

# PUNTADAS CRÍTICAS

## RECONFIGURAR EL TAPIZ

APUNTES SOBRE LITERATURA. VOLUMEN I

GABRIELA ISABEL ROMÁN

MARÍA DE LAS MERCEDES GARCÍA SARAVI

COMPILADORAS



edunam



# **PUNTADAS CRÍTICAS**

## **RECONFIGURAR EL TAPIZ**

Apuntes sobre literatura. Volumen I

Gabriela Isabel Román  
María de las Mercedes García Saraví  
Compiladoras

EDICIONES ESPECIALES



EDITORIAL UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Coronel José Félix Bogado 2160  
Posadas - Misiones  
Tel-Fax: (0376) 4428601  
E-mail: [ventas@editorial.unam.edu.ar](mailto:ventas@editorial.unam.edu.ar)  
Página web: [editorial.unam.edu.ar](http://editorial.unam.edu.ar)

Colección: Ediciones Especiales  
Coordinación de la edición: Nélide González  
Corrección de texto: Ana María H. Ballestrero  
Diseño de interiores: Javier Baltasar Giménez  
Diseño de tapa: Demetrio Marteniuk

Puntadas críticas : reconfigurar el tapiz : Apuntes sobre literatura : volumen I / Marisa Renaut... [et al.] ; compilado por Gabriela Isabel Román ; María de las Mercedes García Saravi. - 1a ed. - Posadas : EDUNAM - Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2020.

Libro digital, PDF - (Ediciones especiales)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-579-521-5

1. Literatura Argentina. 2. Proyectos de Investigación. 3. Géneros Literarios. I. Renaut, Marisa. II. Román, Gabriela Isabel, comp. III. García Saravi, María de las Mercedes, comp.

CDD A860

ISBN: 978-950-579-512-5

©Editorial Universitaria  
Universidad Nacional de Misiones  
Posadas, 2020.  
Todos los derechos reservados para la primera edición.

# **PUNTADAS CRÍTICAS**

## **RECONFIGURAR EL TAPIZ**

Apuntes sobre literatura. Volumen I

Gabriela Isabel Román  
María de las Mercedes García Saraví  
Compiladoras

EDITORIAL UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES



Avances del grupo de investigación  
“De (re)configuraciones genéricas menores II”

Enmarcado en el Programa de Semiótica de la Secretaría de  
Investigación y Posgrado

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Misiones

Compilado sobre crítica literaria argentina





## ÍNDICE

Puntadas críticas: reconfigurar el tapiz. Volumen I: apuntes sobre literatura argentina.....	11
Por María de las Mercedes García Saraví	
<b>Primera parte. Las formas breves de Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Quino.....</b>	<b>15</b>
Dulcinea: serie y transgresión en Marco Denevi .....	17
Por Marisa Renaut y Gabriela Román	
“Pensamientos del señor Perogrullo” de Marco Denevi y la serialización metadiscursiva.....	27
Por Gabriela Román	
Los pliegues de la lengua: el microrrelato y la historieta ....	35
Por Gabriela Román y Florencia Valiente	
Espacios de transgresión, fragmentación y brevedad: el microrrelato y la historieta.....	45
Por Gabriela Román y Florencia Valiente	
Símbolos ficcionales: una lectura sobre las continuidades gráfico-discursivas en “Mafalda Inédita” de Quino y <i>El mago</i> de Blaisten .....	55
Por Gabriela Román y Florencia Valiente	
La problemática de los géneros en “Mafalda Inédita” .....	61
Por Florencia Valiente	

**Segunda parte. Desplazamientos policial, utópico y de la literatura regional..... 69**

La multiplicidad de espacios y lenguajes dentro de *El esqueleto*, de Salvador Sanz: una visión del (no)futuro ..... 71  
Por Daniel Acosta

Contra la corriente literaria tradicional: Salvador Sanz y la transgresión presente en *Nocturno*..... 77  
Por Daniel Acosta

Luces y sombras de la ciudad, la mirada del detective en dos novelas de la colección Negro Absoluto ..... 83  
Por María Aurelia Escala y Adrián Rodríguez

Construcción de la identidad: narraciones y memorias ..... 93  
Por Virginia Reichel

Lo distópico: construcciones y reconfiguraciones en *El año del desierto* de Pedro Mairal..... 99  
Por Vanesa Magdalena

**Bibliografía ..... 107**

**Los autores..... 121**

## **Puntadas críticas: reconfigurar el tapiz**

### **Volumen I: apuntes sobre literatura argentina**

Por María de las Mercedes García Saraví

Estos artículos son producto del esforzado trabajo de un compacto y consolidado equipo de investigación que se dilata y se contrae, latiendo, año a año. Muchos de los integrantes más maduros del grupo han transitado conmigo etapas de formación estudiantil y como graduados; con los años han extendido redes para seguir expandiendo el largo brazo de la inquietud indagatoria. Como una trama imantada, los investigadores en formación y ya formados buscan esparcir lo aprendido en las generaciones sucesivas, excelentes ejecutores de las cadenas de transmisión de la ciencia y los saberes.

A partir del ingenio de Karina Lemes (la codirectora), Gabriela Román, Natalia Aldana, Jorge Otero, Marisa Renaut y María Aurelia Escalada se construyeron los ejes que sostienen nuestras “De (re)configuraciones genéricas menores”. Cada uno de ellos sostiene una línea y la propaga con solvencia.

Este proyecto, en sus dos etapas, nos ha permitido indagar en el concepto de género. Lugar de cruce entre teoría y práctica, de diacronía con sincronía, el género se convierte en un objeto privilegiado, entidad de análisis principal de los estudios literarios. Los géneros literarios constituyen un recorte histórico de ciertos tipos discursivos que fueron elevados al *status* “literario”, es decir, institucionalizados e investidos como portadores de una norma estética e ideológica.

Bajtín y su grupo intentan un estudio de los géneros desde una teoría de los discursos sociales y de su funcionamiento en relación con las tendencias monológicas y dialógicas que gobiernan las esferas de la vida social. Como cadena de transmisión, los géneros se renuevan y se repiten, y desde el ahora recuerdan el ayer.

El auge o decadencia de los géneros literarios, así como sus transformaciones evolutivas, dependen de las relaciones entre escritores, público, mercado y cánones estéticos. Prueba de lo dicho son las clasificaciones que sirven para agrupar ciertas obras en razón de algunos rasgos análogos, lo que revela el carácter convencional y arbitrario que promueve su identificación.

El género se inscribe en las propiedades del campo intelectual, tanto en las consideraciones de sus ejecutores cuanto en sus acciones para legitimarse, es decir, constituye el espacio social donde se simbolizan la clase, la pertenencia, la distinción preservadas por los actores en vínculos de poder ineluctables. Se convierte así en un bien simbólico a ser negociado. Constituye un rasgo del campo literario, en tanto que lo habilita, lo consagra, lo faculta e instaura el gusto literario sin el cual no podría existir.

Derrida mina este concepto desde la hegemonía centralizadora en la definición de lo idéntico, ya que la identidad también pertenece a un orden contradictorio, se delimita en relación con el otro y con la diferencia del uno consigo mismo. Reconoce una contra-ley en el corazón de la ley del género, es decir, la imposibilidad de sostener esa pretensión de pureza, de no mezcla cuando sus potencialidades y continuidad radican en lo opuesto.

Es evidente la complejidad del concepto; no obstante, se podría decir que todas las posturas teóricas convergen en un lugar común de apertura, de diálogo. No se lo puede pensar como una noción abstracta, sino que hay que considerar que posee una memoria cultural y es justamente en función de ella que se activa su dialogismo creativo, su permanente dinamismo y su capacidad de fusionar lo nuevo con lo antiguo.

Los géneros literarios –señala Todorov– proceden, indudablemente, de la codificación de las propiedades discursivas. Como concepto histórico, el de género redondea una convención que existe en la medida en que es transgredida. La inversión, la combinación y el desplazamiento de otros géneros

más antiguos traman un sendero que se entrelaza con los actos más simples del lenguaje.

