

# Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

problemas, revisiones y propuestas



María Eduarda Mirande  
María Soledad Blanco  
Alvaro Fernando Zambrano  
(Coords.)

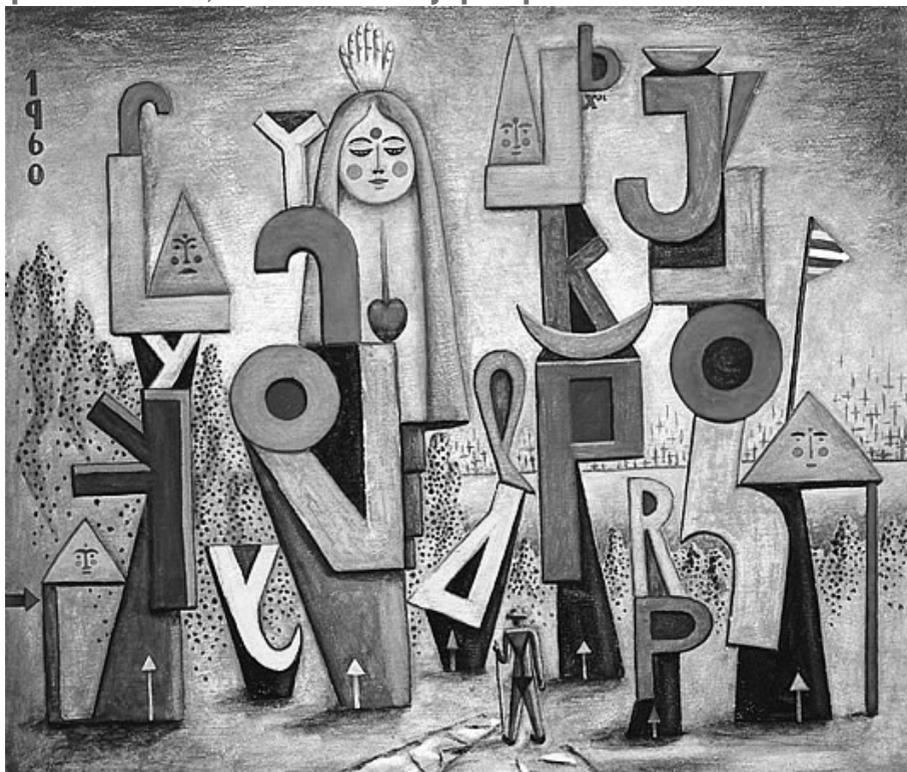


tiraxiediciones



# Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

problemas, revisiones y propuestas



María Eduarda Mirande  
María Soledad Blanco  
Alvaro Fernando Zambrano  
(Coords.)



tiraxiediciones

*Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales: problemas, revisiones y propuestas / Jazmín Adler... [et al.]; coordinación general de María Eduarda Mirande; María Soledad Blanco; Alvaro Fernando Zambrano. - 1a ed. - San Salvador de Jujuy: Tiraxi Ediciones, 2022.*

Libro impreso y digital.

Archivo Digital: PDF para descarga y lectura online

ISBN 978-987-8936-04-8

1. Estudios Literarios. 2. Análisis Literario. I. Adler, Jazmín. II. Mirande, María Eduarda, coord. III. Blanco, María Soledad, coord. IV. Zambrano, Alvaro Fernando, coord.

CDD 809.04

Imagen de tapa: "Rótulo". Xul Solar, 1960. Colección del Museo Xul Solar.

  
**tiraxiediciones**

  
COLEGIO  
de GRADUADOS  
en ANTROPOLOGÍA  
de JUJUY

  
**FHyCS**  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias Sociales

## PRÓLOGO

María Eduarda Mirande  
María Soledad Blanco  
Alvaro Fernando Zambrano  
Lucas A. Perassi  
Alejandra Siles Pavón  
Mariel Silvina Quintana

Nuestro Proyecto de Investigación, *Imaginarios y representaciones de la mujer y lo femenino en la literatura occidental. Trazado genealógico, cruces discursivos y lecturas situadas*<sup>1</sup>, parte de entender a la literatura como un acto creativo en íntima relación con la sociedad que la produce y/o recibe porque expone sus valores, representaciones e imaginarios.

En el conjunto de esas representaciones que el discurso literario refracta, se visibilizan los roles históricos asignados a las mujeres; una tarea que no es privativa de la literatura pues en ella participan una multiplicidad de discursos -religioso, legislativo, pictórico, iconográfico, por nombrar algunos- que, en conjunto, conforman un cuadro de época susceptible de ser examinado.

Tal como plantean Duby y Perrot en su *Historia de las mujeres* (1992), en las obras literarias es posible rastrear imaginarios de la mujer y lo femenino que muchas veces cobran cuerpo, incluso, en arquetipos: la ingenua inocente, la mujer fatal, la vieja sirvienta, la esposa sumisa, la esposa dominante, la mujer liberada, etc.

---

<sup>1</sup> Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales, Universidad Nacional de Jujuy.

En general, estos abordajes aparecen relacionados, directa o indirectamente, con la noción de lo femenino desarrollada por George Bataille en *El erotismo* (1988): los atributos asignados a la mujer (como intuición, sensibilidad y erotismo) transgreden el orden patriarcal fundado en la razón, ponen al hombre frente a lo inexplicable e inmanejable de una realidad que pretende dominar. Este “irracional femenino” genera una mezcla de pavor y fascinación que la sociedad desea controlar, encorsetar, creando mecanismos de dominación. Entre ellos, son fundamentales para la reproducción social los imaginarios idealizantes (ejemplarizantes) y monstruosos (disciplinadores) de lo femenino, entendido como “una amenaza para las formas constituidas de la vida social” (Mirande, 2001). En este proyecto retomamos desde nuevas miradas, aquella vieja preocupación sobre la relación entre “Feminidad y monstruosidad en el imaginario social” (Mirande, 2001).

En este marco, diseñamos un conjunto de actividades formativas y de producción tendientes a favorecer el intercambio, la puesta en tensión y el avance sobre el campo teórico que nos ocupa. Como cierre de esta etapa de problematización y revisión conceptual, brindamos el presente libro, con el aporte de reconocidos docentes-investigadores de la teoría literaria cuyos trabajos o programas académicos vinculan estos campos del saber.

Abrimos la convocatoria a estos pensadores con una pregunta que nos interpela como sujetos activos en la definición y legitimación del discurso literario y de la(s) institución(es) intervinientes en su conformación: ¿es posible definir en términos generales a la literatura como una imaginación de lo imaginario?

La literatura es una institución y una práctica social. Como institución, “se funda en la posibilidad de decir todo lo imaginable” (Culler; 2004: 53); y como práctica social, participa del gran “discurso social” circulante, al que An-

genot define como “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad dado” (2010:21). Lo imaginable y lo decible establecen así los límites de la imaginación poiética, esto es, los límites de la creación literaria, que participa en la dinámica socio-histórica embragando lo imaginario con lo instituido. Si la historia humana es entendida por Castoriadis como poiesis, es decir “creación y génesis ontológica en y por el hacer y el representar/decir de los hombres” (2013:12-13), cabe situar a la literatura como un hacer que participa activamente en ese representar/decir poiéticos.

En este sentido, debemos a Iuri Lotman (1996: 33) la noción de que el texto artístico, y en particular el texto literario, es un sistema modelizante secundario que modeliza simultáneamente al objeto y al sujeto en una dinámica que va de lo dado a lo creado, dejando abierta a interpretación, además, la relación de la obra con el mundo.

La literatura es vehículo y condensación de imaginarios sociales, entendidos como representaciones colectivas, imágenes de la sociedad global, modos colectivos de imaginar lo social (Baczko, 2005: 8). Es también la materia que los “visibiliza” indicándolos, vale decir, se conforma en un espacio y un dispositivo para identificarlos, analizarlos y desmontarlos. Además, ella colabora en la configuración de los imaginarios a través de las representaciones que refracta y conforma. Por todo ello, el texto literario se coloca en un enclave bifronte: se articula con el pasado, operando desde y en la memoria social, y se orienta como una deriva proyectiva hacia el futuro, impulso cuyos casos prototípicos (aunque no únicos) son las utopías y distopías ficcionales.

Ahora bien, si volvemos sobre las nociones de imaginario/s que aquí señalamos y sobre su participación como aparato teórico —e incluso metodológico— que parece poner en cuestión “todos los orígenes”, en primer lugar el de la literatura misma, ¿no cabe acaso hacer otro tanto con el

campo teórico literario propiamente dicho? Ya señala An-genot (2015) que la literatura plantea un dilema o paradoja, puesto que cualquier texto “está inmerso en el discurso social”, de donde vienen sus condiciones de legibilidad y, al mismo tiempo, lo trasciende, lo transgrede, lo desplaza.

Por una parte, el campo teórico –esto que ampliamente llamamos la Teoría– ofrece un conjunto de categorías desde las cuáles explicar la naturaleza de la obra artística y ofrece métodos para analizarla, pero asimismo –y he aquí el desafío– es reflexión, análisis, puesta en discusión de esas mismas categorías. Pensamos con Culler que “la teoría implica una forma práctica de especulación que siempre está volviendo sobre sus supuestos”; ella supone “un desafío a nuestras ideas previas y nos incita a pensar de nuevo en las categorías a las que recurrimos para reflexionar sobre la literatura” (2004: 25).

Por otra parte, y yendo un poco más allá –o en rigor, más aquí–, por efecto natural del movimiento especulativo, cabe también revisar, repensar, los sentidos y prácticas sobre los que se sustenta y, al mismo tiempo, sostiene la propia teoría en tanto que institución social y/o de la cultura.

“De la mimesis a la modelización” es el artículo de **Silvia Barei** quien va hilvanando su reflexión en un movimiento de distancias y proximidades que sustentan un campo teórico-epistemológico que va del primer término –*mimesis*– al segundo –*modelización*. Movimiento sobre el que despliega su propuesta y sustenta sus definiciones, y cuyos puntos de partida son: las potencias de la categoría “representación”, la imposibilidad de abordarla sólo desde el campo de la Teoría Literaria, y la necesaria “toma de posición” frente a las relaciones lenguaje-texto-mundo. Consecuentemente, la autora dice: “de manera compleja y diferente opera el arte. Allí donde se simplifica y estereotipa, el texto artístico desarticula, reconstruye y revela

complejidades casi siempre desde una torción ideológica”, indicando la clave de lectura de su reflexión. Luego de indagar la noción de mimesis -y sus derivas-, realiza la articulación, desde el enfoque de la Semiótica de la Cultura, con el concepto de *modelización* acuñado por I. Lotman, ya que dicho concepto pone de manifiesto un proceso complejo de los textos en tanto que construyen “modelos de realidad”. Finalmente, Barei da un paso más allá y comenta que hay dos temas o textualidades en los que esos modelos revelaban su limitación: el cuerpo y la construcción de subjetividades, y los textos elaborados con lenguajes digitales. Esto la lleva a formalizar otros dos nuevos sistemas modelizantes que se incorporan a los lotmanianos: sistema modelizante de primer grado: la constitución psicobiológica (cuerpo, subjetividad, emociones), y un sistema modelizante de cuarto grado: los textos virtuales.

En el segundo artículo, “Poesía: la imaginación en cuestión”, **Alfredo Saldaña** realiza un sugestivo recorrido por diferentes autores que, siguiendo la senda inaugurada por Aristóteles, han reflexionado sobre la poesía y sus vínculos con la imaginación, el lenguaje y el mundo. Con notable solidez teórica, va entramando un imaginario múltiple al que suma sus propias representaciones. Retoma las reflexiones de Shelley, Pessoa, Gerard de Nerval, Novalis, Bécquer, Mallarmé y más contemporáneamente de Juarroz para ponerlas en diálogo con el pensamiento de Heidegger, Bachelard, Lacoue-Labarthe, Blanchot, Jabès, Joubert, Mounin, Derrida, Foucault, Tabarovsky, Milán. La poesía funda al ser a través de la palabra y es el poeta quien se debate en las arenas del lenguaje para revelar que “las palabras son las cosas que ha mirado”. Situado en un espacio liminar “entre el agua y el fuego, entre la tierra y el aire”, intuye la experiencia del origen y atisba un destino incierto, a la vez que el mundo de las cosas se le revela en y por la palabra. La poesía es, en tal sentido, un “hacer”, un “engendrar”, un “dar a luz” a tra-

vés del lenguaje y la escritura, actividad imaginaria y fantasmática signada por la huella y la borradura, que se manifiesta a su vez como “signo de la propia vida detenida en su extrema y radical intensidad”. La imaginación, la memoria y el deseo alimentan la creación y abonan el terreno para que el puro fulgor del signo lingüístico transmute en imagen poética y se manifieste como una “metafísica instantánea”, en términos de Bachelard. Porque la poesía, además de hacer nacer las cosas a través del lenguaje, es un instrumento de indagación y análisis de la realidad. Así presenta Saldaña a la poesía, a la que luego interroga examinando el imaginario que Occidente ha elaborado en torno suyo: ¿Fruto de la emoción o de la conmoción? ¿Utopía liberadora o fenómeno desestabilizador? ¿Conquista de la luz o experiencia de la sombra y la incertidumbre? ¿Apertura hacia lo inefable o inmersión en el vacío? ¿Hallazgo o pérdida? A lo largo de su apasionado recorrido, el autor va suturando las polaridades paradójales de su objeto a la vez que prefigura un camino para quienes intuyen -como él que es también poeta- que aún existen palabras veladas, “esas que todavía no han tenido la oportunidad de nombrar el acontecimiento inquietante de la singularidad”.

La tercera propuesta de este libro es la que nos acercan **Mercedes Arriaga Flores** y **Eva María Moreno** en “La Querella de las Mujeres en la deconstrucción del imaginario patriarcal”, artículo en el que recorren parte de una nutrida red intertextual que se tejió en torno al debate de la Querella, durante el Renacimiento y en el marco de la cultura Humanista. En este recorrido, los lectores podemos escuchar las voces de un conjunto de escritoras europeas que le hicieron frente a posturas medievales misóginas, construidas y sedimentadas desde los discursos del clero, la filosofía, la medicina y los manuales de pedagogía, pues ellas se encargan de *querellar* discursivamente contra una “naturaleza” femenina asociada a la inferiori-

dad, la idealidad, la indiferencia colectiva y ciertas concepciones seriadas y arquetípicas. En este sentido, algunos nombres clave son los de Christine de Pizan (1364-1430), Louise Labé (1525-1566), Teresa de Cartagena (1420/1435-¿), Cassandra Fedele (1465-1558), Laura Cereta (1469-1499) y Laura Battiferri (1523-1589). Asidas en un sólido marco teórico, Arriaga y Moreno van mostrando, página a página, cómo aquellas mujeres y sus textos transformaron el imaginario patriarcal, desplazaron la noción de auctoritas, provocaron des-identificaciones, perturbaron los imaginarios de género y se constituyeron en una verdadera genealogía alternativa y opositora a la historia tradicional-hegemónica.

Por su parte, en el cuarto artículo, “Futurología urbana: Utopías en torno a la ciudad del porvenir”, **Jazmín Adler** aborda la cuestión de los imaginarios urbanos desde las artes, principalmente las artes visuales. Su análisis se centra, específicamente, en las obras de artistas argentinos producidas a lo largo del siglo XX en las cuales “pueden ser rastreados distintos imaginarios sobre la ciudad moderna y contemporánea”. Aunque deja claro que los distintos poderes siempre construyen sus propios imaginarios que respalden su posición de privilegio, también acierta en destacar que las ideas, más aun en el campo de las artes, “no reflejan de forma directa las relaciones de producción”. Para reforzar esta afirmación, distingue entre los conceptos de *imagen*, *imaginación* e *imaginarios*, retomando a Bronislaw Baczko y Cornelius Castoriadis. En consonancia con esta conceptualización, el argumento central de su trabajo es que las producciones artísticas analizadas (las imágenes de las revistas ilustradas de principios de siglo XX, las intervenciones lúdicas en el entorno urbano, a mediados, y las ambientaciones multisensoriales de fin de siglo, construidas en pabellones) no sólo revelan, reflejan, la cultura e idiosincrasia de sus contextos de emergencia, sino que ellas mismas crean imaginarios acerca del porvenir y la ciudad futura, plasmando las

expectativas optimistas y los temores respecto de la modernización.

El artículo de **Geneviève Fabry**, a partir de un título sugerente que es también un interrogante: “¿Un imaginario impostado?”, da cuenta de los imaginarios acerca del campo y sus habitantes en la novela neorrural española de la última década, como así también hace referencia a los imaginarios de la ruralidad que subyacen en el abordaje crítico de esos textos. Repasa la configuración del tema del vacío rural y la desaparición del campesinado en distintos géneros, centrándose en la novela y los contrastes -a lo largo del siglo XX- entre una visión utópica y esencialista de la ruralidad y los conflictos concretos del campesinado español, “el progresismo de la literatura rural del ‘realismo social’ (...) y la búsqueda de nuevas formas de disidencia urbana” actuales. De esta manera, problematiza la posible existencia de una corriente literaria innovadora y, en esa tónica, pone en diálogo posturas críticas respecto de algunos autores neorrurales, frente a la “gran tradición española encarnada en Cela y Delibes”. Luego, a partir de un recorrido teórico sobre la noción de imaginario, abordada desde distintas disciplinas, destaca el rol fundamental de la literatura en la matriz del *imaginario radical* y la productividad de la perspectiva de Castoriadis, a la que suma las categorías analíticas propuestas por Sepúlveda Eriz para el abordaje de los imaginarios rurales en España. Así, a partir de esta conceptualización y con asiento en datos demográficos y sociohistóricos sobre el campo español, se detiene en la evolución del “imaginario colectivo de la ruralidad española” (Entrena-Durán) y analiza *in extenso* las características del imaginario social en la novela *La forastera* (2020) de Olga Merino, cuya riqueza entrelaza las dimensiones histórica, estética y sociopolítica, y conjuga en las trayectorias de los personajes las fases evolutivas señaladas por Entrena-Durán, configurando así un imaginario sobre la rurali-

dad, ni utópico ni impostado, en el que “se sedimentan diversos imaginarios procedentes de épocas diferentes”, y que “desembocan en maneras diversas y conflictivas de querer habitar ese mundo rural”.

Finalmente, **Alejandra García Vargas**, haciendo pie en los estudios de la Comunicación, realiza un detallado viaje por el concepto de imaginario urbano, partiendo de describir y analizar críticamente lo que se entiende por imaginación geográfica. Es decir, las formas de concebir y simbolizar al mundo que, como ella señala, se conforman y socializan en el marco de relaciones dialécticas entre representación y experiencia, imaginación y práctica, dimensión instituida y dimensión instituyente. Además, García Vargas traza una minuciosa descripción de la tradición latinoamericana en el estudio de los imaginarios urbanos. Este itinerario conceptual se detiene en la “ciudad mediatizada”, entendido como el espacio imaginado y representado en los medios que es, en sí mismo y a la vez, arena de lucha (entendida como en la teoría de los campos de Bourdieu) entre agentes sociales (realizadores audiovisuales) periféricos o centrales; locales o extranjeros; etc. Claro está, la disputa por la representación legítima del espacio no está exenta de las relaciones de poder, sino al contrario, como bien lo señala la autora. Para los estudios literarios, representa un aporte significativo el hecho de pensar que el conocimiento del espacio (en tanto producto de la imaginación geográfica) deviene tanto de las imágenes que circulan SOBRE ella (como pueden ser las imágenes literarias), como de las que circulan EN ellas (las formas de producción y también de la perspectiva de sus propios habitantes o personas circulantes (por ejemplo, un turista)).

A lo largo de estos seis textos, diversos e igualmente sagaces, este libro invita a la teoría a reflexionar sobre el papel de la literatura como institución social y práctica

discursiva en la reproducción, transformación o configuración de lo/s imaginario/s sociales, pero también invita al discursar teórico a volver sobre las huellas de su propia escritura, de sus textos y sus signos.

Agradecemos a sus autoras y autor la inmensa generosidad de haber aceptado la invitación a sumar su aporte a nuestro proyecto. Sin duda, este libro será fuente de consulta y disparador de renovados planteos e interesantes investigaciones.

## **Referencias bibliográficas**

- ANGENOT, M. “¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social”, en *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, Año 4, Nro. 7, 2015, pp. 275 – 287. Facultad de Humanidades / UNMDP
- ANGENOT, Marc (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Bs.As.: Siglo XXI.
- BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- BATAILLE, Georges (1988) *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- BOURDIEU, Pierre (2001) “Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica”, en Pierre Bourdieu Pierre y Jean Claude-Passeron: *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular, pp. 15-85.
- CASTORIADIS, Cornelius (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- CULLER, Jonathan D. (2000) *Breve introducción a la teoría literaria*. Madrid: Crítica.
- DUBY, G. y PERROT, M. –dir.- (1992) *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus.

LOTMAN, IURI (1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Edición de Desiderio Navarro, Tomo I y II.

MIRANDE, María Eduarda (2001) “Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos”, Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, núm. 19, diciembre, 2001.



# DE LA MIMESIS A LA MODELIZACIÓN. RECORRIDOS TEÓRICOS

Silvia Barei  
Universidad Nacional de Córdoba

*“Porque la ficción es una mentira que se construye para decir una verdad más verdadera que la verdad”*

María Teresa Andruetto

## I. En un espacio teórico complejo

En las conversaciones previas a esta publicación, de las que he participado por invitación generosa del grupo de investigación dirigido por María Eduarda Mirande, ha quedado claro que toda discusión o asedio a la categoría de Representación, permite recorridos diferentes, desafía con nuevos interrogantes y sobre todo implica una toma de posición en torno de una problemática central en las Humanidades que tiene que ver con las relaciones lenguaje-texto-mundo.

Por lo tanto, es impensable abordar la categoría solo como un problema de la Teoría Literaria sin tener en cuenta ciertas tradiciones teóricas y más allá de ellas, las actuales discusiones ancladas en nuevas circunstancias epocales, nuevos desafíos interdisciplinarios y nuevas textualidades.

En la tradición materialista, desde Aristóteles se vincula la idea de representación con la noción de Mimesis que surge en relación con el estudio de la tragedia. En la

Poética se distingue entre las artes miméticas y no miméticas y también se aplica a la capacidad humana de aprendizaje. Por ello los romanos la pensaron como *Imitatio* (sobre todo de las virtudes de los héroes) y el mundo antiguo llamó “representación” a la obra teatral.

Para los etólogos, la mimesis es una “ley del mundo natural” ya que las plantas y los animales se mimetizan como estrategia de defensa o de supervivencia, formas de “presentación” y “representación”. Usan la estrategia de desaparecer o de parecer otro, es decir de camuflarse o de travestirse. Obviamente somos los seres humanos los que hemos desarrollado hasta el paroxismo esta estrategia, en el arte, en la guerra, en ciertas profesiones (un juez que usa toga y peluca), en la vida cotidiana y por supuesto, en la actualidad, en las comunicaciones virtuales. (Cfr. Barei, 2015)

Para la Teoría Literaria es una categoría difícil, abordada en general desde diversos enfoques que han instalado más confusión que claridad conceptual, con posiciones que han ido mostrando un cambio de paradigma: desde la idea de mimesis, verosímil, a la de ficción, mundos posibles o imaginarios, teorías de la referencia, representación, simulacro y modelización.

Yo creo que hay que inscribirla dentro del campo del pensamiento complejo. Ante la simplificación y la especialización, basadas una en la reducción y la otra, en la separación de los saberes, Edgar Morin plantea la emergencia de un nuevo paradigma de la complejidad, mediante el cual se articulan y contextualizan ideas, conceptos y nociones provenientes de diversas fuentes teóricas.

En su *Introducción al pensamiento complejo* (2004) nos dice:

no podemos eludir el desafío de lo complejo. Será necesario preguntarse si hay complejidades diferentes y si se pueden ligar las complejidades en un complejo de complejidad. Será necesario, finalmente, ver si hay un modo de pensar o un método capaz de estar a la altura del desafío de la complejidad...Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar con lo real. (2004:22)

Una categoría teórica como la que nos ocupa implica, desde el paradigma de la complejidad, pensar que representación (social), imaginario, identidades, mundos posibles, modelización, mapas cognitivos, etc., constituyen perspectivas diferentes, a veces contrarias epistemológicamente, otras complementarias, que permiten abordar las diversas aristas del problema.

Este desafío vincula a la Teoría Literaria con una red interdisciplinar dinámica que permite reflexionar sobre el complejo universo de los textos de la cultura contemporánea: desde los mundos de la ficción literaria a los textos artísticos en otros lenguajes (teatro, cine, pintura, ópera, instalaciones, performances), los videojuegos, el Media art y los nuevos códigos inventados por la virtualidad.

La antigua teoría de la Mimesis afirma que toda ficción es una representación de la realidad y nunca ha sido desacertado partir de ella si se quiere analizar por ejemplo, la relación entre historias inventadas y acontecimientos del mundo verdadero, lugares imaginarios y sitios reales, textos de las culturas populares y masivas, formas de lectura basadas en las estrategias de identificación y catarsis, etc.

Pero inscribir estas mismas reflexiones en un paradigma de la complejidad, implica considerar de otro modo los textos y sus formas de representación y por lo tanto

analizar el lenguaje como un elaborado sistema de mediaciones.

Como se indica acertadamente en la convocatoria enviada a los fines de suscitar reflexiones, “la literatura es vehículo y condensación de imaginarios sociales, entendidos como representaciones colectivas, imágenes de la sociedad global, modos colectivos de imaginar lo social (Baczko, 2005: 8). Es también la materia que los “visibiliza” indicándolos, vale decir, se conforma en un espacio y un dispositivo para identificarlos, analizarlos y desmontarlos. Además, ella colabora en la configuración de los imaginarios a través de las representaciones que refracta y conforma. Por todo ello, el texto literario se coloca en un enclave bifronte: se articula con el pasado, operando desde y en la memoria social, y se orienta como una deriva proyectiva hacia el futuro, impulso cuyos casos prototípicos (aunque no únicos) son las utopías y distopías ficcionales.

## **II. Lenguaje y modelos de realidad**

Me aventuro a decir inicialmente que lo que debería quedar afuera es cualquier perspectiva teórica que pretenda dar cuenta de la realidad a partir de la idea de verdad según un principio de verificabilidad imposible de lograr. Como dice el epígrafe que hemos citado de un texto de María Teresa Andruetto, se trata de una invención de mentiras que se pretende que digan alguna verdad. Pero la evaluación de verdad está fuera de las representaciones del mundo real si hablamos específicamente de lenguaje y de textos artísticos. ¿O acaso es verdadero el viejo par de zapatos que Van Gogh pintara en 1886 en su cuarto de pensión? ¿O las botas de Charles Chaplin en *La Quimera del oro* (1925)? ¿O los zapatos rojos de la película coreana dirigida por Moo-Han Yang (2019) que se supone que sirven para romper un hechizo?

Otra cosa diríamos si nos referimos a un documental, un noticiero televisivo o una biografía donde el horizonte del lector puede estar sujeto a esta expectativa. A estos géneros no es posible aplicarles la categoría de representación en tanto modos de la ficción, sino de representación en tanto sistema de modelizaciones que apuntan a mostrar el mundo lo más objetivamente posible. Y acá predomina el valor de referencia que puede ligar los textos artísticos con el mundo, aún en sus desacuerdos y tensiones.

Porque hay algo fundamental para nosotros: el lenguaje se concibe en tanto sistema de representación o tal como prefiero llamarlo de manera lotmaniana, sistema de modelización.

El lenguaje juega un papel fundamental porque está en lugar de las cosas del mundo (recordemos que Saussure decía a sus alumnos: “La palabra perro no muerde”, o siguiendo el ejemplo anterior: Van Gogh no puede usar los zapatos que pintó), y sirve para designar cosas que no existen en la vida real (“Mi unicornio azul ayer se me perdió” o, un par de zapatos rojos no pueden devolver a una persona a su estado anterior).

El lenguaje actúa sobre nuestro modo de ver el mundo, de transmitirlo, comunicarlo y reelaborarlo en símbolos y significados.

Marc Angenot (2010) analiza la frase con el verbo en futuro, “un judío traicionará”, en su rastreo de cómo operó la prensa como parte de la propaganda antisemita en Francia desde 1880 en adelante y que condujo finalmente al affaire Dreyfus. Angenot le llama “función profética” de los discursos. Aunque estos textos parecen irracionales, anclan en algún horizonte de ideas compartidas que se entienden como “normales” y que circulan tanto en el lenguaje cotidiano, sus pre-juicios y sus imaginarios, en la prensa, en el discurso político, en la literatura panfletaria. En estos casos el lenguaje construye imaginarios y

acompaña acciones que se realizan o pueden realizar potencialmente, muchas veces sin ser reelaboradas reflexivamente.

Un modelo de realidad es el que dice “mi marido me pega lo suficiente” (sic), repetido por una mujer a la que han tratado de salvar de las golpizas de su consorte, porque seguramente ha sido educada desde niña a pensar que es un ser inferior destinada a atender a un hombre y merecedora de castigos. Una modelización cultural que instala en ciertos miembros de su comunidad estructuras cognitivas (ninguna mujer nace creyendo que es inferior al hombre) vinculadas con el poder y formas de coerción y que al aprenderse como verdades, imponen sentidos y prácticas que no se discuten.

Por otra parte y como antítesis, un modelo potencial es el que dice *Nunca más*, o *Basta es basta* o *Black lives matters*. Son mucho más que formas del lenguaje social y cuya efectiva realización sólo podrá imponer cambios reales que serán visibles en el transcurso de muchos años.

Como veremos en el punto siguiente, de manera compleja y diferente opera el arte. Allí donde se simplifica y estereotipa, el texto artístico desarticula, reconstruye y revela complejidades casi siempre desde una torsión ideológica. ¿O acaso cuando George Orwell escribió *1984* en el año 1949, podía predecir que su Gran Hermano iba a servir no solo como modelo, sino como prácticas complejas de espionaje de la vida privada hacia fines de su mismo siglo?

“El gran Hermano te vigila”, escribió equivocándose poco. ¿O acaso no sentimos en estos años de pandemia que estamos bajo vigilancia y vivimos un mundo distópico?

### III. Modelización

Entendemos desde una Semiótica de la Cultura que somos sujetos de lenguaje y como tales, necesitamos traducir el mundo; lo construimos (lo modelizamos) según distintas posiciones ideológicas, experiencias, sentimientos, saberes que convertimos en orden, en organización, en modelos, en razones. Razones históricas y políticas, razones explicativas, razones argumentales, razones sensibles. Razones que no tienen que ver con fundamentos metafísicos, con la búsqueda de una verdad única, con un principio científico indiscutible o transparente, sino más bien con lo que llamamos un mecanismo cultural dinámico: hacedor de realidades, traductor y modelizante, encuentra, inventa, crea, recrea, y por lo tanto se manifiesta de maneras diferentes en diversos lenguajes y textos de mayor o menor complejidad.

La noción de “modelización” fue acuñada por Yuri Lotman, inicialmente en su libro *La estructura del texto artístico* (1978) en tanto proceso de representación que implica construcciones complejas donde intervienen la cognición, la memoria, la socialidad, la emocionalidad, la intersubjetividad.

Los textos construyen “modelos de realidad” pero no pueden ser confrontados directamente con la realidad, sino con otros modelos (de allí por ejemplo, el sistema de los géneros) dada la ambivalencia, la oscilación anclada en el lenguaje, en su posibilidad de duplicación y de proliferación del sentido.

Se entiende a la modelización como una esfera compleja de representaciones transmitida culturalmente a través del lenguaje, la memoria y los afectos.

Es una fuerza que construye lo real o mejor dicho, lo que entendemos como real, lo que forma parte de una época y una cultura. La gente de la Edad Media creía efec-

tivamente que existían las brujas, los endriagos, los dragones, las ciudades hechas de oro, el diablo, los encantamientos amorosos, etc. y otorgaba a ellos los sentidos (“significaciones imaginarias” les llama Castoriadis) que regían todos los aspectos de su vida social.

Lotman entendió que existen dos modos fundamentales en que opera la modelización. El los llamó “sistemas modelizantes de primero y segundo grado” (1978).

En términos lotmanianos, las lenguas naturales (español, inglés, ruso, etc) son sistemas modelizantes de primer grado ya que nuestra conciencia está formateada por la lengua de la cultura en la cual nacimos, y por lo tanto, aprendemos con ella formas de cognición y de ideología. Un ejemplo claro para la cultura argentina es la palabra “Proceso”, denominación impuesta por el golpe de Estado de 1976 contra la democracia y autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. El nombre impuesto a un modelo político, las persecuciones y prohibiciones de la época, impidieron por mucho tiempo que se llamara al “Proceso”, por el nombre que verdaderamente le correspondía: Dictadura.

Sabemos que los nombres definen a las culturas y se incorporan al “sentido común” que circula en el lenguaje de la cotidianidad acríticamente, de modo que construye subjetividades, imaginarios, impone conductas y prácticas. Es decir, la lengua modela en el sujeto un modo de interpretar el mundo y de interpretarse en él, en el que las pasiones forman parte de su actuación cotidiana, de su comunicación con el otro.

La literatura y el texto artístico en general constituyen el lugar en el que justamente estos sentidos comunes se deconstruyen. De modo que los textos literarios y en general, los artísticos, en perspectiva lotmaniana constituyen sistemas modelizantes de segundo grado.

Con la complejidad de sus estructuras, el arte es un tipo de texto que rompe las reglas, pone en escena la creatividad y la libertad de los sujetos y deviene el “laboratorio de la imprevisibilidad” (Lotman, 1999)

Quebrar las formas convencionales, subvertir el orden de la lengua mediante retóricas particulares, incluir las palabras “otras” y de los otros, poner la energía en denunciar las inequidades constantes de nuestras sociedades es una misión importante del texto artístico, una ida y vuelta del texto al contexto, del texto a sus circunstancias epocales: literatura, pintura, teatro, ópera, danza, cine están presentes en las reflexiones lotmanianas acerca de la complejidad de las culturas y sus mecanismos “imprevisibles”.

El arte es a la vez una modelización de la conciencia individual del mundo y de la percepción sensible de una cultura. Por ello se presenta como un mecanismo novedoso e impredecible que muchas veces suscita polémicas, entusiasmos y rechazos.

#### **IV. Modelizaciones**

En las investigaciones de nuestro equipo encontramos en la calificación lotmaniana acerca de dos sistemas modelizantes algunas limitaciones que no nos permitían dar cuenta cabalmente de cierto tipo de textos que pretendíamos analizar: por una parte el cuerpo y la construcción de subjetividades (sentimientos, emociones) y por otra, estábamos interesados también en reflexionar acerca de los textos elaborados con lenguajes digitales.

Nuestra búsqueda teórica nos llevó a incorporar otros dos sistemas modelizantes, el psicobiológico y el virtual. De modo que en nuestra perspectiva estos son los cuatro sistemas modelizantes:

- Sistema modelizante de primer grado: la constitución psicobiológica. (Cuerpo, subjetividad, emociones)

- Sistema modelizante de segundo grado: las lenguas naturales. (Español, francés, chino, etc)
- Sistema modelizante de tercer grado: los discursos complejos y los textos artísticos. (Religiosos, jurídicos, periodísticos, estéticos, etc.)
- Sistema modelizante de cuarto grado: los textos virtuales. (Videojuegos, arte digital, Media art, etc.)

Ellos implican modos diferentes de representación que considerados en su retórica, estructuración, formas de circulación y sus lecturas y apropiaciones, permiten dar cuenta de la complejidad de las culturas.

Habiendo ya desarrollado algunos aspectos de los dos sistemas considerados por Lotman, explicitaremos a continuación nuestra perspectiva actual expandiendo las nociones de lenguaje y de modelización.

### **A. Los lenguajes del cuerpo y las lenguas naturales**

Imaginemos una misma escena pero dos situaciones diferentes:

1. un bebé nace en una clínica con todos los cuidados. El parto es normal y una vez higienizado colocan al Niño en brazos de su madre que lo acuna amorosamente.
2. un bebé nace en una habitación oscura y sin que la madre tenga quien la asista. El parto es normal pero apenas puede la madre envolver al niño en unos diarios y caminando con dificultad, lo abandona al lado de un contenedor de basura.

Sabemos que las dos escenas son reales. La pregunta es: ¿cómo perciben el mundo al que se asoman esos dos bebés? Para uno es un lugar tibio y acogedor, para el otro es un lugar hostil donde lo único que se siente es frío y desamparo.

Dos modelizaciones diferentes del ambiente, dos construcciones que se grabarán a fuego en su cuerpo, su psique, su cognición, su subjetividad, su modo de entender el afuera, el amparo o el desamparo, la relación con el otro. El cuerpo, las sensaciones son los modos primeros a través de los cuales construimos el mundo.

Sería amplísimo el tratamiento del tema, ya que hay toda una historia en Occidente, desde Aristóteles, que refiere las pasiones con un claro origen biologicista, vinculadas a lo irracional y que en cierto modo, son una herencia animal que hay que eliminar o controlar. Rechazando esta tradición sostiene Le Breton que “las emociones son forma sociales de conocimiento que alimentan estados afectivos más o menos identificables de entrada por los hombres de un mismo grupo” (2010:190), entendiendo que el cuerpo con todas sus sensibilidades constituye una forma de la condición humana a la vez que un espacio de inscripción de lo social.

