Paris: Cahiers d'Art.

Abreviaturas utilizadas (catálogos razonados y de colecciones museísticas)³⁰

- Ba Brigitte Baer (utilizado para los volúmenes III-VIII)
- GB Bernhard Geiser y Brigitte Baer (para los volúmenes I y II)
- BI Georges Bloch
- MPP Musée national Picasso Paris
- OPP Online Picasso Project (Enrique Mallén)
- PP Picasso Project (Alan Wofsy)
- Z Christian Zervos

³⁰ Las referencias completas se encuentran en la bibliografía.

EN EL TERRITORIO DE LA OSCURIDAD.
UNA LECTURA BENJAMINIANA DE EL OSCURO
DE DANIEL MOYANO

WITHIN THE TERRITORY OF DARKNESS
A BENJAMINIAN READING OF EI OSCURO BY
DANIEL MOYANO

María Victoria Ferrara*

RESUMEN

El oscuro de Daniel Moyano, novela publicada en 1968 y distinguida por un jurado que integraban Roa Bastos, Leopoldo Marechal y Gabriel García Márquez, tiene como protagonista al coronel Víctor, el oscuro, quien cumple sus funciones durante la dictadura militar de Onganía y mantiene una relación conflictiva con su hijo, donde la violencia política forma parte de escenario que necesita el autor para escribir sobre una lucha íntima y personal. El análisis de esta novela pretende dinamizar algunos de los conceptos sobre violencia esbozados por Walter Benjamin y relacionarlos con la noción de familia considerada una categoría política que comprende el círculo móvil que relaciona lo subjetivo y privado y lo público y social, como lo entiende Amado y Domínguez.

Apoyándonos en la formulación de Reyes Mate cuando afirma que Benjamin, ante la *presencia del triunfador*, considera que se debe penetrar en sus filas y tomar el *secreto de su poder*, procuraremos demostrar que Daniel Moyano –al retomar los argumentos esgrimidos desde el discurso militar para justificar y de esta forma legitimar su intervención violenta sobre la sociedad civil en el contexto del golpe de estado de 1955– se interna en el laberinto de ese paranoico castrense para mirarlo desde dentro, es decir, para hacerse con las bases que lo sustentan.

Palabras claves: familia – poder – violencia – lo subjetivo y privado – lo público y social.

* El autor pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina, (victoriaferrara62@gmail.com)

ABSTRACT

El Oscuro (the Dark Man) by Daniel Moyano, a novel published in 1968 and awarded a prize by a jury composed of writers Roa Bastos, Leopoldo Marechal and Gabriel García Márquez, features Colonel Víctor (*el Oscuro*) as the main character who performs his duties during Onganía's military dictatorship and undergoes a troubled relationship with his son. Within this context, political violence forms part of the setting that the author needs to write about an intimate and personal struggle.

The analysis of this novel aims to sharpen some of the concepts about violence outlined by Walter Benjamin in his essay "Towards a Critique of Violence" and relate them to the notion of *family* classified as a political category that, according to Amado and Dominguez, "comprises the moving circle drawn between the personal and private world and the public and social sphere".

Based on Reyes Mate's words that state that Benjamin, due to "the winner's presence", considers it necessary to "infiltrate his ranks and steal the secret of his power", we will try to prove that Daniel Moyano, by reintroducing the arguments of military discourse used to justify and legitimize the violent intervention on civil society during the 1955 coup d'état, becomes immersed in the labyrinth of this paranoid army to observe it from within and procure the foundation that sustains it.

Key words: family, power, violence, personal and private, public and social.

Previa a la oscuridad

La novela *El oscuro* de Daniel Moyano fue premiada por Primera Plana en 1967². El jurado estuvo integrado por escritores de la talla de Gabriel García Márquez, Leopoldo Marechal y Augusto Roa Bastos. Los comentarios críticos de este último a la novela y, en general, al autor, son utilizados como referentes a la hora de legitimar a Daniel Moyano dentro del canon latinoamericano de los años 60 y 70.

² Es oportuno recordar que el lanzamiento de la novela por Editorial Sudamericana en 1968 también ocurre en pleno crecimiento de las luchas sociales y la represión que, un año más tarde, desembocarían en el famoso "Cordobazo" de 1969. Esto permitiría afirmar, retrospectivamente, que *El oscuro* sale a la luz al comienzo de un proceso de violencia que anticipa el terrorismo de estado a partir de 1976.

El escritor nació en 1930 en Buenos Aires, pasó su infancia en Córdoba; pero se radicó definitivamente en La Rioja hasta su partida al exilio en 1976³. Después de ser detenido por el régimen militar, logró exiliarse a España; murió en Madrid en 1992, en un exilio ya por entonces voluntario. Roa Bastos (2002) calificó su narrativa de “realismo profundo [...] Por la creación de atmósfera, de un cierto clima mental y espiritual, más que por el abigarrado tratamiento de la anécdota”. Agregando luego:

No busca reproducir las cosas sino representarlas; no trata de duplicar lo visible – módica operación que se resuelve siempre en falsificación– sino, principalmente, de ayudar a ver en la opacidad y ambigüedad del mundo no sólo en la física sino también en la realidad metafísica (Casarín, 2002, p.29).

La Rioja, la última provincia argentina que lo cobijó antes de su obligada partida, que tomó como referente de sus obras de ficción, lo adoptó como representante de su literatura. La misma forma parte de aquella promoción de escritores de Argentina que reflejaron en sus obras la preocupación por la función del arte de la escritura en lo social y lo político. País y provincia constituyeron los referentes más cercanos de Moyano, quien siempre emplazó lo mágico-mítico de las historias de provincia en el clima “sutilmente opresivo” (Schweizer, 1996, p.12) que suele desprenderse de sus narraciones.

Para los fines de nuestro trabajo, previo adentrarnos en la novela en cuestión, cabe relacionar, como bien lo aconseja Rodolfo Schweizer, el calificativo de realismo profundo y el carácter eminentemente provinciano de los protagonistas de sus novelas, para comprender los principios estéticos y éticos sobre los que se sustenta el escritor para delinear las situaciones y los personajes de ficción. Dice el crítico:

³ Expresa Marcelo Casarín: “Su obra quizá atesore algunas de las páginas más bellas que se hayan escrito en la lengua española, podría decir cualquier enciclopedia que reseñe la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo veinte, que también, quizá, mencionaría dos obras: *Artistas de variedades* (1960, cuentos) y *Tres golpes de timbal* (1989, novela), sólo por referir los extremos de sus libros publicados en vida, y para dar un ejemplo de cada uno de los géneros que cultivó con mayor asiduidad. Un comentarista actual no debería soslayar el hecho de que la mayor parte de sus obras son inhallables.” El Fondo “Daniel Moyano” (Jornada de estudios internacional, organizada por el CRLA-Archivos en octubre de 2008). <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/TABLE%201/PAGES/TableCadres.html?=-Table.html> Consultado 9/10/2011t

Esta provincia del noroeste argentino es parte de una región históricamente marginada en el contexto nacional, tradicionalmente expulsadora de sus hijos, que parten hacia las grandes urbes en busca de mejores horizontes. El proceso de pauperización del noroeste es la consecuencia de un proceso histórico que se oficializa a partir de 1870, y que toma impulso a partir de las presidencias de Sarmiento y Mitre. A partir de entonces se instaura en la república un proceso de desarrollo que actúa hacia el exterior, dando la espalda al interior [...] [que] refleja la existencia de dos culturas: la del puerto que mira hacia el exterior de país y la del interior, introvertida y cerrada en sus propios valores tradicionales (Schweizer, 1996, p.12).

De la realidad mencionada en la cita precedente nace la novelística y cuentística de Moyano. La crítica coincide en que el escritor, al tomar como base la perpetua postergación de un pueblo del interior, busca indagar lo humano en situaciones límites y enfrentar, a su vez, al pueblo de las grandes ciudades –léase Buenos Aires– con aquella realidad que ignora y menosprecia; de esta manera procura comprometerse con los excluidos y con el proceso histórico argentino desde la perspectiva de los vencidos y no de los vencedores. En palabras del autor:

Yo escribo para explicarme el mundo; no me lo explicaba, ni me lo explico. Cada vez que me pongo a escribir es un poco para entender esto. Las palabras se convierten en un elemento mágico que permiten, aunque sea sólo en este plano, controlar el vivir y la realidad que te rodea. Buscar el tiempo perdido en el caso de Proust. A mí me ha tocado una vida bastante complicada, en un país complicado, lleno de violencia. Escribo un poco para tratar de explicármelo (Schweizer, 1996, p.18).

Rescatamos el concepto de *violencia* para vincularlo con la idea de *explicación a la postergación*, que es lo que busca Moyano a la hora de escribir. El análisis de esta novela pretende dinamizar algunos de los conceptos sobre violencia esbozados por Walter Benjamin en su ensayo “Para una crítica de la violencia” y relacionarlos con la noción de familia considerada una categoría política que –citando a Amado y Domínguez (2004)– “abarca el círculo móvil que se traza entre lo subjetivo y privado y lo público y social” (p.15).

Y estimamos pertinente este diálogo bibliográfico entre Moyano y Benjamin, teniendo en cuenta que el primero nace en 1930 –inicio de los golpes de estado en Argentina– y su infancia se desliza –tal como lo señala Rodolfo Schweizer– “a través de un período que se caracteriza históricamente por su turbulencia. Durante el mismo juegan en la escena argentina las mismas fuerzas morales y políticas que protagonizaron la Segunda Guerra Mundial” (1996, p.13), época

en que vive y escribe Walter Benjamin. Como anécdota, y quizás más causal que casual, en el año que el escritor riojano es premiado por *El oscuro*, Héctor A. Murena traduce para Editorial Sur el trabajo del pensador alemán antes mencionado. Datos que en sí mismos, y para nuestra preocupación por la cultura, tienen una gravitación notable. Recordemos que en esos momentos, 1967, estábamos verificando en Argentina el arrebato de un acuerdo trabajoso de las fuerzas políticas que restauraban un gobierno parlamentario, el del Dr. H. Illía, y que comenzaba el gobierno militar precedido por Onganía, quien con la noche de los bastones largos fijó qué relaciones tendría su gobierno con la universidad reformista que había cobrado bríos bajo la dirección del Dr. Rizieri Frondizi. Apoyándonos en la formulación de Reyes Mate (2009) cuando afirma que Benjamin ante “la presencia del triunfador” considera necesario “infiltrarse en sus filas y robarle el secreto de su poder” (p.29), procuraremos demostrar que Daniel Moyano al retomar los argumentos esgrimidos desde el discurso militar para justificar y de esta forma legitimar su intervención violenta sobre la sociedad civil en el contexto del golpe de estado de 1966⁴, se interna en el laberinto de un paranoico castrense para mirarlo desde dentro, es decir, para hacerse con las bases que lo sustentan.

En el territorio de la oscuridad

El oscuro tiene como protagonista al coronel Víctor, el oscuro, quien cumple sus funciones durante el gobierno de Onganía y mantiene una relación conflictiva con su padre, donde la violencia política forma parte del escenario que necesita el autor para tratar un combate íntimo y personal. Novela que trabaja la temática de la violencia política desde una perspectiva particular y con una misma convicción ética y estética de otras obras de la época: la literatura argentina comenzaba a decir el horror de la dictadura desde un distanciamiento que la alejaba del testimonialismo y le otorgaba mayor calidad narrativa y profundidad de análisis. Pero, a su vez, novela que se atreve a desplegar un registro sobre la violencia política reconocible en el ámbito familiar.