La trilogía *dramático-lírico-narrativo* constituye una especie de organización convencional que rige desde Aristóteles. Para nuestra investigación, nos interesa destacar la función y relevancia de los “géneros menores”, al adecuar los enunciados de Deleuze-Guattari. Los géneros menores devienen de aquellos que no son reconocidos como consagrados por su uso, circulación y aceptación entre los lectores, sean expertos o no. Son aquellos marginados, cuya pulsión gestadora se incentiva en los márgenes, en las fronteras. Son los que retoman historias y temáticas que colocan en el tapete fastidios para el lector, los críticos y el público en general. Entre estas “incomodidades”, aparecen, lógicamente, las que resultan de su encuadramiento poco convencional, que deriva en múltiples esfuerzos por recortar los espacios de cada uno. Es así que, por ejemplo, los ensayos, los microrrelatos y las historietas, la novela policial, el género utópico/distópico, la correspondencia, entre otros, exigen esfuerzo teórico-crítico para enmarcarlos y aún para abordarlos con solvencia. Las clasificaciones, y el trazado de líneas filiatorias, en todos los casos, imponen rastreos rizomáticos que permiten conectar la máquina literaria con la política, la histórica y la científica...

Los espacios genéricos menores son considerados configuraciones de entre medio porque denotan una posición tercera frente a los modelos binarios, lo cual implicaría una redistribución a la hora de ubicarlos dentro de los límites tradicionales. Como son transgenéricos y transgresores, se dejan infiltrar por la intertextualidad, el palimpsesto, la metaescritura, el humor, el juego a velocidades tales que dificultan el establecimiento de ciertos parámetros organizativos.

Hemos convenido en distribuir los avances en las respectivas investigaciones en dos grandes conjuntos. Los trabajos conectados con la literatura argentina en este primer volumen y aquellos que se ocupan de textos latinoamericanos y españoles en el segundo. Esta traza, asimismo y a grandes rasgos,

segmenta géneros, salvo el policial, que se infiltra en todos los espacios y configuraciones.

En este volumen, el primero, se abordan el microrrelato y la historieta, como formas breves (Denevi, Blaisten, *Mafalda*), la novela ilustrada, concentrada en las variantes utópico-distópicas (Salvador Sanz), aspecto que también se examina en la novela de Pedro Mairal, el policial concebido como colección (Negro Absoluto, Osvaldo Aguirre y Ricardo Romero) y el cuento, entrelazado con la crónica y el discurso histórico (Szretter).

Si bien las indagaciones se centran en autores y producciones particulares, en todos los casos aportan recortes teóricos alrededor de los géneros.

Posicionarse y reflexionar en los bordes implica también deconstruir el concepto de género literario y pensarlo desde diversos lugares. El límite es siempre un espacio que provoca la relación de uno con otro; y ese otro puesto como parte de la interacción, ya que sin el cuestionamiento de la diferencia, de la divergencia, no se otorgarían espacios para colocar en discusión parámetros genéricos.

## **PRIMERA PARTE**

**Las formas breves de Marco Denevi,  
Isidoro Blaisten y Quino**





# Dulcinea: serie y transgresión en Marco Denevi<sup>1</sup>

Por Marisa Renaut y Gabriela Román

## Introito

Personajes que han tenido gran repercusión en la literatura universal provocan, en las múltiples textualidades que los recrean, una sensación de regresión infinita, de devenir cuyo desmontaje de sentidos se torna una metatransgresión de la transgresión original. Es el caso de Dulcinea, la figura femenina que crea el genio cervantino en la imaginación de Alonso Quijano y que, por su valor simbólico, logra una trascendencia excepcional.

Desde esta perspectiva, revisamos un conjunto de relatos breves que Marco Denevi presenta en sus libros *Falsificaciones*, *Parque de diversiones*, *Salón de lectura* y *Los locos y los cuerdos*, donde conforma una serie que gira en torno a esta figura femenina de la literatura; un conglomerado de bloques o fragmentos, de contigüidades variables que se mueven, cambian o acomodan al sentido de acuerdo con la obra en la que se insertan o al efecto que quiere suscitar el escritor.

Esta postura nos lleva a comprender una definición particular de serie que tiene sus principios básicos en la conjunción de textos que guardan cierta relación entre sí. Además, abordamos la idea de serie como episodio, como segmento de un continuo mayor, de una totalidad que le da un significado particular a cada hecho, pero que en cada unidad puede ser interpretada de manera independiente. Cada narración deneviana representa un momento transgredido y desterritorializado.

---

1- Este trabajo fue presentado en el XI Congreso Argentino de Hispanistas. *Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas*. Jujuy, Argentina, mayo de 2017.

zado de la obra cervantina, lo que produce la construcción de figuras disímiles de la mujer.

### **Acerca de la serie...**

En el campo de los estudios literarios en general y de la minificción en particular –teniendo en cuenta que el corpus de Denevi que analizamos pertenece en su mayoría a este último tipo textual– podemos encontrar aspectos teórico-críticos sobre la noción de serie que tienen puntos en común con pequeños rasgos de distinción frente a algunos pocos que presentan una propuesta completamente nueva.

Sobre la base de los primeros, por ejemplo, Anderson Imbert define esta idea de *serie* como cuentos agrupados de un modo explícito por el escritor en tres tipos de enlaces posibles: “de encargo” (de un editor), “cuentos intercalados” (con otras formas genéricas) y “cuentos asimilados por novelas”; la combinación puede darse por algún personaje o por un narrador.

Gabriela Mora habla de “colección integrada” de cuentos que presentan paradigmas (motivos, temas, signos, personajes, narradores) de integración entre relatos, aspecto que distingue de las misceláneas. Reconoce en la serie integrada subtipos como “ciclo cuentístico”, “colección secuencial” y “colección parcialmente integrada”, que pueden correlacionarse por asociaciones unitivas o por fragmentación y discontinuidad.

Hasta acá recae en la figura del autor la construcción de series literarias. Entonces, ¿podemos decir que cada escritor reconfigura una definición particular de serie a partir de su obra? Suponemos que hay factores que la evolución literaria (Cfr. Tinianov, 2008) acarrea como modos y formas genéricas determinadas con las que los escritores sientan las bases de un estilo propio que los distingue pero que a la vez les da pertenencia. Se puede observar una tendencia en los primeros escritores argentinos de minificción como Borges y Cortázar, que agrupan sus relatos bajo un hilo conductor temático, por

un personaje, etc.; particularidad que Denevi hereda de sus maestros, pero en su obra la serialización se complejiza dado su constante reagrupamiento de textos en ediciones de un mismo libro o en la discontinuidad de sus textos que incorporan minificción.

Por ejemplo, *Parque de diversiones* (1970) se integra por las series denominadas “Informes reservados”, “Doce variaciones sobre don Juan”, “Silva de varia y narración breve”, “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones”, “Otra vuelta de tornillo” e “Ingeniosidades del señor Perogrullo”. En su versión de 1979, *Parque de diversiones II*, las vuelve a reagrupar con algunas variantes en “Concilio universal del amor” y “Antiguas noticias de la actualidad”. Estos subconjuntos al interior de una misma obra forman lo que Zavala (2006) denomina “ciclos breves”. *Falsificaciones*, por su parte, en todas las ediciones, agrega la variante de “ciclos de ciclos”.

El escritor es quien toma una pieza de su *jenga* literario para armar bloques inconclusos capaces de establecer continuidades en distintos espacios que promueven sentidos disímiles. En *Falsificaciones*, en su edición de 1984, Denevi recoge una selección de relatos de sus anteriores obras minificcionales y los agrupa bajo una nomenclatura que muestra una gran serie compuesta por las huellas de series infinitas, proliferantes, esquizofrénicas, que se comunican por contigüidades variables en una forma totalizadora.

Pollastri (2006) toma de la teoría de Mora la denominación ciclo cuentístico y observa la problematización de las nociones de literatura, género, lectura y escritura en esta definición. Bajo la forma proliferante que propone el narrador y ante la paradoja de clausura-continuidad, la conformación de ciclos o series también recae en la figura del lector crítico, en la del editor o en la del compilador, quien establece estrategias de lectura que le permiten leer desde una continuidad que va más allá de la organización propuesta por el autor.