La Biosemiótica piensa, discutiendo con la propuesta binaria de Lotman, que el lenguaje humano no es el primer sistema modelizante a través del cual conocemos el mundo (si bien es el sistema humano por excelencia), sino que es el organismo, el cuerpo, los sentidos, la constitución psicobiológica, lo que en primera instancia percibe el mundo del afuera, dato crucial para la supervivencia de cualquiera de todos los tipos animales –desde un protozoo a un primate, incluido lo humano.

Justamente, en relación con lo humano, dice Thomas Sebeok

Solo los homínidos poseen dos repertorios de signos que se sostienen mutuamente, el no verbal o zoosemiótico más, sobreimpreso, el verbal o antroposemiótico. Este último es el que los investigadores rusos llaman primario, pero que, en verdad es filogenéticamente

tanto como ontogenéticamente secundario con respecto al no verbal. (2001:145)

Sabemos que en la historia del mundo, sucedió hace millones de años la aparición de una nueva especie de homínido que construyó nuevas relaciones con el entorno y con los otros seres vivos, se relacionó socialmente de maneras novedosas (relaciones interpersonales afectivas muy estrechas, enfrentamiento de rostros en la cópula), desarrolló otras características físicas (el andar bípedo y erguido, por ejemplo) y en algún momento de una larga historia de transformaciones desarrolló un dominio lingüístico diferente al de otros animales y esto permitió un gran salto cognitivo, el salto al mundo que habrían de poblar, intervenir y transformar hasta el día de hoy. Socialidad-cuerpo-lenguaje-cerebro constituyen la base sobre la cual se dieron las condiciones para la aparición de la reflexión lingüística: un lenguaje capaz de nombrar el mundo y nombrar sus propias operaciones.

La pregunta por el lenguaje es clave y hace que Hoffmeyer se la formule de la siguiente manera: “¿Cómo es posible que esta herramienta aparentemente excepcional que es el lenguaje haya surgido de un proceso evolutivo y no sobrenatural?” (2010:26)

Todos los experimentos que se han hecho con monos, aun cuando se ha logrado que aprendan algunos rudimentos del lenguaje, no han podido nunca acceder a esta propiedad solo humana de la reflexión lingüística. Nuestro cuerpo y nuestro lenguaje están repletos “de las vibraciones del mundo y son a su vez instituyentes de este mundo, ya sea natural o artificial” (Barei, 2013: 18).

Los biosemióticos ponen en primer lugar la pregunta por el lenguaje y los modos de cognición, porque éste es indudablemente el punto diferencial entre humanos y animales. Se trata de entender que el hombre es un ser vivo más sobre la tierra pero con “capacidades semióticas

emergentes” tal como dice Hoffmeyer (2010). No es que los animales no tengan lenguaje, no establezcan particulares relaciones de socialidad y comunicación, sino que su lenguaje y sus modos de comunicación no tienen la complejidad que ha adquirido y por lo tanto diferenciado a los humanos.

Fuertemente vinculado a nuestro desarrollo cognitivo, el lenguaje complejo que utilizamos es aprendido con lentitud en una incorporación de competencias que van desde el primer balbuceo al vocabulario, la gramática, las retóricas, el paso de la oralidad a la escritura, etc., todo lo cual constituyen indudablemente, grandes logros cognitivos. Los loros pueden aprender algunas palabras pero está comprobado que es un simple mecanismo de imitación y repetición, así como otros animales pueden repetir nuestros gestos o entender nuestras órdenes, pero no hay equivalente en el desarrollo de un lenguaje animal complejo. Este tiene un sentido único y simple, sus contenidos son fijos y aprendidos en la infancia. El ejemplo bien estudiado de los tres sonidos que utilizan los monos vervet para identificar predadores (águila, tigre, serpiente), que van acompañados de gestos y movimientos espaciales, el grito (que no puede considerarse una “palabra”) es inseparable del contenido denotativo y de una información única (cuidado, hay una serpiente, trepen al árbol) y redundante en un comportamiento siempre repetido. Acá las reglas son claves para la supervivencia, el sonido implica una serie de indicaciones (subir al árbol), prescripciones (urgentemente) y prohibiciones (no permanecer en el suelo) que tienen un carácter obligatorio. Lo impredecible no sucede como en el caso de los humanos. Ningún mono se enfrentaría como héroe del grupo a la serpiente porque el instinto de supervivencia y la incapacidad para la innovación predominan en su estructura cognitiva. Estamos ante una estructura memorial repetitiva y aprendida por un efecto de mimesis primaria. Y seguramente también,

por una memoria instintiva y empírica de aquellos individuos del grupo que transmiten la advertencia.

En este sentido la capacidad de desarrollo de un lenguaje diferente, que fue más allá de la gestualidad y los gritos, ha hecho que el hombre fuera un animal “ impredecible” frente a otros y lo que hizo la diferencia entre los primeros ancestros y los Homo sapiens.

Cuando decimos “impredecibilidad”, hablamos en la naturaleza de lo cognoscitivo, donde la relación entre cerebro y lenguaje es clave: imitamos cuando somos pequeños, pero también construimos el mundo y su devenir en contacto con otros seres humanos y en y por el lenguaje en un sistema de traducciones permanentes e infinitas. Toda experiencia en estos términos, está fundada en la conciencia y en el lenguaje que es además de una forma de comunicación, un sistema creativo de modelización del mundo.

Hoffmeyer agrega a estas reflexiones sobre el lenguaje un elemento clave de índole peirceana: mientras el lenguaje de los animales incluye referencias indiciales e icónicas, “el desarrollo de la comunicación lingüística humana constituye un salto lógico hacia el mundo cognitivo abstracto del símbolo” (2010:44)

La capacidad para la referencia simbólica es la definitiva marca de separación entre el hombre y el resto de los seres vivos del planeta y es lo que le ha permitido componer textos culturales relativamente simples (la paloma como símbolo de la paz) hasta otros altamente complejos entre los cuales la literatura es un ejemplo interesante con su arquitectura mnemónica, su capacidad para crear mundos imaginarios y su apuesta al lenguaje figurado.

Al ser criaturas lingüísticas –y quizás, lo que es más primario- *al establecer culturas comunitarias basadas en símbolos-* los humanos

han adquirido una libertad semiótica sin precedentes en el mundo animal. (Hoffmeyer, 2010:73)

Esta libertad semiótica permitió situaciones de diálogo mucho más complejas ya que toda información depende de un cierto contexto: los acuerdos culturales, la situación de enunciación, los códigos compartidos, las ideologías sociales, etc.

Si yo digo “lluvia”, esta expresión puede ser entendida de muchísimas maneras diferentes según mi interlocutor, nuestra situación de diálogo, el momento, el conocimiento que tenemos uno del otro, la entonación, etc. Si yo tomo un paraguas mi partenaire sabrá que afuera llueve y estoy por salir; si grito y corro hacia la ventana, sabrá que puede entrar agua; si señalo las botas de goma a un niño, este aprenderá que junto con la palabra, le enseño que ha de colocárselas para no mojarse; si abro un libro y leo un título sabrá que voy a leer un poema o un relato que se llama “Lluvia” o leo el mito maya del Chac Mool o me refiero a la epopeya bíblica del arca de Noé; si tomo un diccionario, sabrá que busco la definición, etc, etc. Entre unas y otras interpretaciones hay diferencias centrales que tienen que ver con las constelaciones de sentidos: desde el más denotativo (cae agua) al más metafórico en el caso del poema (“lluvia” como melancolía, tristeza, fuente de vida, nostalgia, exilio, etc.). Muchos de estos sentidos ya son convencionales en la tradición retórica y otros usados de manera personal por el artista. El poemario *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman, es un buen ejemplo.

El nivel más denotativo: mi cuerpo se moja, constituye el sistema modelizante de primer grado. Puede ser una experiencia placentera o una experiencia terrible y si ocurre tempranamente, va a marcar cognitivamente mis percepciones futuras respecto de la lluvia.

Un segundo nivel de referencia: Llueve, ponte las botas de goma, It's raining, use please your boots, constituye el segundo sistema modelizante (lenguas naturales, primer sistema en Lotman)

Un tercer nivel de modelización: los poemas de Juan Gelman, sistema modelizante de tercer grado (en Lotman, segundo sistema). La lluvia como experiencia del exilio:

¿Acaso el cielo no es el mismo? El cielo no es el mismo. ¿Dónde estará la Cruz del Sur sino en el sur? ¿No es el mismo sol? No: ¿acaso ilumina a Buenos Aires? Lo hace horas después, cuando yo ya no estoy. Color de cielo otro, lluvia ajena, luz que mi infancia no conoce. (*Bajo la lluvia ajena*, 1980)

Esta complejidad se debe a que aún en las interacciones más previsibles, se introduce la posibilidad de múltiples representaciones a partir de lo experimentado por nuestros sentidos, el modo en que lo decimos, la constitución de una subjetividad permeada por nuestras emociones, nuestra memoria y nuestras experiencias, la posibilidad creadora de nuestro cerebro nos permite ir más allá de la información objetiva y decirlo en forma de poema, de relato, de pintura o de texto teatral o cinematográfico.

## **B. Textos artísticos / modelizaciones virtuales.**

El ejemplo del poema de Gelman nos conduce a las reflexiones acerca de los textos más elaborados de una cultura, los mitos, la religión, la jurisprudencia, la literatura.

Podemos decir que todos implican un trabajo con el lenguaje, por lo tanto algún grado de modelización, desde los que pretenden ser más verídicos, a los que extreman

los mecanismos de la ficción, como la literatura fantástica, la ciencia ficción o la literatura al segundo grado -en términos lotmanianos “el texto en el texto” (1995).

Un buen ejemplo lo es *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017). Acá Martín Fierro no es un héroe (Lugones), ni siquiera un cuchillero valiente pero individual (Borges) sino un borracho cobarde.

Y el personaje femenino, su mujer, la “china” sin nombre en la poesía gauchesca, rebautizada China Iron por una inglesa que recorre la pampa argentina (viaje de hombres en la literatura clásica), necesitó de un largo periodo de casi 150 años para despegar de la normativa de la cultura literaria argentina fuertemente marcada por la impronta patriarcal. Y también un largo período de luchas feministas para cobrar voz propia y otro estatuto de ficcionalidad. Un caso de transformación de lo ya existente ficcional trabajado como texto en el texto, en una variante expansiva que se sustenta sobre un dispositivo evocativo (lectura del *Martín Fierro*) pero que apuesta a una innovación no solo genérica, sino escrituraria, modelizante y fundamentalmente ideológica.

Dice el personaje, narradora en primera persona:

Cuando se llevaron a la bestia de Fierro, se llevaron también al gringo ‘Inca la perra’, cómo cantó después el gracioso, y se quedó en el pueblo aquella colorada, Elizabeth, sabría su nombre luego y para siempre, en el intento de recuperar a su marido. No le pasaba lo que a mí. Jamás pensé en ir tras Fierro y mucho menos arriando a sus dos hijos. Me sentí libre, sentí cómo cedía lo que me ataba... (2017:13)

La novela se basa justamente en ejercicios de la libertad tanto de la narradora como de la autora. Podríamos

decir, la primera, dueña de su vida de personaje y la otra, dueña de una tradición escrituraria sobre la que ejerce una ruptura de todas las normas de verdad: el mundo de la literatura nunca es verdadero, es ficcional en diferentes grados que van del realismo más pretendidamente crudo o verosímil a la ciencia ficción o los géneros del fantástico. Y esa gradualidad es la que permite modelos o paradigmas que rompen con la tradición y arman un recorrido de algún modo, complementario de la literatura argentina señalando capacidades de memoria diferentes.

Por ello la existencia de estos textos de la cultura contemporánea, novedades basadas en retóricas experimentales, implica otro grado de modelización.

Así, más allá de las transgresiones, encontramos como problema que los tres sistemas de modelización que hemos citado *ut supra* (recuerdo al lector que hemos modificado el esquema lotmaniano), son insuficientes para pensar textualidades conformadas por los nuevos lenguajes digitales. Entendemos con Lotman (1995) que a lo largo de la historia, los avances técnicos - en este caso tecnológico - han producido grandes cambios culturales, desde la invención de la rueda a la imprenta, la maquinaria industrial y actualmente las tecnologías digitales.

De hecho las culturas necesitan siempre nuevas lenguas para producir su propio dinamismo.

Son justamente los cambios impuestos desde la segunda mitad del siglo XX por la irrupción de las tecnologías informáticas, lo que nos ha llevado a considerar una cuarta forma de modelización vinculada a textos cuyo lenguaje de base es el digital. La hemos llamado modelización virtual. (Barei y Molina; 2008). Esta modelización es una codificación especial creada por el ser humano para relacionarse y comunicarse con las computadoras, es un

lenguaje artificial, así como fueron inventados otros lenguajes de comunicación específicos, como el lenguaje de las matemáticas o de las señales de tránsito.

Este lenguaje se basa en un código binario que transforma cualquier número en una combinación de 1 y 0. Esto significa que cada acción o cada cosa que las máquinas hacen, está codificada con un número y además que, la velocidad de codificación y de descodificación de cualquier información tiene una velocidad muy superior a la del cerebro humano y por supuesto, a las tecnologías analógicas.

En la actualidad, el lenguaje digital ha mejorado la comunicación en todo el mundo con el desarrollo de las redes (blogs, correo electrónico, chat, whatsapp, etc.) y modelizan nuestra vida cotidiana al punto que hemos “naturalizado” este nuevo lenguaje y lo usamos para conformar toda clase de textos que hacemos circular y consumimos permanentemente.

En el trabajo de investigación nos hemos interesado en dos tipos de textos que ya forman parte de nuestra realidad más inmediata: los videojuegos y el arte digital. Ambos utilizan este nuevo lenguaje y por lo tanto ofrecen una modelización del mundo que va más allá de las otras formas que hemos estado citando.

Los videojuegos son juegos digitales interactivos que proponen entretenimiento y diversión vinculando sujetos distantes en el espacio y que en otro tipo de juego, no se podrían jugar fuera de la presencialidad.

A propósito de los jugadores, Pablo Molina Ahumada señala que el modelo que generan los videojuegos radica

en el papel determinante que ocupa el trabajo efectivo del lector para hacer funcionar ese mundo al atravesarlo. Estrictamente hablando, no hay jugada si no hay un jugador

inmerso en el mundo ficcional del videojuego.  
(2015:163)

Solemos quejarnos del carácter adictivo de las pantallas y por ello, controlamos a los niños, porque los videojuegos más conocidos son violentos y su finalidad consiste en matar al enemigo. De hecho sabemos que muchos sicarios se entrenan con videojuegos de “disparos”: un género amplio, al cual pertenecen tanto algunos títulos de guerra, de invasores y de naves espaciales. Su nombre en inglés es shooters y, si bien hace alusión a la acción de disparar, no se usa necesariamente un arma de fuego, ya que el personaje puede utilizar algún poder que le permita vencer a los enemigos, un rayo por ejemplo, o condiciones paranormales.

Creo que en el caso de los videojuegos, más que las categorías clásicas que estamos considerando (ficción, representación, modelización), tal vez la más adecuada sea la de simulacro, acuñada por Jean Baudrillard (2012). Su nombre parece decirlo todo ya que existe una línea muy delgada entre este género y el de simulación. Justamente la naturaleza distinta del juego en su materialidad y en su modo de interacción necesita de la revisión de las categorías tradicionales que se presentan como insuficientes.

Simulacro en términos de Baudrillard es “una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal” (2012:85), de allí que constituya una forma de modelización mediada por la tecnología que se despega de manera radical de las clásicas ideas de referencialidad, verosímil o representación.

Otro modo de participación es la que propone lo que en la actualidad ha dado en llamarse “arte digital” que, como toda operación artística, apuesta a utilizar los nuevos lenguajes transformándolos creativamente.

Dice Lotman a propósito del arte y los cambios tecnológicos:

En sus búsquedas de una nueva lengua, el arte no puede agotarse como tampoco puede agotarse la realidad que va conociendo. (Lotman, 1999:212).

Aunque parezca muy novedoso ahora, ya en 1969 Jorge Glusberg organizó la muestra *Arte y Cibernética* en la Galería Bonino de Buenos Aires y allí podemos ubicar los orígenes del arte digital en nuestro país. Para aquella oportunidad, seis innovadores argentinos expusieron obras realizadas en el Centro de Cálculo de la Escuela ORT, junto a artistas norteamericanos, ingleses y japoneses. En aquel momento -estamos hablando de los revolucionarios años 60- existía la voluntad concreta de experimentar en el terreno de las imágenes digitales, investigando las posibilidades estéticas de una herramienta que era considerada un sistema de almacenamiento sofisticado y un lenguaje al alcance de pocos.

Artistas como George Nees, Vera Molnar, Víctor Acevedo, Margaret Eicher son actualmente famosos como cultivadores de este arte, así como hay tipos de espectáculos como la performance, el Media art, las Intervenciones, Videoinstalaciones, Animación digital o lo que se denomina collages digitales, que se valen también del lenguaje virtual.

Tal vez el caso más impactante sea el del brasileño Eduardo Kac que es considerado en la actualidad el artista más innovador en el arte contemporáneo. Podría decirse al menos, que sus obras son impactantes. Y esto es porque su trabajo ha sobrepasado las pantallas y se ha abocado a crear nuevas realidades, ya no en la pura virtualidad sino en el espacio físico. El caso más conocido por todos es el de Alba, el conejo fluorescente. Aquí tendríamos que pensar en la combinación simultánea, es decir en la

misma creación, de al menos tres de los sistemas modelizantes que hemos mencionado, comenzando indudablemente por el primero que es el cuerpo. El código del ADN como primer sistema modelizante es “intervenido” estéticamente (tercer sistema) por un nuevo código que es el digital y al que hemos llamado Cuarto sistema modelizante.

Otros trabajos combinan arte y ciencia, como la videinstalación realizada por los argentinos Mariano Sardonio y Mariano Sigman, este último neurocientífico. Juntos armaron por ejemplo, *The wall of Gazes*, paredes que daban cuenta del recorrido de las miradas de los espectadores, materializando procesos que nos son imposibles de advertir.

Como se puede imaginar estas nuevas formas de arte impactan e instalan polémicas que superan largamente la cuestión estética para proyectarse a cuestiones éticas. No es éste el lugar para estas discusiones, pero sí para señalar al menos que el lenguaje de las máquinas ha venido a modificar nuestra idea de la construcción de mundos imaginarios, mundos posibles o de ficción, vínculos entre cuerpo y arte, ciencia y arte, para proponer nuevas modelizaciones que pueden dar cuenta, o incluso intervenir la estructura biológica de los seres de este mundo.

Toda inquietud cognoscitiva o creativa implica también una ética: preguntarse por el ser humano, su pertenencia y su diferencia con el mundo animal, sus imaginarios acerca de los otros, el mundo del arte y el mundo de la vida y discutir acerca de aquello con lo que queremos convivir y comprender si somos efectivamente, como lo son todas las culturas, dispositivos creativos y pensantes que querríamos un mundo mejor.

Mundo real y arte intercambian sus lugares y se proyectan sobre dominios conocidos, acaso novedosos o hasta

hoy impensables para desafiarnos a pensarlos y pensar-nos.

## **Bibliografía**

- ANGENOT, Marc (2010) *Interdiscursividades*. Córdoba, CEA, UNC.
- BAREI, Silvia y MOLINA A. Pablo (2008) *Pensar la cultura I. Perspectivas retóricas*. Córdoba, Ferreyra Editor. UNC.
- BAREI, Silvia y otros (2015) *El hombre y los mundos de ficción. Seminario de verano III*. Córdoba, Facultad de Lenguas, UNC.
- BAUDRILLARD, Jean (2012) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Ed. Kairos.
- DOLEZEL, Lubomir (1999) *Heterocosmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Ed. Arco., Jacques Hoffmeyer, Jesper (2010) *Biosemitics: an examination into the signs of life and the life of signs*. Chicago. Ed. Donald Faverau. University of Scranton Press.
- LE BRETÓN, David (2010) *El cuerpo sensible*. Santiago de Chile, Ed. Metales pesados.
- LOTMAN, Yuri (1978) *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo.
- LOTMAN, Yuri (1995) *La semiosfera I*. Ed. Frónesis, Valencia. España.
- LOTMAN, Yuri (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- LOTMAN, Yuri (2000) *La semiosfera III*. Ed. Fronesis, Valencia. España.
- MOLINA AHUMADA, Pablo (2015) “Los juegos de la ficción. Del mito al videojuego” en Barei, Silvia y otros; *El hombre y*

*los mundos de ficción. Seminario de verano III.* Facultad de Lenguas, UNC.

MORIN, Edgar (2004) *Introducción al pensamiento complejo.* Barcelona. Ed. Gedisa.

SEBEOK, Thomas (2001) *Signs. An introduction to Semiotics.* University of Toronto Press.

## POESÍA: LA IMAGINACIÓN EN CUESTIÓN

Alfredo Saldaña Sagredo  
Universidad de Zaragoza

Con el término poesía, una voz que responde al sonido y el sentido de una sola palabra que vale por todo el lenguaje y el silencio que lo arroja y sostiene, designamos un *hacer*, un *dar a luz* o un *engendrar*. En ese proceso —entre el agua y el fuego, entre la tierra y el aire— encuentra el poeta tanto su origen remoto como su destino incierto, un espacio inhóspito y expuesto a todos los vientos; allí se abandona, deja de ser en lo que expresa para anidar en lo que le designa e interpela, aquello que al delatarle lo anula o lo disuelve; allí nombra lo que ha desaparecido o todavía no ha surgido, lo que carece de voz, queda en suspenso o aguarda su oportunidad aplastado bajo el ruido mediático o la espectacularidad fabulosa del simulacro, cuanto quiere alcanzar o le duele perder, acontecimientos filtrados por el deseo o la memoria que dibujan la imagen de alguien que camina solo por el mundo hacia su destino vacío; allí intuye que la escritura es una actividad imaginaria, fantasmática y especular, una práctica con la que unos pretenden dejar huella de sí mismos mientras que otros intentan diluirse en el trazo de su propio texto. En ese sitio el poeta es consciente de que vivir y escribir son en todo caso experiencias si no antitéticas y excluyentes, al menos, distintas y, en cierto modo, complementarias; en ese recinto brota la escritura, que comienza cuando —siquiera por un instante— se interrumpen los latidos de la vida y, en ese sentido, a la vez que un aviso premonitorio de la muerte que viene, no es otra cosa que una representación, una imagen, en fin, un signo de la propia vida,

detenida en su extrema y radical intensidad (Saldaña, 2008).

Me acuerdo ahora de Jacques Derrida y de su voluntad declarada y me temo que no alcanzada de *aprender por fin a vivir*; entendido ese aprendizaje como un interminable “madurar, y también educar: enseñar al otro y, sobre todo, a uno mismo” (Derrida, 2006: 21), enseñanza llevada a cabo sobre la incertidumbre que arrastra su propia posibilidad. ¿Qué papel puede desempeñar la poesía en ese proceso?, ¿qué objetivo puede alcanzar? Mientras que la historia, según leemos en la *Poética* aristotélica, cuenta algunas de las cosas que han sucedido a lo largo del tiempo, la poesía las presenta tal como hubiéramos deseado o imaginado que sucedieran. El relato del estagírita es muy conocido:

no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella (...), empero diferenciándose en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. (Aristóteles, 1982: 115)

Unas palabras que, como es sabido, han provocado ríos caudalosos de tinta en la tradición del pensamiento estético occidental. Percy B. Shelley, entre otros muchos, las glosó en uno de sus textos más difundidos, *A Defence of Poetry*:

A poem is the very image of life expressed in its eternal truth. There is this difference between a story and a poem, that a story is a *catalogue* of detached facts, which have no ot-

her connexion than time, place, circumstance, cause, and effect; the other [el poema] is the *creation* of actions according to the unchangeable forms of human nature (...). The one is partial, and applies only to a definite period of time, and a certain combination of events which can never again recur; the other is universal, and contains within itself the germ of a relation to whatever motives or actions have place in the possible varieties of human nature. (Shelley, 1986: 77, las cursivas son mías)

*Catalogue* frente a *creation*. Sobre esa distinción se ha construido en buena medida lo que se ha querido ver como la gran diferencia entre el lenguaje de la historia y el lenguaje propio de la poesía, una divergencia basada no tanto en la diversidad de sus referentes como en la mayor o menor hilazón y en la mimesis que orienta uno y otro registros con respecto a la realidad de los sucesos, la consistencia y la materialidad de los hechos. Sin embargo, esa divergencia responde a menudo más a un ideal, una aspiración o un tópico que a una realidad contrastada por los hechos, dado que, al igual que existe un subgénero literario que denominamos “ciencia ficción”, el relato de la historia, presuntamente objetivo y veraz, aparece salpicado con frecuencia de elementos y recursos ficcionales, míticos, imaginarios, fantásticos; por el contrario, tampoco es infrecuente encontrar una poesía anclada a la experiencia en su sentido más restrictivo, concebida casi como fedataria de la realidad material y sensorial.

En esos mismos años en los que Shelley escribe *A Defence of Poetry*, en el citadísimo prólogo de las *Lyrical Ballads*, de W. Wordsworth y S. T. Coleridge, se habla insistentemente de la poesía —frente al discurso fraudulento, retorcido y manipulador de la retórica— como un lenguaje

alejado de la esfera comercial, política y científica, adecuado para expresar las emociones, los sentimientos, las ideas y la inspiración del ser humano. Más aún, la poesía no aparece solo para relatar las cosas que podrían haber ocurrido, si hubiesen sido otras las circunstancias, las cosas que hemos deseado, temido, soñado o imaginado, sino que brota para desbrozar lo accesorio e innecesario del lenguaje, arrancándolo de cuajo, y avanzar hacia lo esencial de la realidad, esto es, la nada y el vacío que la sostienen. Es en ese momento —recordemos, primeras décadas del siglo XIX— cuando surge la poesía tal como todavía hoy la seguimos explorando, es decir, entendiendo e ignorando, una poesía que, manteniendo unos estrechos vínculos con la creación y la imaginación, se presenta como un instrumento de indagación y análisis de la realidad.

Así pues, en esa especie de “metafísica instantánea” (Bachelard, 1999: 93) que es la poesía las cosas se presentan no como son o suceden sino como podrían ser o acontecer, esto es, se habla de hechos o situaciones con un alto grado imaginario o de posibilidad, una acción que se lleva a cabo con palabras, elementos con los que se da cuenta de una realidad fracturada, en rigor, ya desaparecida. Sin embargo, tal como señala Philippe Lacoue-Labarthe (2006: 29): “Un poema nada tiene que contar. Nada que decir. Lo que cuenta y dice es aquello de lo que se desarraiga como poema. Si se habla de “emoción poética”, esta hay que interpretarla como *conmoción*: como ausencia o privación de fuerzas o medios”. Desarraigo, pérdida, ruptura, ausencia, el poema, a la contra, da testimonio de esa quiebra. Esta idea —que arranca a partir de una perturbación violenta del estado de ánimo— conlleva un ingrediente que tiene que ver con la construcción o creación de mundos y explica en parte tanto el componente utópico y liberador que ha acompañado a la poesía durante un buen tramo de su historia como las derivas heterotópicas

y distópicas que genera, los fuertes efectos de desubicación y desestabilización que desencadena y las a menudo tensas y conflictivas relaciones que ha mantenido con la realidad entendida como un escenario angosto y limitado (Saldaña, 2020).

Como es sabido, la poesía —también, aunque en menor medida, los otros géneros literarios— responde a un lenguaje figurado y no literal, elaborado con tropos y recursos retóricos (metáfora, metonimia, quiasmo, sinécdoque, alegoría, oxímoron, calambur, elipsis, metagoge, etc.), un lenguaje que, precisamente por su constitución, se presta a resultar sospechoso (de desvirtuar o adulterar la realidad o de faltar a la verdad, por ejemplo), un lenguaje escurridizo en el que el sentido y el significado se encuentran amenazados por el venero metafórico e imaginario en el que surgen, de tal modo que, con mayor o menor ímpetu y acierto, trata de sí mismo (Eagleton, 2010). En todo caso, como es notorio, la poesía no emerge para decir la verdad, ni siquiera para dejar constancia de la realidad; para eso —y si ello es posible, aspiración harto dudosa— está la historia (como dejara anotado Aristóteles en sus apuntes de clase); más aún, podría decirse que la poesía se presenta de una manera más auténtica, más *verdadera*, cuanto menos se obsesiona en la aspiración de transmitir con fidelidad la realidad. Sin necesidad, pues, de ser fiel a la verdad o a los hechos, la poesía es siempre —a veces, a su pesar— sincera, incluso cuando miente, cuestión esta, la de la sinceridad, que, como es sabido, interesó en extremo a Fernando Pessoa, hasta el punto de reconocer con palabras de uno de sus heterónimos, Álvaro de Campos, que “nadie sabe lo que realmente siente” (Pessoa, 1987: 290), quizás porque *saber* y *sentir* responden a mecanismos y procesos diferentes, generan, por lo tanto, distintas informaciones, diversos grados de conocimientos. Sentir las cosas estéticamente hasta hacer de la verdad una cuestión literaria, valiéndose incluso del engaño

y la mistificación como herramientas propias de la honestidad literaria: “dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l’honnêteté de l’écrivain, la part d’espérance et de vérité qu’il y a en lui” (Blanchot, 1981: 22). La literatura tiende a construir algo —un objeto, una sensación, un recuerdo, una idea— que se constituye en sustancia dotada con una materialidad verbal con la que se representa la transformación del mundo.

Así se explica también que la poesía, como la pitonisa de Delfos, solo sepa que no sabe y que su destino consista en naufragar en el mar de esa incertidumbre; así se entiende que esa misma poesía no termine de encajar en los espacios cerrados y que sus propuestas respondan con frecuencia a intenciones abiertas, constituyéndose como modelos en construcción, como si un objetivo de la escritura consistiese en “instaurar la lectura de lo que acabará por escribirse, a partir de lo que ha sido escrito” (Jabès, 2004: 13), generando de este modo la posibilidad de un contorno imaginario de lectura en el que afrontar una escritura futura, esto es, un ámbito de conciencia, una posibilidad, un paisaje todavía no dibujado, una suspensión de la vida en esa prolongación de la misma que dibujan el texto literario y su posterior lectura, como si esa posibilidad abriese paso a lo imposible, el sentido imaginario de lo imposible, el espacio que, según Roberto Juarroz (2000), ha angustiado y desvelado siempre al ser humano y al que la poesía trata de acceder. Un recinto imaginario que, disolviendo la realidad, acaba configurándose como el único real, aquel en el que, si no la vida, al menos la existencia es posible. Pero qué sentido es ese si, como sostiene Blanchot (1968: 51), “Le poète est celui qui entend un langage sans entente”, y ¿qué se escucha cuando no se entiende? Si esto es así, parece acertada la petición de Bachelard: alguien que pretenda estudiar las cuestiones planteadas por la imaginación poética “debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación filosófica” (Bachelard,

1994: 7), un *olvidar* que ha de entenderse, en este caso, como un soltar lastre, un desprenderse de toda clase de prejuicios, un *romper* que desancore los obstáculos que impiden el movimiento y permita el componer de otra manera.

Como señaló Maurice Blanchot al comienzo de “La littérature et le droit à la mort”: “la littérature commence au moment où la littérature devient une question” (Blanchot, 1981: 11), una *cuestión* que de un modo deliberado o fortuito, consciente o inconsciente, implícito o explícito, acompaña a toda escritura y se interroga por los fundamentos y mecanismos por los que el lenguaje se transforma en literatura. Sin embargo, erraremos si, como todavía hoy sigue defendiendo el tópico, tratamos de entender la literatura únicamente como depositaria de *mundos posibles*, el resultado de una pulsión exclusivamente imaginaria y ficcional, al margen de lo material, lo real, el intelecto y la razón. Imaginar es idear, esto es, iniciar un proceso en el que una idea se concibe como una imagen. En palabras de Joseph Joubert (2007: 49):

Yo llamo imaginación a la facultad de volver sensible todo lo que es intelectual; de hacer corpóreo lo que es espíritu; en una palabra, de sacar a la luz lo que en sí mismo es invisible, sin desnaturalizarlo.

Pero, ¿cómo “sacar a la luz” lo invisible?, y, luego, ¿cómo representarlo? Esa potencia que denominamos *imaginación*, según Percy B. Shelley, es consustancial a la poesía; con ella nos acercamos a la ilusión de generar un mundo más amplio, sublime y utópico, aunque en ocasiones también más abyecto y monstruoso. En su *A Defence of Poetry* escribió: “Poetry, in a general sense, may be defined to be the *expression of the imagination* and poetry is connate with the origin of man” (Shelley, 1986:

69). La imaginación poética, como expresión de la creatividad humana, es, al mismo tiempo que algo *connatural* al ser humano, la manifestación de una potencia política transformadora. *Expresión*, algo inherente a la naturaleza humana, según defendiera un coetáneo de Shelley, Ralph Waldo Emerson (2009: 217): “El hombre es solo la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión”. Así pues, y aunque en nuestros días esto pueda sonar algo estrambótico y disparatado, la poesía no es el registro propio de ningún planeta extraño, insólito y distante, sino la forma peculiar de una expresión íntimamente ligada al ser humano, congénita a la consistencia y realidad de su *espíritu* (y léase este término, espíritu, como depositario del ser inmaterial y dotado de razón, y no como manifestación de ninguna dádiva de origen divino o sobrenatural).

En el panorama de la crítica francesa del siglo XX, por cierto, el vocablo *esprit* no es infrecuente. Aparece, por ejemplo (además de en el fragmento de Joubert citado más arriba), en títulos como *La Formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (1938) o *La Philosophie du "non": essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940), trabajos ambos de Gaston Bachelard, un pensador singular e inclasificable que señala que la poesía solo puede ser más que la vida cuando, en lugar de dedicarse a seguir su rastro, la inmoviliza, suspende y detiene, y emerge así el instante poético como la compleja representación de una posibilidad escondida y demorada (Bachelard, 1999). Así es como la poesía de estos últimos siglos se ha convertido en un territorio idóneo en el que hallar oportunidades de emancipación del mundo dado y en el que fomentar la construcción de otros espacios distintos, sobre todo a partir del momento en el que logra desprenderse del arsenal retórico y normativo que hizo de ella en el pasado una actividad encaminada fundamentalmente hacia la mimeti-

zación y reproducción del mundo. Bachelard, una autoridad en este campo sin apenas discípulos o seguidores, señala que “la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla” (Bachelard, 1994: 16), una imagen que interviene como la causante de cualquier actividad verbal y que nos coloca, al quebrar el alba, en el origen del ser que habla. Con la poesía,

la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo. (Bachelard, 1994: 27)

Habla Bachelard de una imaginación capaz de desencadenar proyecciones extrañas con elementos familiares, y nunca mejor establecida esa concordancia puesto que el extrañamiento no surge de la nada sino que se establece siempre a partir de un fondo lingüístico, retórico y cultural ya conocido y asumido como propio y doméstico. Ahora bien, a pesar de las vinculaciones que una imagen pueda tener con unos factores o circunstancias determinadas, puede ser tal su poder de evocación o sugerencia que, en el caso de Bachelard, según Gilbert Durand (1994: 39), “il y a une libération de l’image réellement créatrice —“poétique”— de l’oeuvre, de son auteur, de son temps”. En cualquier caso —y a pesar de cobrar sentido al enfrentarse a una realidad alienada y asentada sobre lugares comunes—, el extrañamiento es un concepto extremadamente versátil, con una asombrosa y fulgurante potencia imaginaria (Eagleton, 2010); designa una actitud y no tanto una respuesta en la medida en que el texto que lo ha provocado se mantiene como una pregunta incontestada e incómoda.

Aliada igualmente tanto de la imaginación como del pensamiento, la poesía —y de forma muy acusada la de

estos últimos doscientos cincuenta años, la que arranca con Hölderlin, por citar un caso indiscutible, un punto de inflexión— despliega los perfiles de un lenguaje obsesionado por desvelar las misteriosas y, en ocasiones, irracionales y absurdas condiciones que rigen nuestra presencia en el mundo, un lenguaje preocupado por traspasar los contornos de dicho mundo y ampliar así el horizonte de libertad de un ser humano que se muestra volcado hacia la conquista de la luz y la utopía y condenado, al parecer, a desenvolverse entre la incertidumbre y el desconcierto. Como señaló a comienzos del siglo XIX Joseph Joubert (2007: 46): “imaginar bien es ver bien; [...] quien no sabe imaginar, no muestra nada con claridad y nada da a conocer”, unas ideas que posteriormente harían suyas algunos pensadores, entre otros, el propio Bachelard, quien va aún más lejos y, quizás de una manera un tanto hiperbólica, defiende que “*imaginar* será siempre más grande que *vivir*” (Bachelard, 1994: 122). Y escribo *hiperbólica* no tanto porque piense que vivir sea más importante que imaginar, sino porque tal vez consistan en una y misma cosa.