⁴ Revolución argentina es el nombre con el que se autodenominó la dictadura militar que derrocó al presidente radical Arturo Illia, mediante un golpe de Estado llevado a cabo el 28 de junio de 1966.

El protagonista ha de ser memoria con la intención de explicar lo que le está sucediendo: el desquicio de su matrimonio. Para ello recuerda su infancia, y, principalmente, el lugar de su padre, don Blas, como valor negativo de un pasado que quiere y necesita postergar; el noviazgo con su mujer y aquellas circunstancias que lo rodearon y que cree no haber *leído* bien; su ascenso en las fuerzas militares y el distanciamiento imprescindible con un padre. Y el recuerdo, más próximo, del asesinato de un estudiante durante su gestión como Jefe de Policía, consecuencia inmediata del silencio de Margarita.

Es con esta rememoración que Moyano nos invita a adentrarnos en el territorio⁵ del enemigo para descubrir sus mecanismos más íntimos e inescrutables en su obsesiva campaña por ordenar su mundo y el de los que le rodean, para eliminar el mal. Friedrich Schiller (1990) considera que “el hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos”⁶; el novelista presenta un Víctor que hace uso de ambas oposiciones. Frente a una sociedad que vive como imprevisible, caótica, sujeta a una arritmia universal, adhiere a una postura autoritaria y totalitaria, que le permite sostener que la solución del conflicto se da imponiendo la violencia para sojuzgarla:

⁵ Si bien el término de *territorio* es utilizado en forma metafórica, cabe aclarar los alcances del mismo para los fines de este trabajo. Se entiende como *territorio* el espacio imaginario en que se despliegan los intereses distintos de los sujetos con percepciones, valoraciones y actitudes; con elementos simbólicos que son creados por el hombre y/o los hombres pero que, al mismo tiempo, tienen la capacidad de producir la identidad. El *territorio* solo es pensable y comprensible en la medida en que se conozcan y descifren los contenidos y las maneras cómo los sujetos viven, experimentan, imaginan, piensan, proyectan e inscriben sus sentimientos de pertenencia, sus intereses, sus prácticas y poderes en él.

En otras palabras, el *territorio* es considerado aquí no como una mera ubicación espacial, sino, fundamentalmente, como un referente de ubicación social y, por tanto, el referente para el comportamiento de cada hombre en la relación con los demás, en cada instante de la vida. Y puede entenderse como anillos a partir de sí mismo: hay una territorialidad inmediata que es el cuerpo; un segundo nivel se define por las relaciones íntimas con los allegados más cercanos a quienes, por lo general, se llama familia; un tercer nivel se define como la comunidad, esa unidad mínima con la que se comparte un universo de significados; un cuarto nivel consiste en la unidad mayor en la que se articulan las pequeñas comunidades locales que forman una sociedad; y así continúan los circuitos de articulaciones en forma sucesiva.

⁶ Para Schiller, es tarea de la cultura dar solución a este enfrentamiento: “*el salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo. El hombre culto se conduce amistosamente con la naturaleza, conteniendo simplemente su arbitrariedad*” (Schiller, 1990).

Las complicaciones del mundo caótico de las multitudes dolientes no eran para todos. Alguien debía velar por ellos, como él lo había hecho por Margarita, para que el orden no fuese alterado. El mal, si no se movía, no era pecado; pero en cuanto se movía alteraba el orden del universo. Y los hombres nunca estaban quietos (30)⁷.

Además, Moyano configura las acciones de su protagonista alrededor de dos tipos de violencia, de acuerdo a la definición de Benjamin (1967), quien considera que “toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de estos dos atributos, renuncia por sí misma a toda validez” (p. 7).

Víctor se comporta como un niño con mucho miedo, teme al paso del cometa, teme el beso de sus tías; su padre lo sabe, lo comprende pero él construirá una coraza que le permita habitar un mundo donde la razón prime y poco a poco destruir un pasado que lo humilla y lo desconcierta:

no era desprecio lo que Ud. sentía por mí (de eso me dio varias pruebas), sino vergüenza. Desde chiquito usted se avergonzaba de su padre. Usted había comenzado a vivir en otro mundo [...] Para mí era importante que lo tuviera, porque desde muy chiquito usted fue medroso, tenía un miedo terrible al mundo y a las cosas (97).

Será la vida en el Liceo la que pondrá fin a sus miedos, o por lo menos logrará que el principio del orden triunfe revirtiendo la realidad que hasta el momento lo había condenado a una vida de exclusión.

El mal no solamente lo había acosado a través de mucha de la gente que le tocó tratar, sino también a través de su padre indigno y luego de su propia mujer. Salvo los años del liceo, todo había sido para él precariedad y angustia del mal. El mundo era un inmenso caos lleno de contradicciones y de pobreza (13).

El sable será el símbolo de la imposición, el modo que ha elegido para fundar su mundo jerárquicamente ordenado; el instrumento que lo habilita a ejercer la violencia que funda. Con él puede mostrarse ante lo otro que siempre aspiró e imponerse como buen candidato matrimonial ante una suegra, que cede al encanto del poder económico y social; y frente a una mujer, Margarita, por la cual dejará de lado sus sentimientos a los fines de que se preserven las buenas costumbres y las normas de una sociedad como debe ser. Al punto de desilusionarse de ella, a los pocos días de casados cuando

⁷ Todos los números entre paréntesis remiten a las páginas del ejemplar de *El oscuro* de Daniel Moyano citado en la bibliografía.

Él asistía un tanto dolorido a la paulatina destrucción de la castidad que tanto había amado en ella. Consideraba que la mujer era el sujeto pasivo que debía asistir a su sensualismo sin participar abiertamente de él. Le molestaba que Margarita se desnudase delante de él y que insistiese en hacer las cosas con la luz encendida. A él, le gustaba verla desnuda, pero a hurtadillas; le gustaba espiarla en el baño, pero no quería mirarla en su desnudez y que ella también estuviese mirándolo. Le parecía una forma de prostitución (15).

El coronel violenta su ámbito familiar desde muy pequeño reprimiendo en él y en sus padres la más mínima demostración de cariño o alarde social. Pero, es el viaje a la gran ciudad y el estatus que le brinda el oficio de militar, que lo habilita a ejercer la violencia que funda –en el acto de fundar como derecho el fin perseguido– y, de acuerdo al filósofo alemán,

no depone en modo alguno la violencia, sino que sólo ahora hace de ella en sentido estricto, es decir inmediatamente, violencia creadora de derecho, en cuanto instaure como derecho, con el nombre de poder, no ya un fin inmune e independiente de la violencia, sino íntima y necesariamente ligado a ésta (Benjamin, 1967, p.14).

Como es el caso de las amenazas y las reprimendas a Margarita cuando regresa del Liceo, o a don Blas que no se ajusta a las pautas establecidas para visitarlo en su casa.

Un hombre que es incapaz de comprender que la aporía de la libertad humana se debate en un problemático equilibrio entre la fuerza natural de las leyes y una deseada independencia de ellas, hará uso de la violencia *que conserva el derecho*, tal como habíamos señalado antes de acuerdo a la dicotomía planteada por Benjamin; violencia para el orden que ha dispuesto para que su mundo se mantenga tanto en el ámbito familiar como en el social. La envergadura de su uniforme y la autoridad conferida por casta militar constituyen estrictamente el régimen de los asuntos privados. Cuanto más importante resulta su comportamiento (sale en los diarios) más queda eximido de control. El credo político-militar, la situación económica, la ideología del orden que practica, todo esto trata de trasponerlo en el ámbito de lo familiar, en su figura de hijo inteligente y esposo ejemplar, convirtiendo al mismo tiempo la familia en el edificio tétrico y podrido en cuyos rincones se establecen sus instintos más sórdidos.

La violencia que ejerce Víctor desde su posición en el gobierno militar es tratada a través de la mirada de Joaquín, el detective que contrata para saber del pasado de Margarita. Víctor no la recuerda más que por ser el desenlace fatal de su matrimonio. El punto final que decide colocar su esposa a tanta represión y violencia íntima. Moyano no se detiene en los inadmisibles hechos que provo-

caron el asesinato del estudiante detenido, más que para situarnos a su paranoico protagonista en el contexto represor de la época. El coronel forma parte de la maquinaria militar que enluta a América Latina en la década de 1970, imponiendo un estricto positivismo fundante en la idea de que el legislador crea los derechos, mostrándonos, así el escritor, el peligro de un sistema que deja en manos de quien ejerce el poder, la decisión sobre el respeto de los derechos del hombre. Nuevamente, las palabras de Benjamin permiten esclarecer la figura del protagonista, en esta oportunidad en su función de Jefe de Policía:

La policía es un poder que funda –pues la función específica de este último no es la de promulgar leyes, sino decretos emitidos con fuerza de ley– y es un poder que conserva el derecho, dado que se pone a disposición de aquellos fines. La afirmación de que los fines del poder de la policía son siempre idénticos o que se hallan conectados con los del derecho remanente es profundamente falsa. Incluso "el derecho" de la policía marca justamente el punto en que el estado, sea por impotencia, sea por las conexiones inmanentes de todo ordenamiento jurídico, no se halla ya en grado de garantizarse –mediante el ordenamiento jurídico– los fines empíricos que pretende alcanzar a toda costa. Por ello la policía interviene "por razones de seguridad" en casos innumerables en los que no subsiste una clara situación jurídica cuando no acompaña al ciudadano, como una vejación brutal, sin relación alguna con fines jurídicos, a lo largo de una vida regulada por ordenanzas, o directamente no lo vigila (1967, p.8-9).

Infiltrándose en las filas enemigas, Daniel Moyano procura apoderarse de los secretos del poder de los militares cuya presencia ya era tan aplastante en la década del '60 como él y unos pocos pudieron identificar. Y logra distinguir no sólo los tipos de violencia ejercidos por Víctor sino dejar al descubierto las consecuencias que la misma produce en el universo que ha creado para él. Desde el ámbito del ensayo, Benjamin expresa la misma idea que ofrece el novelista desde la ficción:

Una mirada vuelta sólo hacia lo más cercano puede permitir a lo sumo un hama-carse dialéctico entre las formas de la violencia que fundan y las que conservan el derecho. La ley de estas oscilaciones se funda en el hecho de que toda violencia conservadora debilita a la larga indirectamente, mediante la represión de las fuerzas hostiles, la violencia creadora que se halla representada en ella (1967, p.17).

Acorralado en su propia soledad, frente al evidente derrumbe del mundo que había creado alrededor suyo, llega a imaginar el uso de la violencia

sobre su mujer; como un manotón de ahogado se deja seducir por el deseo de conservar el derecho y el poder sobre la realidad que lo circunda en lo más próximo, sintiendo la imperiosa necesidad de violentar el silencio de Margarita: “Finalmente vulneraría ese dormitorio. Abriría la puerta para destruir todo el mundo de su mujer. A veces había que destruir una ciudad para protegerla. Voy y abro violentamente la puerta” (144).

Para salir de la oscuridad

¿Cuál es la respuesta a esta situación planteada por Moyano? Scheweizer ensaya una: la vuelta a la tradición, a los valores originarios del padre y de su tierra. A partir del análisis realizado consideramos que el autor de *El Oscuro* da un paso más.