Desde este lugar, reconocemos una huella que se disemina en el hilado de la escritura deneviana de un germen que pro-

viene de afuera, de otro texto, de otra época y que produce nuevos sentidos tras la reversión, la transgresión, y la recontextualización del texto simiente en una regresión infinita.

En este sentido, la proliferación se establece por la escritura recurrente del episodio del encuentro/desencuentro entre Dulcinea, Sancho y Quijote en “El precursor de Cervantes” (*Falsificaciones*, 1966-1969-1977, y como “Dulcinea del Toboso” en *Falsificaciones*, 1984 y 2013<sup>2</sup>, entre el primer título y el segundo podemos observar una introducción al texto en “El precursor de Cervantes” y un cambio del final del relato con la versión del segundo título), “Historia cómica. Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de don Quijote” (*Falsificaciones*, 1966-1969-1977), “Dulcinea no existe” (*Parque de diversiones*, 1970, la misma historia con el título “La mujer ideal no existe” en *Parque de diversiones II*, 1979, en *Falsificaciones* 1984 y 2013. La obra teatral “Los locos y los cuerdos” parece una versión extendida de este microrrelato), “Dulcinea existe” (*Parque de diversiones*, 1970, y con el título “Los ardiendes de la impotencia” en *Falsificaciones*, 1984, 2013) y “De la grave epidemia que hay de Dulcineas del Toboso” (*Salón de lectura*, 1974, y con el título “Epidemia de Dulcinea del Toboso” en *Falsificaciones*, 1984 y 2013).

Cinco relatos con sus variantes que pueden ser leídos de modo independiente como elemento integrante de las series compuestas por el autor, es decir, en relación con textos con personajes, motivos, temática que están en el mismo libro al que pertenece el relato o como ruptura de la serie en la que está inscrita y discontinua con las minificciones intertextuales sobre Dulcinea, en otras palabras, como *función constructiva* (Cfr. Tinianov, 2008) que entra en correlación con los otros dispositivos del mismo sistema y con el sistema entero.

Esto demuestra que podemos entender la noción de serie como heterogénea, multiserial (Cfr. Deleuze, 2010), integrada por el autor o construida por el lector a partir de uno o varios

---

2- Edición especial para el Ministerio de Educación de la Nación.

acontecimientos entre los personajes de *El Quijote*, ya sea a través de nombres designadores de sentidos (Dulcinea, Sancho, Quijote) o de expresiones (mujer ideal, mujer inexistente), etc. Esto determina que bajo series aparentemente homogéneas se desplieguen infinitas líneas y cruces que dan cuenta de la imposibilidad de agotamiento semántico en un pequeño grupo de textos.

### **Acerca del acontecimiento...**

Dulcinea representa un caso paradigmático en la historia literaria, es la figura femenina por excelencia del Renacimiento que el neoplatonismo y el petrarquismo se encargaron de enaltecer, es el personaje que en la obra de Cervantes se anuncia/describe/traza y evidencia perennemente pero que nunca se revela ante los ojos del lector. Se yergue, elemento no humano (*alter ego* de Aldonza Lorenzo), como una “ausencia”, una “idea” que, no obstante, completa la obra y le da significado al todo; su “existencia” es cabal, trascendente, de ahí su valor simbólico-alegórico.

No es extraño entonces que su “reminiscencia”, su nombre tan peculiar y tan cervantino como su epíteto “la sin par” –y amén de este atributo que le confiere don Quijote para referirse a su ser inigualable *per se*–, se haya multiplicado o reproducido en la historia literaria que lo sucedió tanto como todo lo que se desprende de esta obra clásica. En este sentido, los microrrelatos quijotescos que han proliferado han tenido eco en Argentina, con precursores como Borges y Anderson Imbert, pero que han encontrado en la maquinaria creadora de Denevi un impulso llamativo si consideramos que *El Quijote* se encuentra entre una de las obras más referidas/*falsificadas* en su corpus literario.

Ahora bien, a este respecto nos interesa indagar en torno a las relaciones que se establecen en este diálogo entre la obra original –particularmente el capítulo 10 de la segunda parte–

y los microrrelatos denevianos que apelan a la construcción de la figura femenina que devienen como acontecimiento, como una línea de fuga que “desterritorializa” (Deleuze y Guattari, 1975) la imagen de la mujer que el genio cervantino crea para “reterritorializar-la” nuevamente en una ficción que la resignifica con la impronta de lo nacional y que a su vez propone sus propias variantes: reinención, re-escritura que propicia y da fundamento a la serialización de la que hablamos antes.

En “Dulcinea del Toboso” de *Falsificaciones* de 1966, Denevi recrea el sentido íntegro de la novela cuando encarna la imagen idealizada de Dulcinea en la locura a la que es arrojada una tal Aldonza Lorenzo por el hábito que posee de leer libros de caballería. A partir de este microcosmos narrativo, que bien podría anunciarse como una lectura en espejo, se subvierte completamente la trama argumental del texto español con un guiño al lector que el pacto ficcional incita. De esta manera, leemos:

Se hacía llamar doña Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen, la tratasen de Su Grandeza y le besasen la mano. Se creía joven y hermosa, aunque tenía no menos de treinta años y las señales de la viruela en la cara. También inventó un galán, al que dio el nombre de don Quijote de la Mancha.

Un hidalguelo de los alrededores, que la amaba, pensó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en un rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas del imaginario caballero. Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Aldonza Lorenzo había muerto de tercianas. (Denevi, 1966, p. 20)

En otra versión del mismo relato (*Falsificaciones*, 2013), leemos un final diferente:

Se hacía llamar Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen y le besaran la mano, se creía joven y hermosa pero tenía treinta años y pozos de viruelas en la cara. Se inventó un galán a quien dio el nombre de don Quijote de la Mancha (...)

Un hidalgo de los alrededores, un tal Alonso Quijano (...) ideó hacerse pasar por don Quijote (...) Cuando, confiado en su ardid, fue al Toboso

y se presentó delante de Dulcinea, Aldonza Lorenzo había muerto. (Denevi, 2013, p. 51)

Una característica que adquiere la figura de Dulcinea en esta serie es ser el eje de una repetición de sucesos que sufren a su vez variaciones y con ello una multiplicación de efectos de lectura. Además, establecen una alteración de la focalización de la historia a partir de la reenunciación de esta en la voz de otro personaje, en este caso, de la misma Dulcinea; con lo cual asistimos a la reconstrucción de la protagonista ahora presentada en el plano de lo real. Así, la presencia/ausencia ficcional de esta figura se pone en jaque; se reinventa en la narrativa deneviana.

“Dulcinea no existe”, de *Parque de diversiones* de 1970, tiene su correlato en “La mujer ideal no existe”, de *Falsificaciones* de 1984 y de 2013. Estos relatos construyen una Dulcinea que dialoga con Sancho Panza, quien le comenta los atributos de la mujer que don Quijote amó hasta morir; en su respuesta, su interlocutora –homónima de aquella– deja entrever su naturaleza humana o quizás lo que Denevi considera su “naturaleza femenina”: “Verde de envidia, Dulcinea mascullo: Conozco a todas las mujeres del Toboso. Y le puedo asegurar que no hay ninguna que se parezca ni remotamente a esa que usted dice” (Denevi, 1970, p. 97).

El acontecimiento de la búsqueda de Dulcinea por parte de Sancho se disgrega en un *continuum* de sentido que en cada entramado se quiebra tras la irrupción de escenarios disímiles, espacios atemporales que reviven los sentidos que cada nueva escritura paródica. En el drama “Los locos y los cuerdos”, Sancho ingresa a una “posada/prostíbulo” y le atiende Celesta –la encargada del lugar–, quien admite no conocer a ninguna muchacha con las características que le da el ayudante del caballero pero que, al ver la oportunidad de crecimiento económico y social, confabula con Sancho en tomar el lugar de Dulcinea.

Esta obra teatral conecta raíces de hechos literarios que se entretejen y mueven en una misma enunciación: primero, la

transgresión Celesta/Celestina/madama-prostituta manipuladora/Dulcinea, rasgo recurrente en la construcción de los personajes denevianos como característica de la “argento”, aquella que busca la vida fácil, que no tiene inconvenientes en estafar, en *falsificar* su imagen para obtener algún beneficio. Y, segundo, Dulcinea cervantina ideal, que es sinónimo de mujer joven, por Celesta-Dulcinea, una mujer vieja, grotesca, exuberante desde el punto de vista físico y en el atuendo, próxima a las serranas del arcipreste.