La realidad presenta un aspecto verbal, tiene cuerpo de palabra y sobre ese organismo se proyecta. Dado que, como afirmara Aristóteles, el ser humano es un animal racional, cognitivo y gramatical, la realidad y, con ella, la verdad, si es que tal categoría puede fijarse y detenerse en algún tipo de definición, se materializan finalmente en una forma verbal con la que pretendemos establecer autoridad y compromiso, un lugar ético y moral en el mundo. Así pues, somos palabra, una cosa rara que *es* una palabra en la que nos reconocemos y en la que acabamos disolviéndonos como vapor esparcido en el viento o como lágrimas en la lluvia, por expresarlo con dos metáforas conocidas. Pero, claro, toda regla tiene su excepción y ahí está en este caso la idea de infabilidad, esto es, la realidad de una idea que no se deja atrapar tan fácilmente y con la que nos referimos a esa parte de la existencia que

el lenguaje a duras penas muestra con evidentes dificultades y limitaciones. Como es sabido, este conflicto entre la realidad y el lenguaje, entre las cosas y las palabras, ha sido una constante a lo largo de la historia del pensamiento (lo encontramos, por ejemplo, antes de que Horacio lo tratara en su *Epístola a los Pisones*, antes de que Gérard de Nerval confundiera sus *chimères* y alucinaciones más entrañables con la realidad externa, e incluso mucho antes de que Michel Foucault y otros pensadores contemporáneos se hicieran eco de él, en Chuang-Tzu, un filósofo y poeta chino del siglo IV a. e. c. —coetáneo pues de Platón—, discípulo de Lao-Tzu, el autor del *Libro del Tao*), una cuestión, una *querelle*, que se resuelve de un lado o del otro, del lado de las cosas o del costado de las palabras, según el tipo de registro lingüístico que estemos utilizando en cada momento. Y el poeta moderno ha experimentado con una acusada tensión la extrema distancia que hay entre la palabra y la cosa que nombra. Como señala Joubert (2007: 49):

En el lenguaje ordinario, las palabras sirven para nombrar las cosas, pero cuando el lenguaje es realmente poético, las cosas sirven para nombrar las palabras.

En este caso, como vemos, el orden de los factores sí condiciona el producto y altera el resultado. Como es sabido, en poesía, aunque todavía hoy a muchos les cueste admitirlo, las palabras son cosas en sí mismas; la distancia entre ambas se ha reducido hasta el punto de desaparecer: las palabras son las cosas, las cosas viven en las palabras. Y, de cualquier manera, conviene no olvidar la *illusio* sobre la que se asientan las relaciones entre las palabras y las cosas, el lenguaje y el mundo, un “espejismo” que tiene algo de ensueño e ironía y que, por lo que se refiere a la poesía, gobierna unas relaciones radicalmente complejas entre las palabras y las cosas:

La poesía es una expresión de la certeza de que el lenguaje no nos separa de la realidad, sino que nos ofrece un acceso más profundo a esta. Así que no se trata de elegir entre estar fascinado por las palabras o preocupado con las cosas. La esencia misma de las palabras es señalar más allá de sí mismas; de forma que percibir las como valiosas de por sí es también adentrarse más profundamente en la realidad a la que se refieren. (Eagleton, 2010: 85)

En todo caso, la identidad es una categoría que vinculamos estrechamente al nombre que la nombra. Como recuerda Bachelard (1985: 26): “Se cree conocer a un ser porque se deletrea su nombre. Se es presa de un gran ensueño de la sonoridad”. Así, al nombrar, creemos conocer, pero, en realidad, estamos creando, insuflando una vida condenada a permanecer en el magma del enigma y el conflicto. Y se trata de un conocimiento fundado en un *ensueño*, una ensoñación que Heidegger fijó en la palabra al afirmar, como es sabido, que el lenguaje es la casa del ser y que la poesía es la fundación del ser a través de la palabra. Sin embargo, ese ser ¿podría ser en el silencio? Y es que somos palabra, esto es, aire, viento, un testimonio sembrado en el sendero que asciende a la montaña y que, sin duda, el vendaval arrastrará por la pendiente; y mientras tanto hablamos, labramos la tierra con la palabra al tiempo que ignoramos que esa albura que es el silencio acabará imponiéndose sobre las otras palabras como el golpe definitivo, el sonido no atendido que al vacío envolvente de la vida nos convoca. A esa ensoñación heideggeriana parece aludir Paul de Man (1990) cuando, en un sentido más general, se refiere a la falta de fiabilidad que comparten la literatura y la crítica:

Tanto la literatura como la crítica —la diferencia entre ellas es engañosa— están condenadas a (o tienen el privilegio de) ser para siempre el lenguaje más riguroso y, en consecuencia, el lenguaje menos fiable con que cuenta el hombre para nombrarse y transformarse a sí mismo. (De Man, 1990: 33)

Falta de fiabilidad, desconfianza, confabulación. Como recuerda Blanchot (1968), la palabra confiada a la búsqueda del poeta da cuenta de un lenguaje “dont toute la force est de n’être pas, toute la gloire d’évoquer, en sa propre absence, l’absence de tout: langage de l’irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence” (Blanchot, 1968: 34). Así se entiende ese lenguaje que viene del silencio, regresa al silencio y trata de dar cuenta, como sostiene el propio Blanchot, de un pensar que consiste en escribir sin adjuntos y subalternos prescindibles.

La escritura y la muerte han tejido un nudo de relaciones que ha acabado convirtiéndose en un lugar muy frecuentado por el pensamiento filosófico, estético y literario contemporáneo. Esa vinculación ha sido señalada, entre otros muchos, por Edmond Jabès (2005a: 70): “Escribir no será más que una manera de morir de las palabras, de su muerte y la huella, el progresivo descubrimiento de una sombra, oh blancura postrera”, y, en una de sus últimas intervenciones públicas, Jacques Derrida señaló (2006: 30): “Cada vez que dejo que algo parta, que tal huella salga de mí, que *proceda* de mí y sea imposible reapropiármela, vivo mi muerte en la escritura”. Escribir, dar lo que ya hemos perdido y jamás recuperaremos, vivir la muerte en la escritura para dar testimonio de un final, experimentar una imagen *imposible* de la muerte, establecer algún tipo de vínculo con ella (aunque sea, claro, a una cierta distancia), extraviar —perdiendo incluso la

oportunidad de dictar otras palabras—, pero es una pérdida que conlleva una ganancia pues, en esto, no es más rico quien más atesora sino quien ha sabido crecer en la privación y la adversidad. Escribir implica así una cierta labor de vaciado, desgaste y erosión: escribo, trazo un signo en el blanco de la página, es decir, me borro, me derramo, desaparezco tras las palabras que aparecen, y en esa aparición soy: “el hombre nunca es más dueño de sí que en el silencio”, defendía en el siglo XVIII el abate Dinouart (2003: 51). Hablar para dejar de ser, disiparse, callar para ganar soberanía y presencia en la desaparición.

Miramos desde un lugar que identificamos con la luz, la razón y la verdad y tendemos a pensar que ese lugar es *el* lugar, como si fuese el único posible, como si no hubiese otro, como si únicamente desde ese sitio pudiera arrojarse sentido sobre el mundo. Pero el enigma permanece ahí, sin desvelarse, irresoluto. Relacionamos con demasiada facilidad luz con conocimiento, sabiduría y revelación, y solemos olvidar que esa luz, en ocasiones cegadora, oculta con frecuencia trampantojos, falacias, dobles sentidos, ambigüedades y espejismos. Novalis, en plena explosión del primer romanticismo alemán, se adentró por un sendero nocturno y encontró en lo oscuro y oculto de la noche el antídoto adecuado con el que neutralizar la luminosidad fraudulenta del día y la razón. En los *Hymnen an die Nacht* escribió: “Qué pobre y pueril / se me aparece la luz / con sus pintarrajeadas cosas; / qué gozosa y bendita / la ausencia del día”, y más adelante: “Hacia abajo, al seno de la tierra, / ¡lejos del imperio de la luz!” (Novalis, 1985: 29 y 73). El poeta alemán inicia de este modo un proceso que habría de llevarle a la luz y la elevación a través de la oscuridad y el descenso. Y, sin embargo, qué pocos los que se han atrevido a recorrer esos senderos. Huimos espantados de las sombras porque reconocemos en ellas a los heraldos de la muerte y nos cuesta admitir que solo en el declinar de una vida que se apaga se puede encontrar la irradiación blanca, vacía y plena de la revelación. Nos

alejamos de las sombras como de la peste o de la muerte porque ignoramos o nos resistimos a aceptar, como muy bien sabía el ciego del oráculo, que únicamente de ellas puede surgir el rayo que ciegue nuestros ojos e ilumine a media luz esa mirada que sea capaz de revelar el espíritu de nadie reflejado en el sueño herido de una noche, el sentido del mundo en el corazón del vacío, algo tan inquietantemente familiar que nos empeñamos en convertir en extraño, porque el vacío está ahí al lado, a la vuelta de la esquina, vive junto a nosotros, como recuerda Edmond Jabès (2005b: 688): “Le vide, le vide est toujours en deça”.

Vacío: en tu hondura reposa la piel del sentido. Todo texto poético es una máscara con la que intentamos suplantar y ahogar ese vacío, aunque, ¿cómo dotar de sentido a lo que carece de consistencia material o de contenido físico o mental?; un texto poético es al mismo tiempo un rayo de luz lanzado sobre la oscuridad del mundo y un espacio de sombras que requiere ser iluminado. El poeta aporta algo de luz sobre una determinada sección del mundo, pero lo hace de tal manera que el lugar en el que lleva a cabo esa actividad, el texto, queda sumido en la oscuridad y solo tras un esfuerzo del lector dicho texto es recuperado del abismo al que parecía condenado. La claridad se hace sobre un territorio en el instante en que sobre ese lugar se fija una mirada. Como quiera que hay poetas que miran de maneras muy peculiares, las cosas que ven y reflejan en sus textos resultan en ocasiones extraordinarias; aspiran a situarse en lugares poco frecuentados, no contaminados por la mudez de un hablar fosilizado proporcionando así renovados sentidos a lo que enuncian; tratan entonces de fundar un habla que suele resultar impronunciable y sorda para el común de los mortales, ininteligible, atenta a otra sensibilidad y a otra percepción del mundo, un habla marginal por no atendida, extraña por infrecuente, construida desde la negativa a nombrar el mundo de una manera ya dada, desde la sospecha que supone intuir que el mundo será otro si

es otro el lenguaje que lo nombra: las palabras son las cosas que ha mirado el poeta. Acierta Terry Eagleton (2010: 83) cuando señala: “La realidad es que los significados son resultado de cómo usamos las palabras, y no que las palabras transmitan significados que están formados de manera independiente de ellas”. *Cómo usamos las palabras*, ahí está la clave. En poesía, esos usos están orientados por una base moral, una base que no implica necesariamente códigos y restricciones sino que alude a valores y planteamientos de la conducta y la experiencia humanas, con sus intenciones y significados.

El poeta mira y al hacerlo sanciona con su mirada un mundo, un paisaje, un rostro, un territorio, una herida que se lava bajo la lluvia de las palabras; contribuye a certificar la realidad de un modo singular, acorde a su sensibilidad, sus deseos, sus intereses, sus preocupaciones o sus miedos: mira —es decir, habla— con los ojos de la angustia, la insatisfacción, el dolor, la alegría, el placer o el abatimiento, y al hacerlo así —de una u otra manera— ilumina mundos que permanecían oscuros y se reconoce en ellos, porque el mundo no es nada —la idea fue glosada por Bachelard, Heidegger y tantos otros— si carece de una particular imagen que lo alumbre y represente. Como señala Blanchot (1968: 352): “N’appařit que ce qui s’est livré à l’image, et tout ce qui appařit est, en ce sens, imaginaire”. El poeta mira y al mirar nombra con sus palabras seres, escenarios y objetos que hasta entonces le eran desconocidos: un mismo rostro, un mismo lugar, un mismo acontecimiento, un mismo objeto es —ante distintas miradas, con distintas palabras— siempre diferente, porque, como dejara escrito Bachelard (1994: 182), “el lenguaje sueña”.

Sin embargo, y dado que a menudo el poeta mira, como sucede en la caverna platónica, desde un lugar dominado por las sombras, puesto que mira, como alguien dijo, con los ojos del que no ve, su mirada apenas alcanza

porque las palabras, lo señala Joubert (2007: 43), “son como el vidrio; oscurecen todo aquello que no ayudan a ver mejor”, intervienen restando claridad a la realidad inicialmente silenciosa del mundo. Pero otras veces ese mismo poeta mira de otra manera, logra por fin ver y entonces se da cuenta del prodigio: la mirada le revela un mundo distinto, secreto, ajeno al mundo que creía único, perfora con su mirada la catarata que lo ciega y le impide apreciar la esencia luminosa, devastadora y ardiente de las cosas, experimenta entonces una sensación de vértigo que difícilmente puede controlar: el latigazo de la iluminación golpea con violencia las pupilas de sus ojos extrañados: intuye —no sin cierta razón— que el mundo está ahí, a la espera, para ser modelado por el fulgor y la inteligencia de su mirada, esto es, de su palabra. El poeta mira, ve y, al fin, escribe, porque “la poesía es hallazgo, encuentro, descubrimiento” (Mounin, 1984: 131). Sí, la poesía es hallazgo y encuentro, pero a costa muchas veces de algunas pérdidas irreparables. Perder para encontrar lo que desaparece ante nuestros ojos.

Ese punto, el sitio desde el que escribe el poeta, es el escenario de la transformación, aunque haya quienes prefieran hablar de revelación o inspiración, en todo caso, “el lugar sin lugar de la íntima apertura” (Lacoue-Labarthe, 2006: 65), una situación que implica un abrirse hacia dentro y que permite apreciar esa latencia verbal que respira bajo las palabras del poema; con todo, esa transformación no responde a ningún maná caído del cielo, no es un regalo ni un premio resultado del azar o la casualidad, no puede darse sin acompañarse de una concentración extrema, y a esa necesaria apertura hacia dentro parece aludir “el razonable Joubert”, en expresión de uno de sus más convencidos y fieles seguidores, Bachelard (1989: 28), cuando escribe: “No puede hallarse poesía en ningún lado cuando no se lleva dentro” (Joubert, 2007: 80). Dicho con otras palabras, nada alcanzamos a saber que de un modo u otro supiéramos ya.

En cualquier caso, y dado que la literatura trata de algo atravesado por el lenguaje, la cuestión consistiría en taladrar el manto de la lengua común o tribal para hallar el rastro, como diría Deleuze, de una lengua extranjera que sea para el poeta no tanto una patria o un espacio de identificación como, sin más, un lugar en el que al menos la existencia sea posible. Hay palabras que no aportan nada (nuestro lenguaje cotidiano está abarrotado de clichés, frases hechas, tópicos, fórmulas estereotipadas, elementos retóricos y lugares comunes) y silencios capaces de conmocionar por lo que dicen en su aparente no-decir. Pero, sin duda, estoy recordando cosas sabidas: el mundo, en principio, es silencio, lenguaje su representación, y nosotros somos quienes —a veces sin pretenderlo— desencadenamos un conflicto al forzarlo a hablar, al tensionarlo disfrazándolo con la vestimenta de las palabras y convirtiendo ese silencio en discurso (y esto vale, claro, para todo tipo de registros, no solo los literarios). No obstante, ese ropaje puede resultarnos más o menos familiar y reconocible y, por lo tanto, dar lugar a situaciones más o menos inéditas y sorprendentes; podemos enfrentarnos a un lenguaje anquilosado, fosilizado y en gran parte lexicalizado o, situándonos en el caso opuesto, a otro esencialmente dinámico y dotado de una gran potencia imaginaria. Como aconsejaba con gran claridad de ideas Joseph Joubert (2007: 40):

Hay que tratar a las lenguas como a los campos; para volverlas fecundas, cuando ya no son nuevas, hay que removerlas desde lo más profundo.

La analogía con la labranza resulta adecuada. La lengua es la tierra de los poetas, una heredad que hay que remover hasta alcanzar la raíz para recuperar su potencial fértil. Derrida, cuya escritura se ha caracterizado a

veces por tratar de un modo más o menos enérgico y estridente a la lengua, ha cifrado en ese tratamiento su compromiso y su responsabilidad como escritor:

Cuando violento la lengua francesa, lo hago con un respeto refinado hacia lo que considero un mandato de esa lengua, en su vida, su evolución (Derrida, 2006: 34).

Más allá o más acá de lo que pueda significar cualquier texto literario, la literatura es la representación de un exceso o de un defecto; exceso en la medida en que la palabra siempre actúa por suplantación de una realidad anterior que tiende a quedar así anulada o desbordada; defecto por cuanto al margen de esa misma palabra siempre queda un hueco o un espacio en blanco imposible de cubrir, irreductible para todo tipo de discurso tal como Barthelemy, Blanchot, Foucault, entre otros, nos han enseñado. El comienzo y la interrupción del discurso implican, respectivamente, la abolición y la restauración del sentido que solo se encuentra en el silencio. El mundo es silencio y *all the rest is word*. Literatura: conflicto, contradicción.

Sin embargo, estas ideas que aquí apenas se esbozan no niegan la existencia en cualquier cultura —y en cualquier momento de la historia literaria— de unos textos, unos autores y unos movimientos que han ocupado posiciones no precisamente marginales y periféricas sino centrales y canónicas. Los estudios literarios (retórica, preceptiva, poética, historia, teoría y crítica literarias, literatura comparada, etc.) se han ocupado de sistematizar y ordenar dicha práctica, es decir, se han dedicado a introducir órdenes, jerarquías, prioridades, valoraciones y sentidos, esto es, algo contranatural a la propia *literariedad*, esa noción acuñada hace cien años, en 1921, por los formalistas rusos (Roman Jakobson, Víctor Shklovski, Boris Eichenbaum) con la que desde entonces nombramos la esencial y dinámica libertad de la literatura, un concepto,

como es sabido, relativo y de alcance limitado pues sus ingredientes constitutivos (la sorpresa, el extrañamiento, la desautomatización, la desviación, etc.) solo pueden ser valorados como excepción a partir de una regla, una convención o una norma previamente identificadas.

Así ha sido como a lo largo de la historia, al dictado de intereses más o menos legítimos, más o menos espurios, dichas disciplinas han ido apagando y domesticando la vitalidad de los propios textos literarios, configurando —aunque la idea hegemónica, institucional y canónica de la literatura no siempre haya respondido a los mismos planteamientos e intereses— paradigmas basados en diferentes elementos, modelos, movimientos, géneros y sistemas literarios. En este *statu quo*, como defiende Tabarovsky (2010: 39), quizás no quepa otra alternativa que optar por una salida radical: “No se trata de cambiar un paradigma por otro, sino de derribar la idea misma de paradigma”. Por todo ello, y a pesar de los enormes esfuerzos que a lo largo de la historia han desarrollado las diferentes instituciones educativas y culturales por asentar las bases del estudio literario —es decir, por fijar los fundamentos hermenéuticos de la interpretación y valoración de la literatura—, no cabe sino aceptar —como ya hicieron los formalistas rusos del segundo momento— que la literatura es siempre resultado de una construcción lingüística viva, esto es, nunca responde a las mismas concepciones, las variables que la configuran cambian constantemente. Hablamos, en todo caso, de una experiencia histórica, esto es, temporal, dinámica, mortal en su incesante vitalidad, una viveza que solo puede abordarse desde una lectura liberada de todo tipo de prejuicios, comprometida únicamente con su propio vigor.

Parece claro entonces que conceptos como *centro*, *cañon*, *hegemonía*, y sus contrarios, *margen*, *transgresión*, *subordinación*, son en todo caso ideas condicionadas por diversos factores, convencionales, adoptadas a través de

pactos y acuerdos sociales, con un alcance limitado tanto en el tiempo como en el espacio, ideas en consecuencia no trascendentales, absolutas y eternas sino finitas, relativas y surgidas con fecha de caducidad, en definitiva, históricas, comprensibles cada una de ellas a la luz de sus respectivos complementarios: algo es ilegal porque así ha sido sancionado por la Ley; algo ocupa una posición extrema porque se ha decidido ubicar el centro en otro sitio; una conducta es inmoral o subversiva porque atenta contra determinados valores morales o sociales que regulan la vida de una comunidad. Ello obliga a introducir detalles, percibir matices y reconocer la extensión siempre limitada (muchas veces parcial) de nuestras opiniones y valoraciones. En efecto, hablamos con frecuencia de la situación central o marginal de algo sin tener en cuenta que dicha posición es lo que es (medular o secundaria) precisamente frente a otra que ocupa un lugar distinto. Hablamos, claro, de modelos canónicos y modelos alternativos, coexistentes y complementarios, necesarios tanto unos como otros para trazar de forma completa el siempre complejo mapa de un determinado escenario social y cultural.

Todo esto apunta a la idea de la literatura —y de una manera particular e intensa la poesía— como resultado de conflictos, tensiones y enfrentamientos de distintos tipos; además de unos valores estéticos y unos componentes imaginarios, la literatura responde a unas estrategias políticas e ideológicas como discurso social: sirve para dotar de cohesión a una determinada comunidad, pero, a la vez, también para abrir fracturas en los cimientos sobre los que se asienta esa misma colectividad, fomenta unidad y proporciona señas de identidad a un cierto conjunto al mismo tiempo que es un lugar idóneo para practicar la crítica de los valores y modelos que regulan la vida social de ese mismo grupo; es el agua del remolino inevitablemente atraída hacia el centro y, a la vez, el caudal del estuario que busca el horizonte abierto de las orillas. En

cualquier caso, también como discurso social, podría decirse que la literatura supone un viaje hacia la soledad y el silencio, hacia la pérdida, cuando no la negación, de su propia voz —que es puesta en juego en cada instante— y su propio rostro dado el lugar, ahora sí, absolutamente marginal y periférico que ocupa dentro de las Humanidades, disciplinas a las que ya de por sí se les dedica un espacio más bien reducido en el circuito de los discursos sociales y las materias académicas; pérdida, disolución, eliminación de las propias señas de identidad, la literatura, como señala Foucault en *El pensamiento del afuera*, “es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo” (Foucault, 1997: 12), un lenguaje que se niega a reconocerse en la imposición de unas particulares y prefijadas señas de identidad. La situación de la literatura en dicho circuito es así similar a la que ocupan los colectivos más pobres y miserables en cualquier sociedad: tendencia a la eliminación dentro de la exclusión, marginación redoblada.

Es sabido que la poesía no es una cuestión de buenos o malos sentimientos; la poesía, lo han repetido muchos después de Bécquer y Mallarmé, es un asunto de lenguaje y es preciso, pues, desterrar de una vez por todas la idea que relaciona inexorablemente la poesía con los sentimientos o las emociones que un determinado sujeto (el autor del texto, la persona que lo firma) pueda experimentar. Se escribe, sí, como recordaba Lacoue-Labarthe (2006), a partir de una conmoción, una perturbación, a partir del deseo de transformación de una determinada realidad, pero esa situación inicial debe vestirse (y todo vestido oculta algo) con palabras, porque eso —palabras y no otra cosa— es lo que leemos en los textos literarios; esto, sin embargo, no niega el hecho de que la poesía emerge allí donde un lenguaje en exceso gramaticalizado se retira, da paso a la suspensión del habla y, con ella, a la posibilidad de la palabra, la eventualidad incierta de la poesía. Derrida, a la luz de Hans-Georg Gadamer, señala:

“El poema constituye, sin duda, el único lugar propicio para la experiencia de la lengua” (Derrida, 2009: 14), una experiencia imposible e intraducible en la medida en la que pretende dar cuenta de un acontecimiento sorprendente e inaudito.

¿Qué realidad expresa la poesía?, ¿qué grado de certeza o autenticidad alcanza la expresión poética?, una expresión que se sostiene muchas veces sobre una base imaginaria y no real. De alguna manera, la experiencia poética podría traducirse en la práctica de las promesas y los deseos pendientes de cumplirse: desdoblamiento de una realidad inicial en una posterior realidad imaginaria que no se deja atrapar, cuyo rostro desaparece al ser contemplado y cuya palabra es solo el anuncio de una voz futura, la señal de una realidad todavía no alcanzada. Presencia por ausencia, la experiencia de la poesía consiste en gran medida en la usanza del margen, el alejamiento del centro y el vaciado de uno mismo, el hábito del viaje que irremisiblemente ha de conducirnos hacia la soledad y el silencio, esos lugares en donde uno encuentra el sentido del mundo en la distancia de sí mismo y en la disolución de la palabra; aproximarse a lo imposible —más por prohibido que por inconquistable—, eso que a veces comparte territorio con lo indecible, ahí radica lo esencial de la aventura poética. Probablemente no haya ninguna otra actividad tan consciente de la pérdida como la poesía, esa acción consistente en superponer, como diría Juarroz (2000), realidad (una realidad imaginaria, no ficcional) a la realidad, una discursividad que en la creación de sus propias imágenes conlleva sin embargo el estigma y la señal premonitoria de su misma destrucción. Como ha escrito Foucault (1999: 116): “Tener una imagen es pues renunciar a imaginar”, o Edmond Jabès (2004: 26): “Escribir es lo contrario de imaginar”, es decir, en la imagen se materializa y se detiene la potencia imaginaria.

Una experiencia, la de la poesía, en todo caso, extrema y terminal, abordada en el borde, ese punto incierto en el que la imaginación fructifica al detenerse en una imagen y una razón discursiva comienza a realizar su trabajo, una diligencia llevada a cabo en la orilla, ese lugar de nadie, inestable, localizado entre la tierra y el agua, ese territorio de frontera que ha de enfrentarnos al sentido último de la soledad y el silencio, una soledad en la que nos encontramos desposeídos, vaciados incluso de nosotros mismos, un silencio que no cesa de golpear con su nada en la membrana de nuestros tímpanos. Porque, aunque se viva en compañía y rodeado de voces, se muere en silencio y soledad. La experiencia poética representa en este sentido la constatación de una idea del acabamiento y la disolución, se funda —por utilizar un término muy utilizado por cierta jerga posmoderna— como un *simulacro* de la muerte. Se escribe, en parte, para dejar constancia de una pérdida y la conciencia de esa pérdida es un rasgo esencial de nuestra identidad fingida: somos así lo que ya hemos sido, aunque también y, quizás, sobre todo, lo que deseamos ser, construcciones que solo tienen cabida en esas dimensiones imaginarias que fundan la memoria y el deseo. A la luz de la conocidísima aserción rimbaudiana que relata el viaje desde el yo a la otredad, al calor del citadísimo aserto “O poeta é um fingidor” (Pessoa, 2018: 160), Eduardo Milán señala el hecho de que “toda identidad es fingida” (Milán, 2004: 19).

La palabra poética —siendo un decir escrito, esto es, en términos platónicos, clausurado, muerto— es al mismo tiempo un decir fundacional, abierto al futuro y al porvenir, un habla que se instaura a la vez como un comienzo y un final, como un lenguaje de los orígenes y las aniquilaciones. La poesía conoce bien ese riesgo, la medida del abismo; en ella el sujeto ha desaparecido, ha hecho mutis por el foro, se ha hecho presente bajo la forma de una ausencia: “L’écriture est absence et la page blanche, présence” (Jabès, 1997: 305); en ella nada se afirma ni se

niega, ninguna realidad se asienta, solo el deseo interviene como una línea de fuga que alumbrando la deriva de un porvenir que se mantiene inalcanzable; la poesía nada nos garantiza, nada en realidad nos da si no es la promesa de una posibilidad, en ella todo es posible, sobre todo cuando, como sostiene Blanchot, se presenta “como la aventura que ella debe esencialmente ser, cuando se expone, sin garantía ni certidumbre, a la libertad de lo que todavía no está sino por venir” (Blanchot, 1999: 35), una libertad salvaje que aún no ha sido domesticada en la cárcel del lenguaje descrita por Nietzsche, una libertad irrespirable que indica la medida intransitable y el horizonte abisal de nuestro ser. A partir de ahí, creo que eso que comúnmente se entiende por “ser poeta” consiste en experimentar un tipo de maldición que implica mantener una relación rigurosa e incondicional hasta el extremo con el lenguaje, una conexión riesgosa que han resistido muy pocos y en la que algunos se han dejado la vida.

¿Qué hacer entonces?, ¿desandar el camino que asciende a la montaña y ensayar un nuevo principio?, ¿gritar, callar, atisbar el fondo del abismo?, ¿enfrentarnos a ese susurro turbador que es el silencio...? Vivir es aprender a perder y a escuchar las palabras que han de dejar testimonio de la muerte de un pensamiento, pisar el humus con el que se abonarán futuros senderos por los que otras vidas se extenderán, escuchar también el canto del cuclillo, el movimiento nervioso de una garza blanca sobre la nieve, el rumor callado de la cordillera; vivir es aprender a morir para así imaginar una vida más honda e intensa, pasar de largo (como el rocío que cubre la hierba y se evapora al salir el sol), suspender la vida en un punto y luego hacerla saltar por los aires con la técnica precisa del dinamitero, mirar las palabras como quien contempla los fragmentos con los que intentar la reconstrucción de una arquitectura desde las ruinas, acaso los signos reveladores de una biografía que ingenuamente trata de so-

brevivir a su propio final, mirarlas, y luego dejarlas escapar, transitar por un malpaís de agua y ceniza hasta dar con la materia de todos los exilios, la abundancia de todas las pérdidas, el lugar en el que el frío se desangra en su inacción. A algo de esto se refería Derrida cuando, a la luz de la tradición que inaugura Platón, recordaba que filosofar podría consistir en congraciarse con la muerte y afirmaba que “aprender a vivir debería significar aprender a morir” (Derrida, 2006: 22).

En todo caso, si lo *natural* es callar, ¿por qué hablar?, ¿por qué escribir?, ¿por qué quebrar el orden original del silencio con el sonido encallado de las palabras? Como muy bien recuerda Emerson (2009: 235): “El camino de las cosas es silencioso”. La poesía, sin ser muda, es silenciosa, huye del ruido. Escribir solo cuando sea inevitable, cuando estemos atrapados y no quepa otra salida, aun con la certeza de que el conocimiento del mundo, como pensaba Paul Celan, es deudor del conocimiento de las palabras, con la trémula esperanza de que al final, después de todo, haya alguien ahí, a la escucha, en silencio, custodiando las palabras veladas, esas que todavía no han tenido la oportunidad de nombrar el acontecimiento inquietante de la singularidad.

## Referencias Bibliográficas

- ARISTÓTELES (1982). *Poética*, 4.<sup>a</sup> ed., trad., intr. y nn. de J. D. García Bacca. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BACHELARD, G. (1985). *El derecho de soñar*, trad. de J. Ferreiro. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1989). *La llama de una vela*, 2.<sup>a</sup> ed., trad. de H. Gola. Barcelona: Laia / Monte Ávila.

- BACHELARD, G. (1994). *La poética del espacio*, 4.<sup>a</sup> reimpr., trad. de E. de Champourcin. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1999). *La intuición del instante*, 2.<sup>a</sup> ed., trad. de J. Ferreiro. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, M. (1968). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1981). *De Kafka à Kafka*. París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1999). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, trad. de A. Ruiz de Samaniego, nota de presentación de J. Jiménez. Madrid: Tecnos.
- DE MAN, P. (1990). *Alegorías de la lectura*, trad. de E. Lynch. Barcelona: Lumen.
- DERRIDA, J. (2006). *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, trad. de N. Bersihand. Buenos Aires: Amorrortu.
- DERRIDA, J. (2009). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos*, el poema, trad. de I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- DINOUART, J. A. (2003). *El arte de callar*, 4.<sup>a</sup> ed., trad. de M. Armiño. Madrid: Siruela.
- DURAND, G. (1994). *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*, trad. de M. Jurado. Madrid: Akal.
- EMERSON, R. W. (2009). *Obra ensayística*, trad. y pról. de C. Jiménez Arribas. Valencia: Artemisa Ediciones.
- FOUCAULT, M. (1997). *El pensamiento del afuera*, 4.<sup>a</sup> ed., trad. de M. Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*, ed. de M. Morey. Barcelona: Paidós.
- JABÈS, E. (1997). *Le Livre des Questions*, II. París: Gallimard.

- JABÈS, E. (2004). *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*, trad. de D. Villanueva. Madrid: Arena Libros.
- JABÈS, E. (2005a). *El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho*, trad. de B. Díez Zearsolo. Madrid: Arena Libros.
- JABÈS, E. (2005b). *El umbral. La arena. Poesías completas 1943-1988*, trad. de J. Escobar. Castellón: Ellago Ediciones.
- JOUBERT, J. (2007). *Sobre arte y literatura*, ed. y trad. de L. E. Rivera. Cáceres: Editorial Periférica.
- JUARROZ, R. (2000). *Poesía y Realidad*. Valencia: Pre-Textos.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. (2006). *La poesía como experiencia*, trad. de J. F. Mejías. Madrid: Arena Libros.
- MILÁN, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- MOUNIN, G. (1984). *La literatura y sus tecnocracias*, 1.<sup>a</sup> reimpr., trad. de J. Aguilar Mora. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- NOVALIS (1985). *Himnos a la noche*, ed. bilingüe, trad. de J. M. Valverde, intr. de R. Argullol. Barcelona: Icaria.
- PESSOA, F. (1987). *Sobre literatura y arte*, trad. de N. Extremera, E. Nogueras, L. Trias y P. Gollonet. Madrid: Alianza Editorial.
- PESSOA, F. (2018). *El poeta es un fingidor. Antología poética*, ed. bilingüe de Á. Crespo, Madrid, Cátedra.
- SALDAÑA, A. (2008). *Hay alguien ahí*. Zaragoza: Olifante.
- SALDAÑA, A. (2020). "Poesía y otredad", *Piedras lunares. Revista Giennense de Literatura*, 4, 235-251.
- SHELLEY, P. B. (1986). *Defensa de la poesía*, ed. bilingüe, trad. y pról. de J. V. Selma. Barcelona: Ediciones Península / Edicions 62.
- TABAROVSKY, D. (2010). *Literatura de izquierda*. Cáceres: Editorial Periférica.

# LA QUERRELLA DE LAS MUJERES EN LA DECONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO PATRIARCAL

Mercedes Arriaga Flórez  
Eva María Moreno Lago  
Universidad de Sevilla

## La Querrela de las mujeres como transformación del imaginario patriarcal

En la red intertextual que se produce en la cultura del Humanismo y Renacimiento, conocida como la Querrela de las Mujeres, participan escritoras y escritores europeos, que en el terreno de lo imaginario simbólico confrontaban una “visión del mundo” misógina, de corte medieval y clerical, contra la nueva concepción humanista laica que concedía a las mujeres un papel relevante, aunque fuera siempre subordinado al hombre, en la sociedad, la cultura y, sobre todo, en la familia. Estos textos siguen de cerca el desarrollo de un discurso social más amplio, del que pueden considerarse “suplementos” (Angelot, 2015), en torno a las mujeres y al rol que se les asigna, especialmente en la cultura.

El imaginario colectivo en el que se elabora el sentido y la narrativa sobre la vida de una determinada sociedad también está atravesado por la categoría de género puesto que en él co-existen imaginarios femeninos<sup>1</sup> y masculinos

---

<sup>1</sup> En opinión de Rebolledo podemos considerar como imaginario femenino “el conjunto de imágenes, símbolos y representaciones míticas de la mujer como miembro de una comunidad, las cuales habrían sido producidas por las mismas mujeres como expresión de su particular forma de existir como grupo, dentro de

que se asocian, se incluyen, pero también se contradicen y se oponen. En la Querella de las Mujeres la identidad de género de escritores y escritoras, que tiene como base el cuerpo sexuado, reelabora simbólicamente la cultura a partir de categorías de sentido y de significación (Rebolledo, 2006). Se producen de tal suerte transformaciones sociocognitivas en esas mismas identidades, en los géneros literarios, imágenes, símbolos y representaciones de hombres y mujeres. Los textos de la Querella constituyen heterodoxias que corroen la lógica del discurso dominante patriarcal poniendo de manifiesto su incoherencia, sus contradicciones y sus arbitrariedades.

En los orígenes del debate, figura la idea de los pedagogos humanistas de extender la educación también a las mujeres que llevó, en sustancia, a concederles una dignidad intelectual antes negada, rompiendo así con la herencia biológica sostenida desde el discurso médico y filosófico, que proclamaba la inferioridad también mental de las mujeres<sup>2</sup>. Las escritoras italianas humanistas que escriben o declaman en latín o griego se constituyen como ejemplos vivos que desmienten la “naturaleza” femenina, descrita desde los filósofos y médicos griegos, pasando por los padres de la iglesia, como torpe, simple, incapaz, *imbecilitas sexus*. Entre ellas y los iconos y personajes femeninos presentes en los catálogos de mujeres ilustres o en los manuales de conducta dirigidos a mujeres, se produce un choque de imágenes, conceptos, símbolos en el que las escritoras luchan por afirmarse como mujeres “singulares”, adjetivo entendido en su doble acepción de individuales y de excepcionales.

---

una sociedad” (Rebolledo, 2006).

<sup>2</sup> Según Bourdieu, “la división del mundo basada en referencia a las diferencias biológicas y sobre todo a las que se refieren a la división del trabajo de procreación y reproducción, actúa como la mejor fundada de las ilusiones colectivas” (Bourdieu 1980: 366).