Es la tradición en el sentido benjaminiano, de resignificar lo olvidado, lo que ha quedado como sueño inconcluso, los deseos del padre y los de la mujer, los del estudiante asesinado. El filósofo alemán invita a captar lo que hay de vida en lo dado por finiquitado. Abandonar los conceptos heredados de una historia excluyente, elitista, machista y sumamente católica sostenida por una clase dominante desde la gran urbe de una Nación.

En esta intención de revertir los lugares comunes, lo que la tradición enarbola como verdades eternas, Moyano deconstruye la relación conflictiva de un hijo con su padre desde la intolerante e irreflexiva postura de un hijo frente a un padre que simplemente quiere hablar con él, y lo intenta infructuosamente por años, hasta que pierde la facultad del habla; entonces es el hijo quien intenta hablar con un padre que ya no puede responderle.

El padre, a diferencia de una larga tradición mítica literaria, es el bueno de la historia y Moyano lleva a más su reversión de las imágenes tradicionales y elabora un *antipadre* (extrapolando el concepto deleuzeano del antiedipo) del propuesto por la cultura falocéntrica vigente en la época del escritor. La imagen de padre que se rescata en la ficción tiene más que ver con sentimientos y principios olvidados, excluidos, que se relacionan más con calificativos de lo insignificante, lo débil, lo necesitado. El novelista salva el sentido de esta imagen, la proyecta en un futuro que permita entender mejor la realidad y descubrir nuevas posibilidades. Este padre que a su vez encarna la cultura de oprobio y de retraso que los militares, y una larga tradición de políticos argentinos, procuran someter. Portador de cara, como se dice actualmente, don Blas no tiene salvación, su condena es haber nacido:

Alguna prominencia en los pómulos, la forma de las cejas y algunos pliegues de la boca al pronunciar ciertas vocales, la manera de masticar y, sobre todo, la expresión de los ojos modificada por algunas arrugas, le devolvían la cara terrígena de su padre tocando el tambor en la banda policial de la ya olvidada ciudad de La Rioja (9).

Y no hay conversión posible, porque para instaurar el orden es necesario exterminar desde la violencia institucional a aquellos que eran muestra evidente del desfase entre el mito de una nación próspera en la superficie y la realidad de postergación del habitante debajo de tal barniz. Tal como expresa Benjamin:

Pues el poder que conserva el derecho es el que amenaza. Y su amenaza no tiene el sentido de intimidación, según interpretan teóricos liberales desorientados. La intimidación, en sentido estricto, se caracterizaría por una precisión, una determinación que contradice la esencia de la amenaza, y que ninguna ley puede alcanzar, pues subsiste siempre la esperanza de escapar a su brazo. Resulta tan amenazadora como el destino, del cual en efecto depende si el delincuente incurre en sus rigores (1967, p.7).

En este sentido, la creación literaria de Moyano deviene en testimonio de la realidad y el autor se transforma en testigo de su tiempo.

Y revierte, también, otra oposición: en *El oscuro* no se relata el desamparo ni orfandad que vive el provinciano en su migración forzada hacia la gran urbe industrial, especialmente Buenos Aires; sino la del provinciano convertido en represor de su propio hermano. El padre es violentado por el hijo, hijo de su propia raza, de su propia sangre que deviene en una personalidad falsa, tal como lo recuerda Joaquín: “Él era muy distinguido, nombraba a todas las familias de La Rioja, pero no con el acento de su tierra ... sino en un tono cuidadosamente estudiado que impedía conocer a través de él su lugar de origen” (61).

A casi 50 años⁸ de publicado *El oscuro*, conscientes de toda la violencia que las dictaduras latinoamericanas –y por qué no los distintos posicionamientos totalitarios de los gobiernos de los países del primer mundo– son capaces de imponer, proponemos una relectura de la novela para descubrir las palabras propiciatorias que desde la literatura anunciaba su autor sobre lo que se estaba

⁸ Hoy, a cuarenta años de su publicación, esta obra sigue convocando nuestra atención porque además de recrear un momento histórico ante el lector, plantea algunos enigmas cruciales como el relacionado al origen y desarrollo de la mentalidad autoritaria, liberada en la obra para que se revele a sí misma en toda su absurda magnitud humana. Schweizer (archivo de igual nombre).

gestando. Palabras que deconstruyen la categoría familia, en sus relaciones maritales y filiales, en su sustento racial y social, para dar cuenta de las motivaciones culturales arraigadas en una elite que autoasumió esa categoría como fundante de una sociedad.

Reyes Mate explicando a Benjamin comenta:

Si, pese a este nuevo imperativo categórico –reorientar el pensamiento y la acción para que Auschwitz no se repita– los genocidios, las dictaduras y la injusticia social se han repetido y siguen campeando por sus fueros ¿será porque no basta la memoria o porque no hemos recordado bien? (2009, p.29).

Apostamos que Daniel Moyano, como se dice de Walter Benjamin, respondería que no hemos tomado en serio la memoria y de esto se desprende la necesidad de volver a leer lo ya leído.

Referencias

- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1967). "Para una crítica de la violencia" (1967). En *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- Casarín, M. (2002). *Daniel Moyano. El enredo del lenguaje en el relato. Una poética en la ficción*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.
- Reyes Mate, M. (2009). *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta.
- Moyano, D. (2003). *El oscuro*. Buenos Aires: Del sol
- Schiller, F. K. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos.
- Schweizer, R. (1996). *Daniel Moyano (Las vías literarias de la intrahistoria)*. Córdoba: Alción.

RESEÑA DE:

**EL PENSAMIENTO PRAGMATISTA EN LA ACTUALIDAD:
CONOCIMIENTO, LENGUAJE, RELIGIÓN, ESTÉTICA Y POLÍTICA**

Editores: Pablo Quintanilla y Claudio Viale

Review:

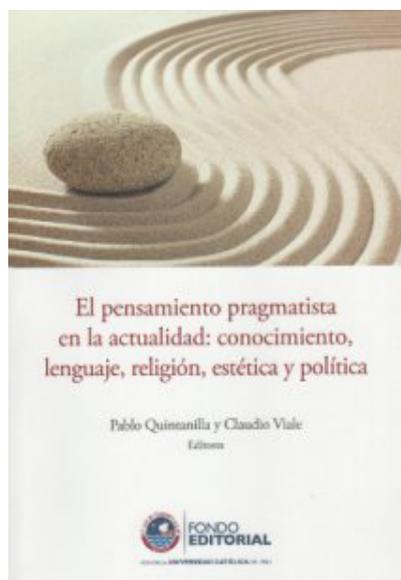
**PRAGMATIST THINKING TODAY: KNOWLEDGE, LANGUAGE, RELI-
GION, AESTHETICS AND POLITICS.**

Editors: Pablo Quintanilla and Claudio Viale

Alejandro Gross Bruna*

Información General

Fecha de publicación: octubre 2015
Idioma: español
Soporte: digital
Revista: Ágora UNLaR vol. 2, nro. 2
Institución de origen: Universidad
Nacional de La Rioja, Argentina
ISSN:2545-6024
Extensión: 7 Págs.
Materia: Filosofía
Descriptor: Reseña de Libros
Palabras clave: pragmatismo,
neopragmatismo



* El autor pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina, (alejo_gross@hotmail.com)

RESUMEN

El pensamiento pragmatista, nacido en Norteamérica en el siglo XIX, tiene como principales expositores a James, Pierce, Mead y Dewey. Hoy, esta corriente retoma aquellas preocupaciones iniciales, dando nacimiento a lo que se denomina como neopragmatismo. En esta obra, encontramos aportes fundamentales para comprender el quehacer del pragmatismo en la actualidad, especialmente aquellos desarrollados en los Coloquios Pragmatistas que tuvieron lugar en nuestro país.

En este marco, los editores reunieron en la presente publicación numerosos aportes en torno al pragmatismo actual y las discusiones que en el seno de esta comunidad epistémica se desarrollan, encontrando así una amalgama de textos distintos entre sí, debido a la variedad de autores como así también a los temas desarrollados, pero considerando las intuiciones y aportes de los pragmatistas clásicos, y poniéndolos en diálogo con los interrogantes actuales.

Palabras claves: Pragmatismo, Neopragmatismo

ABSTRACT

Pragmatist thinking began in North America in the 19th century and its main representatives are James, Pierce, Mead and Dewey. Today, this movement recaptures the initial concerns, originating the concept of Neopragmatism. In this work we introduce essential contributions to explain the scope of Pragmatism at present, especially the topics treated during the Pragmatist Colloquiums that took place in our country.

Within this context, the editors have compiled in this publication a number of contributions on current Pragmatism and the discussions that unfolded in the heart of this epistemic community. As a result, a mixture of different texts is achieved due to the variety of authors and topics developed, respecting the intuition and contributions of the classical Pragmatists, and connecting them with the current issues.

Key words: Pragmatism, Neopragmatism.

*E*l pensamiento pragmatista en la actualidad: conocimiento, lenguaje, religión, estética y política fue publicado en 2015 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El prólogo estuvo a cargo de Pablo Quintanilla y Claudio Viale, contando con artículos en su interior de veinticinco autores diferentes de diversos países. El texto posee aportes en español como en inglés. A pesar de la diversidad de autores que componen esta obra, podemos percibir una coherencia desarrollada a lo largo del texto, evidenciada en el estudio de las fuentes primarias del pragmatismo clásico. Como el título del libro lo sugiere, estos aportes se inscriben en diversas áreas como conocimiento, lenguaje, religión, estética y política.

El prólogo, a cargo de los editores, es una breve introducción en las discusiones

filosóficas, y cabe destacar el esfuerzo que los mismos realizan por dar una definición general sobre lo que es el pragmatismo, a pesar de la imposibilidad de una definición acabada. Un aporte novedoso es la vinculación de este pensamiento, en su mayor parte norteamericano, con la obra de Pedro Zulen, escritor peruano del siglo XIX.

El texto está dividido en ocho temas que se corresponden con las partes en las que está dividido el libro, distinguidas a su vez por agrupar en su interior artículos donde sus temáticas se relacionan.

En la primera división, llamada *Pragmatismo Clásico*, los artículos giran en torno a dos autores Wittgenstein y John Dewey. Aunque el primero no es considerado como un pragmatista, los autores hacen una relación novedosa sobre el análisis del lenguaje y la ontogénesis, como así también en torno a los conceptos de escepticismo, falibilismo y certeza en la filosofía de Wittgenstein y su relación con el pragmatismo.

Pragmatismo y Religión constituye el segundo apartado de esta obra y tiene como base los aportes de Pierce y James. En él se puede observar lo que se describió con anterioridad, de cómo los aportes clásicos del pragmatismo nos sirven para observar la realidad. Claudio Viale, además, realiza una interesante relación del pensamiento de James y Lutero, dando cuenta de cómo el pensamiento Luterano está presente en el análisis de James, relación que sostiene el autor ha sido pasada por alto.

Religión y esfera pública es el eje abordado por Eduardo Mattio en su análisis sobre la obra de James, en relación con el neopragmatista Rorty. Aquí el autor realiza otra lectura de *Las Variedades de la Experiencia Religiosa*, tratando de vincularlo con el análisis de “lo público y lo privado” en la obra de Rorty.