Podemos advertir aquí una de las premisas deleuzeanas, esto es, el trastrocamiento del sentido, de la causa y del efecto. En términos de este autor, son dos series divergentes, dos lecturas de un mismo hecho: hablamos de la Dulcinea cervantina (ideal) en relación con la deneviana (“real”) además de la Dulcinea –multiplicada– que la serie del escritor argentino recrea en sus textualidades. Dice Deleuze (2010):

se trata de una síntesis de lo heterogéneo; o, más bien, la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos. Cualquier serie única, cuyos términos homogéneos se distingan solamente por el tipo o el grado, subsume necesariamente dos series heterogéneas, constituida cada serie por términos del mismo tipo o grado, pero que difieren por naturaleza de los de la otra serie (por supuesto, también pueden diferir en grado). La forma serial es pues esencialmente multiserial. (p. 33)

La paradoja existencia/no-existencia y, por lo tanto, real/irreal o ideal, funciona como disparadora de lo multiserial que, a través de la parodia, difumina las fronteras entre los sujetos de papel y el autor como sujeto concreto. En estas direcciones, la figura de la mujer se construye como estampa prototípica de una concepción machista: en “Dulcinea del Toboso” la inversión muestra a la típica romántica del siglo XIX al estilo madame Bovary, lectora de novelas y enamorada de una imagen de varón audaz e íntegro, que luego se replica en “De la grave epidemia de Dulcineas que hay en el Toboso”, en el que las mujeres del lugar, que son parte de cierta clase social, se



encuentran a la espera de un hombre ideal e inexistente que las lleva a la eterna soltería; acá frases como “No pretenderán que me case con un pazguato”, “Felizmente no todos los hombres son iguales” (Denevi, 1974, p. 129), son apreciaciones de la típica solterona –la tía solterona– que es una constante en las obras de Denevi y que posiblemente tiene que ver con las fronteras entre la realidad/ficción de la vida del autor.

Los microrrelatos se asumen aquí como *acontecimientos*; su aparición tiene un “rumor” de fondo, algo detrás que los precede, un punto de referencia que da apertura a un universo de sentidos que se renuevan; en términos de Deleuze y Guattari (1975), un “bloque de sensaciones”. Estos textos en su devenir deconstruyen la arquitectura narrativa que les dio origen; Dulcinea es así acontecimiento y expresión.

Las potencialidades que la obra de Cervantes abre a la escritura de microrrelatos –sobre todo hispanoamericanos– son infinitas; así personajes, situaciones y hasta estados psicológicos son utilizados por quienes ingresan en este espacio lúdico que el género propone. Los personajes femeninos son, en este sentido, unos de los elementos que adquieren importancia sustancial; Teresa Panza, Dulcinea y Aldonza Lorenzo (las dos caras de una misma imagen femenina que recorren toda la novela española) resultan emblemáticas y son los personajes con los que Denevi deleitará a los lectores.

Desdoblamientos, elipsis, juegos entre los títulos y la narración subsiguiente, reinención de situaciones de por sí alteradas (y que transgreden totalmente el sentido del hipotexto) en diversos títulos del escritor argentino configuran series, es decir, fragmentos de una unidad mayor. Los trastrocamientos de sentido encontrarán sus variaciones incluso en un mismo título del corpus literario como una ruptura a la que adscriben. Resulta excepcional la infinita figura de Dulcinea que no se agota en las diferentes líneas de análisis que proponemos, sino que estas apenas ofician de apertura de conversaciones y reflexiones críticas.



## **“Pensamientos del señor Perogrullo” de Marco Denevi y la serialización metadiscursiva<sup>3</sup>**

Por Gabriela Román

Si entendemos el microrrelato como un tipo discursivo que conlleva una carga de sentidos múltiples, podremos reconocer en la obra de Marco Denevi conjuntos textuales que conforman series a partir de la configuración de un personaje o hecho histórico, literario o de acontecimientos lingüísticos que involucran acciones y pensamientos del hablante español en general. En sus textos, el metadiscurso se presenta como el punto de desplazamiento para la conformación serial y la provocación estética.

En este sentido, nos interesa, por un lado, reflexionar sobre la configuración de lo serial en la obra de Denevi, y por otro, revisar la serie “Pensamientos del señor Perogrullo” que se inicia en 1970 con el libro *Parque de diversiones* y continúa en la versión de 1984 de *Falsificaciones*, en los que la paradoja – como elemento base– incita a regresiones sígnicas de sentidos heterogéneos, aspecto destacable de toda la obra del autor.

### **La serie deneviana**

En los inicios de la teoría literaria podemos encontrarnos con la idea de que la *serie* comprende un material verbal que forma parte de un sistema dinámico, mayor, el literario. Sobre esta base y con una primera lectura llana, entendemos que la obra minificcional de Marco Denevi se compone de conjuntos de relatos que por sus características o ejes temáticos forman se-

---

3- Este trabajo fue presentado en el IX Congreso Internacional de Minificción. Neuquén, Argentina, julio de 2016.

ries metadiscursivas en un proyecto estético mayor. Hablamos de metadiscursos porque cada relato, en cada ciclo, responde a formatos discursivos diversos que rompen las fronteras genéricas para dar lugar a distintas voces, a hechos provenientes de la cultura en general.

Para entender cómo opera el concepto de serie en Denevi, recurrimos a la clasificación que realiza Zavala (2014) de los ciclos. Bajo la idea de *ciclos breves* ubica a aquellos relatos que no superan la extensión de un volumen y que por lo tanto componen, junto a otros textos, una obra. En esta clase ubicamos las “Fabullillas” en *El emperador de la China* (1970), “Informes reservados”, “Doce variaciones sobre don Juan”, “Silva de varia y narración breve”, “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones”, “Otra vuelta de tornillo” e “Ingeniosidades del señor Perogrullo” en *Parque de diversiones* (1970), que se reagrupan en “Concilio universal del amor” y “Antiguas noticias de la actualidad” en *Parque de diversiones II* (1979), además de “Brevedades” en *Salón de lectura* (1974) y “Cinco fábulas con moraleja” y “Cuenticubrium” en *Reunión de desaparecidos* (1977).

La otra clase que menciona Zavala (2014) responde a *ciclo de ciclo*, es decir, con la extensión de un volumen autónomo, que nos propone pensar que *Falsificaciones* (en todas sus reediciones) y *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992) conforman series de microrrelatos que contienen rasgos que hacen a una unidad temática o genérica pero, a la vez, cada microrrelato es independiente con respecto al todo. De esta manera, observamos que Denevi produce –de acuerdo con la postura de Zavala– distintas *estrategias de serialidad*: desde un carácter “hipotáctico”, en el primer tipo que mencionamos, donde cada texto está subordinado y ligado a un orden sintáctico, y le agregaríamos semántico; y “paratáctico” en el segundo tipo, en que cada texto compone una unidad coordinada, relativamente autónoma.

Desde una lectura de Deleuze (2010) podríamos ampliar la comprensión de las *estrategias de serialidad* que tomamos para

leer a Denevi, ya que el filósofo observa que la forma serial es múltiple. En un plano macro, decimos que series como las que mencionamos más arriba se presentan como homogéneas por su tipo, su forma o su grado. Por ejemplo, “El amor a través de los amores”, donde todos los microrrelatos poseen un mismo grado temático y estructural pero al interior de la serie se conforman otras heterogéneas con anclajes en la historia de la literatura secular y religiosa (Laura, Petrarca, Ulises, Penélope, Venus, Adonis; Adán, Eva, Judit, Sansón, Dalila, Salomón, la reina de Saba, etc.), ya que el autor recupera los vínculos amorosos entre grandes personajes de distintos eslabones de la cultura. Es en este sentido que se entiende la serie metadiscursiva.