Contra las representaciones serializadas de los catálogos compilados por hombres, como el *De mulieribus claris* (1362) de Boccaccio, donde las mujeres atienden a diferentes personificaciones de arquetípicas esencias de mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico-discursiva, personajes símbolos de vicios o virtudes, o contra los manuales de conducta, como el de Francesco Barberino, *Reggimento dei costumi di donna* (1320) que las clasifica en grupos de solteras, vírgenes, casadas o viudas, las escritoras humanistas afirman su identidad personal saliendo de lo indiferenciado-colectivo femenino para entrar en lo particular e intransferible masculino. A las escritoras les resulta problemático identificarse con estas figuras que encarnaran las virtudes más apreciadas por la sociedad patriarcal: el silencio, la castidad, la modestia y la belleza, que comportan la obediencia y la renuncia de sí misma en pos de ser lo que Simone de Beauvoir (1981) llama “cuerpo (real o simbólico) para otros”.

Si los escritores convierten las mujeres reales del pasado en iconos, las escritoras realizan la operación contraria, convirtiendo en mujeres encarnadas los iconos, despojándolas de su carácter estereotipado para devolverles una humanidad que les había sido negada. Así para Christine de Pizan (1364-1430) figuras como Circe o Medea “fueron mujeres que se equivocaron mucho porque amaron mucho”, concediendo un status privilegiado al error, como instrumento de transformación y de indagación de la experiencia personal.

Louise Labé (1525-1566) parece recoger esta idea y, dirigiéndose a sus interlocutoras, escribe: “Damas, no me culpéis si es que he amado,/si es que he sentido antorchas mil ardientes/ mil fatigas y mil penas mordientes” (Labé 2011: 45), considerando la equivocación como una forma de afirmación vital, que desmonta las rígidas categorías binarias de la cultura patriarcal en la que solo existe el

acierto o el error, en las que se pierden todos los matices intermedios.

No se queda atrás Teresa de Cartagena (1420/1435 - ¿?) que en su libro *La arboleda de los enfermos* (1481), pone en el mismo plano del resto de los humanos a quienes sufren discapacidades como ella, sorda de nacimiento. No solo liberándoles de la culpa de sus malformaciones, sino atribuyéndoles un mayor amor de Dios, cuya prueba es su libro que, según ella, le fue dictado por el sumo hacedor al oído.

Las escritoras lucharon con sus textos y sus palabras por incluir en el imaginario colectivo la diversidad, al pugnar por incluirse a sí mismas en los sistemas de representación con la otredad o la diversidad que ellas mismas encarnaban. Todas ellas tuvieron que enfrentarse a un sistema que las negaba como sujetos y que las apartaba de la cultura, no solo en cuanto mujeres, sino y, sobre todo, en cuanto “diferentes” y, también, en cuanto potenciales “disidentes”.

### **Desplazamientos en la *auctoritas***

Si el autor es, como sostiene Foucault (1984), una función cultural que como sistema de inclusión aglutina los saberes previos (géneros literarios, corrientes filosóficas, etc.), las escritoras van a tener que colocarse en ellos trasgrediendo los códigos literarios y contestando algunas de las ideas firmemente arraigadas en la cultura. Por otra parte, como sistema de exclusión, la función de autor rechaza las biografías de las escritoras al no cumplir las androcéntricas reglas vigentes que no contemplaban, por ejemplo, la figura de la escritora como mujer casada, que se ocupaba al mismo tiempo de la casa y de la literatura como Cassandra Fedele (1465-1558) o Laura Cereta (1469-1499).

Las escritoras redefinieron el paradigma de la *auctoritas*, que muchas veces les fue negada por sus contemporáneos o por la crítica póstuma, sustituyendo las figuras masculinas que reúnen la influencia, el poder y el prestigio con otras femeninas, lo que instaaura una cadena de mujeres promotoras y garantes de la cultura, pero también una vinculación entre ellas a través de los textos literarios. Estas posturas desacatan el orden hegemónico establecido que concede a los hombres el poder de la autorización o desautorización en la cultura.

La re-apropiación de los códigos amorosos en la escritura, cuya tradición oral era femenina, en la Península Ibérica, con las poetas de Al-Andalus (s XII al XIII), en Occitania con las Trobairitz (XII) y en Italia con poetas como Monna Nina siciliana (siglo XIII), ofrecen en poesía los primeros ejemplos de este cambio en la representación de la autoría, en el que las figuras masculinas (autor y yo que habla en el texto) no solo quedan descentradas o sustituidas por las femeninas, sino que este cambio comporta también un desplazamiento en los valores éticos, estéticos y emocionales.

En estas tres generaciones de poetas, el código amoroso queda transformado por la utilización de un yo poético femenino que, rompiendo el código del silencio impuesto a las mujeres, expresa sus sentimientos (“siento tal amor por ti que si los astros lo sintiesen/ no brillaría el sol, ni la luna saldría, /ni las estrellas emprenderían su nocturno viaje”, Wallada bint al-Mustakfi, siglo XI), sus deseos eróticos sin ninguna clase de pudor (“Mucho me place, desde que sé que es el más valiente/ aquel que más deseo que me posea”, Condesa de Día, siglo XII), o sus opiniones políticas (“Contempla, Señor, tu rebaño alrededor/ Ceñido por lobos que pretenden devorarlo:/Contempla cómo se extingue todo el honor de Italia/Porque en otro lugar habita el gran Pastor, Ortensia de Guglielmo, siglo XIV), contradiciendo de esta forma el canon de la lírica

amorosa petrarquista que presupone una mujer idealizada, alejada de toda realidad social o cotidiana, objeto de amor y veneración, pero muda (Cox, 2013).

En la poesía petrarquista la irrupción de este yo femenino, que va a ocupar el lugar de la enunciación sustituyendo al poeta, tiene consecuencia no solo la aparición de un doble retrato femenino en el soneto, que recoge la imagen de la poeta y la de la mujer alabada, interlocutora y, a veces, destinataria real del texto, sino también la materialización de un imaginario en el que se establece un “aparato de conmemoración y legitimación de edificación y enseñanza” (Angelot, 2015: 270), protagonizado por mujeres. Ambas, la poeta y su amiga o conocida alabada, quedan unidas en la inmortalidad que produce la poesía, eludiendo así el carácter inmanente impuesto a la condición femenina, que cancela nombres y hechos de mujeres.

La poesía dirigida a otras mujeres por las poetas petrarquistas, acusadas por la crítica literaria de “oportunismo”, de no responder al tema amoroso *tout cour* y tachadas de escribir sonetos “de ocasión”, en realidad explora universos nuevos de significación para lo femenino. Podemos encontrar un ejemplo en *Il primo libro delle opere toscane* (1569) de Laura Battiferri (1523-1589) en el que los nombres propios de las mujeres elogiadas se escriben con mayúsculas y se convierten en caligramas en los que la *interpretatio nominis* despliega una gran variedad de significados simbólicos etimológicos y míticos.

La intención de Battiferri es que esos nombres queden grabados en la memoria colectiva para que no puedan ser olvidados, devolviendo así a cada una de sus interlocutoras su singularidad y personalidad. Al unir su nombre al de ellas está autorizándose, de hecho, como *auctoritas* con el poder de consagrarlas y consagrarse como monumentos para la posteridad. En el soneto dedicado a Leonora de Toledo escribe:

A Vos, real dama, consagro y doy,  
aunque vil mérito frente al valor vuestro,  
esta mano, esta pluma y esta tinta amaestro,  
y si alguien he sido, seré o soy.

Si solo el sonido de mi musa pudiera igualar hoy  
lo que pienso de Vos, que a otros no muestro,  
como gloria y honor del siglo nuestro  
diría lo que razonando en el corazón voy.

Y quizás como quién en el Sorga  
cantando elevó el laurel a tanto honor,  
siempre iría volando a cualquier lado,

que Vos cuál sol, que al ciego mundo otorga  
luz, con vuestro dulce noble esplendor  
claridad aportaríais a mi obscuro legado  
(Arriaga, Cerrato, 2020: 73).

Por otra parte, en el imaginario poético de Laura Battiferri muchas de las mujeres sobre las que escribe (Virginia Varano della Rovere, Eleonora di Toledo, Vittoria Farnese, Leonora Cibo de Vitelli, etc.), demuestran la excelencia femenina y, por tanto, son colocadas como *axis mundi*, diosas paganas o vírgenes María. Representadas bajo las metáforas del sol como centro del universo en el plano simbólico de idealización, pero también bajo las formas mundanas del *princeps optimus*, estas mujeres saben gobernar y gozan del público reconocimiento de sus súbditos por sus cualidades personales.

Si nos trasladamos a la prosa, la afirmación de las escritoras como autoras-creadoras y, por tanto, como origen y propietarias de la creación de su obra, podemos encontrarla en géneros tan dispares como las memorias o los tratados filosóficos. Muchas veces el discurso de apropiación responde a un anterior intento de deslegitimación. Teresa de Cartagena, Laura Cereta, Tullia D'Aragona

(1510-1556), e incluso el grupo de poetas marquesanas del siglo XIV (Ortensia de Guglielmo, Eleonora della Genga, Giustina Levi Perotti, Livia del Chiavello y Elisabetta Trebbiani) van a verse despojadas de su autoría por parte de grupos que ostentan el poder cultural, haciéndose portadores de una opinión pública socialmente aceptada que desautoriza a las mujeres en la escritura. Por tanto, las (re)afirmaciones de estas escritoras, dichas y contradichas, trascienden el texto literario para desafiar directamente la función de autor y la autoridad patriarcal que la sustenta (Luna, 1995). Como escribe Teresa de Cartagena:

Muchas veces me es dado a entender, virtuosa señora, que algunos de los prudentes varones y, también, hembras discretas se maravillan o se han maravillado de un tratado que, con la gracia divina administrando mi flaco entendimiento femenino, escribí mi mano (...) Y de esto se ha seguido que la obra femenina y de poca sustancia, que digna es de reproche entre los hombres comunes, con mucha razón sería hecha digna de admiración en la aprobación de los hombres singulares y grandes, pues el prudente no se maravilla sin causa cuando ve que el necio sabe hablar (Cartagena, 1967: 52).

Teresa apunta ya la existencia de un nuevo público masculino de educación humanista que puede desafiar los convencionalismos sociales en torno a las capacidades femeninas. Estos hombres, “singulares y grandes”, son los que van a convertirse en mecenas y aliados de las escritoras y los que introducen en sus obras nuevas imágenes de lo femenino.

La autoría como fuente de verdad, en contra de las versiones de otros, se propone en las *Memorias* (1404) de

Leonor López de Córdoba (1362-1430), que constituyen un ejemplo del complejo entramado entre verdad, identidad y escritura autobiográfica, pero sobre todo, un texto marcado por la auto-afirmación de un yo femenino que se legitima a sí mismo en la escritura, a través del recurso retórico de la comparecencia ante un tribunal:

Yo, Doña Leonor López de Córdoba.... juro por esta significanza de † en que yo adoro, como todo esto que aquí es escrito es verdad que lo vi y pasó por mí y escríbolo a honrra y alabanza de mi Señor Jesu Christo e de la Virgen Santa María su madre que lo parió... [...] es mi intención que quede por memoria, mandélo escrevir así como vedes (Ayerbe-Chaux, 1977: f. 195).

No podemos dejar de leer en estas palabras el eco de una rebeldía a las normas sociales establecidas en el siglo XV en el que vive su autora, en el cual la palabra de las mujeres ante los tribunales tiene un escaso valor testimonial. El acto de escribir de Leonor López de Córdoba tiene consecuencias simbólicas de ruptura cultural y social al mismo tiempo, al conceder licencia a un sujeto mujer doblemente desautorizado: a hablar en público y a ofrecer su versión de los hechos, que se enfrenta, además, con la “versión” oficial del poder.

Paralelamente, Christine de Pizan, en su *Ciudad de las damas* (1404), se autoriza a sí misma a ofrecer una versión diferente de las mujeres en general y de algunas figuras del pasado, en particular, con la ayuda de tres damas: Razón, Rectitud y Justicia. Utilizando las alegorías femeninas de forma consciente, sustituye los modelos de *auctoritas* masculinos, presentándolos como incongruentes, mientras que la personificación de estos valores femeninos abstractos la ayudarán a desenmascarar la verdad (Caraffi, 1998).

En la Alemania del siglo XII, Hildegarda de Bingen (1098-1179), abadesa del monasterio de Rupertsberg, se había rebelado contra la autoridad eclesiástica, utilizando como argumento la validez de la palabra y de la voluntad de las mujeres, quienes cuentan para ella con una ratificación divina superior a la de cualquier poder masculino terreno:

Vosotros y todos los preladados, debéis tener cuidado antes de cerrar con un juicio la boca de una asamblea [la de las monjas de su monasterio] que canta a Dios, y prohibirle celebrar y recibir los sacramentos. Velad para que Satán, que arranca al hombre de la armonía celeste y de las delicias del paraíso, no os equivoque en vuestros juicios (Martinengo, 2000: 44).

Muchas escritoras místicas recurrirán al derecho a “verbalizar la vivencia en femenino del amor divino que las vinculaba directamente a lo absoluto sin mediaciones masculinas” (Cortes, 2016: 159), dando lugar a un imaginario simbólico ginecocéntrico. El desacato a la regla del silencio no solo trae como consecuencia la aparición de las palabras de las mujeres en géneros literarios hasta ahora prohibidos para ellas, como la filosofía, sino también marca un movimiento de rechazo a lo “ya dicho” sobre y en contra de ellas, a una tradición de pensamiento y, en última estancia, a un grupo determinado de hombres que la abandonan.

Si el Humanismo y Renacimiento suponen una vuelta a la filosofía griega, entre las escritoras y los escritores que participan en la Querella de las mujeres este retorno marca el inicio de una contestación y de un conflicto que se desarrolla en el campo dialéctico y estilístico. En líneas generales, Aristóteles será encausado por sus ideas misó-

ginas, mientras que Platón será utilizado en disquisiciones filóginas, pero en muchos textos los argumentos de ambos se mezclan y se entrecruzan, dando lugar a enrevesados y paradójicos razonamientos como el de que las mujeres son “superiores porque inferiores” (Daenes, 1983).

Eleonora della Genga (1360- ¿?) va a dirigir su discurso poético a contrastar el imaginario social androcéntrico en el que las mujeres ocupan los márgenes a través, precisamente, de la afirmación de su superioridad. El imperativo del silencio se invierte y se lanza contra los hombres desde una clara posición de autoridad:

Callad, no digáis que Naturaleza  
solo en hacer varones se recrea,  
mientras que a las mujeres no da idea  
ni con gana, cuidado, ni agudeza  
(Arriaga, Cerrato, Rosal, 2013: 95).

Christine de Pizan y Laura Cereta acusan directamente a ciertos hombres de haber generado una cultura adversa a las mujeres, es decir, señalan la *auctoritas* masculina como una forma de opresión y violencia contra las mujeres. Si la primera, en la *Ciudad de las damas*, construye una muralla imaginaria para proteger a las mujeres de los prejuicios misóginos, la segunda lanza un ataque verbal violento y apasionado contra los enemigos de las mujeres, utilizando fórmulas lingüísticas inapropiadas en una mujer:

Pienso que deberían cortarles las lenguas en tiras, y que sus corazones deberían ser troceados en pedazos, a aquellos hombres que son de mente tan perturbada, y cuya rabia está tan increíblemente inflamada de envidia vulgar, que niegan, con ignorantes clamores, que una mujer pueda dominar los elementos

más elocuentes de la oratoria latina (Cereta, 2020: 63).

Las escritoras que adoptan actitudes viriles, tomado la palabra y contestando la *auctoritas* masculina, rompen con el “artefacto útil” (Bourdieu, 1998: 22) al sistema de dominación de “mujer femenina”. Paralelamente, los escritores de la Querella hacen lo propio con el de “varón viril”. Alessandro Piccolomini utiliza también esta representación de hacer callar al enemigo de las mujeres, atentando contra su virilidad<sup>3</sup>, ofreciendo a sus lectoras argumentaciones y ejemplos en el prólogo del *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539).

Porque ya sé que con el escudo de vuestras virtudes os basta para defenderos contra cualquiera; en cuyo escudo la punta de las lenguas venenosas no puede hacer mella. Aunque a veces ocurre que las malas lenguas entre los que tienen un punto de juicio no dañan a una mujer. Sin embargo, hay otros que, sin considerar las cosas minuciosamente, dan gran fe de lo que oyen, y por eso puede decirse que en tales casos las defensas no sobran, que yo hago continuamente de vuestro honor (Piccolomini, 1944: 22).

La refutación de algunos autores, considerados prestigiosas autoridades, y la constitución de un saber propiamente femenino preside *La ciudad de las damas* (1405) de Christine de Pizan, quien pone de manifiesto el sesgo de género y la manipulación a la que están sometidos todo saber y toda tradición cultural. A través de las miniaturas que pinta para su libro, recurre a la estrategia de utilizar

---

<sup>3</sup> Siguiendo a Bourdieu, “la virilidad es una noción evidentemente relacional, constituida ante todo para los otros varones y contra la femineidad, en una suerte de miedo a lo femenino” (Bourdieu, 1998: 59).

la imagen para afirmar su *auctoritas*, ofreciéndonos un autorretrato de sí misma como mujer dedicada a la escritura y a la lectura retirada en su estudio, espacio simbólico de reflexión y creación, como maestra que instruye a un grupo de hombres o como escritora que entrega ella misma su libro a quienes se lo han encargado. En algunas imágenes aparece edificando y colocando piedras para edificar su ciudad.

En un gran número de sus manuscritos aparece la fórmula: “fait de ma main”, lo que demuestra que Christine estaba familiarizada con el oficio de copista, calígrafa y miniaturista, pero también su clara voluntad de dejar su huella en su obra y de presentarse como sujeto autorizado y culturalmente activo. Salvando las distancias geográficas y circunstanciales, puede ser relevante el hecho de que Leonor López de Córdoba apunte en sus *Memorias* (escritas el mismo año en el que se publica el texto de Christine de Pizan) que construyó su casa con sus propias manos. Ambas autoras, aunque de forma diferente, hacen referencia a la edificación femenina, una actividad que algunas mujeres desarrollaban en la vida cotidiana del siglo XV, que se valía del trabajo de las canteras y de las mujeres que transportaban piedras para la construcción de grandes edificios, sobre todo iglesias o catedrales<sup>4</sup>. Esta imagen de la mujer constructora se traslada a la escritura en Christine de Pizan: “Coge ya tu pluma como si fuera una pala de allanar el mortero y date prisa para llevar a cabo con ardor esta obra” (Lemarchand, 1995: 36). Es evidente que ambas autoras están jugando también con el concepto moral de la *aedificatio* en el ámbito de sus discursos, que se presentan como edificantes, es decir, útiles para quien los lee o los escucha. La palabra corruptora y

---

<sup>4</sup> La construcción figuraba entre los trabajos que ejercían las mujeres en el Libro de los oficios de la ciudad de París entre los años 1254 y 1271, que se reducen drásticamente con el paso del tiempo y hacia 1500, en prácticamente todas las ciudades europeas se prohibía a **las mujeres formar parte de gremios o cofradías**.

pecaminosa de las mujeres se re-significa como portadora de la verdad en el caso de Leonor López de Córdoba, y como palabra salvadora para las mujeres a las que se dirige en el texto de Christine de Pizan.

## **Des-identificaciones**

En el Humanismo italiano asistimos también a un cambio de género en la representación de la figura del filósofo. Laura Cereta será la primera en asumir ese papel en su *Asinarum funus* (1485), la oración fúnebre en recuerdo de un asno con la que se dio a conocer en los círculos culturales de su tiempo. El hecho que se atribuya a sí misma el rol principal de protagonista filósofa dotada de capacidades retóricas y argumentales, revela una clara intención de autopromoción y autoafirmación (Griffin, 2018).

Como es bien sabido los textos filosóficos hasta ese momento eran monopolio de los escritores y personajes masculinos, mientras que las mujeres estaban ausentes y la presencia de elementos femeninos ocupaba un plano alegórico, ficticio o simbólico. En cambio, Laura Cereta se convierte en un personaje con nombre propio, mujer real, dotada de las habilidades filosóficas que le permiten escribir una Oración en la que, desde la ironía, se mezclan los elementos de la consolación y del elogio. Ser al mismo tiempo escritora y protagonista de su texto conlleva una actitud de desafío al público al que se dirige y a toda la tradición literaria, puesto que toma la palabra desde la contradictoria posición de mujer erudita pero que no podría ostentar el título de *auctoritas*, al contradecir con su gesto las virtudes propias de las mujeres honestas, la primera de todas, la modestia.

Isotta Nogarola (1418-1466) en su tratado *¿Quién pecó más Adán o Eva?* (1451) seguirá su ejemplo, proponiéndose como la voz principal en un diálogo sobre la

culpa del pecado original. Utilizando el método del razonamiento silogístico y las ideas aristotélicas sobre la generación, que sostienen que los hombres aportan la forma y las mujeres solo lo materia, llegará a la conclusión de que Adán fue más responsable que Eva, puesto que de él dependía la transmisión del alma al resto de los mortales. Por otra parte, Adán desobedeció a una orden directa de Dios, que nunca en el texto bíblico se dirige a Eva directamente.

A él –no a ellos–, le ordenó, diciendo: come –y no comed– de todos los árboles del paraíso, mas del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque si algún día comieras de él, inevitablemente morirás –y no moriréis–”. No hay que maravillarse si solo a él dirigió ese mandamiento, dado que tenía en mayor estima al hombre que a la mujer (Nogarola, 2013: 49).

Isotta Nogarola ofrece una hermenéutica de este pasaje en favor de las mujeres, utilizando argumentos misóginos y resignificándolos. La marginalidad de la figura femenina, excluida en el texto sagrado de la relación directa con Dios a través de la palabra que la ignora, y su inferioridad/subordinación al varón establecida por la filosofía griega dan como resultado de su razonamiento lógico la suspensión de la condena que recae sobre todas las mujeres de ser la puerta del pecado, según los padres de la iglesia.

Como dijo Aristóteles, el cuerpo es de la mujer y el alma del varón. No es tan sólo el hecho de que el alma racional se transmita a través de la paternidad, sino además que en ésta reside la virtud informativa, por la cual se transmite a los animales un alma sensible, y

en los hombres organiza el cuerpo y lo prepara para recibir al alma racional (...) Así que, si Eva se hubiera condenado a sí misma, el pecado de ella, como dañino solo para la pecadora, hay que estimarlo más leve. Adán introdujo en sí mismo el pecado y, por ende, en todas las generaciones y, siendo el representante de los que estaban por nacer, fue la primera causa de su ruina (Nogarola, 2013: 51).

También Tullia D' Aragona (1510-1556) en su *Dialogo dell'infinità d'amore* (1547), desarrolla en su texto el papel de filósofa que demuestra su supremacía a través de sus conocimientos retóricos y de su ironía, elementos que le permiten contestar la *auctoritas* de sus interlocutores, hombres intelectuales, que son llamados a callar y a escuchar.

TULLIA No pienses en esto, y cuida de seguir; y, si es posible, allana las cosas, y desmenuza minuciosamente, sin mirar lo que sé, o no sé; que a decir verdad no me parece saber nada, salvo que no sé nada.

VARCHI Eso no sería poco; y podrías compartirte con Sócrates, que fue el hombre más sabio y mejor de toda Grecia.

TULLIA No lo he dicho en este sentido. Haces las cosas demasiado finas. Pero si era tan bueno y tan santo, ¿por qué no lo imitáis vos? Como sabéis, todo lo confió a su Diotima, y aprendió de ella muchas cosas hermosas, especialmente de los misterios del amor.

VARCHI ¿Qué hago ahora más que eso?

TULLIA Hacéis lo contrario de lo que él hizo: porque él aprendía, y tú enseñas (D' Aragona, 1912: 27).

Tullia D'Aragona añade a su inapropiada condición de mujer su oficio, para muchos “indigno”, de cortesana, aunque paradójicamente este status le permite evadir el decoro vigente en el lenguaje de las mujeres respetables (Cox, 2013) y acceder de forma más libre al discurso. Puede así afrontar el tema del amor rompiendo con los esquemas del neoplatonismo, en los que la mujer tiene un papel pasivo, aunque sea el instrumento de elevación espiritual y moral de la perfección masculina para proponer un nuevo modelo de relación entre hombre y mujer.

La fórmula de Tullia invierte los planteamientos de otros filósofos y poetas que conceden mayor importancia a la persona que ama, mientras que ella concede ese valor a la persona amada. El cambio no es baladí puesto que estas dos posiciones amorosas están marcadas por posiciones de género, en las que los hombres ocupan el lugar activo y las mujeres el pasivo. Concediendo relevancia a la persona amada, se equilibran las desigualdades entre hombres y mujeres en las relaciones amorosas, en las que muchas mujeres se resisten a convertirse en meros objetos de deseo sexual de los varones. Por otra parte, se equipara la unión espiritual con la unión carnal entre los amantes, lo que implica una dignificación del cuerpo de las mujeres. Las ideas de Tullia contribuyen a fracturar en las relaciones amorosas diferentes órdenes hegemónicos y a propugnar una igualdad entre hombre y mujer imposible en otros ámbitos.

La presencia de Diotima en su discurso es un enclave genealógico que se encuentra también en otras autoras como Cassandra Fedele o Laura Cereta, que tutela las escritoras estableciendo su capacidad moral para emitir una opinión cualificada.

## **Perturbaciones en los imaginarios de género**

En el tratado italiano di Leon Battista Alberti, *Soffrona* (1437), en el latino de Martino Filetico, *Locundissimae disputationes* (1462) y, posteriormente, en *Gli Asolani* (1505), de Pietro Bembo se produce una nueva representación de la figura femenina como interlocutora en un diálogo filosófico. Los protagonistas masculinos son los que toman la palabra y llevan el peso del discurso, mientras que las mujeres tienen un margen de intervención reducido, que se irá ampliando en algunos textos.

A partir de los años cuarenta del siglo XVI, en plena moda literaria de los diálogos, van a proliferar las mujeres oradoras, sobre todo en aquellos que tratan de la conducta o el papel de las mujeres, de la familia, del amor o la belleza, argumentos considerados femeninos. Se produce, entonces, un cambio en el imaginario cultural, al considerar sus autores que los personajes femeninos son los que mejor pueden hablar de estos argumentos, reconociendo y trasladando estéticamente al texto la existencia de otro tipo de vivencias experienciales diferentes a las masculinas.

La identidad monolítica masculina que ostentaba la visión-representación artística completa de lo real, incluye por primera vez la “diferencia femenina”, aunque sea desde una visión androcéntrica y aunque sea motivada por la conveniencia social de los escritores de congraciarse con las mujeres de familias nobles.

Se puede afirmar que la presencia literaria de las mujeres en tratados, diálogos, textos médicos, epistolarios, etc. está ligada a la organización social de este periodo (siglos XV y XVI), interconectada con factores políticos y económicos. Muchos de los tratados a favor de la educación de las mujeres o de la igualdad entre los sexos están dedicados a mujeres que ocupan puestos claves en el poder o en mecenazgo en cortes o señoríos italianos. Bartolomeo

Goggio, escribe *De laudibus mulierum* (1497), para Leonor de Toledo, alabada por su capacidad de ser al mismo tiempo madre-esposa y mujer de cultura y gobierno. Este texto supone una apertura en las funciones que una mujer podía desempeñar y establece claramente la legitimidad de las mujeres que actúan en un ámbito público, de la que se beneficiarán las escritoras, las mecenas, las lectoras y el público femenino.

Desde el punto de vista de la representación, el diálogo renacentista coloca en un mismo escenario a hombres y mujeres, incluyendo a estas últimas en círculos de debate mixtos que constituyen una novedad cultural. En Siena, la Academia de los *Intronati*, fundada en 1525, constituye un buen ejemplo del clima de colaboración cultural que se establece entre los miembros de la Academia y las mujeres nobles de la ciudad, entre las que se encuentran también numerosas poetas. Los *Intronati* organizan veladas y otros acontecimientos culturales en los que participa un público femenino, promueven una cultura en lengua italiana para favorecer su acceso a las mujeres que no estudian latín e incentivan la participación de las poetas en la cultura con certámenes o lecturas públicas de sus textos (Mauriello, 1971).

Aunque los protagonistas del sistema literario siguen siendo los escritores, también irrumpen como elementos nada despreciables las receptoras, interlocutoras o autoras. En este sentido fue importante la colaboración de polígrafos como Nicolò Franco (1515-1570), Lodovico Dolce (1508-1568) o Ludovico Domenichi (1515-1564), que editaban e imprimían textos de escritoras a cambio del patrocinio de estas para sus propias obras, promocionando y difundiendo, de hecho, la cultura producida por las mujeres.

Mientras que la poesía lírica petrarquista sigue siendo un género monopolizado por un yo masculino que habla de sus sentimientos y del amor, la prosa concede a

las mujeres una presencia y una voz, aunque sea mediada y filtrada a través de las posiciones más o menos filóginas de sus autores. En este contexto nacen los diálogos en los que intervienen mujeres reales como personajes que exponen sus ideas y posiciones ideológicas en torno a muchas cuestiones, no solo amorosas sino también políticas o religiosas. Emblemático fue el ejemplo de Ortensio Lando (1510-1558), que mantuvo una intensa colaboración textual con Lucrezia Gonzaga, de cuyas palabras e ideas se hace portavoz en diferentes obras (Ray, 2009).

Los textos filóginos de los escritores que participan en la Querella de la Mujeres ponen de manifiesto la naturaleza discursiva de la categoría de género, que resulta imposible desligar de las intersecciones políticas y culturales en las que se produce. En estos textos hay una clara voluntad de superar el binarismo y las rígidas posiciones de “hombre”, “mujer”, o cuanto menos una problematización de esas categorías. En algunos textos se producen anomalías o disonancias en las que los hombres hablan a favor de las mujeres o, al contrario, las mujeres hablan a favor de los hombres y en contra de sí mismas. Los escritores que hablan por boca de sus personajes femeninos, pueden utilizarlos para exponer ideas y argumentos misóginos, como sucede por ejemplo en el *Dialogo della dignità delle donne* (1542) de Sperone Speroni (1500-1588) en el que la noble Beatrice Pio degli Obizzi, sostiene la tesis aristotélica de la naturaleza inferior de las mujeres para justificar la sumisión al marido dentro del matrimonio. Estos personajes femeninos, utilizados precisamente por su conexión y empatía con las lectoras, las obligan a leer contra la propia subjetividad de mujer y a identificarse con ese punto de vista y con un sistema de valores misóginos.

Autores como Alessandro Piccolomini (1508-1579) y Pietro Aretino (1492-1556) utilizan la máscara y el tra-

vestismo, volviéndose ventrílocuos de personajes femeninos sexualizados, como Raffaella o Nanna, celestinas y rufianas, que aconsejan a otras mujeres sobre la forma de comportarse inmoralmente. Por otra parte, un grupo de autores (Girolamo Ruscelli, Lodovico Domenichi, Luigi Dardano, Alessandro Piccolomini, Ludovico Dolce, Aonio Pallero, Cristofano Bronzini) van a considerarse a sí mismos abogados, protectores o “defensores” de las mujeres (Dialetti, 2003), desplegando el discurso de la excelencia femenina y colocándose en contra de sus “enemigos”. Son escritores que se reconocen como parte de una élite social y cultural, herederos de valores caballerescos, iluminados, virtuosos y refinados, que se enfrentan dialécticamente con los despreciados misóginos, hombres sin cultura, malvados, calumniadores, envidiosos y de baja extracción social<sup>5</sup>. Colocarse de parte de las mujeres permite a estos autores forjar distinciones hegemónicas dentro de la masculinidad y remarca su identidad socio-cultural, al mismo que tiempo que estrechan lazos de amistad y redes de influencia con los demás miembros de su círculo.

Se produce también un enfrentamiento simbólico entre textos escritos por hombres y mujeres, a pesar de que todos traten los mismos argumentos: el papel de las mujeres en el amor, la sociedad, su educación, las virtudes que deben seguir, etc. Los escritores fluctúan en sus posiciones misóginas o filóginas según el periodo de su vida, de sus alianzas, de los géneros literarios que utilizan o de las partes de una misma obra. En cambio, y, al contrario, las escritoras, aun teniendo una concepción elitista de sí mismas con respecto a otras mujeres, se abstienen de condenar a todo su sexo, haciendo una generalización que las perjudicaría *in primis* a ellas mismas. Christine de Pizan

---

<sup>5</sup> Demostrando como las relaciones de género se establecen “entre sujetos socialmente constituidos en contextos específicos” (Butler, 2001: 43).

recriminaba precisamente a Jean de Meun la generalización del retrato negativo de las mujeres que no distinguía entre las de moral irreprochable y las deshonestas. En cambio, ella considera que existen mujeres pecadoras, merecedoras de castigo, pero también otras virtuosas y dignas de alabanza. Esta distinción, elaborada en otros términos, la recoge Laura Cereta en su epístola a Lucilla Vernacula:

Pero no puedo soportar a las mujeres chismosas y murmurantes que, inflamadas por la ebriedad y el vino, calumnian con sus palabras petulantes no solo a su sexo, sino, más aún, a sí mismas. Estas débiles mentales elegidas, de entre sus vecinas, de la cacerola tabernaria, como consultoras en numerosísimas votaciones, en seguida intentan aniquilar a aquellas que sobresalen de manera más extraordinaria con la bilis de su hígado (Cereta, 2020: 63).

A partir de la obra de Christine de Pizan, en la que se afirma que la inferioridad femenina es el resultado de una educación desigual entre hombres y mujeres:

Si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con método, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían las dificultades y sutilezas de todas las artes y ciencias tan bien como ellos (Le-marchand, 1995: 63).

Otras escritoras, como Teresa de Cartagena, Laura Cereta, Isotta Nogarola, Cassandra Fedele, Louise Labé y Verónica Franco (1546-1591) van a reafirmarse en sus consignas. Su intento es demostrar la falacia de la biología femenina inferior y la arbitrariedad cultural que se esconde tras su argumentación. Lo consiguen a través de

ejemplos concretos de mujeres reales contemporáneas, y de ellas mismas como prototipos de mujeres que, utilizando la cultura lograron llegar a una excelencia igual o mayor a la de los hombres. Es muy significativo el retrato que Cassandra Fedele hace de la reina Isabel I de España, a través de su perfil político, guerrero y religioso, cuyos éxitos son incomparables:

De hecho, todos están conformes en afirmar que vos bajasteis del cielo para componer estas divisiones y para reprimir a los enemigos del cristianismo, que ningún mortal ha podido reprimir, tanto que si alguno ha osado hacerlo su intento ha sido en vano. En verdad, vos habéis sido la única que bajo vuestro mando habéis sabido conducir un ejército de tropas a vuestro servicio contra una horda gigantesca de bárbaros infieles (Fedele, 2020: 79).

Estas mujeres, que son excepciones a las reglas, al mismo tiempo, las ponen en entredicho señalando una vía de fuga para el resto de las mujeres, no cierto a un nivel familiar o social, en donde las estructuras jerárquicas permanecen inalteradas, pero sí en un nivel cultural, simbólico e utópico en el que las marcas de género quedan desdibujadas. Laura Cereta, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola o Christine de Pizan se convirtieron en el imaginario cultural en “mujeres viriles”, teniendo que igualarse al grupo de hombres que constituían los círculos humanistas con los que se relacionaban, pero al mismo tiempo en sus obras no dejaron de oponerse a una visión masculina de la vida, insertando en los razonamientos teóricos heredados experiencias vitales femeninas y denunciando la falta de libertad de las mujeres.

En el imaginario renacentista de género se despliega una red de discursos, por parte de escritores y escritoras,

que producen y promueven nuevas representaciones de género y que nos remiten a sujetos culturales plurales y contradictorios. Las escritoras, y en menor medida los escritores filóginos, se convierten en predecesores y antecedentes de un discurso político que, como sostienen Deluze y Guatari, expresa condiciones “en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse” (Deluze y Guatari, 1975: 31). Estos textos alteran y desplazan la opinión hegemónica, por lo que son difícilmente legibles en lo inmediato (Angelot, 2015: 267), o como asegura Lotman (1999), contienen en sí todas las posibilidades de desarrollo futuras, un estallido de espacio de sentido todavía no desplegado.

Por otra parte, esos textos tienen un carácter heurístico, que busca resolver la desigualdad y la inferioridad femenina a través de la creatividad literaria y de un pensamiento divergente, cuyo mecanismo se apoya en bases filológicas y críticas. Las escritoras utilizan un doble procedimiento que comprende la escritura pero, sobre todo, la relectura disidente (Fetterley 1978) de textos clásicos y contemporáneos, para evidenciar sus contradicciones, sus límites y sus fallos<sup>6</sup>.

## **Simbolizar la diferencia, construir genealogías**

Las escritoras y escritores que participan con sus textos en la Querella de las Mujeres se constituyen como una genealogía en el sentido que Foucault concede a este término, como oposición a la “historia” tradicional o total con la magnitud transgresora que presentan la visión alternativa del discurso histórico literario. La genealogía en este sentido detecta la singularidad de cada uno de ellos,

---

<sup>6</sup> Anticipando así el concepto de revisión que para Adrienne Rich, es “el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia” (Rich, 2010: 48).

y de sus obras, muchas veces consideradas marginales, heréticas o excéntricas. Algunos de los autores filóginos fueron acusados de protestantismo y heterodoxia (Bronzini y Domenichi), otros condenados a la hoguera (Paleario). Algunos textos de escritoras terminan en el índice de los libros prohibidos (Arcangela Tarabotti), o son ignoradas por la crítica literaria hasta el punto que permanecen en latín hasta el siglo XX (Isotta Nogarola, Cassandra Fedele, Laura Cereta).