Entre todos los clásicos pragmatistas, William James ocupa en el tercer capítulo un apartado especial. Aunque muchos de los artículos presentes recurren a las fuentes de este filósofo, los dos que integran esta sección profundizan en él, poniendo en evidencia lo actual del pensamiento de James. Laura Inés García y Aarón Saal demuestran un punto de conexión entre dos ámbitos propios de la obra de James, la psicología y la filosofía. Este singular sitio de confluencia ellos lo encuentran en la relación entre emociones y creencias. Paula Rossi recupera el lugar del conocimiento perceptual, anteponiéndolo al conceptual.

La cuarta parte está destinada a pensar *el pragmatismo en relación con la política*. Tres artículos componen este apartado, incluyendo interesantes relaciones sobre el pragmatismo y las teorías deliberativas de Juan Carlos Mougan Rivero, como así también el permanente diálogo con las fuentes clásicas en *Rorty and Dewey on philosophy and democracy: toward a fruitful conversation de Chisto-*

pher J. Voparil; y John Dewey and the importance of the “qualitative” for democracy Gregory Fernando Pappas.

Lenguaje e historia y su relación con el pragmatismo constituye el quinto capítulo del libro. La relación contexto y emisión es el punto de interés desarrollado en el primero de los artículos de este apartado. La idea de que el contexto incide en la emisión es demasiado simplista, sostiene el autor, tratando de complejizar la relación entre ambos, demostrando cómo la emisión constituye también una impronta determinante para el contexto. El segundo artículo de este capítulo, bajo el nombre *Ruidos por conocer. Consecuencias posirónicas del metaforizar rortiano* se propone, según el autor, establecer una relación entre metáfora e ironía desde el pensamiento de Richard Rorty. Así por último, Verónica Tozzi analiza el discurso historiográfico desde una perspectiva pragmatista. El aporte de la autora es muy importante para entender desde la nueva filosofía de la historia, el debate historiográfico actual.

La discusión epistemológica es uno de los puntos centrales del pragmatismo actual y los cinco artículos que componen esta sexta parte dan cuenta de ello. La naturalización de la tecnología es el tema abordado por Darío Sandrone, desde los aportes de Dewey y Hickman, mostrando a la tecnología no como un mero resultado de mejores artefactos, sino como parte de la evolución de la técnica, en relación con el entorno (Sandrone, 2015). El segundo artículo de Nicolás Venturelli retoma los aportes fundamentales de John Dewey, en *The Reflex Arc Concept in Psychology*, destacando la importancia que el mismo significó para las ciencias cognitivas.

Los dos artículos siguientes de César Escajadillo y Pablo Quintanilla tienen como centro la concepción de verdad. Escajadillo recurre a los aportes de Davidson, Peirce, Rorty, entre otros, mostrando cómo Peirce sostiene que la verdad es la opinión destinada a ser aceptada por quienes investigan (Escajadillo, 2015) y como Davidson cree que no podemos reconciliar la búsqueda de la verdad con su naturaleza objetiva y, por lo tanto, debemos dejar de considerarla una meta. El filósofo peruano, por su parte, desarrolla las nociones de verdad y justificación en relación con el etnocentrismo. Quintanilla (2015) afirma:

Las creencias mejor justificadas en un momento determinado y sobre la base de toda la evidencia disponible, para un sistema de creencias, son objetivamente verdaderas para quienes comparten ese sistema. Si ese sistema es el nuestro, estamos hablando simplemente de la verdad (p.313).

Al terminar el capítulo, Daniel Kalpokas, en su artículo Dewey y el mito de lo dado, realiza una crítica desde las concepciones de Sellars y Dewey al empirismo clásico y, en él, a lo que Sellars llama lo dado. Para terminar, da cuenta

de las diferencias entre las posiciones de los autores, tomando parte finalmente por Dewey.

Hacia el séptimo capítulo, se centra la discusión sobre *pragmatismo, acción y experiencia* contando con dos artículos de Federico Penelas y de Richard Antonio Orozco. El primero desarrolla la importancia de la comunidad epistémica en relación con el conversacionalismo de Rorty, destacando que el consenso global es condición suficiente de la justificación (Penelas, 2015, p.344). En *Elección racional y adaptación*, Orozco realiza una descripción del modelo de elección racional y lo contrapone con el segundo modelo llamado *boundedrationality*, desarrollado por Herbert Simon; es a este modelo que hacia el final de su artículo lo vincula con la tradición pragmatista.

A continuación se nos presenta una novedosa relación bajo el título *Pragmatismo y Estética*, contando con dos artículos. Maria Aurelia Di Bernardino, en su artículo *Arte, experiencia y democracia: una vuelta a La opinión pública y sus problemas a la luz del concepto de caridad de Gianni Vattimo*, recupera el concepto de caridad desarrollado por Vattimo, como contrapropuesto ante *la muerte de la verdad*, siendo esta última fuente de una forma u otra de violencia, y la caridad entendida como un valor. El arte es, para la autora como para Dewey, formador de opinión pública y comunicador, al expresarse, como así también un proceso creador de participación que hace común lo que era aislado y singular. (Di Bernardino, 2015, p.379).

Franco Zingone, ya al final del libro, analiza las *Variedades de la experiencia religiosa* de James y busca dar cuenta en su artículo de cómo el proceso estético, en este autor, es un proceso de redención no religioso. Para ello recurre a personajes de la cultura, los cuales son citados por James, como Tolstoi, Stuart Mill, entre otros, que experimentaron esta redención estética, mostrándola como un proceso y no como un simple salto.

Para concluir, es importante reconocer que en este libro en particular el pragmatismo se muestra como una fuente de diversos conocimientos, que no se agota en un solo planteo. Él se torna como una gran herramienta desde donde realizar una lectura determinada o una práctica hermenéutica de la realidad.

Muchos, han acusado al pragmatismo de poseer un determinado corte neoliberal, quizás por su origen norteamericano, como así también por su referencia a lo útil e inmediato que el concepto de *pragmatismo* tiene en el imaginario social. Pero estas ideas prontamente son abandonadas por todo aquel que, adentrándose a la reflexión pragmatista, descubre que ésta es una concepción filosófica mucho más amplia y realista.

Es importante, como ya lo he dicho, recurrir a los autores aquí reunidos para

entender las discusiones actuales del pragmatismo, en relación con los nuevos interrogantes, y en un constante diálogo con las fuentes clásicas. Al comenzar la lectura de este libro, los editores en el prólogo nos señalan con las siguientes palabras su cometido, estableciendo un doble objetivo:

Por una parte, se propone estudiar a los autores del pragmatismo clásico con el supuesto de que siempre podremos aprender algo importante de ellos. De otro lado, se plantea abordar algunos de los problemas actuales de la discusión filosófica desde una perspectiva pragmatista y con el interés de hacer un aporte novedoso (2015, p.12).

A mi entender, el cometido de los editores como así también de los autores es alcanzado en la excelencia con que se aborda este diálogo entre lo clásico y lo que nos urge. Todo aquel que busque acercarse al pragmatismo clásico como así también al actual, encontrará que la lectura y profundización de este texto que le será de gran ayuda.

Referencias

Quintanilla, P y Viale, C. (Ed.). (2015). *El pensamiento pragmatista en la actualidad: conocimiento, lenguaje, religión, estética y política*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

**LA BATALLA POR LA VIGENCIA DE LAS HUMANIDADES
ES IMPRESCINDIBLE**

Entrevista a Susana Romano Sued

**THE BATTLE FOR THE VALIDITY OF THE HUMANITIES
IS ESSENTIAL**

An interview with Susana Romano Sued

Tomás Vera Barros*

Información General

Fecha de publicación: mayo 2017
Entrevistada: Susana Romano Sued
Entrevistadora: Tomás Vera Barros
Formato: digital
Ubicación: Córdoba - Argentina
Idioma del documento: español
Revista: Ágora UNLaR. vol 2, nro. 2
Institución de origen: Universidad Nacional
de La Rioja
ISSN: 2545-6024
Extensión: 7 págs.
Materias: Literatura Argentina
Descriptores: Literatura Argentina Contem-
poránea, Poesía

* El autor pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja, y a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, (tomasverabarros@gmail.com).

RESUMEN

En esta entrevista realizada a Susana Romano Sued (docente, investigadora, poeta, traductora) se abordan temas como el giro tecnológico en la creación y la investigación, los vínculos entre creación literaria y ciencia, memoria y derechos humanos y se abre una discusión sobre las políticas actuales de ciencia y tecnología en el contexto de la educación superior.

Palabras claves: literatura argentina, literatura contemporánea, poesía, ciencias sociales y humanas, administración de la ciencia y la investigación.

ABSTRACT

This interview with Susana Romano Sued (teacher, researcher, poet and translator) deals with topics such as technology in creation and research and the links between literary creation and science, and memory and human rights; also, it addresses the discussion on science and technology current policies within the context of higher education.

Key words: argentine literature, contemporary literature, poetry, social and human sciences, science and research management

Introducción

Susana Romano Sued nació en Córdoba, Argentina, en 1947. Es docente universitaria, investigadora, ensayista, traductora, poeta y narradora.

Comienza su carrera académica como Licenciada en Letras Modernas y Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC); en los años 80, continuó su formación con el título de Doktor der Philosophie, por la Universität Mannheim (Alemania).

Actualmente se desempeña como Profesora Titular Plenaria de Estética y Crítica Literaria Moderna de la Universidad Nacional de Córdoba, Investigadora Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicet) y como profesora e investigadora visitante en numerosas universidades e institutos científicos del país y del exterior en las áreas de la Estética y la Teoría Literaria, la Filosofía, las Artes y el Psicoanálisis.

Ha publicado numerosos trabajos científicos sobre Memoria, Derechos Humanos, Poesía de Experimentación e Historia Sociocultural de los discursos artísticos

Por su labor científica recibió en 2007 el Premio Nacional Bernardo Houssay al Investigador Consolidado, máxima distinción del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Argentina. En el mismo año fue distinguida con el Primer premio internacional de ensayo Lucien Freud por su trabajo "El canon y lo inclasificable

en *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sábato”, incluido en la Edición Crítica de la Colección Archivos Poitiers, 2008. Su volumen recopilatorio *Amazonia Central, Antología Crítica de Cuentos de Escritoras de Córdoba* (2012), fue distinguido con el Premio Cultura 400 Años de la Universidad Nacional de Córdoba. El libro *Dilemas de la Traducción: Políticas, Poéticas, Críticas*, obtuvo la mención honorífica de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en 2013 y ha sido publicado por Universidad Nacional Autónoma de México (2016), mientras que *Ética y Poética en la Obra de Paul Celan*, será publicado por la Editorial Reflet de Lettres, 2017.

Ha producido una vasta obra literaria poética y narrativa distinguida con importantes premios nacionales e internacionales y ha sido traducida a distintas lenguas. Ha publicado, entre otros, los poemarios *Verdades como criptas* (Primer Premio Luis de Tejada, 1981); *El corazón constante* (Fondo Nacional de las Artes, 1990); *Escriturienta* (1994); *Nomenclatura/Muros* (1997); *Algesia* (2000), *Mal del Siglo* (2001), *El Meridiano* (2004, y 2007), *Journal* (2009), *Parque Temático y otros poemas*, (2011). La obra reunida *Algo Inaudito Pasa* (2014) fue seleccionada por el programa *Prosur* para su publicación en francés, *Quelque Chose d'Innouï, maintenant* (2015).