En el plano micro, un solo texto –siguiendo con la postura de Deleuze (2010)– puede comprender dos series de cosas, de estados, de acontecimientos, de proposiciones, de designaciones, de sentidos o de expresiones, que determinan dos series simultáneas, una del significante y la otra del significado. Esto quiere decir que la “serie significante” representa al acontecimiento como propiedad de un estado de cosas y a la proposición en su conjunto en tanto que exhibe dimensiones de designación, manifestación y significación; mientras la “serie del significado”, como término que corresponde al concepto, es independiente y como tal da cuenta de la cosa designada o el sujeto manifestado (el estado de cosas con sus particularidades reales).

Este desdoblamiento de una serie en otra se logra a través del fetiche, el humor, la ironía, aspectos que nos llevan a comprender que sobre la base de la escritura minificcional deneviana se funda la paradoja, aspecto que, en *Microrrelato y Posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio*, Francisca Noguero advierte como propio del microrrelato: “De la síntesis realizada hasta el momento se deduce que el estatuto posmoderno es paradójico, ambiguo y ambivalente, reflejo de una doble codificación, pues supone tanto una contestación como una complejidad, una crítica como un homenaje a la tradición”.

La comunicación que aseguran estas instancias paradójicas, en la que el significado en cada microrrelato promueve nuevos conceptos sobre un significante ya conocido por el lector, se establece en muchos casos por la recurrencia del recurso de la intertextualidad que a su vez suscita otros conceptos correspondientes al humor, figuras constantes en la obra de Marco Denevi.

Consideramos que esta intermitencia es propia en las series denevianas y se debe al principio de *repetición* que plantea Deleuze (2002), en el que repetir es retornar a algo único, singular, que se eleva a la enésima potencia. Es decir, cada vez que pasamos revista por las series releemos la traición de Judas a Jesús, sobre los mitos griegos y romanos, sobre Calígula, sobre Romeo y Julieta, en fin, sobre diversos hechos y personajes que forman parte de la historia de la humanidad y de la literatura en particular de un modo reiterado, con una “vuelta de tornillo”, como dice el autor. Entonces, encontramos “n” veces de una sola historia que “en su esencia, la repetición remite a una potencia singular que difiere por naturaleza de la generalidad, aun cuando aproveche, para poder mostrarse, del paso artificial de un orden general al otro” (Deleuze, 2002, p. 24).

Esto en Denevi se logra de manera singular como transgresión a la “primera” versión, la de origen que, combinada con un elemento de otro texto *repetido* de la serie de mismo grado, provoca un desequilibrio, una improporción, una grieta. Los productos iterados son entonces disparidades en el efecto total del sentido. En cada caso vemos que hay una inversión de la ley, un desvío del hecho concreto que provoca humor e ironía –que es el principio de la paradoja–; estos recursos son por naturaleza transgresión, excepción.

### **Las ingeniosidades/pensamientos del señor Perogrullo**

La RAE define *Perogrullo* como personaje ficticio a quien se atribuye presentar obviedades de manera sentenciosa, y al

término *perogrullada* como coloquialismo que determina verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necesidad o simpleza el decirla.

De acuerdo con el texto *Profecías*, de un escritor español del siglo XV que se hacía llamar Evangelista, podemos deducir que Perogrullo es un personaje literario que emitía vaticinios y cuyo nombre es una combinación de *Pero Grillo* (en Cantabria denominaban *Pedro* o *príncipes* a los grillos). Su verdadera procedencia se desconoce, pero en España circulan algunos relatos tradicionales donde aparece un sujeto que emite predicciones cargadas de verdaderas necesidades, un individuo que forma parte del imaginario popular. Este personaje es retomado por Francisco de Quevedo en su poema “El sueño de la muerte”, en el que se emiten profecías a las que el poeta llama “perogrulladas”. Posteriormente, Cervantes pone en la voz de Sancho una referencia al acto de decir perogrulladas.

En *Parque de diversiones* leemos: “A mí me parece (no olvidéis que habla Perogrullo) que el único sentimiento que la música no puede traducir es la alegría. Sí la comicidad, el ridículo, la sorna, la befa, quizás el optimismo, la serenidad y la energía, pero no la simple, la mera alegría, a pesar de cierta oda” (Denevi, 1970, p. 237).

En *Parque de diversiones* (1970) y *Falsificaciones* (1984) aparece una serie con los vaticinios de este personaje histórico-literario que se unen para formar una sola y que corresponde a las proposiciones designadoras de sentencias o profecías del señor Perogrullo. Este “todo” de expresiones y de sentidos dispara distintas líneas de abordaje.

En primer lugar, tiene su correlato con la figura del “narrador” de Walter Benjamin, quien señala que este posee una orientación hacia lo práctico dado que aporta una utilidad en aquello que dice de acuerdo con sus experiencias o las de otros: “algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha” (Benjamin, S/D).

El texto en el que el narrador dice “dime con quién andas y te diré quién eres, vale también para los que andan solos” (Denevi, 1984, p. 21), lo entendemos como fragmento del habla popular que recobra un significado particular y único en su repetición y que, a su vez, unido a otros de su grado/especie enunciativa, forma una serie al interior de la macro-serie. Otras perogrulladas de este ciclo podrían ser: “Fue dicho: todo hombre tiene su precio. También fue dicho: para todo hombre hay un cebo. Yo digo: todo hombre está roído por un secreto apetito” (Denevi, 1984, p. 309) y “En política los pájaros cambian de plumaje pero no de pico” (Denevi, 1984, p. 283).

Estos relatos remiten a situaciones e historias cotidianas, conocidas por el que escribe y por el que lee, quienes son capaces de recordarlas y de completar, con los ecos de la narración, los espacios vacíos con sus propias historias, porque, paradójicamente, las narraciones representan la palabra de uno que en realidad es la de todos. Esto se logra porque el microrrelato se funda sobre las bases de la literatura oral que persiste al tiempo a través de pequeñas huellas, marcas que reaparecen en las narraciones de algunos escritores más próximos a nosotros.

“Cuando el lenguaje se poetiza aparece lo literario”, dice Jolles (1972) en las *Formas simples*, e indica que en su concreción artística la obra poética tiene sus inicios en la lengua oral porque esta constituye la forma primigenia: cuando dos construcciones análogas se unen conforman una pluralidad cuyas partes se fusionan para llegar a una estructura, una forma que se forja objetivamente, que posee validez y precisión propias. Dice el autor: “es allí donde el lenguaje toma parte en la creación de tal forma, donde interviene disponiendo y transformando, donde nuevamente da estructura, allí podemos hablar de formas literarias” (Jolles, 1972, pp. 27-28).

En este sentido, a las *perogrulladas* podemos entenderlas como una más de las formas simples, ya que de acuerdo con este teórico tienen sus comienzos en las narraciones orales



asociadas al habla del campesino, del artesano y del sacerdote que de a poco fueron transformándose en retóricas.

En segundo lugar y desde otro abordaje, Denevi compone en la voz de Perogrullo una serie de textos que transgreden la tradición coloquial para emitir aseveraciones a veces sentenciosas, a veces banales, de carácter culto, sobre el arte en general, lugar donde se instaura nuevamente la paradoja sobre lo que conlleva la idea de *perogrulladas*. Acá tenemos otra serie al interior de la gran serie:

No sé cómo reaccionaría el público si toda la obra de un músico consistiese en infinitas variaciones sobre un mismo tema, o si todos los libros de un escritor repitiesen, con distintos personajes, la misma historia. A muchos pintores esa reiteración les es, no solo tolerada, sino aplaudida, por no decir bien remunerada. (Denevi, 1970, p. 235)

Si los contemporáneos de los artistas del pasado no compartieron nuestra admiración o nuestro desprecio por aquellos artistas decimos que fueron unos imbéciles. Mientras tanto, admiramos o despreciamos a nuestros artistas contemporáneos sin que nos quite el sueño la sospecha de que los imbéciles podríamos ser ahora nosotros. (Denevi, 1984, p. 265)

En estas palabras de Perogrullo, la paradoja muestra cómo lo profético que se encuentra en el principio de este tipo de discurso se desvía para enunciar un posicionamiento sobre el arte, que en el fondo no deja de ser una simple opinión. Lo paradójico siempre pone el acento sobre uno de los efectos de dos direcciones o dos sentidos que se manifiestan al unísono; la ficción deneviana juega con el devenir del sentido común y lo sublime de la literatura a la hora de recoger grandes personajes, hechos y palabras de los pensadores y la historia.