Las escritoras se representan a sí mismas en sus textos utilizando conscientemente lo que hoy llamamos el paradigma de la diferencia sexual (Cavarero, 1987), es decir, remarcando una visión y una posición relacionada con el hecho de ser mujer y tener que actuar en un mundo de hombres al que se enfrentan y en el que tienen que buscar un espacio para existir. La escritura y el lenguaje constituyen el instrumento para crearse ese espacio que, no solo afirma su presencia en la literatura y desafía la invisibilidad femenina, sino que también establece una trascendencia, una tradición literaria paralela a la canónica en la que cada una de las autoras es receptora y predecesora, constituyendo un nudo de una red genealógica que será retomado por escritoras y escritores posteriores.

Christine de Pizan, Laura Cereta, Cassandra Fedele, Louis Labé, Laura Battiferri o Laura Terracina construyen su propia genealogía de mujeres del pasado y de su presente colocando a las mujeres en la historia bajo una luz interpretativa diferente, que desafía la estructura simbólica patriarcal. Lejos de aspirar a modelos de perfección (la perfecta casada, la perfecta soltera, la perfecta viuda), aspiran a legitimar sus experiencias vitales colocándolas al mismo nivel de conocimiento que las teorías construidas por el pensamiento masculino, lo cual constituye un manifiesto desacato.

La genealogía constituye para ellas una forma de legitimación de su *auctoritas*, pero también una afirmación

de su libertad e independencia personal, al liberarse de los roles familiares impuestos a las mujeres, en los que las mujeres están sometidas a la potestad de los varones. Las escritoras, en cambio, abrazaran su condición de mujeres eruditas, un estatus especial en el que esas relaciones jerárquicas familiares se sustituyen por lazos de afinidad, complicidad y amistad con otras mujeres del pasado y del presente, que se convierten en metáforas especulares de ellas mismas.

Las escritoras no solo se reservan el papel del *princeps sermonis* en sus obras, sino que se conceden a sí mismas lo que hoy llamaríamos privilegio epistemológico (Angeleri, 2011), al basar su escritura en un conocimiento encarnado. Christine de Pizan, Teresa de Cartagena o Cassandra Fedele asumen su identidad de mujeres encarnada en un cuerpo femenino que la tradición cultural desprecia y minusvalora y afirman con autoridad la trascendencia de sus opiniones, legitimándolas a partir de su propia experiencia y de la experiencia de otras mujeres “excelentes”<sup>7</sup>.

Laura Cereta en su prosa epistolar en latín aborda directamente la posición de las mujeres como escritoras, esposas o amigas. En su obra busca y crea una genealogía femenina no solo del pasado sino de su presente, señalando a otras humanistas contemporáneas a ella, como Isotta Nogarola o Cassandra Fedele como ejemplos a seguir. Estas autoras son conscientes de que recuperar las figuras femeninas del pasado no es solo una forma de erudición, sino también de apropiación y de reivindicación.

---

<sup>7</sup> El criterio de la “excelencia” supone una subversión en la valoración de los atributos y características femeninas. En *La Ciudad de las Damas*, las mujeres valiosas nombradas por Christine mantienen los rasgos de su feminidad: la ternura, la paciencia, la ironía, la astucia, la fidelidad.

Apropiación del cuerpo femenino cancelado y reivindicación de un espacio en lo simbólico en el que las mujeres puedan reconocerse.

Pues en verdad me quemo en exceso, y ha acumulado demasiada ira mi mente indignada, que, torturándose por defender mi sexo, suspira, consciente de su obligación. Pues de todas las cosas, tanto las que están dentro de nosotras, como las que están fuera, se culpabiliza profundamente a nuestro sexo. Por tanto, yo, que siempre estimé la virtud, y di menos valor a todo lo concerniente a los asuntos privados, limaré y fatigaré mi pluma contra los charlatanes, hinchados con una falsa gloria. Me interpondré, bien dispuesta, con determinación, en el camino de las calumnias; y me afanaré en mantener a raya con armas vengadoras las infames y enfurecidas habladurías de los que hacen ruido, con las que algunos deshonorosos y desquiciados ladran amarga y venenosamente contra la república de las mujeres, digna de veneración (Cereta, 2020: 76-77).

En la república de las mujeres de Laura Cereta las experiencias vitales y corpóreas femeninas conquistan un lugar no solo en el saber, pero se configuran como territorio emocional, como forma de sentir y de hacer el mundo, y como forma de un posicionamiento ético ante la vida.

## Conclusiones

Leer las marcas de género en los textos de la Querella de las Mujeres implica reconstruir las representaciones y autorrepresentaciones con que las mujeres se inscriben como sujetos en la sociedad (Ortega y Rosano, 2005).

La presencia de las escritoras y escritores de la *Querella de las Mujeres* desestabiliza simbólicamente el sistema cultural, absolutamente androcéntrico, introduciendo en él formas de conocimiento alternativas a las formas tradicionales y hegemónicas de interpretar la realidad, que han sido marginadas dentro del discurso literario canónico. Estas escritoras modifican el imaginario colectivo, introduciendo en él imágenes o metáforas nuevas en las que podemos ver reflejadas las realidades de las mujeres de su tiempo, pero también su rechazo a unas estructuras simbólicas que las invisibilizaban, las objetualizaban o, directamente, las insultaban o las despreciaban.

Podemos considerar sus textos como entramados intertextuales que tienen de resolver en el plano de lo imaginario aquellas contradicciones que no pueden resolverse en el plano de lo real (Lévi-Strauss, 1962), como son las relaciones desiguales y jerárquicas entre hombres y mujeres. Pero, por otra parte, verbalizan, visualizan y ponen en lenguaje “los indecibles sociales” (Angelot, 2015: 270).

Las escritoras rompen con la implícita inferioridad femenina al poner en entredicho la ideología cultural que desvaloriza a las mujeres, atribuyendo a sus tareas y creaciones menor prestigio e importancia. Pero también desatienden el orden social que las excluye de las esferas socioculturales, en las que están presentes solamente como productos culturales, imágenes y representaciones creadas por hombres, y no como sujetos capaces de crear cultura o capital simbólico para la sociedad en la que viven. Los escritores, en cambio, transforman los códigos de la masculinidad vigentes, al promover una cultura en estrecha colaboración con las mujeres, que van a convertirse en destinatarias, interlocutores, personajes, inspiradoras y promotoras de textos. Pero también al posicionarse con-

tra la violencia que estas sufren por mano de sus parientes en la familia, y al señalar diferentes situaciones de marginalidad y subordinación que las afectan.

## Bibliografía

- ANGELERI, S. (2011) “Identidades sociales y apelación al privilegio epistemológico”. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 2011, vol. 17, n. 1, p. 51-72.
- ANGELOT, M. (2015) “¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, Año 4, n. 7, 2015, pp. 275 – 287. Facultad de Humanidades: UNMDP.
- ARRIAGA FLÓREZ M., CERRATO, D. (2020) *Laura Battiferri. Entre reinas, amigas y poetas*. Madrid: Dykinson.
- ARRIAGA FLÓREZ, M., (2021) “Laura Cereta en la Querrela de las mujeres”, en C. SÁNCHEZ PÉREZ (ed y trad), *Laura Cereta en la Querrela de las mujeres*, (pp. 1-96). Madrid: Dykinson.
- ARRIAGA FLÓREZ, M., CERRATO, D., ROSAL, M. (2013) *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV*. Sevilla: Arcibel. 2013.
- AYERBE-CHAUX, R. (1977-78) (Ed). Las “Memorias” de doña Leonor López de Córdoba”. *Journal of Hispanic Philology*, 2, pp.11-33.
- BARTHES, R (2007) *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P (1998) *La domination masculine*. París: Eds. Du Senil.
- BUTLER, J. (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- CARAFFI, P. (1998) “Autorità femminile e Ri-scrittura della tradizione: La Cité des Dames di Christine de Pizan”, en DONÀ C. MANCINI M. (ed.), *Tradizione Letteraria, Iniziazione, Genealogia* (pp. 63-81). Milán: Luni editrice,

- CAVARERO, A. (1987) “La elaboración filosófica de la diferencia sexual”, en *La ricerca delle donne*. Turín: Rosenberg & Selier.
- CERETA L. (2021) “Epistolas”, en C. SÁNCHEZ PÉREZ (ed y trad), *Laura Cereta en la Querella de las mujeres*, (pp. 97-120). Madrid: Dykinson
- COX, V. (2013) “The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue”. *Italian Issue*, 128 (1), pp. 53–78.
- D'ARAGONA, T. (1912) “Dialogo della signora Tullia d'Aragona della infinità d'amore”, en ZONTA, G. (ed.), *Trattati d'amore del Cinquecento* (pp. 185–248). Bari: Laterza.
- DAENENS, F. (1983) “Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento”, en GENTILI, V. (ed.), *Trasgressione tragica e norma domestica* (pp. 11–31). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- DE BEAUVOIR, S. (1981) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- DE LAURETIS, T. (1996) “La tecnología del género”. *Revista Mora*, 2, pp. 6-34.
- DELEUZE, G., GUATARI, F. (1975) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- DIALETTI, A. (2003) “Defenders' and Enemies' of Woman in Early Modern Italian Querelle des Femmes: Social and Cultural Categories or Empty Rhetoric?”, en *Gender and Power in the New Europe, the Fifth European Feminist Research Conference*. Swede: Lund University.
- FETTERLEY, J. (1978) *The resisting reader: A feminist approach to American fiction*. Indiana: University Press.
- FOUCAULT, M. (1984) “¿Qué es un autor?”, *Dialectica*, año IX, n.16, pp. 51-82.
- GARULO, T. (1985) *Diwan de las poetisas andaluzas de Al-Andalus*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- GRIFFIN, Q. (2018) “Salve atque vale, aselle. Satire and Conso-lation in Laura Cereta's In asinarium funus oratio”.

*Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, 67 (1), pp. 69-89.

- JAMESON, F. (2009) *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Ediciones Akal.
- LABÉ, L. (2011) *Sonetos y elegías*. LUQUE A. (ed.). Barcelona: Acantilado.
- LEMARCHAND, M.-J. (Ed.) (1995), *La Ciudad de las Damas de Christine de Pizan*. Madrid: Siruela.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962) *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LUNA, L. (1995) “Escritoras para una historia literaria”, en *Las sabias mujeres II*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mu-dayna.
- MARTINENGO, M. (2000) *Libres para ser: Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*. Madrid: Narcea Ediciones.
- MAURIELLO, A. (1971) “Cultura e società nella Siena del Cinquecento”, *Filologia e Letteratura*, XVII, n 1, pp.
- NOGAROLA, I. (2013) *¿Quién pecó más, Adán o Eva?* ARRIAGA FLÓREZ M. (Ed y trad de). Sevilla: Arcibel.
- ORTEGA, A. y ROSANO, S. (2005) “Mapas e itinerarios en los imaginarios femeninos latinoamericanos”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n. 210, Enero-Marzo, pp. 11-19.
- PICCOLOMINI, A. (1944) *La Raffaella. Dialogo de la bella creanza de le donne*. D. VALERI (ed.). Firenze: Le Monnier.
- RAY, M. K. (2009) “Textual Collaboration and Spiritual Partnership in Sixteenth-Century Italy: The Case of Ortensio Lando and Lucrezia Gonzaga”. *Renaissance Quarterly*, vol 62, n. 3, pp. 694-747.
- REBOLLEDO, L., TOMIC, P. (2006). *Espacios de género. Imaginario, identidades e historias*. Universidad Autónoma de baja California.

- RICH, A. (2010) *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid. Horas y Horas
- TERESA DE CARTAGENA (1967) *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dey*. L. J. HUTTON (ed.). Madrid: Anejos del *Boletín de la Real Academia Española* XVI, pp. 11-114.
- TIMONER, C., DEL MAR, M. (2016) “Fue levado mi entendimiento: Teresa de Cartagena y la escritura mística en femenino”. *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 8 / diciembre, pp. 148-163.

# FUTUROLOGÍA URBANA: UTOPIÁS EN TORNO A LA CIUDAD DEL PORVENIR

Jazmín Adler  
Universidad Nacional de Tres de Febrero  
Universidad de Buenos Aires  
CONICET

## Idearios de futuro, novedad y modernización

La actividad imaginante es constitutiva de todo fenómeno social. Ilusiones, sueños y fantasías tejen imaginarios individuales y colectivos que se nutren del continuum simbólico. Configuran así ideas-imágenes abocadas a legitimar el poder en un momento y geografía determinados. Frecuentemente la imaginación ha sido asociada con la política y el imaginario con lo social (Baczko, 1991). Si se examina el asunto desde la óptica de la historia y la teoría de las artes, cabe notar que los poderes políticos han construido desde siempre sus propios símbolos como fundamento de las facultades de dominio, en muchas ocasiones promoviendo -e incluso haciendo suyos- los desarrollos del ámbito de las artes. Uno de los ejemplos más claros de esta dinámica es el del constructivismo ruso. El movimiento de vanguardia encarnó el imaginario de la Revolución Rusa y devino en una herramienta indispensable para fundar un nuevo orden social que pudiera plasmar las aspiraciones del proletariado. Así lo demuestran el proyecto utópico del *Monumento para la III Internacional*, de Vladimir Tatlin, una de las obras que sentaron las bases del constructivismo, o bien los diseños de telas de Lyubov Popova y Aleksandr Rodchenko para la primera fábrica estatal de estampado textil, el vestuario para las

puestas en escena oficiales, y los afiches y otros materiales gráficos encargados por el Comité Central del Partido Comunista. De manera inversa y complementaria, las creaciones artísticas en distintas épocas han surgido como respuesta, comentario o reacción (más o menos combativa dependiendo del caso) ante circunstancias políticas, sociales y económicas: las obras del Barroco en el contexto de la Contrarreforma, el Romanticismo en tiempos de la expansión de la técnica característica de la Revolución Industrial, o el dadaísmo en el marco de la Gran Guerra frente a la voracidad de la máquina y el auge del capitalismo industrializado, entre muchas otras. Lo antedicho no significa que las artes operan como mero espejo de la realidad ni que las ideas reflejan de forma directa las relaciones de producción (Castoriadis, 1997) porque las imágenes construyen imaginario a través de la imaginación; vale decir, el imaginario involucra una cualidad inventiva que rehúye toda lógica de reproducción.

Considerando que los imaginarios se articulan en distintos lenguajes, al análisis en torno a las proyecciones sociales en los campos de la antropología, la religión, la filosofía, la política, el urbanismo y la arquitectura, se suma el terreno de las artes. En las próximas páginas, me detendré en el estudio de una serie de obras producidas por artistas argentinos entre los comienzos del siglo pasado y el presente, a través de las cuales pueden ser rastreados distintos imaginarios sobre la ciudad moderna y contemporánea. El examen de este corpus de trabajos destinados a representar, imaginar y/o resignificar el entorno urbano permitirá identificar los idearios de futuro, novedad y modernización que han modulado sus respectivas propuestas estéticas, materiales, técnicas y conceptuales. Argumentaré que estas producciones artísticas –y las imágenes en un sentido amplio– no solo revelan ideas, comportamientos, actitudes y conceptos ligados a las transformaciones sociales, económicas y culturales de sus contextos de emergencia, sino que ellas mismas crean

imaginarios al encarnar representaciones simbólicas del porvenir. La pregunta por los imaginarios demandará, por ende, examinar las nociones de imagen e imaginación.

## La ciudad del porvenir

El paisaje visual y sonoro de los centros urbanos experimentó transformaciones profundas desde comienzos del siglo XX. El crecimiento exponencial de las ciudades, el acelerado incremento demográfico y los desarrollos tecnológicos como el tranvía, la radio y el alumbrado eléctrico, alteraron de manera radical la vida cotidiana de los habitantes. Particularmente en el eje sur de la ciudad de Buenos Aires, en los barrios de Villa Lugano, Villa Soldati, Mataderos y Liniers, fueron instalados elaboradoras de sebo, curtiembres, lavadoras de lana, mataderos y fábricas de ladrillos (Raspall *et al.*, 2013). El modelo agroexportador incorporado hacia fines del siglo XIX promovía la exportación de carne y granos. Los productos provenientes del campo eran distribuidos a través de la red de ferrocarril hasta el puerto de Buenos Aires, mientras que las inversiones europeas y norteamericanas financiaban la obra pública porteña y los servicios de la ciudad.

Los primeros conglomerados urbanos poco a poco se tornaron en ciudades más populosas, ágilmente pobladas tanto por los movimientos migratorios del campo a los focos fabriles como por las olas migratorias transoceánicas. En un lapso de pocos años, los cambios en las costumbres, los procesos de modernización en los medios de comunicación, la consolidación de un mercado editorial local, la aparición de revistas culturales (*Martín Fierro*, *Contra*, *Claridad*, *Proa*, *Sur*, *Los Pensadores*) y la rápida difusión del cine trastocaron las relaciones sociales, los comportamientos y las diferentes prácticas cotidianas (Sarlo, 2007).

Por su parte, los imaginarios de modernización de la época irrumpieron en las imágenes y los textos de diversas revistas ilustradas, como *Caras y Caretas*, *La Vida Moderna*, *PBT* y *El Hogar*. En palabras de Margarita Gutman (2011), estas publicaciones construyeron imágenes anticipatorias del porvenir. Alimentadas por los idearios de novedad de la época, y estimuladas por las innovaciones tecnológicas que habían modificado el paisaje de Buenos Aires, fundamentalmente las comunicaciones, el transporte y la electricidad, estas revistas configuraron un futuro urbano. Las mismas incluían caricaturas y escritos referidos a la idea de futuro que circulaba en la ciudad y permitían así difundir toda clase de imágenes de fácil acceso para la población, cuyo cincuenta por ciento estaba integrado por inmigrantes.<sup>1</sup>

Uno de los casos analizados por Gutman es el de *PBT*, una revista política de humor gráfico cuyo primer número fue publicado en 1904. Bajo el título “Buenos Aires en el año 2010: Monorrieles y tranvías cruzarán la ciudad”, incluido en un número editado en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo, se retrata un vehículo suspendido de rieles que sobrevuelan la ciudad. Junto a la imagen de Eusebi, en el texto firmado por Enrique Vera y González se hace alusión a algunas de las proyecciones para la ciudad de Bicentenario. Estas últimas fueron sintetizadas en una sola frase: “En el año 2010 todo será completamente nuevo” (Vera y González 1917 cit. en Gutman, 1998). En las líneas siguientes son descritas casas de más de cien pisos, vehículos transitando por calles anchas a quinientos kilómetros por hora, toldos rígidos protegiendo a la urbe de las lluvias y ventiladores destinados a expulsar la niebla y las nubes en caso de necesidad.

---

<sup>1</sup> Según explica Sarlo (1988: 18) de acuerdo con las estimaciones realizadas, hacia la década del treinta, el setenta y cinco por ciento de la población estaba integrada por inmigrantes e hijos de inmigrantes.

Los imaginarios de futuro de principios de siglo pasado también fueron expresados en las imágenes producidas en el campo de las artes visuales. Algunos artistas nucleados en torno a la revista *Martín Fierro*, fundamental órgano difusor de la vanguardia argentina de la década del veinte, imaginaron el destino del nuevo paisaje moderno. Este fue el caso de Xul Solar; en algunas de sus obras, como *Vuel Villa* (1936), *Ciudad Lagui* (1939) y *Ciudad y abismo* (1946), entre otros ejemplos, el artista plasma arquitecturas y ciudades místicas, simbólicas y fantásticas cuya estética evidencia las influencias europeas recibidas durante su estadía en el Viejo Mundo, en especial las de Paul Klee, Wassily Kandinsky y otros integrantes del grupo *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). Por otra parte, los idearios asociados a la expansión de la técnica y el desarrollo de la ciudad moderna se hicieron patentes en trabajos como *Dos mestizos de avión y gente* (1935). La composición es protagonizada por dos cuerpos antropomorfos con cabeza de ave, extremidades rematadas por ruedas y una serie de elementos desprendidos de sus cuerpos como escaleras, hélices y chimeneas humeantes. Debajo de ellos, unas pocas personas habitan una atmósfera distópica, posiblemente urbana, y parecen huir horrorizadas por la llegada de estos cuerpos/máquinas. En la descripción detallada de la obra, propuesta por Sarlo (2007), la autora sostiene que el mestizaje característico de la producción de Xul Solar, la cual frecuentemente tendió a combinar toda clase de símbolos, códigos estéticos, personajes híbridos y sistemas lingüísticos, expresa en realidad aquella cultura de mezcla que estaba siendo forjada en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. En particular, *Dos mestizos de avión y gente* es, para Sarlo (2007: 14), un ícono del “rompecazas de Buenos Aires”. En él se entremezclaban idiomas, se yuxtaponían tiempos diversos y convivía la idea de novedad “encarnada por los medios de comunicación, el alumbrado eléctrico, el tranvía y los automóviles” con los

terrenos desolados aún excluidos del nuevo plan urbanístico.

En décadas posteriores, Xul Solar continuó reflexionando sobre posibles transformaciones que en el futuro alterarían la apariencia humana para mejorar la anatomía, como el emplazamiento de resortes de acero en los pies de las personas y receptores de radio con baterías implantados en el cráneo. En su escrito “Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”, publicado en la revista *Lyra* en 1957, el artista refiere a las llamadas “colnursas” como un sistema de amamantamiento más eficiente para los bebés que llegarían a un mundo que estaría ya excesivamente poblado. Es notoria la afirmación de Xul sobre el hecho de que la imaginación siempre antecedió a los desarrollos de la ciencia y la tecnología. En efecto, solo tres años después de la publicación de su escrito, en 1960, el médico estadounidense dedicado a la psicofarmacología Nathan Kline, y el músico y neurocientífico de origen austríaco Manfred Clynes, presentarían en la Revista *Astronautics* el artículo “Cyborgs and Space”. Allí los autores refieren a una clase de organismo mejorado, preparado para vivir en entornos extraterrestres. Puntualmente mencionan la posibilidad de que los astronautas sean implantados con una cápsula que automáticamente libere la dosis de una cierta droga en función de las necesidades del cuerpo al encontrarse en el Espacio, sometido a los síntomas provocados por la gravedad cero como arritmias, variaciones en la temperatura corporal y problemas en la oxigenación. La propuesta del sistema homeostático del *cyborg* formulada por Kline y Clynes consistía en proporcionar un sistema de organización donde los inconvenientes de tipo robótico pudieran ser tratados de manera automática e inconsciente, “dejando al hombre libre para explorar, crear, pensar y sentir” (Kline y Clynes, 1960: 31).

Hacia la misma época, Gyula Kosice imaginaba una ciudad del futuro: la *Ciudad Hidroespacial*. Motivado por el imperativo de diseñar otros modos de habitabilidad que dieran respuesta al incremento de la población mundial, el artista ideó una ciudad utópica suspendida a mil doscientos metros sobre el nivel del mar e integrada por una serie de hábitats acoplables que pudieran satisfacer las diferentes necesidades de sus pobladores. Habría en ellos lugares para:

(..) tener ganas, para no merecer los trabajos del día y la noche, para alargar la vida y corregir la improvisación, para olvidar el olvido, para disolver el estupor del por qué y para qué y tantos otros lugares como nuestra inagotable imaginación amplifique y conciba.  
(Kosice 1971)

En el mismo Manifiesto citado, Kosice afirma que algunos astrofísicos e ingenieros espaciales consideraban que el oxígeno y el hidrógeno requeridos para respirar podrían ser tomados del agua de las nubes. Descomponiendo el líquido por electrólisis, los componentes serían introducidos en una máquina de fisión nuclear a los fines de proveer la energía demandada para vivir en la ciudad y mantener sus distintos hábitats en suspensión. Con la intención de reunir diferentes opiniones técnicas sobre el proyecto, Kosice se dirigió a los científicos de la NASA. Apparently, la entidad respondió que la urbe imaginada podía llegar a ser factible, aunque los costos serían muy elevados. No obstante, el artista aseguraba que se podría encontrar la manera de hacer de su idea un proyecto viable y argumentaba que valdría la pena el esfuerzo, debido a que sería un paso contundente en pos de la integración del arte con la vida:

El costo desde luego, es muy alto, pero con sólo detener la producción bélica del mundo

por veinticuatro horas e invertir dichas sumas en este proyecto, su realización es posible. La arquitectura hidroespacial está condicionada para estar suspendida en el espacio indefinidamente. La vivienda nómada hidroespacial deteriora el curso de la economía actual en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos imprevisibles. Apunta asimismo a una apertura del arte, pues nuestra civilización entra en la etapa postindustrial. Se propone pues, un arte de todos y no un arte para todos. Al superar todo intermediarismo, el arte se integra tácitamente al hábitat, se disuelve en él y en la vida, es su presentación, su “modus vivendi”. (Kosice, 1971)

Para ese entonces, la imaginación en torno a los modelos de ciudad también había estimulado la propuesta de Kosice para *150 metros de lluvia en la calle Florida* (1968). La intervención urbana fue realizada en el marco de su muestra en el Instituto Torcuato Di Tella y consistió en provocar lluvia artificial sobre una de las calles más transitadas del centro porteño, utilizando un tubo de plexiglás con agujeros por los cuales brotaba el agua propulsada por una bomba. La experimentación con materiales artísticos heterodoxos como el agua, además del gas neón y el plexiglás, signó la producción plástica del artista, reconocido como uno de los primeros creadores de la historia del arte en desarrollar piezas lumínicas e hidrocinéticas. *Una gota de agua acunada a toda velocidad* (1946/48) fue también premonitoria en este sentido. La obra presentaba una estructura motorizada conformada por un prisma de acrílico transparente que contenía una burbuja de aire inyectada en agua y realizaba sucesivamente un movimiento pendular “acunando” al líquido. En proyectos posteriores, como *Hidroactividad H-13* (1965), nuevamente

Kosice exploró la incorporación del agua y la posibilidad de dotar a ésta de movimiento, en cuanto fuente de energía primordial para transformar la sociedad. Asimismo, el agua escapa a toda posibilidad de control dada su propia cualidad de inestabilidad. Este carácter errático abre camino al imprevisto, noción que marcó hondamente los imaginarios artísticos y sociales de los años sesenta.

### **Arte y vida: el espacio urbano como escenario para la transformación**

La impredecibilidad del comportamiento de la obra es una característica distintiva del arte cinético, cuyas producciones incorporan el movimiento real aleatorio o controlado, activadas ya sea de forma automática a través de algún sistema electromecánico, o bien puestas en acción mediante la participación del público. En algunas vertientes del cinetismo, como aquella encarnada por la investigación práctica y teórica de Julio Le Parc, los imaginarios en torno al quehacer artístico se encuentran estrechamente ligados a la posibilidad de provocar cambios concretos en el plano social. Influido por los postulados del anarquismo y el marxismo, el artista argentino emigrado a París promovió la organización de una “guerrilla cultural” que pudiera enfrentar el estado de las cosas vigente, de cara a subrayar las contradicciones inherentes al sistema y crear situaciones donde las personas pudieran transformar lo dado. En el marco de estos cuestionamientos sobre las implicancias éticas, políticas y estéticas de la labor artística, Le Parc incitó a revisar el rol del artista y el papel desempeñado por el público en la obra:

La sociedad, asimilando las nuevas actitudes, lima todas las aristas y cambia en hábitos o en modas todo lo que habría podido tener un comienzo de agresividad, con relación a las estructuras existentes. Hoy, se hace mucho más evidente la necesidad de replantear

el papel del artista en la sociedad. Es necesario adquirir una lucidez más grande y multiplicar las iniciativas en la difícil posición del que, empapado en una realidad social dada, y comprendiendo su situación comprometida, intenta sacar partido de las posibilidades que se le ofrecen para, con ellas, producir cambios. (Le Parc, 1968)

Ante el carácter pasivo-contemplativo del espectador de la obra de arte tradicional, provisto de un ojo culto, intelectual y experto, y frente a la idea de obra fija, estable, permanente y objetual, Le Parc junto a otros artistas del G.R.A.V (Grupo de Investigación de Arte Visual) buscaron desarrollar experiencias que privilegiaran el ojo humano. Fundado en París en 1960 como colectivo artístico, desde 1961 el grupo quedó integrado por Le Parc, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. En acciones como *Una jornada en la calle*, organizada en París el 19 de abril de 1966, el G.R.A.V. propuso diferentes actividades en diversos puntos de la capital francesa donde el público fue invitado a participar de forma física y activa. Un folleto desplegable con dibujos de Le Parc indicaba las situaciones que tendrían lugar en cada sitio, con sus respectivos horarios entre las ocho de la mañana y las once de la noche: la distribución de regalos sorpresa para los peatones que pasaran por una de las locaciones previstas para las primeras horas de la mañana; el desmontaje y montaje de la llamada “estructura permutacional”, una propuesta de Sobrino integrada por placas de plexiglás que podían ensamblarse utilizando las ranuras ubicadas en sus esquinas; el ingreso en los cilindros penetrables de Yvaral conformados por cortinas de tubos de goma para alterar el paisaje urbano; la visualización a través de un gran caleidoscopio situado en el Jardín de las Tullerías; y una ca-

minata nocturna con flashes electrónicos, entre otras propuestas. En el folleto desplegable se incluía una encuesta dirigida a los participantes con el objetivo de conocer el grado de interés, comprensión y apertura suscitado por el arte de la época, y las opiniones acerca de la experiencia en *Una jornada en la calle*.

Si en las imágenes de las revistas ilustradas del Centenario, las ciudades fantásticas de Xul Solar y el proyecto utópico de Gyula Kosice, el paisaje urbano deviene en un territorio fértil para plasmar fantasías y fantasmas sobre el porvenir, en la experiencia del G.R.A.V. la ciudad constituye un espacio de investigación lúdica, sociológica y confirmatoria de la distancia que aún separaba el arte de la vida: a fin de cuentas, la gente que transitaba por la calle no vio las obras porque no contaba con las herramientas para poder descifrarlas, o bien porque se encontraba en un contexto inadecuado para vincularse con ellas (Plante, 2013). Dos años después de *Una jornada en la calle*, Le Parc apuntaba que las determinaciones unilaterales en el campo social sobre las cuales se sostiene el sistema de dominación son semejantes a aquellas que estructuran el campo artístico. Si no lograban revertirse estas dinámicas que siempre tienden a privilegiar a quienes poseen el capital cultural, lamentablemente el arte terminaría contribuyendo con una “mitología social que condiciona el comportamiento de la gente” (Le Parc, 1968).

El espacio público también protagonizó otra clase de proyectos desarrollados en el ámbito urbano de los años sesenta. Algunos de ellos concibieron a la ciudad como el escenario idóneo para ensayar operaciones irónicas que reflexionaban sobre la omnipresencia mediática propia de la época, así como sobre el poder de las imágenes en la cultura masiva. En 1965, Edgardo Giménez, Dalila Puzovio y Carlos Squirru realizaron *¿Por qué son tan geniales?*, un póster-panel que emplazaron durante un mes en

la esquina porteña de Florida y Viamonte. Los tres artistas fueron representados por un pintor de la agencia Meca sobre la base de un collage de sus fotografías. La imagen resultante era encabezada por sus respectivos nombres y el título de la obra. Toda la estética del panel emulaba las cualidades de los carteles de publicidad cinematográfica de la época, de manera que permitía cumplir el objetivo de sacar la obra de la galería o el espacio de exhibición tradicional a la calle y ampliar los alcances del arte. Aunque los artistas preferían no quedar enmarcados en la estética del *pop*, resuena en su trabajo la impronta vivencial del arte y las tentativas de acercar la práctica artística a la vida. En efecto, *¿Por qué son tan geniales?* ha sido leída como una obra que desafió el sistema del arte vigente, apelando a los códigos del joven, vital y efímero *pop* pero, a su vez, situando a la figura del artista como modelo de estilo de vida en el contexto de la modernidad internacional de los años sesenta (Herrera, 2010).

En septiembre del mismo año, Marta Minujín desarrolló su happening conocido como *El Batacazo*, presentado primero en Buenos Aires como parte del Premio Internacional del Instituto Di Tella y, a comienzos de 1966, en la galería Bianchini de Nueva York. Esta propuesta dio cuenta de las influencias que el pop también ejerció en la obra de Minujín, quien diseñó una experiencia inspirada en los ritmos vertiginosos de la ciudad moderna. Una estructura poliédrica de vidrio invitaba al público a sumergirse en diferentes situaciones perceptivas que desafiaban los cánones artísticos de la época. Al ingresar a la obra, los participantes subían por una escalera y se encontraban con conejos vivos. Un tobogán permitía deslizarse hacia la cabeza de una muñeca inflable, sucedida por un túnel de acrílico a través del cual se veían abejas (moscas en la versión neoyorquina) que chocaban con la superficie del pasadizo. A esta profusión de elementos se sumaba la presencia de muñecos semejantes a jugadores

de rugby, tubos de luces de neón y otros objetos que obligaban al público a “despertarse y vivir, por acción directa de lo insólito, de lo sorprendente, de las circunstancias desconectadas de la realidad” (Minujín 1965 cit. en Romero Brest, 2013: 54). Del mismo modo que *La Menesunda*<sup>2</sup>, obra realizada en mayo de 1965 por Minujín y Rubén Santantonín, había buscado reproducir las sensaciones suscitadas durante sus caminatas por las calles Florida y Lavalle, el carácter inesperado de las situaciones comprendidas por *El Batacazo* remitía a la vorágine y el frenesí que se respiraba en el entorno urbano del momento.

Por otro lado, el espacio de la ciudad de la década del sesenta albergó ciertas convergencias entre la industria, el arte y las tecnologías en las cuales quedaron expresados los imaginarios de modernización de la época. La voluntad de aproximar el arte a la vida desembocó allí en una serie de experiencias concebidas como espectáculos multisensoriales en espacios públicos, financiados por el Estado junto con empresas privadas (Novoa, 2020). Una de ellas consistió en el Stand Shell, realizado en Buenos Aires en las inmediaciones de la Facultad de Derecho y el Museo Nacional de Bellas Artes -entre la Avenida Figueroa Alcorta y las vías del tren-, con motivo de la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. El evento fue organizado en noviembre de 1960 durante el

---

<sup>2</sup> *La Menesunda* fue ideada en 1965 por Marta Minujín y Rubén Santantonín y exhibida en el Instituto Torcuato Di Tella. Se trató de una ambientación plurisensorial integrada por dieciséis espacios diferentes, en cuyo recorrido el público era enfrentado a experiencias participativas diversas. Solo por mencionar algunos ejemplos, en el ingreso a la obra había que atravesar un túnel de neón para alcanzar la escalera de acceso; luego una serie de televisores en circuito cerrado incorporaban la imagen del público a sus transmisiones; en una habitación yacía una pareja recostada en una cama que había que rodear para poder pasar al espacio siguiente; más adelante, en una gran cabeza de mujer de gomaespuma, una maquilladora acicalaba a quienes lo desearan; y un dial telefónico enorme requería que el visitante acertara la combinación de números correcta para poder salir de la ambientación.

gobierno de Arturo Frondizi, cuyo mandato fue testigo de diferentes iniciativas que buscaron transferir a la esfera cultural el proyecto del desarrollismo en materia económica, entre ellas la fundación del Instituto Torcuato Di Tella (1958), devenido en uno de los puntos neurálgicos para el desarrollo de la vanguardia porteña de los años sesenta. La apuesta de estas diferentes iniciativas fue la de convertir a Buenos Aires en uno de los principales centros de arte a nivel internacional y mostrar al resto del mundo todo el potencial de la Argentina. Tomando como modelo a las Ferias Mundiales o las Exposiciones Universales, el evento del Sesquicentenario fue organizado por el arquitecto y diseñador César Jannello, y concebido como una Exposición Nacional que proponía abrir camino hacia una nueva etapa futura bajo el lema “Argentina en el tiempo y en el mundo”. Participaron tanto empresas argentinas como extranjeras, entre ellas Industrias Kaiser Argentina (IKA), IBM, Citröen, Cristal Plano, Eternit, la Comisión de Energía Atómica de Estados Unidos y Shell. El pabellón presentado por esta última compañía constó de una estructura poliédrica circundada por un estanque de agua. El proyecto arquitectónico fue encargado al grupo de arquitectos SEPPRA, y en su diseño participaron Federico Peralta Ramos, Santiago Sánchez Elía, Alfredo Agostini, Juan Molinos y Héctor Coppola. En el interior del pabellón tuvo lugar un espectáculo multimedial titulado *El camino*, en cuyo diseño participó el Estudio Onda integrado por Rafael Iglesia, Miguel Asencio, Carlos Fracchia, Jorge Garat y Lorenzo Gigli (hijo). Adoptando como fuente de inspiración explícita al Pabellón Philips construido en 1958 por Le Corbusier y Iannis Xenakis para la Exposición Internacional de Bruselas, en cuyo interior fue presentado el *Poema electrónico* de Edgard Varèse, el estudio argentino propuso crear un espacio “dinámico”, con música e “hipertexto” (Iglesia, 2019: 22). El Pabellón Shell ofreció una proyección multimedia, integrada por dos proyectores de dieciséis milímetros, cuatro proyectores de

diapositivas sincronizados, una veintena de fuentes de luz y esculturas de seis metros de altura realizadas por Lorenzo Gigli (padre). La grabación multipantalla buscaba comunicar al público la impronta moderna de los desarrollos de la empresa Shell, mientras que el poema, escrito por Roberto Villanueva, aludía al progreso de la humanidad mediante el desarrollo de la industria. Por su parte, Fernando Von Reichenbach se ocupó de la ingeniería en sonido y Leda Valladares ideó la expresión sonora del poema de Villanueva, registrando sus versos con voces femeninas y masculinas distribuidas en seis parlantes en diferentes alternancias y yuxtaposiciones (Novoa, 2020). El dispositivo desarrollado por Von Reichenbach consistió en un sistema de más de veinte canales de comandos en cinta magnética, los cuales permitían controlar los proyectores, las diapositivas y las esculturas.