En narrativa, su novela experimental *Procedimiento, Memoria de la Perla y la Ribera* (2007, Premio Bienal Iberoamericana de Diseño 2008), ha sido seleccionada por el programa *Prosur* para su publicación en alemán, *Prozedere*. La novela ha sido publicada en formato bilingüe por la Editorial Des Femmes, bajo el título *Pour Mémoire. Argentine 1976-1983*. Ha publicado también un libro de relatos, *Rouge*, en 2012.

Acompaña a esta entrevista una antología de sus poemas compilada por el autor de esta entrevista.

Tomás Vera Barros (TVB): Como narradora y poeta ha recibido prestigiosas distinciones nacionales e internacionales. Por *Verdades como criptas*, su primer volumen de poesía, el Premio Luis de Tejada; por *Procedimiento*, su primera novela, el Premio Iberoamericano de Diseño. ¿Qué valor tiene un galardón para una poética que comienza? ¿Estas distinciones han condicionado su obra de alguna manera?

Susana Romano Sued (SRS): Una poética que comienza me parece que cubre parcialmente la cuestión de lo que llamo *mi programa de escritura*, en cuyo marco el asunto de los géneros deja de ser un concepto unívoco. No he escatimado poesía en las narraciones ni en los ensayos, ni usos conceptuales fuertes en los poemas.

TVB: Ha desarrollado una obra poética vasta en un amplio periodo, desde el

'81 hasta la actualidad. ¿Cómo ha impactado el giro tecnológico en su escritura?

SRS: Depende de lo que se considera giro tecnológico. Si se trata de usar una computadora como una máquina de escribir superior, en ese aspecto señalo que escribí mi tesis de doctorado en 1986 que presenté en Alemania, con una computadora que imprimía en matriz de puntos y hojas encadenadas. Con un programa de wordstar, que por cierto ahorra el uso del tipex para corregir errores o cambiar palabras. La conciencia de ser una terminal, en tanto usuario amigable de un sistema algorítmico y de programaciones informáticas me hizo reflexionar desde un comienzo en el impacto de la tecnodigitalidad en la sociedad humana. Ya Umberto Eco en el año 1958 había previsto esto, en su imprescindible conjunto de ensayos de *Obra Abierta*. Ya conocíamos la máquina de Turing, algunos de nosotros, aunque el uso de las computadoras, como dije, fue durante mucho tiempo una incorporación que exigió adaptaciones de la digitalidad, de la visualidad, y sobre todo de una inmigración en este universo. Cada tutorial a incorporar fue, a mi juicio, una práctica no sin violencia sobre los hábitos previos de uso de las manos (digital) y de la visión (pantallas imitando páginas de papel...).

TVB: ¿De qué formas se articula su trabajo como investigadora y como creadora (poeta y narradora)?

SRS: Reitero lo antes dicho, la creatividad, la puesta en cuestión de conceptos consagrados como unívocos sobre cuyos antecedentes no se suele reflexionar (cambios de paradigmas, ingreso en el conjunto léxico de las disciplinas, etc.) me ha impulsado siempre a generar nominaciones que intentan dar cuenta de los fenómenos que las investigaciones mías y de mis equipos abordan.

TVB: Su novela experimental *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*, ha sido recibida con enorme entusiasmo en lenguas y culturas del extranjero. El texto, sin embargo, por sus apuestas est/éticas y temáticas, presenta dificultades para el lector argentino. ¿Por qué cree que ha ocurrido esta hospitalidad en el francés, inglés, alemán y no así en el circuito nacional?

SRS: también en el circuito nacional ha habido una recepción importante. Nunca será lo que se llama un *best-seller*. La tendencia que se ha ido imponiendo en el consumo de lecturas que no exigen una reflexión, un pensar, es decir lo que llamo *la molición del lector* generada por la necesidad de evasión e inmediatez de la comprensión, claro que restringe la "cantidad" de lectores. Sin embargo, esa obra ha convocado a la reflexión que provoca la incomodidad de situar en alguno de los géneros conocidos... pertenece a todos y a ninguno, ya que surge de una práctica de la enunciación cuyo sistema ha sido buscado sistemáticamente por mí a fin de representar en lo posible lo que no se puede representar ni enun-

ciar sin inventar un modo de sacudir la repetición del testimonio. En definitiva, eso es el arte, ¿verdad?

TVB: Como especialista y pionera en temas de memoria y derechos humanos, cuál es su apreciación respecto del presente contexto: diferencias entre Madres y Abuelas e invisibilización de las discusiones de fondo y, a la vez, un apoyo masivo de todo el arco social.

SRS: Todas las formas de la recordación tienen un estatuto de valor y constituyen instancias diversas de mantener vivo el imperativo ético de memoria, verdad y justicia, en la disputa en torno a los acontecimientos de exterminio planeados y ejecutados en y por la dictadura cívico-militar. La mezquina disputa por el número es un indicador de la necesidad de emplear todos los recursos del lenguaje para derrotar el negacionismo y la devaluación de la memoria, para desterrar la amnesia, que, como suelo recordar cada vez que tengo oportunidad, es un significante que comparte la etimología de amnistía.

TVB: De acuerdo con su experiencia y trayectoria docente, ¿qué caminos tomará la educación superior con un desarrollo de CyT orientado cada vez más a la investigación aplicada?

SRS: Considero que la batalla por la vigencia de las humanidades es imprescindible, y que hay que producir significantes nuevos para impedir que, por ejemplo, las neurociencias y lo que se denomina *campos estratégicos* y las TIC consagren totalmente su hegemonía en perjuicio del pensar y repensar los cambios epocales. Este es un problema que sobrepasa largamente la situación de los rumbos de la ciencia y la tecnología en la Argentina, ya que los flujos del capital financiero mundial son los que marcan las agendas de investigación en todo el mundo. Hace poco hubo unos informes producidos por científicos sociales y de humanidades de la Unión Europea en los que presentan la caída de las inversiones económicas destinadas a investigar las artes, las letras, las culturas, en beneficio de las neurociencias, los ya mencionados temas de prioridades estratégica, etc., que están previstos para la rentabilidad de las empresas privadas y sus negocios, relegando las cuestiones éticas del vivir y el pensar.

En ese sentido, pienso que una lectura muy importante que los investigadores y enseñantes de las humanidades debemos hacer son los trabajos del investigador colombiano Bolívar Echeverría sobre la modernidad del Barroco, los de Carlo Guinzburg, como por ejemplo en *El Hilo y las Huellas*, los de Jorge Alemán sobre Sujeto y Capitalismo, los de Walter Benjamin sobre Capital y Religión. Es una cuestión de la ética del pensar, del transmitir y del escribir.

TVB: ¿Considera que las Humanidades han perdido terreno en la agenda de la educación superior?

SRS: Efectivamente, es una tendencia mundial, y en nuestro país se da de forma contundente. Las políticas de investigación toman rumbos positivistas provistos y justificados por las neurociencias, las disciplinas que de alguna manera favorecen al capital privado, las empresas, y su globalización financiera. El ministro de Ciencia y Técnica hace ya unos años que ha denigrado a las humanidades denominándolas brujerías. Lo que no produce plusvalía, como las artes, la literatura, la filosofía, está devaluado. En estos momentos Conicet propone “temas estratégicos” y prioritarios a los que hay que adaptarse para competir desde nuestras disciplinas, y privilegiando lo que llamo *el tic de las tic* (tecnologías de la información y la comunicación). La expulsión de la posibilidad creativa de pensar el universo del lenguaje y de la ganancia de saber subjetivo y cultural que las humanidades potencian, con el arte, la literatura, la música, va convirtiendo el mundo en un conjunto de usuarios colonizados por determinados mensajes que aplanan las subjetividades. Los usuarios amigables ignoran en general que son terminales de un gran aparato global que reduce a dos opciones el albedrío decisorio: me gusta /no me gusta, promueve la necesidad de una satisfacción inmediata, que genera demanda de más, y alimenta la molición de pensar. Cito nuevamente un informe de los científicos sociales y de humanidades de la Unión Europea, en el cual describen la preocupación por el arrinconamiento de esas disciplinas en beneficio de las que producen ganancias a las empresas privadas y al capital financiero.

TVB: Actualmente, la lógica académica argentina privilegia que la producción de conocimiento se comunique en y a través de medios y publicaciones no-endogámicas, es decir, en revistas, libros y foros de universidades ajenas y/o del extranjero. ¿Cuál es su posición al respecto?

SRS: No estoy de acuerdo con estas políticas. La producción de conocimientos no debe ser censurada por su locus, sino evaluada por su calidad. Estamos ante la adopción de modelos que aprovechan las formaciones gratuitas de los científicos, para apropiarse de las mismas sin costos, y con el beneficio de la cesión de los derechos. Una forma aparentemente justa de cualificación de las producciones, con *referees* acerca de los cuales los productores no tendrían influencia. Si la formación y la creación tienen lugar en el medio donde investigamos, pensamos, transmitimos, pienso que una publicación en el lugar constituye una devolución y una transmisión de lo que se ha generado en los intercambios y las transferencias que resultan de nuestras prácticas en las instituciones a las que pertenecemos. También podría decirse que no tendríamos que dar clase donde aprendimos a pensar y a enseñar...

De Verdades como criptas

La otra mejilla

El destino bello
y sus máscaras fieles
nos cortejaban con un beso único

Bajo la cal y las cáscaras del viento
el brillo del pecado nos abrió de un sablazo.
En esa comunión
pagábamos
con dinero del diablo los favores de Dios.

El tiempo tiene alma de mujer

Nada concluye en los adioses
repetidos como una oración
nada se postra
sino la propia fe que cura de palabra.

Más allá de las remotas fundaciones
faraones inciertos compungidos de su oro
vigilaban nuestra astucia.
Qué amores rancios sobrevendrán.

Qué dolor legítimo.

En las noches,
donde nada concluye
he guardado los trofeos pequeños y raros como mentiras,
como espejos de sal.
Me pondré la piel de la próxima serpiente
para engañarla.

Que se herrumbre su guadaña.

Verdades como criptas

Rozáronme las plumas de remotas aves
puentes de naves
misterios aledaños a las clarividencias
Oh dolor marino y errático meditando su lugar definitivo

Naves de piedra pesando sobre los tesoros ocultísimos
piedra de las aguas y escondrijos de péndulos y efigies

Bebí de mi vaso de amatista
confusas gemas
y supe
diáfana certeza
que el conocimiento es tardío

tal vez inútil

Oh trampa principal que predestina

Oh morgue

El dolo de los genitores
como el lacre sobre una carta secreta
nos pega su rara esencia aromática

Avariento ademán de claridades
en el instante de la oscuridad definitiva abrí los ojos

Oh muerte.

El adirino

Mudas guirnaldas de algas marinas engrillándoles los pasos

Pasos de cadena, amores que esclavizan. Y las púas injustas hostigándolo.
Oh frente ceñida
Consternada de besos de veneno
enhebrada de celos y de injusticia.

Mientras el sueño le dilata la muerte
cuánto no sabe los pasos algados.

No sabe el cerebro el destino del pie,

Oh estulticia que serena el rostro
gesticula entre el verso y la evidencia
solicita la gracia, recomienda la fusta.

Apenas ha aprendido a medir con otra vara
ella lo llama.