Por último, encontramos un conjunto de pensamientos e ingeniosidades de Perogrullo que consignan a las historias de personajes literarios como por ejemplo Tiresias y su condición de hermafrodita y travesti, que vemos también en las series “El amor a través de los amores” en *Parque de diversiones* y en “Cuenticubrium” de *Reunión de desaparecidos*. El relato sobre Tiresias nos lleva a ver cómo Denevi repite –en los tér-

minos de Deleuze— un hecho, un rasgo de este sujeto de ficción de un modo singular, a través de otra voz, potenciando los sentidos de la historia original.

El carácter repetitivo que vemos en las series en particular y en toda la obra de Marco Denevi en general nos permite entender que la literatura, como fragmento de la cultura universal, genera una red o un sistema móvil de vínculos y continuidades capaz de conectarse a través de cualquier tejido ficcional o discursivo de aparente atemporalidad, ya que en cada conexión se actualizan los hechos literarios e históricos en una reescritura única sobre lo ya dicho.

La serialización o la reagrupación por rasgos determinados es una posible tendencia en la escritura de microrrelatos en general, lo vimos en maestros como Borges y Cortázar, y luego en sus discípulos como Denevi y Blaisten, dado el conflicto que quizás implica publicar textos con cierta brevedad y la dificultad de editar una obra dispar.

## Los pliegues de la lengua: el microrrelato y la historieta<sup>4</sup>

Por Gabriela Román y Florencia Valiente

En este trabajo nos detenemos en los giros lingüísticos, las frases hechas, los juegos de palabras que desbordan el espacio del texto para provocar nuevos sentidos en un torbellino enunciativo como pliegue metalingüístico que genera minificciones múltiples en una selección de microrrelatos de Denevi y Blaisten, y en la historieta *Mafalda*.

Cuando ingresamos al universo de las formas breves podemos ver que la minificción es una variante que abarca un conjunto de tipos textuales que tienen como principio constitutivo –además de la brevedad– lo ficcional (Cfr. Lagmanovich, 1999) y que comprende géneros como el microrrelato y la historieta; esta última puede ser leída bajo los parámetros a partir de los que Pollastri (2006) denomina “efecto de lectura”.

Al tratarse de textos condensados, podemos ver en sus entramados cómo diferentes gramas de distintas huellas se injertan (Cfr. Derrida, 1972) de una manera aleatoria, movediza, en los discursos literarios de Denevi, Blaisten y Quino formando un tejido que se pliega (Cfr. Deleuze, 1989) hasta el infinito y que resulta elástico, múltiple y fluido. Los pliegues provienen de distintos eslabones de la cultura: la literatura, la lengua, la política, la sociología, la filosofía, lo que hace la imposibilidad de agotar la semántica de los textos. Nos interesa revisar, en esta oportunidad, los pliegues lingüísticos.

---

4- Este trabajo fue presentado en el XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina. Formosa, agosto 2017.

## La historieta y su forma metadiscursiva

El lenguaje es la herramienta utilizada por los sujetos para crear signos que se mueven en los diferentes enlaces sociales y culturales, y que sirve para nombrar al mundo y nombrarse a sí mismos (Cfr. González de Ávila, 2005). De esta manera, nos queremos detener en el campo de la lengua y sus variantes para revisar ciertos procedimientos del humor en la historieta *Mafalda*, dado que presenta textos fragmentados y desbordantes de sentidos que requieren de un lector activo que coopere y complete la información que ella exhibe.

La producción de esta obra perdura una década en la historia argentina, en donde se reúnen diez tomos de las peculiares historietas de Mafalda. En paralelo se producen otras tiras que no son editadas en su momento, sino que se agrupan en un apartado especial denominado “Mafalda Inédita”, un conjunto de textos que no son emitidos por tres motivos: por la decisión del autor, que las califica como “malas”; por considerarse que responden a situaciones de validez temporal y, por último, por la imposición de criterios políticos, ya que muestran alusiones a las limitaciones del gobierno del doctor Illia. Por lo tanto, analizamos las tiras que se enmarcan en este tomo, en donde se puede ver una manifestación de artificios culturales a través de una reflexión de lo real.

La historieta –como género– converge en un *continuum* de sentidos, producto de la conjunción de la palabra y de la imagen que da como resultado una secuencia de elementos que se presentan ante un espectador con quien establece un guiño, una complicidad, dada la información que este aporta al texto. Esta continuidad sónica que posee la historieta de “Mafalda Inédita” nos permite repensar los procesos metalingüísticos que naturalmente están en los hablantes de una lengua a partir de los juegos del lenguaje que realiza Quino a través de las constantes inquietudes de sus personajes:



"Mafalda Inédita" en *Toda Mafalda*, tira, 9 de marzo de 1965, p. 550



"Mafalda Inédita" en *Toda Mafalda*, tira, 12 de enero de 1965, p. 546

Los ejemplos nos muestran casos de dos conceptos que interesan en nuestra investigación: metalinguaje y metadiscurso. En la primera tira se configura una reflexión sobre dos pronombres personales que se entrelazan, se enredan, en una cadena metalingüística que pone en circunstancia a los personajes y que se cierra ante una acción anterior de Mafalda que la exime de sus actos. En este juego lingüístico que se establece en la conversación entre la madre y la niña vemos cómo las palabras integran sentidos que ponen en tensión la *doxa* para provocar un efecto paradójico y, por lo tanto, humorístico. En la siguiente tira se origina un punto de conjunción entre dos universos de discursos que se cruzan cuando Mafalda le pregunta a su papá “si habla en serio-si habla jugando”, en que en cada situación o mundo de acción el código lingüístico es distinto y franquear las fronteras del espacio y de la lengua resulta confuso; por ello, solo ciertos sujetos pueden convivir en el límite. Este texto nos muestra de modo circular –ya que inicia y cierra con el canto de cuna que representa a su vez

una marca-huella de la realidad en la ficción— la densidad de un tejido metadiscursivo.

Con estas historietas podemos observar cómo el lenguaje se retuerce sobre sí y nos muestra la flexibilidad con la que los signos se mueven para crear nuevos sentidos, nuevos discursos, nuevos mundos. Cada texto revierte el sentido inicial para transformarlo en un juego de palabras que termina en las construcciones humorísticas que estallan en el final de cada uno.



"Mafalda Inédita" en *Toda Mafalda*, tira, 24 de noviembre de 1964, p. 543

Sin embargo, el discurso en "Mafalda" no queda simplemente en el juego de palabras y cambios de sentidos, sino también en el uso particular de la ironía y la exageración como estrategias de la perspectiva crítica y reflexiva de Quino:



"Mafalda Inédita" en *Toda Mafalda*, tira, 3 de noviembre de 1964, p. 541

Nuevamente vemos en estos ejemplos que el metalenguaje y el metadiscursivo se tornan estrategias de humor y reflexión social y política. En la primera tira, el juego sinónimo que Mafalda crea a partir de la palabra "extraordinario" produce

una exageración encadenada que quiebra ante la reacción intempestiva del padre. La resolución abrupta de la situación irónica conlleva posiblemente a la risa en el lector, a la complicidad ante una definición de humor que manifiesta el personaje. En la segunda, el injerto del ataque chino –como un discurso sobre la crisis de los misiles de la China de Mao que se cuela en los intersticios de la enunciación del personaje– consigue un efecto de sentido humorístico en confrontación con los acontecimientos cotidianos del vínculo entre padre-hija que vemos desde la respuesta del adulto “no porque después no comes”, como fórmula lingüística reconocida por el espectador. El metadiscurso se manifiesta tras una convivencia entre la historieta (discurso 1), el conflicto político (discurso 2), las estrategias de la argumentación (discurso 3) y una escena de la vida cotidiana (discurso 4).

Es así como las historietas de “Mafalda Inédita” utilizan de manera flexible el lenguaje y crean construcciones disímiles a través de los juegos de palabras, la ironía, la exageración, etc., que permiten alterar sentidos preestablecidos para corromper las lecturas lineales y establecer conversaciones y reflexiones múltiples en un mismo discurso.