Según recuerda Iglesia (2019), el Pabellón buscaba sorprender a los visitantes, quienes adquirirían una participación activa al verse estimulados por distintos efectos visuales y sonoros:

En ese momento era muy difícil controlar ese maremágnum de voces, de música, de proyecciones. Había dos posibilidades: se podía manejar sobre una cinta perforada o sobre una cinta grabada. Se hizo sobre una cinta grabada. El ingeniero Alberto Raúl Inzúa y Fernando Von Reichenbach llevaron adelante la grabación y logramos que todo eso se convirtiera en un espectáculo multimedia bastante interesante. La gente ingresaba y subía a una especie de balcón, donde era bombardeada desde todos lados por las imágenes, la música y la locución. Nuestra idea era dar un mensaje que fuera sorprendente. No incomprensible porque tenía que tener un sentido, pero sí sorprendente para el espectador que tenía

que estar mirando para todos lados al mismo tiempo. (p. 22)

La sorpresa por parte del público ante algunas de las propuestas del evento fue asimismo evidente en el Pabellón de IBM, donde fue expuesta la computadora IBM 305 RAMAC (*Random Access Method Automatic Computer*) creada en 1956, el primer ordenador comercial con memoria en discos magnéticos. Su unidad central de procesamiento se componía de válvulas y tuvo importante éxito en las empresas de la época porque empleaba tarjetas perforadas y podía funcionar como una máquina de contabilidad potente (Babini, 1997). La computadora había sido exhibida dos años antes en la Exposición de Bruselas, pero en esta ocasión fue programada para responder a preguntas sobre la Revolución de Mayo. Tiempo después IBM introduciría el modelo 650 RAMAC en su Data Center y en la empresa Transportes de Buenos Aires (Carnota y Rodríguez, 2019).

Una nota publicada en *El Hogar* en 1917, titulada “El mundo en lo futuro” y firmada por Hudson Maxim, asociaba el porvenir con los avances más diversos: la telefonía sin hilos que permitiría entablar conversaciones “con las antípodas” (Maxim, 1917 cit. en Gutman, 2011) tan sencillamente como en ese entonces resultaba conversar con un vecino en la calle; teatros emplazados en zonas rurales y constituidos por bastidores blancos donde, utilizando el teléfono, el telarmonio y el televisor, podrían ser reproducidas las obras protagonizadas por actores residentes en París, Londres y Nueva York; y guerras semejantes a una partida de ajedrez: en ellas los movimientos de los ejércitos quedarían expuestos a la mirada del mundo gracias a un servicio de exploradores aéreos que anularía toda posibilidad de maniobras bélicas secretas. En menos de cincuenta años, aquellas proyecciones de futuro que recorren las páginas de las revistas ilustradas editadas en torno al Centenario de la Revolución de Mayo

dejarían de ser meras conjeturas, cercanas a imaginarios de ciencia ficción, para empezar a convertirse en una realidad cotidiana.

### **El fin de las utopías modernas: relecturas contemporáneas de la ciudad**

Los imaginarios modernos de futuro recorridos hasta este punto fueron elaborados de modos diversos, pero en general articulados en torno a la noción de utopía, una de las expresiones del imaginario social. Sus proyecciones sobre el porvenir dieron cuenta de las fantasías, expectativas y misterios que traería aparejado un futuro relativamente lejano, en una temporalidad que aún distaba de la inmediatez característica de nuestra época. Desde el punto de vista de Paul Ricoeur (1984), las utopías asimismo pueden ser pensadas como ucronías: considerando que la función de la primera consiste en proyectar una representación de la vida real por fuera de lo real, ese afuera resulta ser otro lugar que es también una exterioridad temporal, vale decir, otro tiempo. Ideología y utopía encarnarían una función liberadora en tanto ambas constituyen los lugares donde los grupos sociales pueden elaborar interrogantes sobre su propio tiempo histórico. De acuerdo con este enfoque, la imaginación del no lugar habilita la apertura del campo de lo posible (Ricoeur, 1984).

Diversos artistas contemporáneos reflexionan en la actualidad sobre las implicancias de la innovación, la invención y la novedad desde una perspectiva desidealizada con respecto a aquella noción de utopía moderna imperante durante buena parte del siglo pasado. Lo hacen desde un presente habitado por un futuro que siempre parece haber llegado. Aquel porvenir prometedor que dejan entrever los proyectos relevados en los apartados precedentes, son ahora reemplazados por la imaginación de un final diferente. Más que adherir a idearios apocalípticos o distópicos como reacción ante la amenaza de la expansión

tecnológica, estos imaginarios se inclinan a considerar el descuido de la humanidad hacia el planeta, a cuestionar la supuesta alianza indisociable entre novedad y progreso, y a ponderar los efectos de encontrarnos sumergidos en un mundo digitalmente administrado (Speranza, 2019).

Algunos proyectos abordan estas problemáticas desde una línea de trabajo que toma al territorio como eje central de la pesquisa, adoptando el espacio natural o urbano como material artístico para el desarrollo de su investigación estética y conceptual. Estas prácticas involucran una serie de operaciones diversas, en y sobre el territorio, como intervenciones, derivas, ocupaciones, recorridos en el paisaje y proyectos comunitarios, muchos de ellos dirigidos a resignificar algunas concepciones hegemónicas comprometidas en los planes de urbanización de las ciudades modernas. *Bordes (todas las utopías son deprimidas)* es un trabajo de Mariela Yeregui y Marlin Velasco que discurre en esta dirección, y cuya propuesta apunta a resistir a los “embates de las utopías modernizadoras, de las tecnocracias hipnotizantes, a partir de una contra-urbanística en los pliegues de la propia ciudad” (Yeregui, 2020: 85). La iniciativa surgió en el marco del proyecto de creación e investigación “Geopoéticas Subalternas”, gestado dentro del Laboratorio de Arte e Inteligencia Artificial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Desarrollado durante 2019, el trabajo comprendió una serie de acciones de deriva encauzadas por las artistas en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires. La locación elegida para realizar estas acciones fue la sección comprendida por los bordes de la Avenida General Paz, una autopista de veinticuatro kilómetros de extensión que rodea a la ciudad y marca los límites con la Provincia de Buenos Aires. Por un lado, esta avenida, concebida como una de las llamadas “avenidas parque” (*Parkway*), fue originalmente trazada como el símbolo de modernización por excelencia que suponía el nuevo proyecto urbano gestado

hacia fines del siglo XIX. Paradójicamente, la avenida General Paz entraña una zona fronteriza que une y separa el carácter central de la ciudad y el conurbano bonaerense, donde se concentra una porción significativa de la población total del país. Más de un millón de personas cruzan diariamente la avenida para ingresar a Buenos Aires. Como contracara del proyecto de modernización decimonónico, Yeregui explica:

Los procesos de desindustrialización que tuvieron lugar entre 1970 y 1990 en Argentina hicieron de esta arteria el escenario de conformación de territorios de abandono —fábricas quebradas y aglomeraciones urbanas marginalizadas del sistema productivo— y una zona franca de circulación de grandes grupos poblacionales hacia la Ciudad de Buenos Aires. (Yeregui, 2020: 84)

Partiendo de las contradicciones inherentes a la historia de este área de la ciudad, las artistas recuperaron la noción de espacios residuales propuesta por el arquitecto y urbanista italiano Francesco Careri (2016) para realizar una serie de acciones en el territorio (recorridos, diálogos, recolecciones) orientadas a identificar tramas alternativas a la “oficialidad urbanística” (Yeregui, 2020: 84), donde conviven pasacalles, santuarios del Gauchito Gil y parrillas al paso. En estos recorridos, *Bordes* planteó reapropiaciones críticas del espacio público mediante diferentes estrategias creativas situadas, las cuales configuraron cartografías diferentes a las convenciones de sistematización y regulación del territorio de los mapas tradicionales. La intención de las nuevas propuestas cartográficas consistió en reinterpretar las visiones cenitales y normalizadoras de los mapas aéreos dominantes de Google Maps para barajar contrapuntos visuales más acordes a la propia experiencia en el territorio sondeado:

¿Qué sucede cuando un GPS nos entrega las coordenadas geográficas de nuestra ubicación? El dispositivo no hace sino lo que se espera que haga. ¿Y cuando este mismo dispositivo es parte de un proyecto que se pretende artístico y también nos entrega los datos de geolocalización y no más que eso? Aquel que lo manipula, artista o público, se convierte en un usuario tecnológico, perdiendo toda posibilidad de generar relaciones significativas con el territorio. Nuevamente, interactúa con una interfaz y se pierde toda posibilidad de construcción crítica y simbólica. Sin embargo, afortunadamente muchos proyectos echan por tierra estos presupuestos y aspiraciones tecnocráticas y plantean superar las encrucijadas de los tecno-discursos para pensar en flujos de interacciones en entornos en los que el conflicto articula las propias prácticas. (Yeregui, 2020: 82)

Por un lado, las autoras del proyecto emprendieron una caminata por día a lo largo de la franja próxima a la Avenida General Paz, durante noventa días en total. Para las noventa caminatas elaboraron su propia vestimenta a la que integraron un mini display LCD con un GPS incorporado. Sobre estos dispositivos se fueron dibujando sus trayectos en tiempo real. Las artistas emplearon un display por día, de manera que al terminar los noventa recorridos obtuvieron esa misma cantidad de dispositivos y los caminos trazados. Además, realizaron diferentes mapas bordados y una gran cartografía electrotéxtil cuyos recorridos cosidos sobre la tela recuerdan las líneas que estructuran los mapas psicogeográficos elaborados por los artistas situacionistas en sus derivas. Por otro lado, durante los diferentes trayectos Yeregui y Velasco recogieron

ron desechos que hallaron en el camino, entre ellos chatarra electrónica. Estos materiales fueron refuncionalizados y restituidos al entramado urbano, incrustándolos en las grietas de los muros para facilitar con ellos algunas interacciones de los habitantes, como por ejemplo el encendido de diodos.

La propuesta de producción comunitaria en un trabajo de intervención del territorio urbano ya había aparecido en otra obra de Mariela Yeregui: *Escrituras: un proyecto de contra-señalética urbana*, desarrollado junto a Gabriela Golder entre 2014 y 2017. Concebida como una obra de producción comunitaria, participativa, performática y de intervención del territorio, las artistas diseñaron una serie de estrategias cartográficas *open-source* para investigar las relaciones que se tejen en espacios específicos, en este caso en el barrio porteño de La Boca. La idea de cartografías de código abierto resultó del trabajo participativo con la comunidad en cuatro talleres que buscaron percibir los sonidos de la zona, realizar recorridos por las calles, y leer las inscripciones de los carteles y grafitis ubicados en sus distintos recovecos. Algunas de las reflexiones surgidas en estos ámbitos de encuentro fueron posteriormente convertidas en seis frases de neón que, a modo de grandes letreros luminosos, rematan los locales comerciales y otros puntos de la avenida Benito Pérez Galdós (una farmacia, un museo, un centro cultural, la autopista, un bar y un taller mecánico). En ellos se lee: “volvemos invisibles”, “el terreno se vuelve a mover”, “el viento arrasa y se va”, “eternos por día, por hora, por mes”, “salió el sol y se corrió el límite” y “es imposible el silencio”. Como ha sido observado por Tania Puente (2020: 46) en su análisis del proyecto, *Escrituras* plantea una intención de resistencia frente a los mensajes unidireccionales y jerárquicos para irrumpir en el paisaje urbano, proponiendo “fisuras en la neutralización de la mirada sobre la ciudad”.

Mientras que durante siglos la idea de futuro sentó sus bases en el espíritu racionalista orientado por el progreso tecnológico -característico del gran proyecto civilizador moderno occidental que, en realidad, ocultó su verdadero afán de dominio estético, epistemológico y tecnocientífico (Gontijo, 2020)-, *Bordes* y *Escrituras* resignifican los imaginarios de futuro expresados en el paisaje urbano latinoamericano. Aquí sus artistas no plasman una visión idealizada sobre la urbe moderna; por el contrario, proponen otras maneras de habitar y reterritorializar la ciudad del presente, en cuyas tramas se dejan entrever los remanentes de los proyectos de modernización sucesivamente implantados en nuestras complejas geografías. Desenvuelven así estrategias que se revelan hacia las (deprimidas) utopías modernas expresadas en los imaginarios glorificadores de novedad, futuro y progreso. En este sentido, el desguace de ciertos dispositivos (*Bordes*) y la reorientación de las tecnologías hacia nuevos fines (*Escrituras*) comprometen un desmantelamiento profundo de aquellos idearios tecnocráticos hegemónicos que fueron asociados a estructuras de poder dominantes a lo largo de la Modernidad occidental.

### **Otras Sofronias posibles**

“Cada vez es más difícil vivir las ciudades como ciudades”, escribe Italo Calvino (2008: 26) en la nota preliminar de *Las ciudades invisibles*. Un compendio de ciudades bidimensionales, abismales, microscópicas, lujuriosas, escondidas, concéntricas (y tantas otras) toman forma en los relatos de viaje de Marco Polo, a través de los cuales el explorador pareciera preguntarse por los motivos que han llevado a las personas a vivir en las ciudades. La pregunta no puede ser respondida de manera unívoca porque se trata de una obra “poliédrica”, tal como ha sido definida por su autor (Calvino, 2008: 26). Las ciudades son muchas cosas en simultáneo: son memorias, deseos, signos de lenguaje, pero también son lugares de trueque

de mercancías, palabras, deseos, recuerdos. No es casual que el hilo que va tejiendo la trama dispersa de ciudades esté dado por la figura de un mercader como lo fue Marco Polo. Son urbes utópicas y también infernales, paradoja que atraviesa a muchas de las ciudades invisibles imaginadas por Calvino, como el caso de Sofronia, integrada por dos medias ciudades: la de la montaña rusa, el circo y el tiro al blanco, siempre emplazada en el mismo lugar, y la de piedra, mármol y cemento, con la plaza, la escuela, el ministerio, el matadero y el hospital, anualmente desmontada y emplazada junto a otra media ciudad.

En los proyectos artísticos aquí examinados pareciera resonar la parte provisoria de Sofronia, ciudad *cyborg* mitad fija y mitad temporal. A través de la representación de metrópolis utópicas o fantásticas, intervenciones lúdicas en el entorno urbano, ambientaciones multisensoriales construidas en pabellones modernizantes emplazados en pleno corazón de la ciudad, y ejercicios de deriva en el espacio público, sus artistas han imaginado otras medias Sofronias posibles. Sin embargo, en las obras analizadas, las ciudades imaginadas no se acoplan a la mitad preexistente como en el relato de Calvino, sino que se proyectan sobre las ciudades reales de cada época para hacer de ellas mundos menos fijos y más habitables. Volviendo a la pregunta de Marco Polo: tal vez uno de los motivos que nos llevan a vivir en la ciudad sea la posibilidad de imaginar otros futuros de ciudades.

### Referencias bibliográficas:

- BABINI, N. (1997) "La llegada de la computadora a la Argentina". *LLULL*, 20, pp. 465- 490.
- BACZKO, B. (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- CARNOTA, R. y RODRÍGUEZ, R. (2019) “Fulgor y ocaso de CEUNS. Una apuesta a la tecnología nacional en el Sur de Argentina”, en *SAMCA: Salvando la Memoria de la Computación Argentina*: <http://157.92.26.237/?p=258>
- CALVINO, I. (2008) *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Crisálida Crasis.
- CASTORIADIS, C. (1997) “El Imaginario Social Instituyente”. *Zona Erógena*, 35, pp. 1-9.
- CLYNES, M. y KLINE, N (1960) “Cyborgs and Space”. *Astronautics*, 5 (9), pp. 27-31.
- GONTIJO, J. (2020) “Canibalizar las tecnologías y decolonializar el futuro”, en *Sociedad futura*: <https://sociedadfutura.com.ar/2020/07/15/canibalizar-las-tecnologias-y-decolonizar-el-futuro-1/>
- GUTMAN, M. (2011) “Buenos Aires, el poder de la anticipación, 1900-1920”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, 41 (1), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- GUTMAN, M. (1998) “Anticipaciones de futuro en Buenos Aires, 1910”. *Seminario de Crítica*, 87, pp. 1-47.
- HERRERA, M. J. (2010) *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- IGLESIA, R. (2019). “Un futuro maquetado, la feria del sesquicentenario argentino”, en W. QUIROGA (ed.) *Ideas materiales: arte y diseño argentino en la década del 60* (p. 13-31). Buenos Aires: MALBA - Fundación IDA.
- KOSICE, G. (1971) “Manifiesto La Ciudad Hidroespacial”, en *Gyula Kosice*: <http://kosice.com.ar/otros-recursos/los-textos/de-kosice/manifiesto-la-ciudad-hidroespacial/>
- LE PARC, J. (1968) “Guerrilla Cultural”, en *Julio Le Parc*: <http://julioleparc.org/guérilla-culturelle.html>
- NOVOA, L. (2020) “Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una Nación del futuro”. *Revista del IIMCV*, 34 (1), pp. 55-83.

- PLANTE, I. (2013) *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- RASPALL, T., RODRÍGUEZ, M.C., VON LÜCKEN y M., PEREA, C. (2013). “Expansión urbana y desarrollo del hábitat popular en el área metropolitana de Buenos Aires: continuidades y variaciones en seis localizaciones intraurbanas”. *Documentos de trabajo*, 66, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- RICOEUR, P. (1984) *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Editorial Docencia.
- ROMERO BREST, J. (2013) “Marta Minujín”, en R. ALONSO (cur.). *Marta Minujín*. París, Nueva York, Neuquén (p. 50-85). Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes.
- SARLO, B. (2007) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SOLAR, X. (1957). “Propuestas para más vida futura. *Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos*. *Lyra*, 15 (5), pp. 31-33.
- YEREGUI, M. (2020) “Tecnopoéticas subalternas (o algunos apuntes para desandar territorios). *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 18 (2), pp. 76-90.



## ¿UN IMAGINARIO IMPOSTADO? CONFLICTOS SOCIALES Y HERMENÉUTICOS EN LA NOVELA NEORRURAL ESPAÑOLA

Geneviève Fabry  
Universidad Católica de Lovaina

Desde hace algunos años, “la literatura española vuelve al campo”, como indicaba acertadamente el título de dos suplementos literarios españoles.<sup>1</sup> Desde hace una década aproximadamente, son numerosas las obras que tematizan la “despoblación del mundo rural y la desaparición del campesinado” (Rodríguez Marcos). Este fenómeno abarca varios géneros, desde el ensayo a la poesía pasando por la novela. En cuanto al primero, el libro de Sergio del Molino, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, es a la vez un síntoma del fenómeno y quizás la mejor referencia para aprehenderlo.<sup>2</sup> Del Molino estudia cómo el “Gran trauma” de un éxodo rural acelerado en los años 50 y 60, vivido en el contexto autoritario del franquismo, vació literalmente extensas zonas de la España interior: “[en torno a 1950] catorce provincias quedaron

---

<sup>1</sup> Véase el artículo firmado por Álvaro Colomer en *La Vanguardia*, 20/08/2014, así como el dossier de Javier Rodríguez Marcos en el suplemento literario de *El País*, *Babelia*, en su edición del 7 de febrero de 2019.

<sup>2</sup> La acogida del libro ha sido muy positiva; recibió el Premio Libro del año 2016 y el Premio de Libreros de Madrid. También en el ámbito académico, el ensayo de del Molino ha servido de mapa hermenéutico para orientarse en la narrativa neorrural, como lo evidencia el título del dossier coordinado por X. Escudero en la revista *HispanismeS* dedicado a la literatura neorrural: “L’Espagne vide”. De la misma forma, una referencia a del Molino se puede vislumbrar en el título del artículo de Díez Cobo.

heridas de muerte y agonizan hasta hoy. Huesca, Guadalajara, Teruel, Soria, Ávila, Cuenca, Zamora, Burgos, León, Salamanca, Palencia, Segovia, Lugo y Ourense se convirtieron prácticamente en desiertos. Doce de las catorce pertenecen a la España vacía, y las otras dos, Lugo y Ourense, son extensiones de esa misma España” (del Molino s./p.). La densidad de la población de estas zonas es una de las más bajas de Europa. Del Molino muestra cómo el recuerdo de este “Gran trauma” resuena en la literatura y el cine de los hijos y nietos de los que tuvieron que vivir este difícil exilio interior: “la España vacía es, sobre todo, un mapa imaginario, un territorio literario, un estado (no siempre alterado) de la conciencia” (del Molino s./p.). En cuanto a la poesía,<sup>3</sup> el éxito de *Cuaderno de campo*, primer poemario de la veterinaria andaluza María Sánchez, también es un indicio de una sensibilidad nueva hacia las formas contemporáneas de vivir en el campo.<sup>4</sup> En lo que atañe a la novela, la cosecha es aún más rica. Palmar Álvarez-Blanco ya apuntaba en 2010 que “Desde hace algunos años, en la narrativa española, se observa la multiplicación de historias en las que un personaje inserto en una experiencia de duelo, siente la urgente necesidad de viajar hacia un espacio natural o rural en busca de un antídoto contra un estado de crisis existencial” (citada en Mora 201). Sin lugar a dudas, la obra que ha logrado dar una visibilidad repentina e intensa a la temática rural en España es la primera novela de Jesús Carrasco, *Intemperie* (2013). No sólo constituye un verdadero fenómeno editorial por su éxito nacional e internacional de ventas,<sup>5</sup> sino que también destaca por su buena

---

<sup>3</sup> Véase también la antología de Pedro Domene.

<sup>4</sup> Mi edición, aparecida en octubre de 2020, es la decimoséptima desde marzo de 2017, fecha de la primera edición.

<sup>5</sup> “Se trata de una obra que se puede considerar un éxito de ventas y un *best-seller* internacional: 24 ediciones y 100.000 ejemplares en España; 25 ediciones y 45.000 ejemplares en Holanda y 2 ediciones y 11.043 ejemplares en Italia. [...] a día de hoy, se han publicado dieciséis traducciones y hay cuatro en curso. Asimismo, se están negociando los derechos de traducción a otras cinco lenguas: albanés,

recepción en los principales suplementos literarios españoles y por la serie de premios cosechados.<sup>6</sup> Según Jaime Cedillo, Jesús Carrasco se convirtió

en el padre de una nueva generación que ha regresado a lo rural con una mirada crítica y una perspectiva existencialista. Cada uno de los autores que se ha acercado a esta realidad lo ha hecho con su propia fórmula, aunque todos comparten un interés sobre el vínculo emocional del hombre con la tierra. Ginés Sánchez, Lara Moreno, Jenn Díaz, Mireya Hernández, Iván Repila, Manuel Darriba y Sergio del Molino son, junto a Carrasco, los autores más representativos de esta nueva corriente.<sup>7</sup>

Ahora bien, el entusiasmo crítico inicial, sobre todo plasmado en reseñas periodísticas, ha dado paso a una mirada más distanciada y menos elogiosa. En un estudio que abarca un amplio corpus de doce novelas, Geneviève Champeau asevera que:

Estas novelas neorrurales elaboran una utopía retrospectiva al buscar en un pasado un modelo cultural para el presente y el futuro. Son, en esta medida y estrictamente hablando, conservadoras. (29)

---

serbio, macedonio, búlgaro y croata. Se han vendido los derechos, o se está negociando la venta, a un total de 26 lenguas" (Abascal 5).

<sup>6</sup> "los críticos Ricardo Senabre, José María Pozuelo Yvancos y Ernesto Ayala-Dip, entre otros, es decir, firmas de reconocido prestigio de los suplementos culturales de los periódicos de mayor tirada en España, le dedicaron reseñas muy positivas. [...] Del reconocimiento editorial y crítico, la novela pasa a recibir más de una decena de premios y a ser finalista de otros tantos, nacionales e internacionales" (Abascal 6).

<sup>7</sup> Colomer también habla de Carrasco como "el padre involuntario" de una nueva corriente.

Por lo tanto, el análisis sociológico incluido en estas novelas es reducido. Al descartar un enfrentamiento directo y profundo con la conflictividad del campo y los problemas concretos de la ruralidad española contemporánea, estas novelas neorrurales fraguarían un imaginario marcado por imperativos morales más que sociales; su referencia a “un pasado a-histórico, depurado, idealizado, en nombre de una postura humanista, esencialista, [...] contrasta con el progresismo de la literatura rural del ‘realismo social’ de los años 50/60 del pasado siglo y con la búsqueda de nuevas formas de disidencia urbana en las novelas comprometidas y combativas del ‘nuevo realismo’ actual (33). En otros términos, estas novelas fracasarían en la creación de una corriente literaria verdaderamente innovadora.

En otro artículo que propone una evaluación cuidadosa de la corriente narrativa neorrural española, Vicente Luis Mora también establece un balance crítico severo:

El otro elemento de extrañeza que genera esta línea es su escasa calidad estética, salvo algunas excepciones. Quizá se debe a que parece fruto de una moda, y no de una perspectiva vital y serena y de un conocimiento del medio, como sucede en quienes tocan este tema desde hace décadas con la debida solvencia, como Gonzalo Hidalgo Bayal, Ramón Pinilla, González Sainz, Manuel Rivas, Luis Mateo Díez, Alejandro López Andrada, Cristina Sánchez Andrade, Julián Rodríguez, etc. [...]. Chocan aún más el escaso fulgor estilístico y la cicatera panoplia léxica de los recientes practicantes, frente a la sólida tradición novelesca española que, desde el grupo del 98 hasta Miguel Delibes y Julio Llamazares, pasando por Gabriel Miró o Ramón J. Sender,

han abordado historias y personajes ambientados en el campo español. Sólo algunos autores, como Julián Rodríguez, Alberto Olmos, Pilar Adón o Julio José Ordovás, sin llegar a las cimas citadas, han demostrado al menos un profundo respeto por esa tradición, cifrado en cierta voluntad estilística y en el reflejo verbal de los ambientes rurales desde una elaboración verosímil. [...] Al leer alguna de estas obras *neorrurales* tiene el lector la sensación de recorrer un imaginario impostado, como en algunos *menosprecios de corte y alabanzas de aldea* de nuestra literatura del XVI. (Mora 204).

Como evidencia esta larga cita, los principales reproches de Mora giran alrededor de la filiación regional y literaria de los autores considerados. Por un lado, al no ser originarios del campo y al vivir en grandes ciudades, la mayoría de los autores neorrurales no tendrían un conocimiento suficiente del mismo ni del lenguaje necesario para evocarlos con precisión; por otro lado, no estarían íntimamente vinculados con la gran tradición literaria española encarnada en Cela y Delibes. Por consiguiente, según Mora, la impresión general que tiene el lector es la de “un imaginario impostado”.

Me gustaría detenerme en la crítica de Mora porque es inteligente, muy bien documentada y construida. Sin embargo, a mi modo de ver y más allá de los méritos científicos del artículo, esta crítica es emblemática de un uso no problematizado de la noción de imaginario. De hecho, en la segunda parte de su artículo, Mora analiza varios casos de estudio, relacionando cada novela estudiada con una concepción no explicitada de lo que sería un imaginario rural auténtico. El primer estudio de caso es el de la novela *Por si se va la luz* (2013) de Lara Moreno. V.L. Mora le reprocha su carácter falsamente rural:

En consecuencia, *Por si se va la luz* es una novela urbana que sucede en el campo: urbano es su léxico, urbana la mirada, urbana la forma de pensar el agro desde lo ciudadano o metropolitano. Lo que no quiere decir que sea una mala novela, es sólo una novela no demasiado vibrante y algo esquizoide, resultado de un error en la elección del tema o de las técnicas literarias (comenzando por el lenguaje) con que un asunto se aborda. Frente a las ricas opciones estilísticas con que la tradición novelística española ha abordado el tema, Moreno ha preferido una construcción textual sustentada en frases simples y cortas, esquemáticas, que no parecen fruto de una disposición original y meditada, sino de un *recorte*, de un podado hecho fuera de temporada y con los mismos resultados para la prosa que un mal podado para los árboles. (207)

En esta crítica de Mora, subyacen dos premisas no explicitadas vinculadas con el imaginario. La primera considera que el campo se percibe necesariamente en contraste exclusivo con la ciudad y que el “*extrañamiento* ante lo rústico” (206) es una falacia literaria. De esta forma, en otro estudio de caso, Mora critica el uso del teléfono celular por parte de personajes que rechazan así “lo pastoril como alternativa vital” (209).<sup>8</sup> ¿Por qué la tecnología estaría reñida con la vida rural en una novela del siglo XXI? ¿Por qué la ruralidad debería identificarse con lo pastoril? Es una pregunta que ya se planteaba Raymond Williams en su estudio clásico sobre *The Country and the City*.<sup>9</sup> Asimismo, la falacia denunciada por Mora

---

<sup>8</sup> En novelas de Carlos Frontera y Juan Aballe.

<sup>9</sup> Williams señala que una investigación histórica acerca de la vida rural se topa principalmente con fuentes literarias y se pregunta lo siguiente: “Cuando los

se asentaría en la elección de otra tradición literaria, ajena a la que hizo la gloria del realismo social español de ambientación campesina. Estas críticas, a mi modo de ver, dan por sentado una concepción del imaginario como elaborada desde la literatura y fuera de una dinámica histórica y sociológica que ha modificado profundamente la ruralidad y la manera como ésta se define en tensión con el ámbito urbano. Por consiguiente, para plantear de forma adecuada un estudio crítico del imaginario rural presente en las novelas españolas recientes que venimos comentando, se requiere: (1) una concepción más precisa de la noción de imaginario, (2) una elaboración no sólo literaria de lo que sería un imaginario rural y por ende (3) una concepción más acotada del aporte de la literatura a un imaginario que se construye en el seno de una dinámica social e histórica más amplia.

### **El imaginario social**

La noción de imaginario (en estrecha relación con el término francés “*imaginaire*”) o imaginación (en relación con el equivalente inglés “*imagination*”) es muy amplia y ha dado lugar a elaboraciones teóricas numerosas. Para la crítica literaria, ha resultado útil la reflexión sobre las estructuras antropológicas de la imaginación que se ha desarrollado desde diversas disciplinas: la psicocrítica (Ch. Mauron), los arquetipos (C.G. Jung), la mitocrítica (N. Frye y P. Brunel), la poética simbólica (G. Bachelard)

---

hechos son poemas, son también, y tal vez de manera crucial, poemas de diferentes tipos. Sólo podemos analizar estas importantes estructuras de sentimiento si hacemos, desde el principio, estas discriminaciones críticas. Y entonces, el primer problema de definición, un persistente problema de forma, es la cuestión de la pastoral, de lo que se conoce como pastoral” [cita original: “When the facts are poems, they are also, and perhaps crucially, poems of different kinds. We can only analyse these important structures of feeling if we make, from the beginning, these critical discriminations. And then, the first problem of definition, a persistent problem of form, is the question of pastoral, of what is known as pastoral” (12).]

o los estudios de G. Durand que versan precisamente sobre las estructuras de la imaginación (en las que distinga entre régimen diurno de la imagen y régimen nocturno).

Sin embargo, la perspectiva antropológica tiende al universalismo y a la abstracción. Para el estudio de un imaginario estrechamente vinculado con la evolución histórica de una sociedad dada, se necesita otra orientación como la que brinda la reflexión de Cornelius Castoriadis. Este filósofo greco-francés sitúa el imaginario en el fundamento de las sociedades:

La historia es imposible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creativa, de lo que hemos llamado el imaginario radical, tal como se manifiesta a la vez e indisolublemente en el hacer histórico, y en la constitución, antes de cualquier racionalidad explícita, de un universo de significados. ...] este hacer plantea y se da a sí mismo algo distinto de lo que simplemente es, y [...] está habitado por significados que no son ni un reflejo de lo percibido, ni una simple extensión y sublimación de las tendencias de la animalidad, ni una elaboración estrictamente racional de los datos. El mundo social se constituye y se articula cada vez según tal sistema de significaciones, y estas significaciones existen, una vez constituidas, en el modo de lo que hemos llamado el imaginario efectivo (o lo imaginado).

[L'histoire est impossible et inconcevable en dehors de l'imagination productive ou créatrice, de ce que nous avons appelé l'imaginaire radical, tel qu'il se manifeste à la fois et indissolublement dans le faire historique, et

dans la constitution, avant toute rationalité explicite, d'un univers de significations. [...] ce faire pose et se donne autre chose que ce qui simplement est, et [...] il est habité par des significations qui ne sont ni reflet du perçu, ni simple prolongement et sublimation des tendances de l'animalité, ni élaboration strictement rationnelle des données. Le monde social est chaque fois constitué et articulé en fonction d'un tel système de significations, et ces significations existent, une fois constituées, dans le mode de ce que nous avons appelé l'imaginaire effectif (ou l'imaginé). (220-221)]

El imaginario social, en tanto “imaginario efectivo”, abarca las significaciones compartidas que producen instituciones. El estudio de Magda Sepúlveda Eriz sobre la poesía de Gabriela Mistral ofrece un buen ejemplo de análisis desarrollado de forma metódica a partir de las concepciones de Castoriadis. La crítica chilena distingue, además de la premisa de Castoriadis, seis categorías analíticas que permiten definir con mayor precisión estas significaciones compartidas (Sepúlveda 24-37):

1. el nivel de la representación que analiza cómo se unen una idea y un lenguaje material;
2. el nivel de la historia que examina “las subjetividades que se representan en momentos históricos dados” (27);
3. el nivel psicosocial en el que se observa cómo el imaginario social ofrece “modelos de identificación” (30);
4. el nivel retórico según el cual, en referencia a Lakoff, “los tropos de lenguaje son una forma de estructurar el pensamiento y la acción de la vida cotidiana” (32);

5. el nivel narrativo mediante el cual el imaginario social concibe “la historia como una narración” (34) y produce “una comunidad interpretativa” acerca del “presente y el pasado” (34);
6. el nivel político que “considera los conflictos que se ponen en escena en la matriz del colectivo. Los conflictos representados se deben a que los grupos sociales se construyen luchando por un espacio simbólico” (35).

Frente a esta concepción del imaginario, la literatura no constituye ni mucho menos la fuente primordial para la elaboración imaginaria aunque su papel es fundamental ya que es una “práctica corrosiva para el imaginario social” (37). De manera más fundamental aún, la literatura participa en la matriz del imaginario radical abocado a un trabajo incesante de creación de nuevas significaciones imaginarias susceptibles de responder a los interrogantes de una sociedad dada entregada a la tarea creadora continua de su propia constitución y supervivencia.<sup>10</sup>

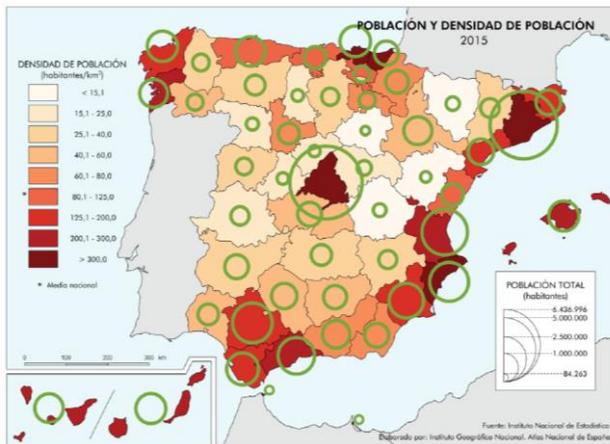
---

<sup>10</sup> “La forma en que todo tiene sentido, y el sentido que tiene, depende del núcleo de significados imaginarios de la sociedad considerada. Pero esta coincidencia nunca está asegurada: lo que se le escapa, a veces casi indiferente, puede ser y es de una gravedad decisiva. Lo que se le escapa es el enigma del mundo en su conjunto, [...] es decir, una oferta inagotable de alteridad, y como desafío irreductible a cualquier sentido establecido”. [“La manière dont chaque fois tout fait sens, et le sens qu’il fait, relève du noyau de significations imaginaires de la société considérée. Mais ce recouvrement n’est jamais assuré : ce qui lui échappe, parfois presque indifférent, peut être et est d’une gravité décisive. Ce qui lui échappe, c’est l’énigme du monde tout court, [...] c’est-à-dire provision inépuisable d’altérité, et comme défi irréductible à toute signification établie”] (Castoriadis 535).

## Imaginario rurales en España: un enfoque histórico-sociológico

En la perspectiva determinada por Castoriadis, la dimensión social e histórica es fundamental para definir los grandes rasgos del imaginario rural que además, depende de una geografía singular. Desde este último punto de vista, la ruralidad se define ante todo en términos demográficos: “el hábitat rural se refiere a las aldeas, los lugares, los pueblos o los barrios existentes en España, en municipios que no alcanzan un efectivo superior a 10.000 habitantes. Estos asentamientos tienen un origen histórico” (Atlas, 204).<sup>11</sup>

El mapa siguiente permite visualizar las diferencias demográficas en el territorio español:



Este mapa (Atlas, 181) muestra cómo la densidad de población es baja en el interior del país (si exceptuamos la

<sup>11</sup> No hay consenso en este punto. Así “la Ley de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (LDSMR) considera como medio rural al espacio geográfico [...] con una densidad por debajo de los 100 habitantes por km<sup>2</sup>. También conceptúa como rurales los municipios de pequeño tamaño con una población inferior a los 5.000 habitantes” (Entrena-Durán 49).

región madrileña), especialmente en las provincias de Teruel, Soria, Huesca y Cuenca.