Qué maldiciente voz lo ha murmurado
agostándole el nombre en un conjuro

aventando a la fortuna y a la suerte
disputándole el ábaco a la muerte.

Tras su corona avanza y alucina
cavilando la ruina de su estirpe :

La ironía fatal de tanto ayuno mortifícale el alma, no la mente.

Así malgasta el dolor ante la dama parca
negra infanta que enarbola la zarza
y reparte los brotes de las llamas.

Ceniza que no tarda y ay del fuego
Niño afligido del columpio
deriva hacia los nácares :
Collar y no molusco morirá por otros
en el cuello de dama negra.
Maligno higo.

La cabeza rueda.
Ay llanto del ausente cuerpo
primero un yeso de máscaras dadle
Un cenotafio luego.

Oh maltratado verso
mi dolor ha sellado como pactos
las escamas y las cuencas impasibles
de los peces y serpientes malmarinas del poema.

Y qué remedian los próximos amores y qué restañan

Sólo la parda línea principal de manos muertas puede decir lo que vendrá

Falsificaciones

Era ella pura imagen.
Ha calcado la voz, el paso, la mirada
y la copia a la matriz se ha adelantado.
Sólo de cábala fatal ha carecido.

Sin pasión la fingida conquistaba
el corazón de un desdichado amigo
que el esplendor divino hubo cegado.

Oh dolosa virtud de los espejos

que no guardan el oro de los hombres
y sí el lastimado puño de la buena fe.

Esta noche habrá una diosa menos.
Orquídeas sobre su lecho de muerte
y espléndido abanico para espantar al amor.

Dilapidando el llanto entre los muertos
entonan las lloronas un agónico poema:
Lamentos por haberse apartado del maestro.

Hecho mares de lágrimas abismado
ha subido a la carroza de los santos varones:
ignora que no hay poder de reyes
que abata al enorme narciso
la alquimia del rostro
al tatuaje oculto en el alma.

El dolor que arrastra a los hijos baldados del amor es siempre el mismo.

También un hombre morirá esta noche.

El corazón constante

I
Hombre cuervo
no eres indulgente con mi mendrugo
Te deleitas en mi despojo

Cuando cesa el amor de uno por otro
el otro es alimento de cuervos

II.
Es el mar lo que ahoga
no el cáliz de tu beso.
Remonto la oscuridad
desconociendo la próxima aflicción:
Guardo memoria de mi rostro en los espejos de mica
fragmentos del alma antigua de la roca:
Tiemblo de la imagen de la mujer oculta de la torre
que con mis propios ojos
me vigila.

IV

No fracasa el venablo.

Ay grano de sal para la herida:
He perdido la lengua y el sentido
y recobrado la memoria.

Envidia por Holofernes.
Aflicción por Judith.

VI

Por redimir mis brazos
el acto de los ojos
he roto la trailla.
Ruedan los abalorios.

Dogal que abandono por otra cárcel

Candil de extraviada luz
pero no extinta
pálido émulo de estrellas de la madrugada
precipitas al cono de penumbras mi dolor
y me contagias el luto
que pega el amor cuando amanece.

Escriturienta

Soy la de abajo, del Nilo
y quiero
la casa perfecta y el preparativo
un paraje vistoso quiero esa joya
y como premio quiero los aprestos
y escudriñar del cofre al cesto
de mordedura doble para reinas
quiero casar a mi hermano en esa ley
y máscara de oro y peine de diamantes
y pectoral de jade y los pendientes
que nada falte, estratagemas,
y que el metal disuelto que me abraza
ojos de belladona que me graben.
Y acurrucarme en las urnas
del Urubamba ululante
quiero esa manta de guardas
para guardar bien el rojo
el pelo y el hueso y los cacharros
y los adornos de dientes
ese tocado de plumas en un abrazo de barro
y el envoltorio de lienzos
y la curva en la hornacina.
Y permanecer de piedra apretada al pedestal
ática esbelta de túnica embellecida del mal.
Yacer con el cuerpo en tierra
fondo sin fruto ni flor
jasídica duradera lamentadora endechera
desllorada por varón.
O como las de Mi Lai, con el sexo en la trinchera
-Quiero ese lujo de obispo
mármol que engrosa hacia afuera
obispo de cuatro cuerpos en la piedra.
No olvidar las de Treblinka, las de Dachau y La Perla.
Al humo de Juana entrego
arco de cielo en el fuego
leño cercano al talón.
O las de los pies de amarras a estribor.
La del veneno al oído; no montesca y capuleta
de aleatoria medicina que más que sanar muleta.
Gala de muerte afanosa en el filo del traslado:
la del mal contra una misma
ajena a toda venganza
la de enroscada palabra:

Algesia

Ella es la reina del dolor
llora en abundancia
más que nadie

Ella es la dictadora del dolor
la dueña del gemido y del analgésico
se apoya en su propio trono
aullando sobre los títulos del sufrimiento

Es la antagonía del cangrejo :
una cuerda perpetua
una armonía con el nombre

El amante gestiona el socorro
y ella enjuga la sangre
en un paño de otro tiempo.

El es el siervo del dolor
el súbdito de la lamentación
bebe los llantos y ausculta la queja
poda los brotes de algesia
y los pone a criar en otro suelo.

Pero el dolor allí va
el dolor no tiene dueños
se desata las correas de la reina y el siervo
y ambula sin frenos por las ideas de los deudos

Algo inaudito pasa

Algo inaudito pasa: es el soplo de Scardanelli al volver griego el germano
O Sófocles auditando a Hölderlin de oído

Oyentes y coros en pasarelas ausultan y percuten en el ritmo trocaico
Metacarpo contra la piel si es hueco se hace audible
Y el gran caracol ampara el reverbero de los huesos del esqueleto parlante
De la larga vida femenil

Por pasar a mejor vida: pasar por delante el juez
de largo. Pasar a pie sin oír, y obedecer

Pasar de vivo y por vivo y pasar sobre la barca
desde un lado y hacia el otro con la moneda y la marca
parca lengua hacia otra lengua
Pasar de manos las cartas

No pasar de voz a letra
Audición para enemigos
Traspasar rejas del habla
Pasajear rendidas cuentas
En Portbou de Benjamin
Pasar por esto y lo otro
Por aquél y por aquélla
Sin remedio y redimido

Pasar por alto la orden
Con la debida obediencia
Pasar por armas
conciencias
Pasar por santos y sin seña
Pasarte a paso en la estrofa
de una endecha o elegía

Pasar revista y al paso
Propasarse en el oído
Sobrepasarse en el pase
fronterizo entre fantasmas, entre símbolos e imágenes
Pasar de letra a la voz
Repasar la partitura entre las pausas de Cage
Diotima en Coloratura
Al pasado en letanía
Caracolas oidoras del pasar algo inaudito
Justeza de diapasón: algo maldito pasó
Y yo escucho y obedezco
Según concierne
Auditor.

P- restancias

Del aguantadero del cosmos inmunodeprimida por stress post traumático
una estrella ha caído fuera de galaxia estela alejada de pantanos

la superficie gana: abruma sus tonos de borde de fina copa frotada con
el índice; la queja del vidrio aumenta la diferencia con la voz humana

con agua se suaviza la escala y cunde por arriba del big bang
Aguanta con silencios hasta reventar una extensión casi de cuerpo
disoluto se aposenta: verbos y reverbos y verbenas amoldan tonos y
frases al gran silencio

Mas allá tiemblan asteroides de miedos sin gravedad
un eco del temblar sacude los cuadros de la pared
los adornos apilados en la vitrina del rincón

Par kin son efectos mariposa

Nada deja rastros visibles como si los hubiera tragado la hierra

Solamente en mi imaginación lejana del entendimiento
según leía en la página de lo sublime natural
fraguada en un plagio a Burke
luego acomodada entre la cuarta y la quinta caminata
por Königsberg de Kant: doscientos años y nadie entiende
que el entendimiento no es lo mismo que la razón
qué belleza un póquer ganado al maestro de Jena
gracias al conflicto de las facultades
y a la certidumbre anticipada de los prisioneros: blanco negro blanco
en temporalidad alógica alógena alienígena

Halogramáticas murmuraciones se acovachan entre manojos de
constelaciones agitando luz sin sonido
la estrella arrepentida fuera de campo queda allí
como una leche sin lactosa

Alguno llegará diez mil años tarde
mucho más tarde que el destello que creemos un relámpago
un fulgor de alas de plenilunio suda la osa en aguachenta fugacidad
al sur se persignan en señales los cuatro remaches de la cruz del sur

Pluma cierzo rocío aciertos de la naturaleza
vencerán de nuevo el tiempo y el espacio de la crueldad
en clave temperamental bien asoleadas cabelleras acometen tratados lácteos
codo a codo junto a Baudelaire ensillando un albatros

no te niegues a rezumar envidia: que salga
no ahorre pilfarros de ceniza esa mano que deja caer ganancias
desnuda la cesura que ponía voz salvaje al timbre el costadillo real del color

catorce crisantemos de plástico: las mejores flores
el corcel tieso de arrogancia encabrita mar y cielo
enfundamos una tras otra palabra patinan en su riel
ruedan hasta la carcajada de Nietzsche sobre el arpón

no te acobardes ahora que regreso de la superficie

me afincaré en esquirlas o ripios o puntadas sin hilo entre voces fingidas
entre cesuras lleno de humo -la escafandra hallada en la resaca-
a respirar hollines a suspirar poemas engastados en una sola arena

no alcanzo a ver en qué frase el cielo se ha vuelto mar

Migrancia

Déjenme partir y dar de mi desmadejado sol afincado en oraciones Déjenme en otrora lugares de destinación: allí allí un puntero señala sobre las pizarras tachonadas de verde haciendo fantasmas perfiles de país afronterando hacia interiores de pena capital
Brotándose en regiones fundadas en libros calzadas

en libretos de reyes
hacia un espectro tiende esta regencia que no absuelve migrancias.

Déjenme estar y estar balanceando cada conveniencia sopesada en los platillos

Sum quique tribuere

Saturno vigila la especie hasta aquellas últimas funciones de funciones paso de allí y de acá entre cardos moteados curativas babas y alumbre amargo déjenme con el relámpago refinado que dejó a oscuras a Port Bou y ni alcanzó para cerrarle los ojos al pasajero y sus muñecos de mecanicismo. Tardanzas son migrancias para atontar el ser, quitado de la faz.

Amento so cava y cava entierra ladridos déjeme

Hay humo lo mismo hay sahúmo lo mismo y se arracima bajo el dintel la amnesia

Zumo de hogar y finca y pálpito déjeme el caos partiendo de mi parcela allí año-ro un borde liso dando blanco para rayos en instantes de peligro.

Empaco misivas amorosas es que el empaque

me ayuda en avistamientos de aves de peligro de rapiña ese relumbrar del cielo

En el chispazo encuentro olvidos de palabras justas equitativas exactas

Déjenme partir sin salir bien decir vivir unir

Atestando occipitales de golpes de migraña proyectiles certeros ciertos ciertos de banal rocío cierzo

Atiendan candelas velas de broquel amontonado al pie no parte un rayo de mí parten piezas de piel alambicada herrada cerrojienta

Déjenme a la vera de allí entablar esa conversación finita vidente venidera a donde raja alientos la reja de palabra dicha para extensas orejas orando letánicos tétanos y temblor.