## **El microrrelato y su forma serial**

En la escritura minificcional de Marco Denevi y de Isidoro Blai-ten podemos reconocer las huellas de citas, de frases populares, de fórmulas que toman el formato de chiste, de palabras que dan cuenta de la fonética del inglés, del lunfardo, del habla popular, y de construcciones sintácticas que crean un paralelismo semántico a partir de cierta arbitrariedad paradigmática.

Estos mecanismos discursivos se injertan en el espesor de las narraciones y se insemnan para provocar una proliferación de sentidos. En este apartado queremos trabajar dos series, la primera compuesta por un conjunto de textos que Denevi denomina “Pensamientos/Ingeniosidades del señor

Perogrullo”, y la segunda, integrada por tres relatos del libro *El mago* de Blaisten en su edición de 1991: “Conflicto de pareja”, “Conversaciones en el umbral” y “Demanda”, los cuales tienen como hilo conductor su construcción dialogal entre los mismos personajes.

La serie de Perogrullo se compone de un conjunto aproximado de 34 frases hechas como “Dime con quién andas y te diré quién eres, vale también para los que andan solos” (Denevi, 1970, p. 227), “Pobre pero honrado. Si lo sabrá el rico” (Denevi, 1970, p. 233), y de citas de autoridad de escritores y pensadores reconocidos en la historia de la humanidad, como por ejemplo Zaratustra, Tiresias, Cervantes, Lope de Vega, Ben Johnson, entre otros, o de extractos de textos como la Biblia: “Ama a tu prójimo como a ti mismo / –Qué novedad yo soy mi prójimo” (Denevi, 1970, p. 227), que se insertan en la obra de Marco Denevi como elipsis enunciativas que desde la *doxa* y la *endoxa* (Cfr. Charaudeau y Maingueneau, 2002) remiten a mundos de ficción posibles que el lector reconstruirá de acuerdo con sus experiencias de la vida cotidiana o con sus lecturas de carácter intelectual.

En los tres primeros ejemplos advertimos construcciones que remiten a la palabra popular como enunciación múltiple –como discurso de la comunidad– y a la contestación del relator, quien provoca una paradoja sobre la *endoxa*, sobre las ideas socialmente reconocidas pero transgredidas por una figura socialmente famosa que cobran relevancia en la voz de Perogrullo, un personaje ficticio de la España medieval que emitía sentencias obvias y del que deriva el término *perogrullada* como coloquialismo que determina verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla.

Esta coenunciación la vemos, también, cuando dice “Fue dicho: todo hombre tiene su precio. También fue dicho: para todo hombre hay un cebo. Yo digo: todo hombre está roído por un secreto apetito” (Denevi, 1984, p. 309). Algunas funciones metadiscursivas se exponen como modo de excusar y de reformular lo verbalizado (Maingueneau), cuya dimensión



dialógica del discurso muestra cómo la lengua en uso se pliega para generar un texto semánticamente denso de sentidos porque recoge tres voces: la primera se le atribuye al político francés Joseph Fouché del siglo XVIII pero que se cuele en el habla popular como fórmula al interior de las conversaciones, la segunda parece un paralelismo sinonímico de la anterior y en la última el enunciador del texto realiza una reescritura de las anteriores. El procedimiento parece ser la reformulación de la reformulación que da cuenta del metadiscurso producto del metalenguaje. De la misma manera lo hace Blaisten en las conversaciones de sus personajes en la serie elegida.

Jakobson (1988) nos dice que muchas veces utilizamos la metalengua sin darnos cuenta del carácter metalingüístico de nuestras apreciaciones, de nuestros dichos. En los cuatro ejemplos observamos que las funciones del lenguaje *ideacional* e *interpersonal* (Cfr. Halliday, 2001) presentan límites lábiles, dado que cada texto conlleva una estructura interpersonal al interior del entramado y hacia el exterior con la comunidad que hace uso de las frases populares.

Cuando revisamos las distintas concepciones sobre las formas breves encontramos distintas nociones para denominarlas, algunas presentan en su nomenclatura una lógica composicional. Lagmanovich (1999) distingue, por ejemplo, microtextos –como todos los textos breves literarios y no literarios–, minificción –como todas las formas breves ficcionales– y al interior de este, microrrelato –como las formas cuya estructura narrativa es primordial–. Esta clasificación resulta paradójica si tenemos en cuenta que los relatos y las narraciones surgen de formas provenientes de la oralidad y de sus pliegues lingüísticos, aspectos que para el estudioso del género descartarían la posibilidad de hablar de minificción o microrrelato.

De esta manera, resulta interesante retomar dos conceptos propuestos por Pollastri que nos permiten leer los *Pensamientos e ingeniosidades de Perogrullo* como microrrelato. Uno es el de “efecto de lectura” (Pollastri, 2006) en el que el lector desplaza y cambia los marcos genéricos canónicos de los textos

de acuerdo con sus experiencias de lectura. Esto nos permite pensar las textualidades de la serie como microrrelatos. El otro concepto es el de “relator” (Pollastri, 2008), que muchas veces no está presente en los textos pero que en los ejemplos desarrollados podemos ver. Es un personaje que encarna un colectivo, que cuenta desde su subjetividad una experiencia compartida con el receptor, quien recibe la acción en los intersticios de las palabras. Esta autora nos dice que “la lengua habla y también muestra algo que está más allá de ella” (Pollastri, 2008, p. 166). Desde este lugar reflexionamos sobre los aspectos lingüísticos en los corpus seleccionados.

Lo metalingüístico –tanto en Denevi como Blaisten– construye escenas narrativas capaces de disparar ficciones múltiples. En el caso del segundo autor, un claro ejemplo de ello lo hallamos en la serie “El revés de los refranes”, en la que cada título proyecta un universo ficcional próximo al lector común, al hablante, a la historia y la vivencia de una comunidad determinada, y al interior del relato ese “hecho común” se transforma, se invierte en un relato distinto y múltiple dada la presencia de injertos de distintos eslabones.

La obra minificcional de Blaisten, particularmente *El mago*, presenta como recurso humorístico las variantes de la lengua natural, los préstamos del lunfardo y del inglés fonético. La serie que elegimos para este trabajo se compone de tres relatos que muestran microsituaciones vividas por cuatro personajes como si fueran episodios teatrales. Veamos:

*Vendedor de garrapiñadas*: ¡Me tenés podrido!

*Intelectual*: Se ha producido la fractura de la pareja, Jessica. (“Conflicto de pareja”)

*Jessica*: Sabés lo que pasa, Samantha, es que como si lo potenciara negativamente y él lo vivencia mal.

*Señora del vendedor de garrapiñadas*: El Beto no me anda bien, Pocha. (“Conversaciones en el umbral”)

*Jessica*: Entonces, ¿has dejado de quererme?  
*El intelectual*: No necesariamente. (“Demanda”)  
(Blaisten, 1991, pp. 91-92)

El relato blaisteniano se configura de un paralelismo sintagmático cuyo paradigma (tanto en los enunciados que emiten los personajes como en sus nombres) le permite al lector reconocer situaciones similares en contextos y clases sociales disímiles, dado que los signos que produce la lengua –dice González Ávila, 2005– nos habilitan nombrar, dar cuenta de las marcas, rasgos, huellas del mundo en el que vivimos, de nombrar ese mundo y a nosotros mismos.

Esta reflexión metasemiótica del signo lingüístico que se pone al descubierto en cada universo de discurso evidencia un posicionamiento por parte del autor frente al arte como una política de la realidad, un modo de mostrar distintas esferas en las que se ponen en juego experiencias comunes.

De esta manera, en la historia de la literatura argentina podemos ver el reconocimiento de Blaisten como narrador social que se apoya en los niveles y las variantes de la lengua como herramienta para crear mecanismos de humor capaces de mostrar situaciones que denuncien el quiebre entre clases sociales y el lugar del proletariado en un contexto particular. Estas son las pequeñas marcas que deja en su escritura la influencia marxista que recibe junto a otros escritores en la década del 70.