Desde el punto de vista histórico-social, la elaboración de un imaginario colectivo acerca de la ruralidad se ve alimentado tanto por evoluciones objetivas de la sociedad como por evoluciones culturales y políticas que proyectan en el campo una serie de valoraciones positivas o negativas.

Entre el censo de 1900 y el padrón de 2017 se ha pasado de poco más de 18,5 millones de habitantes a más de 45,5 millones, lo que ha supuesto que la población se multiplique por 2,45, con una desigual distribución del crecimiento: 11 provincias han perdido habitantes en cifras absolutas (Teruel, Soria, Zamora, Lugo, Cuenca, Ávila, Ourense, Huesca, Palencia y Segovia), 26 han crecido, aunque en menor proporción que la media nacional, y otras 13 en mayor proporción que el conjunto español (Cádiz, Málaga, Sevilla, Illes Balears, Valencia, Alicante, Álava, Bizkaia, Gipuzkoa, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas, Barcelona, y Madrid que es la provincia española de mayor incremento en cifras absolutas y porcentuales). Es la España que retrocede frente a la que progresa. (Atlas 181)

Estas evoluciones demográficas, económicas y sociales interactúan con representaciones que son a la vez el fruto y el origen del mencionado éxodo rural: éste se intensifica porque el campo encarna cada vez más “esta España que retrocede”. En esta perspectiva, es interesante la metodología histórico-sociológica de Entrena-Durán que pone de relieve la evolución del “imaginario colectivo sobre la ruralidad española” (39). Concretamente, Entrena-Durán distingue tres fases en esta evolución. La primera abarca las dos primeras décadas del régimen franquista que lleva a cabo una operación a primera vista contradictoria. En efecto, el régimen franquista “tenía [...] como uno de sus propósitos manifiestos centrales la pre-

servación de la cultura y el modo de vida agrarios tradicionales frente a la modernización” (43). Pero en realidad, la política económica franquista “supuso un reforzamiento de la posición hegemónica ocupada por las clases terratenientes más reaccionarias del Antiguo Régimen” (43), lo que desembocó en una distorsión muy profunda entre discursos oficiales y políticas concretas. Los primeros procedieron a “una mitificación de la población rural e idealización bucólica de la agricultura, considerada, más que como una actividad económica, como un modo de vida tradicional que era visto como superior moralmente al urbano” (44); tales discursos escondían “una política real de supeditación de la agricultura a la industria, y claramente en contra del pequeño campesinado; sobre todo, en lo que respecta a los trabajadores agrícolas o jornaleros, los arrendatarios, los aparceros y otros colectivos sin tierra” (44). En este contexto, el imaginario social dominante sería el de una “mitificación conservadora” (42) de la ruralidad.

Durante las dos décadas siguientes, “se fue pasando, a medida que se modernizaba el país, a ese progresivo menosprecio y relegamiento de lo tradicional-rural en aras de la creciente seducción por la cultura y la sociedad urbano-industrial que, en los años del desarrollismo (décadas de los sesenta y setenta del siglo XX), caracterizó en España tanto a la política oficial como a la mentalidad de la mayoría de la población” (45). Las políticas típicas del “desarrollismo” franquista desembocaron en un éxodo masivo hacia las ciudades<sup>12</sup> mientras que las áreas rurales se convertían en un “mero espacio especializado en la producción agraria” (48).

---

<sup>12</sup> Cabe recordar que la gente se marchó a ciudades españolas y también extranjeras, en el marco de convenios pasados entre Franco y otros gobiernos de Europa occidental: eran los “Golden sixties” y se necesitaba mano de obra en Francia, Bélgica y Alemania.

Pero a fines de la década de los ochenta, la entrada en la Comunidad económica europea (y su famosa PAC: Política agraria común) va a cambiar otra vez la situación. Las tres últimas décadas son testigo de una revalorización de lo rural y de su diversificación funcional. El imaginario social dominante va “tomando en consideración los espacios rurales, no solo como territorios para la producción agraria, sino también como escenarios medioambientalmente sostenibles y adecuados para el ocio o el turismo” (50). Los espacios rurales son el lugar de nuevas contiendas entre actores sociales y económicos donde coexisten, generalmente con dificultades y tensiones, varios proyectos de organización social y económica. Por un lado, la agricultura productivista se mantiene a pesar de los programas de “ambientalización de la agricultura” (esto es “restringir el uso de los plaguicidas y los fertilizantes, así como eliminar los vertidos agrícolas y ganaderos” 53). Por otro lado, se establece en el campo una nueva población atraída por un modo de vida más afín con un ideal ecológico o un deseo de cercanía con la naturaleza, pero estos “neorrurales” no siempre conviven armoniosamente con la población tradicional de las aldeas para quien el campo supone sobre todo un arduo trabajo dependiente de las condiciones climáticas, condiciones que van empeorando en este comienzo de siglo XXI.

Esta situación compleja de la ruralidad española es la que reflejan e interrogan las mejores novelas neorrurales de los últimos años, no el campo áspero o mitificado de los años 50 como tampoco el campo abandonado y despreciado de los 60 o 70. Conviene ahora estudiar las características del imaginario social en una novela reciente de gran calidad literaria: *La forastera* (2020) de Olga Merino.

## Un estudio de caso: *La forastera* (2020) de Olga Merino

Olga Merino, nacida en Barcelona en 1965, es periodista y escritora, autora de varias novelas. Ya en *Espuelas de papel* (2004), había tocado el tema del éxodo rural de una familia andaluza que se establece en Barcelona durante los años cincuenta. *La forastera* vuelve a evocar la misma temática pero desde la perspectiva de una protagonista femenina dotada de una voz singular. Esta mujer, que es también la narradora del relato, se llama Ángela Maroto. Tiene unos cincuenta años. Tras haber vivido su infancia en Barcelona, donde sus padres se habían establecido en los años sesenta, y después de una juventud pasada en Londres, Ángela vuelve a la vieja casa familiar situada en un pueblo andaluz. Una vez fallecida su madre, se encuentra sola con sus recuerdos, sus perros y dos temporeros extranjeros, uno senegalés y otro ucraniano. Poco a poco, Ángela desentraña el pasado familiar, lastrado por suicidios y secretos dolorosos, al mismo tiempo que el pueblo se convierte en escenario de las luchas socioeconómicas entre varios actores de la vieja y la nueva ruralidad. Las Jaldonas, herederas del terrateniente local que acaba de suicidarse, intentan expulsar a Ángela de su casa para desarrollar un complejo hotelero. Ángela resiste y termina incendiando su casa junto con la casa grande de las Jaldonas, antes de echarse a la fuga. El imaginario rural que se plasma en esta novela es muy rico. Su riqueza estriba en el entrelazamiento estrecho entre tres dimensiones: en primer lugar, la dimensión histórica que pone en diálogo los imaginarios rurales dominantes de varias épocas; en segundo lugar, la dimensión estética que reactiva la oposición secular campo-ciudad; en tercer lugar, la dimensión sociopolítica que se conecta con apuestas ecológicas actuales.

En una entrevista, la autora declara que le llamó la atención un dato “sobre el triángulo que forman los pueblos de Lucena, Rute e Iznájar, donde la media de suicidios se dispara en relación con la nacional. Todo sucede en ese paisaje cautivador, que ya conocía, con esos olivos solitarios” (Ayén). El pueblo anónimo donde vive Ángela refiere pues a un contexto preciso de la provincia de Córdoba. Tal vez no sea inútil recordar aquí algunos hitos de la historia agrícola andaluza. Aunque en el siglo XIX la economía andaluza rural se base todavía en gran parte en una agricultura de subsistencia, empiezan a desarrollarse los olivares, sobre todo en la provincia de Jaén. Pero es sobre todo a partir del siglo siguiente que se especializa la producción agrícola; a fines del siglo XX, ésta se orienta hacia la exportación. De hecho, después de la adhesión de España a la Comunidad europea (1986) y su integración en el mercado único europeo, este mercado resulta más atractivo pero más competitivo que el mercado interior español. Esto acarrea una búsqueda de rentabilidad mayor que se traduce en cambios en el reclutamiento laboral. Disminuye la mano de obra local (a causa del éxodo rural y la aparición de otras posibilidades profesionales, como el turismo) y crece el reclutamiento de una mano de obra extranjera, que sufre generalmente pésimas condiciones de trabajo y sueldo. Esta mano de obra temporera es especialmente importante en los olivares donde la mecanización es limitada dado el hecho de que la recolección de las aceitunas necesita un trabajo manual importante. Ángela describe esta recolección en la que trabaja cada invierno:

Entre el huerto, la limosna del Estado y los garbanzos del cura tengo cuanto necesito. [...] En invierno suele contratarme Dionisio, el capataz de la finca de las Breñas, para el salteo de la aceituna. Me paga en negro y la mitad que a los braceros. Es una cuestión de fuerza bruta; Dionisio dice que las mujeres no

somos buenas para tirar de los mantones. Los hombres vanean los olivos y acarrean los fardos; nosotras, las tres que acudimos a sus tajos, nos agachamos a recoger el fruto caído fuera de las redes hasta que se se nos inflaman los dedos con el frío de la amanecida [...]. A veces el capataz también me pide para la recogida de piñas y los niscalos; para el corcho Dionisio no me quiere. El predio de Las breñas es inmenso, y dicen que hace un siglo o más se tragó un bosque entero que había sido comunal. Eso dicen. Así ha sido esta tierra desde que el tiempo es tiempo, espinazos rotos y jornales de miseria (13-14).

Esta cita muestra bien cómo Ángela se construye desde las primeras páginas de la novela como un personaje verosímil, anclado en una economía de sustancia (“el huerto”) que combina retazos del Estado de bienestar (“la limosna del Estado”) con el trabajo como temporera en la recogida de frutas. Enseguida, la narradora recuerda cómo su propia precariedad actual se relaciona con la apropiación de tierras comunales por partes de los terratenientes. La dimensión histórica de explotación y despojamiento del campesinado se traduce directamente en un plano retórico (la metonimia “espinazos rotos”) y mítico (“Así ha sido esta tierra desde que el tiempo es tiempo”). Este imaginario rural es el que subyace en el realismo social de los años 50 y 60 del siglo pasado, que ha dado frutos literarios tan celebrados por la crítica (como las novelas de tema rural de Delibes); en él se mezcla un análisis crítico de la situación socioeconómica del campo con un trasfondo transhistórico, que apela a una experiencia secular de trabajo campesino agotador. De “los jornales de miseria” huyeron los padres de Ángela en busca de una vida mejor en los años sesenta. Pero sólo encontraron otra forma de explotación en las industrias poco respetuosas

de la salud de sus obreros, además del desarraigo, con el cuerpo en la ciudad y la memoria en el pueblo.<sup>13</sup> Este sentimiento de no pertenecer a ninguna parte culmina con el suicidio del padre de Ángela (el 14 de marzo de 1975) y poco después, la muerte de su hermano drogadicto por sobredosis. Estos duelos consecutivos mal elaborados llevan a la joven Ángela a establecerse en Londres. Permanecerá ahí varios años antes de volver al pueblo, en el que se ha refugiado su madre viuda.

La trayectoria vital de Ángela, de la infancia a la madurez, muestra cómo se superponen los tres imaginarios sociales destacados por Entrena-Durán. La figura de Julián Jaldón, el propietario de Las Breñas y de las tierras que antaño habían pertenecido a los Marotos, encarna el antiguo orden franquista favorable a los terratenientes y que se mantiene a duras penas en un contexto que ya no le es favorable. Mantiene también ciertos comportamientos paternalistas dignos del antiguo régimen.<sup>14</sup> Aunque tiene otras significaciones, el suicidio del terrateniente al comienzo de la novela figura simbólicamente el cierre de esta etapa. Los padres de Ángela encarnarían la segunda fase destacada por Entrena-Durán al volver manifiesta la evolución socioeconómica de los años 60 y 70 marcada por el éxodo rural masivo, la industrialización a marcha forzada y un campo despoblado dedicado a una agricultura productivista especializada. Ángela misma podría percibirse como una figura que a su vez asumiría una radical

---

<sup>13</sup> "En el recuerdo, mi padre sigue junto a la ventana, desde donde observaba las calles del barrio sin asfaltar, buscando algún rastro del cerro y la campiña entre los bloques de pisos a medio construir, como un campesino fuera de lugar que aguarda la escampada para salir a desvaretar los chupones. En el fondo, aunque nos hubiéramos alejado tanto, nunca salimos de la aldea" (27).

<sup>14</sup> Véase la escena de tala de los almendros que habían sido de los Marotos pero están en un campo de los Jaldones: "¡Nadie se había atrevido a tocarlos!-grito-. Nadie, nadie en cien años. Don Julián había respetado las costumbres antiguas" (159).

desvalorización del campo al romper con su familia y establecerse en Londres, antes de volver al campo a comienzos del siglo XXI (tercera fase del imaginario rural según Entrena-Durán).

Es interesante detenerse en la interrupción constante de la diégesis contada en primera persona por Ángela en el presente por la irrupción de recuerdos vinculados con su vida en Londres y con las vivencias compartidas con su pareja, el pintor Nigel Tanner. De alguna manera, la relación con Nigel activa la sempiterna oposición entre ciudad y campo al evocar Londres como el lugar de la libertad, del arte y de todos los excesos: “Éramos ya dos caníbales tiranizados por la carne, por el sexo hasta la extenuación, el único lugar que parecía seguro entonces” (94). Frente a la austeridad del pueblo, el “empire of dirt” (93) en el que reina Nigel entronca con un imaginario tradicional que hace de la ciudad un lugar de decadencia y de perdición<sup>15</sup>. Para Angie, rebautizada así por Nigel en eco a la canción de los Rolling Stones que solían escuchar, Londres se convierte en un lugar de iniciación al sexo, al amor y al arte; despierta en ella sobre todo una nueva facultad de mirar. En esta capacidad de descifrar un paisaje se concentra el legado de Nigel:

A veces, cuando acabo con las tareas del huerto o se me embota la cabeza de leer, subo hasta la curva a contemplar cómo la luz cambia las tonalidades de la maleza y achino los ojos para intentar descubrir el engaño de los colores. Tengo buen ojo y me gusta inventarles nombres nuevos. El pintor inglés me enseñó el truco. Recuerdo muchas de sus frases, palabra por palabra, en el tono de voz exacto

---

<sup>15</sup> El imaginario bíblico iría en ese sentido al oponer el mundo rural (véase, por ejemplo, la figura del pastor o del sembrador en ambos Testamentos) y el mundo urbano (por ejemplo, las referencias a “la ramera de Babilonia” en Apoc, 17-18).

en que las pronunció: “Nadie como Rembrandt pintó el color de la sangre”. Roja es la sangre, rojos son el vino, la carne, la tierra y el fuego. Se llamaba Nigel Tanner. (16)

La estetización del paisaje campestre es recurrente pero se engasta en la novela en ese movimiento retrospectivo y elegíaco que empaña la mayor parte de la novela. La historia de amor entre Ángela y Nigel hace verosímiles las pausas descriptivas que hacen énfasis en las características cromáticas del paisaje. Más allá de los lugares comunes sobre el campo andaluz (“paisaje áspero”, “tierras roturadas”, etc.),<sup>16</sup> la estetización del paisaje sirve para difuminar la oposición ciudad-campo como lugares reales y anclar en el campo la herencia más valiosa de una vida urbana: una forma de mirar y una forma de amar. Las evocaciones paisajísticas en términos efrásticos o las reminiscencias londinenses no exhiben la falacia de un imaginario urbano proyectado artificialmente en el campo (como decía Mora acerca de la novela de Moreno) sino que manifiestan un anclaje efectivo en un imaginario que ya no es dominado por esta dicotomía tajante. La segunda parte de la novela manifiesta plenamente cómo la ruralidad descrita en la novela es el escenario de la lucha entre nuevos actores socio-económicos.

A la muerte de Julián Jaldón, cuando sus hermanas mellizas heredan la finca y las tierras, está claro que encarnan una nueva era para la explotación de esas tierras. Si bien el reclutamiento de una mano de obra extranjera

---

<sup>16</sup> Véase la cita completa: “El paisaje áspero se extiende a mis pies. A la derecha, hacia poniente, la vista se pierde sin encontrar final en las hileras sinuosas de olivos, en los retales de tierra roturada, en la cadencia de las lomas encaballadas en una escala de azules, más oscuros cuanto más distantes; hacia oriente, la sierra se escarpa feroz con la fronda y los barrancos oscuros. Ibrahima y yo nos miramos y nos entendemos sin necesidad de palabras; nos abruma el contrasentido de que la muerte quiera anidar en medio de tanta belleza, pero una melancolía sutil flota en el aire a pesar de la furia del verde nuevo. La primavera es violeta”. (18)

barata había sido la última apuesta del productivismo agrícola, las hermanas Jaldón lo quieren abandonar con vistas a desarrollar negocios más rentables. Es lo que le explica a Ángela Dionisio, el capataz de la finca de los Jaldones:

Quieren convertir la casa grande en un hotel.  
Y hablan de levantar chalés rurales de lujo.  
También los oí hablar de un coto de caza [...].  
Un coto inmenso.  
[...]

Lo que sé de veras es que después de esta siega no habrá otra. Abandonan del todo el cereal. [...] Y los olivos. Tampoco les rentan tanto. Ellas no tienen apego a la tierra. Dinero sonante y contante es lo que quieren. (130-131)

Este tipo de inversión es típico de un movimiento contemporáneo hacia la desagrarización del campo en aras de nuevas funciones vinculadas con el ocio y el turismo. Entrena-Durán observa que:

a través de la mercantilización de los lugares que se visitan, estos se reconstruyen en consonancia con los gustos de los turistas. Se experimenta así lo que puede ser conceptualizado como la artificialización de la vida y de los entornos rurales, la reconstrucción de los lugares y de los paisajes en función de la mirada de los turistas y el consumo de los mismos. Reconstrucción que no tiene lugar a partir de la propia iniciativa de los actores sociales rurales autóctonos, sino de acuerdo con las expectativas de los turistas o de los nuevos residentes (60).

La novela pone en escena el conflicto con estos actores que quieren llevar a cabo la artificialización del modo de vida rural; a ellos se opone la protagonista, consciente de que las promesas de trabajo y beneficios para el pueblo no se han de cumplir:

¿Es que no os dáis cuenta? Os están robando la aldea en vuestras propias narices? Casitas adosadas y turistas, ya la veréis, ya. ¡Cobarde! Las Jaldonas os están utilizando como trastos viejos. (Angie, 217)

Las Jaldonas y sus socios van a asediar a Ángela, cortándole la luz y la electricidad, para que se someta a esta nueva fase de la reducción del campesinado pobre al silencio y a la miseria. Pero lo que provoca este asedio es una reconexión más fuerte aún de Ángela con sus raíces campesinas:

con la bomba del pozo inutilizable, acabo agotada de regar el huerto a base de cubo, sogas y garrucha. No me quejo. Así vivieron durante siglos quienes me precedieron. La siega, las noches de verano en el patio contemplando el cielo estrellado, los olivos, el calor de la lumbre en enero, cama temprana y vuelta a empezar. Es de noche, sentados a la mesa mientras cenamos, cuando el tiempo se vuelve más lento y profundo. Más allá del haz de la lámpara, de nuestras manos y platos, la tiniebla. Imagino aquí a mis antepasados [...]. (164)

Como lo sugiere este fragmento, la vuelta de Ángela al pueblo no la sumerge en una temporalidad ahistórica, a salvo de los conflictos, sino que la reconexión con sus raíces, el hecho de sentirse miembro de una comunidad transgeneracional que ha sabido luchar y adaptarse, la

hacen más fuerte. La solidaridad con gente del pueblo y la compañía que le ofrecen sus perros (que van a convertirse también en blancos de las Jaldonas) constituyen dos recursos muy valiosos a la hora de resistir práctica y moralmente los embates de los que quieren su desahucio. Al final del relato, Ángela decide prender fuego a su propia casa y a la de los Jaldones, antes de huir hacia el mar. El fuego entronca con la sequía evocada reiteradamente. Se menciona en uno de los discursos supuestamente proferidos por La Emeteria, abuela fallecida de Ángela, con una tonalidad apocalíptica.<sup>17</sup> La sequía hace de la madera tallada cerca de la casa un combustible que arde enseguida, acelerando y reforzando el doble incendio. Ángela, al quemar lo que más precia (“las cenizas de mi padre, la libreta de Nigel, el cañizo del huerto, los botes con la conserva de tomate” 231), hace un sacrificio que alcanza dimensiones casi sagradas: “Nunca imaginé que las jaras y el romero ardieran tan rápido ni que oliera tan bien, a miel y a sahumero” (231, subrayado mío). Tal vez por eso, Ángela espera que sea un fuego regenerador: “me abraza la certeza de que volverá a brotar la vida en esos campos cubiertos ahora por una ceniza blanca y fecunda” (232).

Ángela necesita entonces huir de la policía: da la espalda a estos campos y camina siete días para llegar andando a la orilla del mar. Tanto la ciudad como los campos, el campo, han quedado atrás. “Mi cerebro es ahora pura luz. Me acompañan la Curra [la perra] y todos mis muertos” (229). La “luz naranja” y el cobijo precario de una “barca vieja boca abajo” sellan la escena final de la novela. A la narradora, ya no queda nada sino la fuerza interior, la paz recibida después de un largo proceso de

---

<sup>17</sup> “La Emeteria dice que, después de tanta sequía, se nos vendrá encima un invierno de los malos. Se helarán el río y el fruto de los olivos. Si ya no está Dionisio, no sé en qué tajo me querrán esta vez para recoger las aceitunas que saltan fuera de los mantos con el vareo. Luego, nos anegarán las lluvias, dice”. (222) El discurso de La Emeteria juega con el doble registro de la voz profética de ultratumba y la previsión meteorológica a tono con el calentamiento del clima.

elaboración de los duelos vividos: “No sé si me atraparán, pero ya no importa. Sé que vendrán más primaveras” (233) rezan las dos últimas frases de la novela, no sin dejar planeando cierta ambivalencia. La mención de las primaveras futuras puede dar la impresión de sellar un final feliz. Sin embargo, los suicidios referidos en la novela siempre tenían lugar en marzo: ¿cuál es la verdadera intención de Ángela?

Este enigma del final abre una brecha en el imaginario que había sostenido la intriga hasta ese momento. En el imaginario tradicional moderno (esto es, hasta fines del siglo XX), el campo siempre parecía remitir al pasado y la ciudad al futuro. En la novela de Merino, es la ciudad la que se enfoca como un pasado del que no se desea ni espera ninguna revitalización. El campo, que durante algunos años, cobijó el presente de Ángela, acaba de convertirse en cenizas, en pasado. El lector, la lectora deben imaginar nuevas formas de subsistir y vivir, capaces de resistir al movimiento arrollador de un capitalismo que se abate sobre el campo y desdeña sus potencialidades como lugar de subsistencia y de vida auténtica.<sup>18</sup>

En conclusión, podemos afirmar que *La forastera* no da lugar a una utopía retrospectiva de orientación conservadora (cf. la crítica de Champeau), ni a un “imaginario impostado” que proyectaría una visión urbana sobre un campo identificado con lo pastoril, lo natural, lo no moderno (cf. la crítica de V.L. Mora). Al contrario, el imaginario social de la ruralidad española del siglo XXI se diferencia radicalmente de imaginarios anteriores: uno de los méritos de la novela de Merino es mostrar cómo se sedimentan diversos imaginarios procedentes de épocas diferentes y cómo éstos desembocan en maneras diversas y

---

<sup>18</sup> Remito al artículo de Morillo y Pablos para una profundización acerca del rasgo común de los habitantes que dejan la ciudad para emigrar a zonas rurales (España, siglo XXI): el rechazo, más o menos utópico, más o menos pragmático, de la sociedad de consumo actual (98).

conflictivos de querer habitar ese mundo rural. Hemos visto que el conflicto retratado en la novela entronca con una serie de características sociales y económicas que se pueden observar en las zonas rurales de Andalucía. Ahora bien, este último rasgo no significa que la novela de Merino se agote en un tratamiento realista de la ruralidad contemporánea. Como ficción lograda, *La forastera* modeliza la realidad de manera lúdica; lo hace a partir de datos procedentes de modelizaciones serias de la realidad (como el estudio sobre el suicido en la provincia de Córdoba mencionado en la entrevista con Ayén) y a partir de elementos imaginarios, esto es, en el sentido estricto del diccionario: “que solo existe en la imaginación” (DRAE, acepción 1). Esta definición corriente podría tender a subrayar de forma unilateral la ausencia de denotación del elemento imaginario. En este estudio, al contrario, hemos apostado por un vínculo fuerte entre realidad social e imaginario. Este vínculo se puede conceptualizar no como mero reflejo o reproducción transparente de una realidad extradiegética, sino a partir de la dimensión mimética de la intriga en el sentido definido por Schaeffer (s./p.):

lo que importa para la mimesis ficcional no es tanto la fidelidad a un supuesto dominio de origen que reflejaría, sino su pertinencia de aplicación analógica en un posible dominio representacional de llegada. Es a través de su poder de proyección analógica que la ficción actúa y no a través de una relación de reproducción [...].

[ce qui importe pour la mimésis fictionnelle ce n'est pas tant la fidélité à un supposé domaine d'origine qu'elle refléterait, mais sa pertinence d'application analogique dans un éventuel domaine représentationnel d'arrivée. C'est à travers sa puissance de projection analogique que la fiction agit et non

pas à travers une relation de reproduction  
[...].]

En la perspectiva de Schaeffer, la dimensión mimética de la modelización realizada por la ficción vincula estrechamente lo imaginario con la dimensión cognitiva y axiológica. Al presentarnos un mundo posible, la ficción puede llevarnos a “suspender nuestro juicio y a sopesar nuestras evaluaciones axiológicas” (Schaeffer s./p.).<sup>19</sup> En este sentido, el final de *La forastera* cumple con esta función cognitiva y axiológica de toda ficción lograda. La línea temporal que separaba y articulaba nítidamente el campo (situado en el pasado) frente a la ciudad (situada en el futuro) se ha difuminado. Para la narradora, al final de su recorrido, tanto la ciudad como el campo pertenecen al pasado. En cuanto al futuro, hay que inventarlo. *La forastera* nos invita in fine a imaginar qué vida es posible en un mundo en el que se ha desatado un conflicto radical acerca de las maneras de habitarlo.

---

<sup>19</sup> Véase la cita completa de Schaeffer: “ Como todas las demás formas de lo imaginario, las experiencias virtuales de los universos de ficción pueden cumplir múltiples funciones. Entre estas funciones, cabe recordar por última vez, la función cognitiva es, al contrario de lo que sostenía Platón, una de las más importantes. En efecto, los modelos de ficción pueden desviarnos de bucles reactivos cortos e inoportunos, llevarnos a suspender nuestro juicio, a sopesar evaluaciones axiológicas, a simular reacciones afectivas o compromisos impulsivos sin que estos experimentos estén directamente sancionados por lo real, etc. Pero también pueden permitirnos oponer un contramodelo, un mundo alternativo, a la realidad instituida, como ocurre en las ficciones utópicas”. [“Comme toutes les autres formes de l’imaginaire, les expériences virtuelles des univers fictionnels sont susceptibles de remplir de multiples fonctions. Parmi ces fonctions, il faut le rappeler une dernière fois, la fonction cognitive est, contrairement à ce que soutenait Platon, une des plus importantes. Les modèles fictionnels sont en effet susceptibles de nous détourner de boucles réactionnelles courtes intempêtes, de nous amener à suspendre notre jugement, à peser des évaluations axiologiques, à simuler des réactions affectives ou des engagements pulsionnels sans que ces expérimentations ne soient directement sanctionnées par le réel, et ainsi de suite. Mais ils peuvent aussi nous permettre à opposer un contre-modèle, un monde alternatif, à la réalité instituée, comme c’est le cas dans les fictions utopiques”.]

## Bibliografía

- ABASCAL ARBONA, Guadalupe. (2019). “Intemperie de Jesús Carrasco. La transmisión de una novela en la era global”. *Tonos digitales. Revista de estudios filológicos*, 36. 1-25.
- ATLAS NACIONAL DE ESPAÑA: <http://atlasnacional.ign.es>. Véanse especialmente el capítulo 7 (“Demografía”) y la primera sección (“Hábitat rural”) del capítulo 8 (“Asentamientos humanos”).
- AYÉN, Xavi. (2020) “Mi libro es un viaje al ‘triángulo de los suicidios’ andaluz”. *La Vanguardia*, 5 de mayo de 2020.
- CASTORIADIS, Cornelius. (1975) *L'institution imaginaire de la société*. Paris, Seuil, 1975.
- CEDILLO, Jaime. (2016). “La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura rural”. *El Cultural*, 29/08/2016. Consulta en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/La-alianza-del-hombre-y-la-tierra-germen-de-una-nueva-literatura-rural/9749>
- CHAMPEAU, Geneviève. (2019) “La novela neorrural actual entre distopía y retro-utopía”. *La España vacía*, X. Escudero (ed.), HispanismeS 11. 16-34.
- COLOMER, Álvaro. (2014) “La literatura vuelve al campo”. *La Vanguardia*, 20/08/2014.
- DIEZ COBO, Rosa María (2017). “Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en La lluvia amarilla de Julio Llamazares y en la novela neorrural española”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 15, 13-25.
- DOMENE, Pedro M. (ed.) (2018) *Neorurales. Antología de poetas de campo*. Córdoba: Berenice.
- DRAE / *Diccionario de la real Academia española*: [www.rae.es](http://www.rae.es)
- ENTRENA-DURÁN, Francisco. (2020) “La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al neorruralismo”. *Cuadernos de desarrollo rural*, 9. (69). 39-65.

- MERINO, Olga. (2020) *La forastera*. Barcelona, Alfaguara.
- MOLINO, Sergio del. (2016) *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner. Versión consultada: e-book.
- MORA, Vicente Luis. (2018) “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”. *Tropolías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 4. 198-221.
- MORILLO, María José – PABLOS, Juan Carlos de. (2016) “La ‘autenticidad’ neorrural, a la luz de El sistema de los objetos de Baudrillard”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 153. 95-110.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. (2019) “La literatura española vuelve al campo”. *El País*, Babelia, 7 de febrero de 2019.
- SÁNCHEZ, María. (2020) *Cuaderno de campo*. Madrid: La Bella Varsovia.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2002) “De l’imagination à la fiction”. *Vox poetica*: <http://www.vox-poetica.org/t/articulos/schaeffer.html>
- SEPÚLVEDA ERIZ, Magda. (2018) *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos*. Santiago du Chili: Editorial Cuarto Propio.
- WILLIAMS, Raymond. (1973) *The Country and the City*. London, Chatto & Windus.

# IMAGINACIÓN GEOGRÁFICA E IMAGINARIOS URBANOS.

## Algunas notas sobre los lazos entre representación y experiencia desde el campo de la Comunicación/Cultura

Alejandra García Vargas  
Universidad Nacional de Jujuy

*“Las ciudades, como los sueños, están  
construidas de deseos y de miedos”*  
Ítalo Calvino (1995)

En un trabajo anterior, sostuve que ubicar, cartografiar, urbanizar, edificar y patrimonializar son ejercicios de la imaginación social local que participan de los conflictos culturales asociados al establecimiento de un sentido común (audio)visual sobre la ciudad de San Salvador de Jujuy otorgando poder de manera sistemáticamente desigual a quienes la producen y habitan (García Vargas, 2017; 2020).<sup>1</sup> Actualmente, y como parte de un proyecto que vincula a seis nodos ubicados en idéntica cantidad de

---

<sup>1</sup> Para el primer caso (García Vargas, 2017, 2020) me basé en un ejercicio interpretativo que reúne diversas estrategias en el marco del análisis cultural, para dar cuenta de las articulaciones entre espacios, temporalidades y ejes de identificación de actores/actrices sociales, a partir de materiales concretos provenientes de programas televisivos locales y de trabajo de campo realizado entre 2010 y 2015. Dichas narrativas descentran y multiplican los paisajes urbanos disponibles, disputando el ejercicio del poder simbólico, pero al mismo tiempo reafirman formas sedimentadas de visualización de la heterogeneidad y la desigualdad sociales, participando activamente en los procesos de formaciones nacionales y provinciales de alteridad en un marco de multiculturalismo neoliberal. La información sobre la segunda investigación, dirigida por Ramiro Segura y en la que coordino el nodo Jujuy, puede ampliarse en el siguiente enlace: <https://imaginaciongeografica.wordpress.com/>

ciudades medias, investigamos el impacto de la pandemia y las medidas tomadas para su control en los modos en que la imaginación geográfica distribuye, conecta y separa lugares, objetos y actores en el espacio urbano y el peso de la clase, el género, la etnicidad, la generación y el lugar en este proceso, a partir de las representaciones producidas por los medios de comunicación, las políticas públicas y sus habitantes.

Basándome en estas experiencias, respondo a la invitación del seminario que dio origen a este libro con algunas notas de lectura sobre la imaginación geográfica. Se trata de tres acápites que recorren ejes transversales del encuentro, con la intención de incorporar a la conversación el análisis de imaginarios urbanos materializados en producciones televisivas locales que se interrogan desde el campo de la Comunicación/Cultura (Schmucler, 1997).

En el primer apartado recorro una biblioteca que se articula alrededor de la idea de imaginación geográfica para dar cuenta de los estudios de imaginarios urbanos en tanto aporte latinoamericano reconocido y reconocible para los estudios sobre ciudades. En el segundo y en el tercero retomo las investigaciones citadas al inicio para detenerme en las relaciones entre dichos imaginarios y las dinámicas de la cultura de la producción y la producción de la cultura, y para subrayar la potencia de un deíctico durante una intervención televisiva del gobernador de Jujuy durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) por COVID-19.

### **Imaginación geográfica e imaginarios urbanos: trazos entre representación y experiencia**

En 1973, David Harvey (2007: 17) propuso el concepto de “imaginación geográfica” para referir a la imaginación que permite a las personas

comprender el papel que tiene el espacio y el lugar en su propia biografía, relacionarse con los espacios que ve a su alrededor y darse cuenta de la medida en que las transacciones entre individuos y organizaciones son afectadas por el espacio que los separa.

Al igual que en la propuesta de Wright Mills (1961) sobre la imaginación sociológica que retoma el geógrafo británico para acuñar este concepto, aquí la imaginación remite a un trabajo cotidiano, que tiene un sentido proyectivo y que delimita una comunidad de pertenencia, emociones y sentimientos en la que se articulan la imagen (la circulación de imágenes), lo imaginado (la construcción comunidades imaginadas) y el imaginario (como paisaje construido de aspiraciones colectivas) (Appadurai, 1991; Anderson, 2000; Rose, 1995).

En los procesos de imaginación geográfica intervienen múltiples actores y actrices sociales heterogéneos, con distintos recursos y diferenciales de poder. En ese terreno de coincidencias y discrepancias se disputa la organización socio-espacial de la ciudad, la delimitación de sectores, la espacialización diferenciada de actores y actrices sociales (individuales y colectivos), la regulación de los movimientos y los emplazamientos (y por lo tanto de la circulación y las interacciones), la interpretación de los pasados y las memorias y la proyección del futuro. Se trata de consensos y conflictos centrales para abordar la desigualdad social y las relaciones de poder.

La noción de “imaginación geográfica” subraya la relación entre representación y experiencia (Segura, 2015), y se articula con el concepto de “imaginario” de Bronislaw Baczko (1999) que a su vez alimenta el de “imaginarios urbanos” (García Canclini, 1997; Silva, 2000; Gorelik, 2004), una contribución temprana, original y relevante de la investigación latinoamericana al campo de los estudios

sobre ciudades (García Vargas y Román Velázquez, 2011; Huffschmid y Durán, 2012).

Desde inicios de década de 1990 tenemos un área de estudios sobre ciudades delimitada e institucionalizada dentro del campo de la Comunicación Social, un área que dialoga con tradiciones consolidadas, y que en buena medida fundaron (voluntaria o involuntariamente) los textos “clásicos” para este campo de Jesús Martín-Barbero (1998) y Beatriz Sarlo (1999) con sus conceptos de “mediaciones” y la combinación entre “cultura de mezcla” y “modernidad periférica”, respectivamente (García Vargas y Román Velázquez, 2011).

Retomaremos brevemente dos aportes centrales en ese recorrido, que comparten el momento de producción, la inscripción explícita en el campo de la Comunicación y una propuesta teórico-metodológica que de localiza

En 1992 Armando Silva Tellez publica su libro sobre los imaginarios urbanos en Latinoamérica, que luego tiene diez reediciones y varias reimpressiones.<sup>2</sup> El abordaje de Silva se sostiene en (y aporta a) una tradición latinoamericana de estudios sobre cultura y poder que encontró en las ciudades una clave de bóveda para comprender sus relaciones (Gorelik, 2004). Con este texto, el autor colombiano lleva al centro del debate la posibilidad de acceder al conocimiento de la ciudad mediante las imágenes que en ella –y también sobre ella– circulan, como una fuente principal e ineludible de la conflictividad urbana.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Néstor García Canclini (1999) visita el espacio de lo imaginario en un texto contemporáneo al de Silva, aunque con otras posiciones y consecuencias teóricas y metodológicas, y sin ubicarse explícitamente en el campo de la Comunicación (para ampliar, ver García Vargas, 2020).