Para ti voy cantando solo el estribillo
rima rima su nemotecnia rumia rumia nuestra cantinela
antífona intempestiva

Estos parajes deshabitados esperan de mí
partir y dar de mí desbaratado planisferio.

De parte de todos volvemos solo uno atizando este breve ardor de la mañana una brasa escuálida aqueja la escarcha escarpada de léxicos rastro de llamarada dragona arrogante brava sobre abras

La exclusiva responde
De todos modos responde aturde y nadie ha preguntado
se barrunta desde el chasquido el signo de pregunta me oyes
El único idioma que empieza una pregunta con un signo
es paño oloroso
No le alcanza con escalar los tonos hasta la interrogación
desconfía del oído del ojo del entendimiento del otro del mismo corazón

Meditando vamos la pasionaria la terca huidiza por la vial actea en uso de violencia lejos legítima irritada

Déjenme con la parte de la nieve con la joven parca le creo la crío bajo mi ala
mi parte de yo lírico mi cimbrón voy a desarmarlo hasta una pieza

Zarandas hasta delgadas menas eligiendo como si quien quedara en vetas fuera a quedar sabrá que de todos modos responde si no es a un nombre es a un orden numeral

Alimento el brasero funde diamante y al fondo quedan huesos de carbono
catorce: hace humo lo mismo
Exhuman sílabas me oyes
lo mismo
Ecce humus diamante

Callan en una escala superior a siete sílabas ariscas déjenme el desorden
abrochado sinsabor

Fuerte jengibre jalona las papilas pendula fondea escuece enjugados paladares mondantes
Claros pensamientos opacan sentidos chocan barbaries berebere desprendidos hacia la borra del lenguaje
adivinamos destinos afianzados bajo fianzas entresijas
maternidades al acaso abruptamente elípticas

su laconismo empieza en el embrión

De camino a leer

Para e.t.a. hoffmann y flora alejandra pizarnik.

Frayage “en el sentido de apertura de una senda o un camino mientras se transita por ellos con la eliminación de los obstáculos y habilita el pasaje de los flujos nerviosos”

snr sin nombre razonable se puede llegar a empantanarse la dicción.
Los viejos me acompañan desde aquella gran parábola,
les copio el encaje fallado de la escotadura femoral, y luego apertura esperanzada

h/ öffnung

Vernünftiger Name
Empty reading

Ahora me toca hablar, porque he dejado en el umbral todos los ruidos,
el de la gran ola de Hokusai.

Acúfenos acéfalos gritan tam tam,
oídos de tísica de premio para la monotonía de stockhausen, casas de
varios pisos a demoler en nueva escala como una obra maestra del futuro
Es para oír mejor el mazazo de john cage que jugaba con el libro de las
mutaciones, como si fuera azar,

Y era en cambio como olimpia, llena de lata en los ojos, comandada para
hacer silencio, joder a Nathaniel del otro lado del vacío.

Todas las lesbianas celebrando la cosecha yerma de la flora, dando mejor
aroma a las reglas femeniles y echándolas al sueño, sintiéndose elegidas por
una hipotética condesa.

Areneros, vengan todos a rayar los párpados del oído.
e.t.a. hombre de corte y esperanza
cómo sabías del derrumbe de quien mira directo al mecanismo,
qué casual, el nombre mismo de papá que también fue suprimido por su
madre,

verdammt noch mal
preso en los brazos prometedores de la parentela
nathan
diosdado
ni él pudo eludir el ojo malo de la Bella
ni el lazo rojo atado a la muñeca

esos ritos están fuera de moda
el alarido no se pasa con la cinta de medir
ni las testes se esfuman con leche de higo y parras al tejado

ahora
osho
maestros sufíes

un correntino de flecos milagrosos

consejos aforísticos a la hora del té
una tetona recita cuadraturas igual que la predictora de catástrofes climáticas

0101010101010
mercancía blanda como gel
leer
de derecha a izquierda en choque de civilizaciones
una pampa enorme da de beber a los fieles de la madre muerta y abnegada

a grandes olas, tercera, segunda
primera de Hokusai
y el dado
no por dios pero de azar
póker de haces
y punto

Digitur
un bisabuelo convencido de john cage
frayage
kluft
el oído atento de ezra pound metido hasta los tímpanos en cangis solfeados
al azar que odiaba las usuras
cifradas en odioso patronímico

pero optimista al fin
casi del lado del orgón inventado por su socio estilo imperio

y un marrano traslasierra más elevada del sur
con harapos de lengua
en escorzo hacia la cimarrona cumbre
ach der freund

Leer todo leer
depth is oberfläche überall.

De camino a leerЭ o desflora; abolición de la lengua, explicado

para flora alejandra pizarnik y e.t.a. hoffmann

El signo Э al final de leer es una notación en la teoría de conjuntos, que significa pertenece a: “CЭx” indica que “x” pertenece al conjunto “C”. LeerЭ es el nombre de un fonopoema experimental que creamos en conjunto con el músico Fede Flores, cuyo tópico principal es la solicitud de una pausa, de un intervalo en el ruido global. Э es una letra del alfabeto cirílico que

corresponde a la letra Z en su pronunciación. Además, Leere quiere decir “vacío” en alemán, y es homófono de Lehre, cuyo significado es “doctrina, enseñanza, aprendizaje”; en castellano es la conjugación de la primera persona del singular del verbo leer en tiempo futuro.

Frayage: “en el sentido de apertura de una senda o un camino mientras se transita por ellos con la eliminación de los obstáculos y habilita el pasaje de los flujos nerviosos” (Pequeño Larousse Ilustrado)

Acoplo las iniciales del sistema nervioso a las iniciales de mi nombre:

snr y le agrego r, por apellidarme romano.

Los viejos me acompañan desde aquella gran parábola *el motivo bíblico “Susana y los viejos” capturado por pinturas religiosas*

les copio el encaje fallado de la escotadura femoral,
y luego apertura esperanzada *el nombre del poeta a quien dedico el poema, Hoffmann, significa “hombre de la corte” y “hombre de esperanza”; su relato Hombre de Arena inspiró a Sigmund Freud para cernir la psicosis. Esperanza es “Hoffnung” en alemán.*

h/ öffnung. *La línea oblicua permite separar la h, y al añadir la diéresis sobre la ö se consigue “apertura”, la del principio, Frayage..., o sea abismo entre la mirada y el agujero que se abre ante los ojos de lata de la mujer amada de Nathaniel, llamada Olimpia en el relato.*

Ma schmej? *como tengo la hipótesis de que la brecha entre Flora y Alejandra es lo que desencadena su escritura, le pregunto, en hebreo, puesto que era judía, ¿cómo te llamas?*

abolirse la lengua, cortarla con la hoja de la azada **y puesto que su primera lengua, madre, fue el idish, y el castellano lo aprendió en la escuela, cuando todavía era Flora, y luego escribió, lo que se dice escribir, poesía en castellano, tuvo que tachar la lengua materna y paterna, abolirla**
quitarla de raíz
shwer zu sein a yid, **del idish: ¡es duro ser judío!**

edictos del oficio edictos **raciales que progresivamente fueron restando derechos a los judíos hasta la “solución final” del exterminio en los campos**
alquilar habitáculos vaciados

buma de rovne aflora en la expulsada. **Buma es en idish lo que Blume en alemán, rosa, o flor, y era el apodo de Alejandra, su familia venía de un pueblo, Rovne, en la región de lo que sería Ucrania.**

Lalalalalengua canta con sordina **Lacan designó como lalangue, lalengua esa lengua primera, la materna, que nos habla antes de nacer y en la que somos hablados**

Vernünftiger Name **del alemán: nombre razonable,**
Empty reading **del inglés lectura vacía**

Ahora me toca hablar, porque he dejado en el umbral todos los ruidos,
el de la gran ola de Hokusai. **el poema vira hacia el cuadro de la “Gran Ola” del pintor japonés que se exhibe en el Museo Metropolitano de Nueva York**

Acúfenos acéfalos gritan tam tam,
oídos de tísica de premio para la monotonía de Stockhausen, **el músico contemporáneo alemán, muerto hace poco; su apellido significa “casas de varios pisos”**

a demoler en nueva escala como una obra maestra del futuro **Stockhausen calificó el derrumbe de las torres gemelas como “obra maestra del siglo XXI”; la osadía le costó el puesto en la emisora**

Es para oír mejor el mazazo de John Cage que jugaba con el libro de las mutaciones, como si fuera azar, **véase la partitura silenciosa, 4 minutos, 33 segundos, y los hexagramas del I-Ching, y el poema de mi autoría “Algo inaudito pasa”, ausente de este volumen.**

y era en cambio como Olimpia, llena de lata en los ojos, comandada para hacer silencio, joder a Nathaniel y precipitarlo del otro lado del vacío.

Todas las lesbianas celebrando la cosecha yerma de la flora
dando mejor aroma a las reglas femeniles y echándolas al sueño, sintiéndose
elegidas por una hipotética condesa . **La Condesa Sangrienta**

Areneros, vengan todos a rayar los párpados del oído.
e.t.a. hombre de corte y esperanza

cómo sabías del derrumbe de quien mira directo al mecanismo,
qué casual, el nombre mismo de papá que también fue suprimido por su
madre,

verdammt noch mal! **¡maldición!, en alemán**
preso en los brazos prometedores de la parentela
nathan

diosdado **traducción de Nathan-el; mi padre, a quien fue dado el nombre
de Nathan- Natalio, en promesa de vida, ya que sus anteriores hermanos nacie-
ron muertos; luego a él lo dio Dios, le perforaron la oreja izquierda, contra el mal
de ojo. Pero su madre impuso llamarlo Carlos**

ni él pudo eludir el ojo malo de la Bella
ni con el lazo rojo atado a la muñeca

esos ritos están fuera de moda
el alarido no se pasa con la cinta de medir
ni las testes se esfuman con leche de higo y parras al tejado

ahora
Osho
maestros sufíes
un correntino de flecos milagrosos **Gil, el gauchito reclama mi devoción.**

How brilliant!
It is consistent in itself **del inglés: ¡Qué brillante! Es sí misma consistente**

El verso parle par lui même **del francés: habla por sí mismo, (reclamando a Ma-
llarmé)**

Qué dicen las palabras, qué captan:
el trayecto del papel a la mente gritadora de irritación sin intervalo,

von Ideen zu Text *pretendo desvelar el camino que va “de las ideas al texto”*

todo marcha a volición: *aquí una inversión de la holofrase: homofonía con abolición.*

Bruta, bárbara, se empeñan para dar cumplimiento
al mesianismo de cantar
refugio en el medir el pie de verso
de arrogancia después de que Hegel llamara al asunto por su nombre *Hegel se empecinó en la muerte del arte, después de que los románticos llenaran el verbo de pasión*
puros artistas letristas versistas
y el cantar requetemuerto
ahora es un consenso de escenarios y listas *lo que llamo el “mercanon” de la literatura*
atletas de medallas y becerros
entrenadores personales para aguantar la pérdida
lo bello ya lo gritaba Zimmer como ido *Zimmer era el carpintero que brindó refugio a Hölderlin- Scardanelli, autobautizado para cantar su endecha a Diotima, heterónimo griego de su amada*
y ni siquiera eran astillas del oficio en la madera, *el carpintero Zimmer, en su donación*
más que nada lo severo de la acción

Antonino alardea *Es Artaud que se golpea insistente la cabeza por su dolor de pensar*

le duele el parietal

Florece donde yerra

Recluso

Forzado

Concluido *juegos de palabras que albergan a Flora, y Forclusión, (¿del nombre?)*

Consejos aforísticos a la hora del té

Una tetona recita cuadraturas igual que la predictora de catástrofes cilimáticas *programas vrios de tv con astrólogos, tarotistas, dstrabadoras de mal de ojo,*

guías espirituales de paz interior

0101010101010 **código binario del lenguaje computacional**

mercancía blanda como gel

leer

de derecha a izquierda en choque de civilizaciones **el árabe y el hebreo se escriben de derecha a izquierda**

una pampa enorme da de beber a los fieles de la madre muerta y abnegada **Correa, santa Difunta amamantó a su niño aún después de muerta y lo salvó de la sed**

a grandes olas, tercera, segunda

primera de Hokusai

y el dado

no por dios pero de azar **de golpe de Mallarmé**

póker de haces

y punto

Digitur, **con la D agregada a la pieza del poeta francés**

un bisabuelo convencido de John Cage

frayage

Kluft, **abismo, en alemán, sinónimo de frayage**

el oído atento de Ezra Pound metido hasta los tímpanos en cangis solfeados al azar, **cuando traducía de oído la poesía del chino que ignoraba olímpicamente, copiándole a Hölderlin su manera de brotar griego en alemán**

odiaba las usuras

cifradas en odioso patronímico **Pound, en inglés, libra, medida de peso y moneda británica; el poeta adhería al fascismo para derrotar la usura**

pero optimista al fin

casi del lado del orgón inventado por su socio estilo imperio **Wilhelm Reich: Guillermo Imperio, psiquiatría disidente del freudismo e inventor de la orgonometría, ciencia de los orgasmos**

y un hereje traslasierra más elevada del sur **Baruch Spinoza filósofo judío de Holanda, crítico de la ortodoxia de sus mayores fue denigrado Jerem o Anatema, excomulgado de su comunidad**

con harapos de lengua

en escorzo hacia la cimarrona cumbre

ach der freund

Leer todo leer

depth is oberfläche überall **en inglés, profundidad es; en alemán, superficie pr todas partes.**

la belleza de frente

vergeblich das Fahren **inútil viajar**

decía Benn perlado de sudor hasta la sien **cuando hacía autopsias para su poemario Morgue**

hasta el corazón del mundo

no hay dote allí donde fulgura la magrancia **entre la voluntad de que no haya cuerpo y la migración hacia el poema**

engullir ese vacío duro, manco,

una reserva

das Erhabene **del alemán lo sublime, y título de las obras homónimas de Burke y Kant**

the uncontrollable beauty, **del inglés: la belleza incontrolable**

la doctrina de colores

un legado para la infausta Gretchen **Goethe desplegó su teoría de los colores y desafió a Margarita-Gretchen en Fausto,**

deshojada al pie de las preguntas

y la vida

*(Selección al cuidado de Tomás Vera Barros)



La portada: *Constelación*

Esta obra fue realizada para participar de una muestra colectiva en conmemoración del día 24 de Marzo, día de la Memoria. Organizada por organismos públicos, provinciales, municipales, la UNLaR, organizaciones sociales y agrupaciones de Derechos Humanos riojanas entre otros.

Manifestaciones, realizadas por familiares de desaparecidos en reclamo de justicia, son el punto de partida para la composición de la pintura.

Figuras simplificadas gráficamente se vuelven siluetas anónimas; emergen de las sombras; dando color a una ciudad sumida en el silencio.

Como estrellas, las Ausencias, se vuelven presentes. Sus cálidas luces se entrelazan en una Constelación que se expande dominando la imagen.

Pasado y presente se mezclan aglomerando memorias. Una a una las voces se suman a un reclamo universal, haciendo ecos en el tiempo.

Datos de la obra:

Nombre: *Constelación*

Autores: *Sara Ruarte, Betania Nieto Bandiera, Damián Esteban Díaz*

Medidas: *1,80 x 1,00 mts*

Técnica: *Acrílico sobre tela*

Pautas de Presentación para Autores

Los artículos enviados por los autores deben ser inéditos. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista

Para enviar los artículos es conveniente registrarse en la web de la revista, en la pestaña "Login", desde este link: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/login>
Por cualquier inquietud, el mail de la revista es: agoraunlar@gmail.com

Una vez enviado, el artículo es revisado por el Comité Editorial, para verificar el cumplimiento de las Pautas de Presentación y luego es evaluado por dos especialistas en el Área de Conocimiento. De cualquiera de estas instancias puede surgir la necesidad de devolver el artículo al autor para su corrección.

1- FORMATO DEL TEXTO

Formato: Documento Word. Tamaño de página A4, con 2,5 cm en los cuatro márgenes.

Letra Arial 11, con interlineado doble, sin sangría y alineación izquierda

Numeración consecutiva en la parte inferior central de la página

Portada: Título en español y en inglés

Resumen: hasta 250 palabras, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

Palabras clave: Describen un contenido específico de una disciplina. Hasta cinco, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

Área del conocimiento: El autor especifica el área del conocimiento

Sección: Especificar a qué sección va dirigido el trabajo, por ejemplo: Artículos de investigación o Revisión Teórica, Artículos de Tesis, Producción Artística, etc.

Cuerpo del manuscrito: Introducción, Metodología, Resultados y Discusión.

Extensión (máxima)

Artículos de Investigación o Revisión Teórica: 25 páginas

Artículos de Tesis: 20 páginas

Producción Literaria: 5 páginas por poema o texto narrativo

Crítica Literaria: 20 páginas

Producción artística: 10 páginas

Reseña: 5 páginas

Entrevista: 25 páginas

2- CITAS Y REFERENCIAS:

Siguen el estilo básico de las Normas APA 6ta. Ed.

a. Citas

Citas de menos de 40 palabras basadas en el autor: Apellido (año) afirma: "cita" (p. xx).

Citas de menos de 40 palabras basadas en el texto: "cita" (Apellido, año, p. xx)

Citas de más de 40 palabras basadas en el autor:

Apellido (año) afirma:

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (p. xx)

Citas de más de 40 palabras basadas en el texto

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (Apellido, año, p. xx)

Paráfrasis basada en el autor

Apellido (año) refiere que

Paráfrasis basada en el texto

Texto de la cita (Apellido, año).

Citas en idioma distinto

Por normas de Cortesía con Lector, si el artículo incluye citas en un idioma distinto al utilizado en el texto, el mismo presentará también su traducción.

b. Referencias

Las Referencias se ubican al final, en orden alfabético y con sangría francesa

Libro

Apellido, A. A. (año). Título en cursiva, Ciudad: Editorial.

Si el libro tiene varios autores, se separan por comas y el último se separa por la letra 'y'.

Capítulo de un libro

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (año). Título del capítulo. En A. A. Apellido. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes: Ejemplo: ([1984] 2004)

Artículo Científico

Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (año). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen(número), xx-xx (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista Impresa

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista. Volumen(Número), xx-xx (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista on line

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista. Volumen(Número), xx-xx (páginas, sin pp adelante). Disponible en www.....

b.1. Referencias Especiales

Diferenciar el tipo de material citado agregando un subtítulo en las referencias, por ejemplo: Partituras, Grabaciones, etc.

Partituras

Apellido, inicial del nombre (Año). Título. Ciudad: Editorial

Grabaciones

Apellido, inicial del nombre(Año). Título. Sello. Soporte.

Se pueden incluir: compositor, otros intérpretes, lugar

Pintura, escultura o fotografía

a) Si se consultó la obra:

Apellido, inicial del nombre. Título de la obra. Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad.

Puede agregar la colección a la que pertenece o señalar si es una colección privada.

b) Si se consultó la foto de una obra:

Apellido, A. A. Título de la obra. Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad. En A. A. Apellido. (año) Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

Catálogos de muestras

Apellido, inicial del nombre. Año. Artista. Ciudad: Museo

Espectáculo en vivo (Ópera, concierto, teatro, danza)

Título. Nombre y apellido del autor. Nombre y apellido del director, actor o intérprete.

Nombre del teatro o escenario, ciudad. Fecha. Tipo de espectáculo (ópera, concierto, teatro, danza).

Si la cita se refiere a una persona involucrada, se comienza la Referencia con el nombre de ésta

Citas de Cuentos o Poemas

Siguen la misma composición que Capítulo de Libro

3- RECURSOS VISUALES

Para destacar una palabra o una idea se utiliza cursiva; nunca comillas, subrayado o negrita.

Los neologismos o palabras en lengua extranjera se consignan en cursiva

El texto debe estar redactado utilizando un lenguaje respetuoso e incluyente

Niveles de títulos

- Nivel 1: Arial 12. Centrado. Negrita
- Nivel 2: Alineación izquierda Negrita
- Nivel 3: Sangría de 5 puntos. Negrita. Con punto final
- Nivel 4: Sangría de 5 puntos Negrita cursiva. Con punto final
- Nivel 5: Sangría de 5 puntos. Cursiva con punto final

Notas al pie (En lo posible, las mismas deben ser evitadas)

Extensión máxima: tres líneas. Se usarán, únicamente, para ampliar o agregar información.

Fragmentos del discurso del entrevistado o texto de fuentes primarias y secundarias

Sangría de 1 punto. Identificación del entrevistado con las siglas correspondientes o identificación de la fuente. Fragmento en letra Arial 10, cursiva, sin comillas.

Tablas y Cuadros: Con interlineado sencillo. Numeración correlativa con números arábigos. Se hace referencia a ellas desde el texto (Tabla 1). Cada tabla tiene su propio título en la parte superior, del siguiente modo: la palabra tabla y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Tabla 1.** Título
Si corresponde citar la Fuente, la misma se incorpora en la parte inferior.

Figuras. Las imágenes (fotografías, diagramas, gráficos, dibujos, etc.) se designan como Figura. Numeración correlativa con números arábigos y se referencian desde el texto (Figura 1). Cada Figura tiene su título en la parte inferior, así: la palabra Figura y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Figura 1.** Título.

En archivos de imágenes (JPG, GIFF, etc.), de buena calidad. Cantidad: 6 por artículo
Si corresponde citar la Fuente, la misma se incorpora siguiendo al título, y entre paréntesis.

Pies de fotos | Epígrafes

Estos se utilizan para obra artística o partitura del siguiente modo:

Obra artística:

Figura 1. *Título de la obra*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.

Partitura:

Figura 1. *Título de la partitura*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor. Aclaraciones.

También podrá indicarse el tema o el contenido que se refleja en la partitura.

Toda situación no contemplada aquí, se resuelve en base al criterio de Cortesía con el Lector

INCORRA UNLAR

Contenidos

Picasso: Un Pintor Mediterráneo en París. El Origen y la Mitología como base para reafirmar la identidad del Artista (1925-1937)

Carlos Ferrer Barrera

En el Territorio de La Oscuridad. Una Lectura Benjaminiana de El Oscuro de Daniel Moyano

María Victoria Ferrara

Reseña de El Pensamiento Pragmatista en la actualidad: Conocimiento, Lenguaje, Religión, Estética y Política. Editores: Pablo Quintanilla y Claudio Viale

Alejandro Gross Bruna

La Batalla por la vigencia de las humanidades es imprescindible. Entrevista a Susana Romano Sued

Tomás Vera Barros