<sup>3</sup> Por otra parte, en esta producción puede observarse un desplazamiento que va desde *la ideología* hacia *lo imaginario*, que participa del realizado por la teoría social vinculada a la sociología y el análisis de la cultura de ese momento (la caída del Muro de Berlín) dentro y fuera del continente.

Pero la renovación fundamental en su propuesta es la sistematización –mediante una encuesta– de la construcción de lo imaginario en la ciudad desde la perspectiva de sus habitantes, que se suma a este análisis visual de las ciudades. Esa superposición entre lo visual-urbano (vidrieras, grafitis, sitios emblemáticos de las ciudades) y sistematización e interpretación de una encuesta sobre las ciudades de Bogotá y San Pablo se combinan en un dispositivo metodológico complejo que abreva fundamentalmente en una opción amplia de la semiótica y que reúne varias alternativas de gran riqueza para ofrecer sugerentes contrastes analíticos, como el que se establece entre *mapas* y *croquis*, que permite pensar las diferencias entre la dimensión instituida de la representación espacial y la dimensión instituyente de las prácticas territoriales sobre esos sitios.

A su vez, las prácticas territoriales esbozadas en el trabajo de Silva (2000) como contrapunto de los imaginarios instituidos son el foco central del trabajo de Rossana Reguillo Cruz (1996) en “La construcción simbólica de la ciudad”, que indica similares preocupaciones teóricas sobre la necesidad de conjugar experiencias y representaciones para dar cuenta de lo urbano latinoamericano. La autora se ocupa de una ciudad no-capital: Guadalajara, enfocando a actores y actrices urbanos en relación a partir de un desastre ambiental que pone al descubierto la trama desigual de esa ciudad.<sup>4</sup>

La dimensión histórica resulta relevante para ambos autores, que la mencionan en términos parecidos a los investigadores que podrían mapearse como “clásicos” en diferentes referencias, pero en ambos casos se centran en el

---

<sup>4</sup> Son esas mismas preocupaciones teóricas, metodológicas y temáticas las que se señalan en su producción sobre las territorialidades conflictivas de los jóvenes (Reguillo Cruz, 1991), que alcanzan mayor difusión y circulación en el continente.

presente conflictivo de las ciudades latinoamericanas, de modo que realizan estudios fuertemente coyunturales.

El texto de Reguillo (1996) propone un abordaje multiescalar: el primer nivel es el barrio, el segundo la ciudad. De esa manera, describe a partir de la experiencia del barrio (en situación de desastre ambiental) los problemas que atraviesan a la ciudad de Guadalajara. Esta fuerte territorialización –y el juego de escalas que produce– observa un lugar que se compone complejamente entre el barrio, la ciudad, el estado nación y el espacio latinoamericano. Más adelante, en sus indagaciones sobre la adscripción juvenil a las *maras* y otros colectivos vinculados al tráfico de estupefacientes, Reguillo (2012) sumará los espacios referidos a la transnacionalización global (en este caso, de la actividad económica “*ilegal*”).

Armando Silva construye una red de ciudades en la voluntad de abordar distintas capitales latinoamericanas y propiciar, con ello, un análisis comparativo. La primera parte de su libro, titulada “De la ciudad vista a la ciudad imaginada”, reúne el análisis semiótico del autor de varias dimensiones urbanas, para construir “cruces fantasmales” entre San Pablo y Bogotá. Con un rico repertorio de recursos metodológicos, el autor describe los imaginarios urbanos de estas capitales, a través del análisis de distintos tipos de textos (relatos, noticias, imágenes de circulación pública, grafitis, vidrieras, etc.).

En la segunda parte (“De las imaginaciones urbanas a la ciudad vivida”), el autor colombiano propuso como método la aplicación de un formulario de entrevistas para evaluar la proyección cualitativa de ciudadanos y ciudadanas de Bogotá y San Pablo mediante la evocación y los usos de la ciudad. Después de publicar su libro, Silva extendió su proyecto a las culturas urbanas de América Latina, mediante un programa patrocinado por el Convenio Andrés Bello y llevado a cabo por autoridades locales o universidades públicas de catorce países. La localización

se muestra en el caso de Silva desde la vocación de constituir una red de experiencias imaginarias que se trabajan en varios puntos a la vez. Parte de la riqueza de su abordaje es justamente la “producción de geografías” que emerge en esa apuesta teórico metodológica de analizar experiencias imaginarias urbanas puestas en relación (Segura, 2015).

Las búsquedas de estos autores para un posicionamiento dentro del campo de la Comunicación serán diferentes en los vínculos que establecen con otras áreas del conocimiento social. En el caso de Reguillo (1996), la preocupación entronca principalmente con la Antropología. En el de Silva, con la semiótica y la estética. Ambos, a su vez, buscarán respuestas en la Psicología. En el primer caso, para preguntarse por la constitución de subjetividades desde la comunicación y la acción colectiva. En el segundo, para adentrarse en la ligazón con el imaginario laciano.

### **Imaginar la ciudad nos ubica (en ella y en las dinámicas de la producción de la cultura)**

El recorrido de narrativas biográficas y profesionales de realizadoras y realizadores locales sobre las condiciones en las que produjeron televisión en y sobre San Salvador de Jujuy durante 2012 señala dinámicas de la imaginación geográfica que refieren a la propia posición, en vínculo con diversas escalas espaciales y temporales, y ofrece un conjunto de preocupaciones que entreteje las identificaciones culturales con la reivindicación de derechos (laborales, a la comunicación, a la participación equitativa) (García Vargas, 2017; 2020). Se trata de interpretaciones de actores y actrices sociales que producen cultura dentro de culturas de producción específicas y variables (Nigus 2005, 35 y ss) en procesos espacializados y espacializantes que se vinculan fuertemente con las ciudades en las que tienen lugar (Zukin, 2005). Los imaginarios

urbanos de productores y productoras configuran y son configurados por la experiencia del propio lugar (urbano y social) y las disposiciones estructurales en las que trabajan como así también de las específicas tramas de conflicto y de colaboración en las que se desempeñan.

Raquel Paiva y Muniz Sodré (2004) incluyen a las y los realizadores televisivos en un “estamento” constituido por una fracción profesional históricamente reciente y privilegiada en el juego de clases sociales urbanas de la “ciudad mediática” (p. 30) en Brasil. La “ciudad mediatizada” puede entenderse como localización privilegiada del desarrollo de las industrias culturales en marcos nacionales. Los autores *recorren* esa ciudad mediatizada a través de entrevistas a actores representativos del estamento que la conforma, de la reconstrucción crítica de una “geografía de la TV” en la que se abordan los procesos de gentrificación y su relación con la mediatización en Río de Janeiro (especialmente, la televisiva), y del papel de la fama en la construcción de un *bios* mediático, modelado principalmente por la forma social televisiva (tanto en las subjetividades de la “comunidad mediática de la fama” como en la función de géneros como la telenovela en términos de “operador sociopolítico de la hegemonía urbanística” carioca) (Paiva y Sodré, 2004).

Además de relacionarse con el ejercicio del poder simbólico de la ciudad letrada ofrecido por Rama<sup>5</sup> (1998), es posible pensar a la ciudad mediatizada como enclave del tipo de paisaje con el que Appadurai (2001) se refiere

tanto a la distribución del equipamiento electrónico necesario para la producción y diseminación de información (periódicos, revistas, estaciones de televisión, estudios de cine, etc.) disponible actualmente para un número

---

<sup>5</sup> Figura que, por otro lado, coincidiría parcialmente con las narrativas maestras de la ilustración que conforman el “paisaje ideológico” de Appadurai (2001).

creciente de intereses públicos y privados en todo el mundo, como a las imágenes del mundo producidas y puestas en circulación por estos medios (33).

Para Paiva y Sodré (2004), la ciudad mediatizada incluye discursos sociales y flujos electrónicos, y está compuesta por un estamento que representa el “monopolio oficial de ideas y obras – materializadas en instituciones públicas y privadas- denominado ‘cultura brasilera” (p. 30). A partir de la hegemonía de la televisión, tanto esta como otras culturas nacionales remiten a las prácticas y al repertorio completo de películas, telenovelas, series, programas de entrevistas y canciones, es decir, al conjunto de los productos del cine, la televisión y la industria discográfica.<sup>6</sup> Los medios –que estos autores definen como “novísimo intelectual colectivo de bases neotecnol gicas” (Paiva y Sodré, 2004, p. 31)– se diferencian del antiguo intelectual letrado por la magnitud de los intereses económicos que lo sostienen y por las maneras específicas de estructuración de esos intereses (conglomerales, transnacionales y concentrados económica y geográficamente, cfr. Mastrini y Becerra, 2002; De Moraes, 2011).

Con distancias evidentes en relación con el marco nacional brasilero, por un lado, y con los enclaves principales de las industrias culturales en Argentina, por el otro, San Salvador de Jujuy puede pensarse como (*otra*) *ciudad mediatizada*: las y los realizadores televisivos también constituyen una fracción específica de clase media profesionalizada en Jujuy que si bien no ha representado históricamente a la “cultura argentina” (al menos, no lo ha hecho de una manera que se presente a sí misma como auto-evidente, como ocurre con sus pares radicados en

---

<sup>6</sup> Los autores indican que, hasta aproximadamente los años 70, ese estamento correspondía a representantes de la cultura escrita como ensayistas o poetas, agrupados en organismos oficiales o en editoriales prestigiosas.

Buenos Aires), ha formado parte de manera continua de la “cultura jujeña”. Las y los realizadores audiovisuales dialogan desde ese lugar relativo con “*la cultura nacional*” y con el conjunto de las relaciones que estructuran la vida social local. Es decir, ocupan lugares preferentes en la agenda de la sección cultural de los diversos medios locales, son convocados por el estado provincial y municipal para participar en distintos roles en eventos culturales (como jurados, como concursantes, como invitados e invitadas), o bien organizan acontecimientos públicos vinculados a su trabajo.

Por otra parte, e interponiendo aquí ya cierta distancia con el ejercicio del poder simbólico en la ciudad letrada de Rama (1998) y en la idea de intelectual colectivo homogéneo que parece desprenderse de la consideración crítica de Paiva y Sodré (2004) sobre la televisión, algunas de estas personas se organizan para firmar petitorios, tomar posiciones, criticar, defender o rechazar políticas públicas de comunicación y cultura. Esto es, ocupan posiciones diversas que no solamente sostienen y reproducen el orden social establecido mediante una posición dominante (como quienes conforman la “ciudad letrada” de Rama) sino que lo interpelan y, en algunos casos, lo revolucionan (como las “ciudades revolucionadas” que propone el mismo Rama para dar cuenta de las transformaciones urbanas vinculadas a las revoluciones mexicana y uruguaya y a los procesos democratizadores en la etapa posterior al primer centenario de las revoluciones independentistas latinoamericanas), y quizá lo hacen con limitaciones parecidas a las advertidas por el intelectual uruguayo, por el lugar social y urbano de localización vinculado a la formación “letrada” –y “audiovisualizada”– de sus “habitantes”.



Por el lugar de realización y por los procesos de espacialización que implican, los sentidos de ciudad de estos productores y productoras televisivos se inscriben activamente en la dinámica de las *formaciones nacionales de alteridad* (Briones, 2008, p. 16), desde posiciones diversas en el marco de la cultura local (a la que también conforman) pero siempre desde una experiencia doblemente excéntrica que todos y todas comparten y que informa sus sentidos de ciudad (posición parecida -no idéntica- a quienes trabajamos en la universidad). No sólo son productores y productoras latinoamericanos en un ámbito crecientemente transnacionalizado, sino que además la localización nacional de su trabajo está fuera de *la* ciudad mediaticizada argentina, Buenos Aires, la capital nacional en la que se concentra la producción audiovisual por ser sede de los grupos mediáticos concentrados. Desde ese “lugar común” y doblemente excéntrico se construyen posiciones diversas que participan activamente en la “economía política de producción de diversidad cultural” (Briones 2005).

Al momento del trabajo de campo de la investigación que da base a este apartado, ese lugar históricamente constituido se encontraba *agitado* por la rediscusión de su relación con el marco nacional vinculada a la aplicación

de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y las políticas a ella asociadas. El período de *agitación* que refiero abarca el tiempo que va desde el anuncio (durante el conflicto en torno a la Resolución 125 en 2008) y posterior sanción de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (en octubre de 2009) hasta las sustanciales modificaciones a esa norma que introdujeron los decretos 13, 236 y 267 en diciembre de 2015. Las políticas vinculadas al fomento de la producción en el marco de vigencia de esta ley interpelaron las prácticas sedimentadas de la comunidad audiovisual, tanto en términos de las condiciones generales de posibilidades de producción (que en el trabajo de campo aparece como el problema de “los recursos” o “la inversión económica”) como en la reflexión sobre los contenidos producidos (que se refieren en general como las “historias”, los “personajes” y las “narrativas” o bien con el nombre propio del programa). Esas interpe-laciones se dieron en un marco también cambiante y crecientemente visibilizado sobre la definición, percepción y valoración estatales del lugar de los medios y los servicios de comunicación audiovisual (especialmente, la televisión) en relación con “la” cultura nacional (en singular).

En un marco *agitado* y diversamente percibida, representada y experimentada, la *ciudad mediatizada jujeña* comparte el diálogo desigual con el mapa de la producción audiovisual nacional y provincial y, al mismo tiempo, distribuye posiciones al interior de su “territorio” en un proceso febril de imaginación geográfica, espacializado y espacializante. En el momento del trabajo de campo, una parte de las y los realizadores refieren tanto a la coyuntura de las transformaciones en las dinámicas de la producción audiovisual local durante el kirchnerismo, como a sus diferencias con el período inmediatamente anterior y sus expectativas de futuro. A su vez, la heterogeneidad de posiciones se vincula a referencias espaciales y temporales específicas (un *bunker* defensivo, un *espacio* para la resistencia popular, un *refugio* para el

arte independiente, entre las primeros, una *adscripción generacional* como principal referencia de las segundas, tal como se describe y analiza en García Vargas, 2017 y 2020).

**No hay aquí sin allá (ni ahora sin antes): un deíctico como indicio de la imaginación geográfica durante el Aislamiento Social Obligatorio por pandemia<sup>7</sup>**

La pandemia por COVID-19 se leyó inicialmente como un acontecimiento, pero resultó un proceso extendido en el tiempo, que se liga con dinámicas sedimentadas y se extiende hacia la consideración del futuro. A partir de la vinculación histórica entre epidemias y ciudades nos preguntamos por el impacto que la pandemia y las medidas tomadas para su control tuvieron en la imaginación geográfica de los medios, la política pública y los habitantes situada territorialmente (en vinculación con las imágenes y los imaginarios de la ciudad), temporalmente variable (afectada por la pandemia en el marco de transformaciones urbanas de larga duración) y anclada en modos de habitar específicos y desiguales, para observar las dinámicas socio-espaciales, los imaginarios urbanos y las proyecciones de futuro de seis ciudades medias de Argentina. Una de esas ciudades es San Salvador de Jujuy, y este apartado repone un episodio del período analizado que, transmitido en vivo por la televisión local y luego replicado desde su puesta a disposición en plataformas digitales, señala la materialidad interseccional que combina cuerpos subalternizados con geografías culturales amplias.

---

<sup>7</sup> La descripción detallada de este caso, como punto de entrada al análisis sobre las dimensiones comunicacionales y políticas de la imaginación geográfica de Jujuy, desarrollado en el marco del proyecto PISAC COVID ya mencionado, está disponible en García Vargas, Gaona, Zubia, López y Ficoesco (en prensa).



Ante la inminencia de la circulación comunitaria del COVID-19, el 22 de junio de 2020 el gobernador Gerardo Morales, desde la transmisión en *prime time* del informe N° 104 del Comité Operativo de Emergencia de Jujuy (una de las principales fuentes de información local sobre la pandemia durante el primer período de ese proceso) sostuvo:

se acuerdan que yo les dije ayer que cinco veces buscamos a una vendedora de hojas de coca, bueno la encontramos hoy. No voy a dar el nombre, pero sí el apodo de la persona de Villazón que viene y que trae, que cruza, una tal *Cholita* que cruza de Villazón, que va a La Quiaca y le deja la coca. [...]

Y ahí le pido también a las fuerzas, a gendarmería primero, obviamente también está la policía federal y también está nuestra policía de la provincia, que actuemos con todo el rigor porque el tema está *ahí*.

Este apartado se detiene en algunas de las intersecciones y relaciones implicadas en ese deíctico con el que el

gobernador Gerardo Morales asignó responsabilidades vinculadas al crecimiento de los contagios al inicio del período de circulación viral de COVID en Jujuy.

En su libro “Por el espacio” Doreen Massey (2005) pregunta “si todo se está moviendo, ¿dónde es *aquí*?” (p. 138). La geógrafa feminista sostiene que lo que caracteriza a un lugar es “la capacidad de reunirnos, el inevitable desafío de negociar un aquí y un ahora (que se dibuja a sí mismo sobre una historia y una geografía de los “allá(s)” y los “entonces/antes”), una negociación, al interior del propio encuentro, que se establece entre lo humano y lo no humano” (ib: 140, mi traducción)<sup>8</sup>. Massey se refiere al carácter situacional del lugar, vinculándolo al compromiso de la interacción implicado en la experiencia social y personal de compartir un espacio. Se trata de un espacio-tiempo relacional, abierto, en constante transformación y lleno de potenciales encuentros y desencuentros. A veces, se ha traducido como “el acontecimiento-lugar” en un giro que permite distinguirlo de la imaginación geográfica implicada en pensar en “el-lugar-de-los-acontecimientos” (cuando tal expresión concibe al espacio como un telón de fondo de aquello que verdaderamente sucede y se experimenta en sociedad). Para la geógrafa, en cambio, un lugar se experimenta y puede pensarse como un espacio/tiempo en el que se encuentran de manera única e irrepetible las trayectorias continuas de seres humanos, seres no humanos y objetos. Un lugar es intersección de relaciones sociales.

Como sostiene Massey, tanto los emplazamientos como los desplazamientos implicados en la producción del lugar son conformados por relaciones de poder, a las que a su vez dan forma. La expresión del gobernador jujeño

---

<sup>8</sup> La autora menciona esa capacidad del lugar de confrontarnos a la experiencia a estar juntos/as como *throwntogetherness*.

en la televisión ofrece una forma específica de la imaginación geográfica local, pues ubica a una mujer trabajadora boliviana en una zona controversial (el *ahí* de la frontera que explica el *aquí* del contagio) y vincula su trabajo al desasosiego que produce el movimiento (en general, pero especialmente el de las mujeres y el que sucede durante el período del ASPO) al interior de geografías socioculturales y económicas amplias que ligan el límite nacional a la ciudad capital y a la provincia en su conjunto (García Vargas, 2017; 2020).

El lugar relativo de la ciudad de San Salvador de Jujuy dentro de *geografías culturales amplias* (Agüero y García, 2010) está vinculado a intercambios y contactos históricos y conflictivos. Como he señalado anteriormente (García Vargas, 2020), las experiencias prácticas que disputan la prevalencia de ciertos sentidos de ciudad no se restringen a aquellos procesos que permiten darles forma en términos de la identidad y la diferencia que emergen de la consideración de sus atributos inmanentes (la descripción de características “propias”, si bien complejas y en disputa) o de la contrastación con otros sitios (los *pareos*<sup>9</sup> de contraste con el mundo andino o con otras ciudades para brindar sentido a la propia experiencia urbana en diálogo con el sentido común), sino que además - y al mismo tiempo- refieren a la percepción del peso relativo que la ciudad recibe o disputa dentro de equilibrios espaciales extensos e históricos, ya no (únicamente) por oposición sino también por relación coexistente (de continuidad, dependencia, dominación, conexión o tensión) entre lugares que forman parte de ese conjunto amplio y que le brindan sentido a la propia posición.

Ese lugar relativo que recibe o disputa la ciudad en una geografía cultural extensa y desigual que alude al contacto y al intercambio -y no (o, al menos, no solamente)

---

<sup>9</sup> En los términos que ofrece Lindón (2008)

a la inmanencia de lo local o a la oposición con sus “otros espaciales”- se materializa en la percepción de las distancias y en las metáforas que se utilizan para describir las intersecciones, mediaciones y continuidades de este específico lugar urbano al interior de mapas de relaciones amplios e históricamente estructurados que combinan la propia experiencia de estar ubicado/a en un sitio preciso con el sentido común sobre las dimensiones y límites de esos mismos mapas, ubicaciones y relaciones.

De alguna manera, ese conjunto de relaciones espacializadas alude tanto a localizaciones particulares puestas en relación recíproca, como a trayectos (entendidos como formas particulares del tiempo y el espacio, llenos de sentidos y que llenan de sentidos a las localizaciones particulares) y posiciones intermedias. Refieren tanto al movimiento como a la interdependencia entre estos espacios, como parte de las relaciones cotidianas, emergentes y sedimentadas que producen (a su vez) el espacio urbano. Esas cartografías superpuestas que explican el propio sitio se construyen experiencialmente a partir del lugar y peso relativo que se otorga a San Salvador dentro de espacios amplios, en relación a diversos centros, orígenes o cruces de caminos. Se evidencian como itinerarios de las biografías, de las rutinas laborales y del cuidado, de las prácticas de formación para el trabajo, de las formas de la celebración, y de la estabilización e institucionalización de relaciones y redes vinculadas todos esos aspectos. Se trata de mapas imaginarios que reúnen las rutas, las raíces y las rutinas de la experiencia social del espacio.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Paul Gilroy (1993) ofrece el par explicativo “raíces y rutas” (“roots and routes”) para dar cuenta de la dimensión racializada del sentido común y las identificaciones que conformaron cultural e históricamente el *Atlántico negro* en la reunión de África, Europa y el Caribe latinoamericano durante la expansión colonial e imperial (y esclavista) británica y las migraciones e intercambios (especialmente, los musicales) que le siguieron. A su vez, Patria Román Velázquez (1999) propone el par explicativo de “rutas y rutinas” para indagar en los circuitos globales de la salsa, vinculándolos a las prácticas espaciales de inmigrantes

El desplazamiento cotidiano de “la Cholita” se narra como un peligro a partir de una historia de vinculación constante entre la frontera nacional y la construcción de la alteridad en Jujuy y de una práctica extendida como la del coqueo (Karasik, 2005). Complementariamente, esa asociación permite saldar las ambigüedades de sentido asociadas a los poderes militares y policiales, particularmente en relación a los flujos de personas y objetos, pero también del virus. Durante la pandemia las fuerzas policiales y militares controlaron espacio y el movimiento de personas y objetos en Jujuy y se desplazaron llevando insumos al territorio (en campañas cuya comunicación pública retoma visualmente las formas compositivas de fotografías de asistencia a personas refugiadas durante guerras). Al mismo tiempo, en situación de ejercicio de su propia autoridad -que conllevó el control de su capacidad de moverse en *territorios detenidos*-, posiblemente esas fuerzas cruzaron la coca (y el virus contra el cual luchaban, aunque también su capacidad de mutación y transmisión resultó casi indetenible en todos lados).

“La Cholita” como episodio político-mediático se vincula con la imaginación geográfica para pensar la pandemia y comprender la sociedad, pues el gobernador indicó que es “ahí” donde está el problema. En torno a su figura, construida en un programa del Comité Operativo de Emergencias emitido en *prime time*, se aglutinan los sentidos dominantes de la combinación de focos, flujos y fronteras que se articulan localmente en una de las narrativas maestras de la alteridad. El gobernador identifica a una persona en particular y la ubica en un espacio determinado: asocia la circulación comunitaria del virus a la

---

latinoamericanos en Londres con especial referencia a las dimensiones nacional y de clase en los procesos de identificación de esa comunidad con el espacio urbano “receptor” (con los recaudos para el uso de este término en las experiencias migratorias que señala Caggiano, 2005).

transmisión a través de una mujer, etnificada y enclausada, que se mueve entre la frontera La Quiaca-Villazón y la zona urbana de la ex terminal de ómnibus de San Salvador de Jujuy en sus rutinas de trabajo inscriptas en la economía popular para la provisión de un insumo cotidiano que escaseó durante la pandemia. Al mismo tiempo, esa estrategia disminuye la atronadora presencia del poder policial y militar en una configuración gubernamental provincial que pone a esos poderes en la escenografía televisiva y en el territorio de la cotidianeidad de la pandemia pero que no se refiere a ellos cuando sus movimientos implican peligro de contagio.

## Bibliografía

- AGÜERO, A. C. y GARCÍA, D. (2010). Introducción. En A. C. Agüero y D. García (Ed.): *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (15-28). La Plata: Al margen.
- ANDERSON, B. (2000). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: FCE.
- APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce/Fondo de Cultura Económica.
- BACZKO, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRIONES, C. (2005). *Cartografías argentinas: políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- CALVINO, I. (1991). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.

- GARCÍA VARGAS, A. (2020). *Sentidos de ciudad. Poder, desigualdad y diferencia en narrativas audiovisuales de Jujuy*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- GARCÍA VARGAS, A. (2017). La puerta de Latinoamérica (desde las rutas argentinas). San Salvador de Jujuy en geografías culturales amplias. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, 95 - 124.
- GARCÍA VARGAS, A. y Román VELÁZQUEZ, P. (2011) “Latin American urban cultural studies: Unique texts, ordinary cities”, *Westminster Papers in Communication and Culture (WPCC)* 8, N° 1. Pp. 131-153.
- GARCÍA VARGAS, A., Gaona, M., Zubia, G., López, A. y Fico-seco, V. (en prensa) “La Cholita: un abordaje interseccional de la imaginación espacial de la pandemia en Jujuy durante el ASPO”. En Murolo, L. (ed) *Desinformación, Fake News, Posverdad*. Bernal: UNQ y Defensoría del Público de la Nación.
- GORELIK, A. (2004) *Miradas sobre Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GROSSBERG, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- GILROY, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- HARVEY, D. (1989). *The urban experience*. Baltimore: John Hopkins UP.
- HARVEY, D. (2007). *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI
- HUFFSCHMID, A. y V. Durán (2012) (Ed.). *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- KARASIK, G. (2005). *Etnicidad, cultura y clases sociales. Procesos de formación histórica de la conciencia colectiva en Jujuy, 1970-2003*. (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

- LINDÓN, A. (2008). *Los giros de la geografía urbana: frente a la pantópolis, la microgeografía urbana*. Scripta Nova, XII, 270 (62). °
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MASSEY, D. (2005). *For Space*. Londres: SAGE. Mi traducción.
- NIGUS, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- PAIVA, R. y Sodré, M. (2004). *Cidade dos artistas. Cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Mauad.
- RAMA, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- REGUILLO, R. (1991). *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*. Tlaquepaque, Jalisco, ITESO.
- REGUILLO, R. (1996). *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*. Guadalajara: Iteso/Universidad Iberoamericana.
- ROMÁN VELÁZQUEZ, P. (1999). *The making of Latin London. Salsa music, place and identity*, Londres: Ashgate.
- ROSE, G. (1995). Place and identity: a sense of place. En D. Massey y P. Jess (Ed.). (1995). *A place in the World? Places, culture and Globalization (87-132)*. Oxford: Oxford University Press & Open University.
- SEGURA, R. (2015). *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*, San Martín: UNSAM Edita.
- SARLO, B. (1999). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- SCHMUEGLER, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- WRIGHT MILLS, C. (1961) *La imaginación sociológica*. México: FCE.
- ZUKIN, S. (2005). *The Culture of Cities*. Cornwall, Gran Bretaña: Blackwell.

## **Enlaces de interés**

- Imaginación geográfica. Blog del proyecto de investigación PISAC-COVID 00038:  
<https://imaginaciongeografica.wordpress.com/>
- Informe C.O.E. N° 104. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qGmJHw9NSkE>

## BIOGRAFÍAS ACADÉMICAS

### **Silvia N. Barei**

Es doctora en Letras y escritora. Se desempeña como docente de posgrado en la Universidad Nacional de Córdoba y en otras universidades del país. Ha publicado numerosos libros teóricos de su especialidad (Teoría literaria y Teorías de la cultura) entre los que pueden mencionarse: *Literatura e industria cultural* (Premio Nacional de Ensayo), *El sentido de la fiesta en la cultura popular*, *Reversos de la palabra; poesía y vida cotidiana*, *Culturas en conflicto*, *Retóricas de la cultura*. Ha publicado asimismo siete libros de poemas. En 2021 publicó con Elena Bossi *Los años del frío*, libro de poemas, relatos y ensayos en los que se reflexiona sobre las condiciones subjetivas, sociales y políticas de la Argentina de los últimos años. En 2022 compiló con Ariel Gómez Ponce el libro *Lotman revisitado*, en homenaje a los 100 años de Iuri Lotman.

Ha dictado conferencias y cursos en universidades nacionales y del extranjero y ha asistido a numerosos congresos internacionales de su especialidad. Fue Decana de la Facultad de Lenguas de la UNC (dos periodos) y Vice-rectora de la Universidad (2013-2016).

### **Alfredo Saldaña**

Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza. Sus líneas de investigación se centran en la filosofía de la cultura, la teoría crítica y la literatura contemporánea, con una atención especial a la poesía. Codirector de *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Entre

otros, es autor de los ensayos *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna* (1997), *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria* (2003), *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad* (2009), *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico* (2013), *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea* (2018) y *Romper el límite. La poesía de Roberto Juarroz* (2022). Sus últimos libros de poesía publicados son *Humus* (2008) y *Malpaís* (2015).

### **Mercedes Arriaga Flórez**

Catedrática de filología italiana en el departamento de Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla. Doctora en Filología Italiana por la Universidad de Sevilla y Doctora en Teoría de los Signos por la Universidad de Bari, Italia. Directora del grupo de investigación *Escritoras y Escrituras* ([www.escritorasyescrituras.com](http://www.escritorasyescrituras.com)) de la Junta de Andalucía, desde su fundación en el año 2002. Coordinadora del programa de Doctorado en Estudios Filológicos de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Ha sido presidenta de AUDEM, Asociación universitaria de Estudios de Mujeres. Es Presidenta de la Sociedad Española de Italianistas (SEI). Directora de la *Revista Internacional de Literaturas y Culturas*, de la Universidad de Sevilla. Ha recibido de la Junta de Andalucía el premio Meridiana en 2016, el Premio Páginas Violeta en 2017 y el Premio Sevilla Territorio de Igualdad por su trayectoria en estudios de género en literatura. Ha recibido en 2021 la condecoración de “Cavaliere della Stella d’Italia” por su labor de difusión de las escritoras italianas.

## Eva María Moreno Lago

Profesora del departamento de Literatura española de la Universidad de Sevilla. Licenciada en artes escénicas por la Escuela Superior de Arte Dramático, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera por la Junta de Andalucía en 2012. Máster Oficial Artes del Espectáculo. Doctorada en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla con Mención Internacional y Premio Extraordinario en 2018. Es profesora visitante de Literatura Española en la Universidad Ateneum de Gdansk (Polonia). Es directora de la colección Escritoras y Escrituras de la Editorial Dykinson de Madrid. En la actualidad ocupa el cargo de presidenta de la Asociación Universitaria Estudios de las Mujeres (AUDEM) desde 2018. Es directora de la revista científica *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* (US) desde 2017. En febrero de 2021 ha ganado el primer premio de Innovación Docente y Buenas Prácticas María Moliner convocado por la Cátedra Leonor de Guzmán y el Ayuntamiento de Córdoba con un trabajo titulado "Rotas. Historias reales sobre vidas destrozadas por la violencia machista en España. Aplicación didáctica".

## Geneviève Fabry

Catedrática de literatura española e hispanoamericana en la universidad católica de Lovaina (Louvain-la-Neuve, Bélgica). Como investigadora, se ha dedicado al estudio de la expresión literaria de la violencia política, así como de la resemantización de las fuentes bíblicas y místicas en la literatura contemporánea, especialmente en la poesía argentina y chilena. En esta doble perspectiva ha publicado: *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2008. Véanse también los volúmenes editados con

I. Logie y P. Decock (*Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, 2010) y con D. Attala (*La biblia en la literatura hispanoamericana*, Trotta, 2016). La editorial Iberoamericana-Vervuert (Madrid/Frankfurt) acaba de publicar su última monografía: *Pasiones chilenas. Representaciones de Cristo en la poesía (de Rosa Araneda a Raúl Zurita)*.

### **Jazmín Adler**

Doctora en Teoría Comparada de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es docente en carreras de grado y posgrado en FADU-UBA y UNTREF. Miembro del proyecto interinstitucional PRISMA: Arte-Ciencia-Tecnología (Universidad Católica de Chile + Universidad de Chile) y del Colectivo Ludión: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas (FCS-UBA). Actualmente dirige el Posgrado “Tecnologías en el Arte Contemporáneo” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y coordina el grupo de investigación “Relatos contrahegemónicos en el arte contemporáneo: prácticas, imaginarios e historiografías en las fronteras del arte, la ciencia y la tecnología”, radicado en UNTREF.

Es autora de los libros *Arte, Ciencia y Tecnología en el ICI-CCEBA: del impulso del video a las inteligencias artificiales* (2021), *En busca del eslabón perdido: arte y tecnología en Argentina* (2020) y *Redes de energía: arte argentino contemporáneo* (2018), y compiladora de *Desmantelando la máquina: transgresiones desde el arte y la tecnología en Latinoamérica* (2021). En 2020 recibió una beca de investigación postdoctoral del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) en el programa de nuevos medios de la Universität der Künste, Berlín. Durante

los últimos años, ha trabajado en la curaduría de exposiciones físicas y virtuales en museos, galerías y ferias de arte contemporáneo.

### **Alejandra García Vargas.**

Licenciada y Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de Córdoba, especialista en Políticas del cuidado con perspectiva de género por CLACSO/FLACSO Brasil. Docente-investigadora de grado y posgrado en las Universidades Nacionales de Jujuy (FHyCS) y de Salta (FH) y codirectora del Doctorado en Políticas Públicas y Desarrollo en Contextos Regionales (FCE, UNJu). Investigadora categoría II (SPU-ME). Actualmente es Secretaria de Posgrado de la FHyCS (UNJu), forma parte del CESDE-CIATED (UNJU-CONICET), de las áreas de Género de la FHyCS (UNJu) y de la comisión ampliada de REDCOM (Red de carreras de comunicación y periodismo, Argentina). Ha publicado numeroso artículos y ha editado libros y números especiales de revistas académicas sobre el tema que trabaja en esta compilación. Su último libro de autoría individual es *Sentidos de ciudad. Poder, desigualdad y diferencia en narrativas audiovisuales de Jujuy* (Miño y Dávila).



## ÍNDICE

	Pág.
Prólogo	5
<i>De la mimesis a la modelización Recorridos teóricos</i> Silvia N. Barei	17
<i>Poesía: la imaginación en cuestión</i> Alfredo Saldaña Sagredo	41
<i>La Querrela de las Mujeres en la deconstrucción del imaginario patriarcal</i> Mercedes Arriaga Flórez Eva María Moreno Lago	69
<i>Futurología urbana: utopías en torno a la ciudad del porvenir</i> Jazmín Adler	101
<i>¿Un imaginario impostado? Conflictos sociales y hermenéuticos en la novela neorrural española</i> Geneviève Fabry	127
<i>Imaginación geográfica e imaginarios urbanos. Algunas notas sobre los lazos entre representación y experiencia desde el campo de la Comunicación/Cultura</i> Alejandra García Vargas	155
Biografías académicas	177



Nuestro Proyecto de Investigación, *Imaginarios y representaciones de la mujer y lo femenino en la literatura occidental. Trazado genealógico, cruces discursivos y lecturas situadas*, de la Universidad Nacional de Jujuy, se ha propuesto distintas actividades con el fin de pensar las vinculaciones posibles entre las teorías de los imaginarios sociales y la teoría literaria. Estas actividades fueron tanto formativas como de producción y su finalidad fue favorecer el intercambio, la puesta en tensión y el avance sobre el campo teórico que nos ocupa. Como cierre de esta etapa de problematización y revisión conceptual, brindamos el presente libro, con el aporte de reconocidos docentes-investigadores de la teoría literaria cuyos trabajos o programas académicos están fuertemente anclados en la concepción de los *imaginarios sociales*.

La convocatoria que les realizamos abre con una pregunta que nos interpela como sujetos activos en la definición y legitimación del discurso literario y de la(s) institución(es) intervinientes en su conformación: ¿es posible definir en términos generales a la literatura como una imaginación de lo imaginario?

A lo largo de seis textos, diversos e igualmente sagaces, este libro invita a la teoría a reflexionar sobre el papel de la literatura como institución social y práctica discursiva en la reproducción, transformación o configuración de lo/s imaginario/s sociales, pero también invita al discurrir teórico a volver sobre las huellas de su propia escritura, de sus textos y sus signos.

ISBN 978-987-8936-04-8



**FHyCS**  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias Sociales



**tiraxi**  
ediciones