El discurso dialógico y la irrupción de la lengua que vemos en las series expuestas nos conduce a visualizar líneas de reflexiones sobre el microrrelato y la paradoja de la oralidad y la lengua en la escritura de dos autores con dos estilos estéticos de corte diferente.

Jakobson, cuando comienza su texto sobre el metalenguaje, dice que el lenguaje debe investigarse en toda la variedad de sus funciones. Quizás este trabajo focaliza en la función poética tan presente en el hecho literario y en cómo el texto artístico se conforma a partir del juego con la lengua y la metalengua. Para finalizar, queremos mencionar que este trabajo

es apenas un remate mínimo de las líneas de lectura sobre los pliegues de la lengua que registramos en las producciones de los tres autores. Nos queda mucho camino, esto es apenas el inicio.

## Espacios de transgresión, fragmentación y brevedad: el microrrelato y la historieta<sup>5</sup>

Por Gabriela Román y Florencia Valiente

En la presunción de los románticos alemanes, en la adopción de los simbolistas y en la confirmación de los modernistas latinoamericanos (Cfr. Neila, 2015), la fragmentación y la brevedad se vuelven las protagonistas de la creación artística de los últimos tiempos, mediante la adopción de distintas formas discursivas que en su materialidad sensible (Cfr. Verón, 1993) promueven significados múltiples. Esto último es provocado por la interrupción de un lenguaje paradójico que quiebra el espacio y el tiempo ficcional en una repetición singular (Cfr. Deleuze, 2002), en una escritura circular o fractal (Cfr. Ette, 2009), que es abierta (Cfr. Eco, 1992), cuyo sistema geométrico de referencias misceláneas disgregan sentidos a lo histórico, lo social, lo político, lo lingüístico, lo literario.

De este modo, revisamos dos formas discursivas breves que forman parte de nuestras investigaciones individuales: el microrrelato con lecturas de Marco Denevi e Isidoro Blaisten, y la historieta, particularmente “Mafalda” de Quino.

Tanto el microrrelato como la historieta son dos formas de *escritura corta* (en los términos de Barthes, 1978) que apuntan a una red móvil y dinámica de vínculos y discontinuidades con un tejido mayor que es el universo de la cultura. La propuesta de Barthes nos resulta interesante porque utiliza la escritura fragmentaria para producir sus postulados teóricos sobre el texto, el lenguaje, el mito, el discurso en todas sus expresiones, y además, porque las categorías que acompañan a la noción de

---

5- Este trabajo fue presentado en el X Congreso Argentino y V Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica. Santa Fe, Argentina, septiembre de 2016.

fragmento en el autor nos ayudan a entender las múltiples continuidades y discontinuidades de los textos que trabajamos.

Blanchot (1973) distingue el hecho literario como una forma de escritura fragmentaria que se sitúa fuera de todo, que es fragmento por sí mismo. Ahora bien, los microrrelatos de los autores mencionados y *Mafalda* tienen en común que cada autor con sus obras genera “paquetes textuales” (Cfr. Verón, 1993), que son partículas de una producción mayor pero que al interior de cada tejido la lengua fragmenta significados diversos.

Esto da lugar a extractos de distintos discursos que encuentran su correlato cuando Hoppenot (2002) –en su lectura de Blanchot– dice: “Cada fragmento configura una totalidad, pero esta totalidad lleva en sí misma la ausencia del todo, del cual ella forma no obstante una entidad acabada” (S/D). Cada frase, cada imagen, cada acontecimiento comprende una identidad única que comparte un espacio con otras identidades. En la lectura del todo y de la parte, el lector experimenta el placer con la escritura del otro tras develar una verdad revelada en los juegos de la parodia, el humor, la ironía.

## **El microrrelato, el fragmento concéntrico**

Cuando pensamos en el concepto de fragmento a la luz de los autores que forman parte de nuestras investigaciones podemos entender este término desde puntos particulares.

Primero, la correlación que existe entre la obra de cada narrador con el contexto de producción, es decir, que en los microrrelatos de Denevi y de Blaisten podemos encontrar huellas, marcas de algo mayor. Vemos los relatos como fragmentos de la cultura donde la ficción recoge, por ejemplo, el habla del pueblo a través la sección “El revés de los refranes” en *El mago* de Blaisten (1991), en la que cada título es un refrán que condensa una narración posible por parte del lector y que el cuerpo del texto revierte con el objetivo de provocar un

efecto muchas veces cómico. En esta misma línea, el escritor juega algunas figuras (como el hombre de la bolsa) y dichos populares (tomar el pelo) para construir una narración disparatada como sinécdoque de un territorio.

Otro caso son las construcciones lingüísticas de un personaje “tipo” como Perogrullo en Denevi, que encontramos en varias de sus obras: *Parque de diversiones* (1970), *Parque de diversiones II* (1979) y *Falsificaciones* (1984).

Esta concepción del fragmento como un recorte de la cultura se ve en otros aspectos además del lingüístico, en textualidades micro de estos escritores. Por ejemplo, en la reescritura deneviana de obras clásicas de la literatura o en relatos que aluden a una literatura en particular, como los microrrelatos que componen *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992), en los que el autor le da una vuelta de tuerca a los mitos grecolatinos, o a hechos y personajes históricos como “La propaganda” en *Falsificaciones* (1966), que alude a Ana de Bretaña, o “El amorío de los destinos y los honores” de la misma obra, que refiere a Calígula.

En el caso de Blaisten, registramos también referencias intertextuales a la literatura universal en “Hamlet, príncipe de Dinamarca o la dicha de vivir”, “Ladrones de gallinas” (Shakespeare y Hamlet) y “Melpómene y los tres mosqueteros”, para mencionar algunos. De esta manera, la literatura –según Blanchot– es una manera particular de fragmentación independiente del todo que libera un espacio propio para el lenguaje.

Como mencionamos en la introducción, lo fragmentario no es un fenómeno tan actual porque tuvo sus orígenes en la lengua natural primero y en el campo de la teoría y la literatura en el romanticismo después, pero es en el siglo XX y XXI donde la posmodernidad lo impulsa con fuerza para provocar textos híbridos, atravesados por los medios masivos de comunicación, por el flujo de culturas en contacto y de culturas de orden mundial.

Esto originó discursos reducidos y ampliados a la vez, dada la multiplicidad de sentidos que la escritura corta incita

por su condensación. De esta manera, el microrrelato es una consecuencia más que evidente. Si bien no vamos a hacer un análisis de los procesos culturales múltiples que causó la posmodernidad, sí nos interesa rescatar el lugar del lenguaje en este transcurso cultural en el que la presencia de otra lengua como el inglés –por ejemplo– pone en jaque la circunstancia del hablante de estas latitudes y la estructura del capitalismo operante y avasallador propio de esta época. Estamos pensando particularmente en los microrrelatos de Isidoro Blaisten en los que el autor introduce expresiones del idioma universal desde un efecto paródico, irónico, transgresor. Veamos un ejemplo del relato “Perduración del loro Fénix”:

Y el loro Fénix, que ahora se había encaramado en la cornisa del edificio de los Tribunales, le seguía gritando:

—Gran ejecutor, gran ejecutor, tomá pa vos.

—¿Qué anda pasando aquí? —dijo el pájaro azul que había salido de un paquete de yerba.

—Nada, que este guaso no me quiere renacer de la ceniza.

—Son mentiras, pájaro azul. Me quiere electrocutar, me quiere.

—Te viá agarrar, patán —dijo el gran ejecutor, poniéndose en puntas de pie y blandiendo el aire con la zapatilla.

—And moment —dijo el pájaro azul— Riannestpas difícil cuando on a de la bon voluntadé.

—Eso, eso —dijo el loro Fénix.

—Yo que usted, pájaro azul, lo bajo a patadas en el culo.

—Mirá que te pisho, eh.

—Sailen, plis —dijo el pájaro azul—. A cada uno un denario. La victoria no da derechos. (Blaisten, 2004, p. 101)

Barthes (1987) dice que al interior de cada fragmento (de cada texto) reina la parataxis. A partir de esta idea diremos que al interior de cada “paquete sensible” inquirimos elementos gramaticales (oraciones, palabras, fonemas), que si bien están tejidos para brindar un sentido global, responden a frag-



mentos que conllevan significados particulares y múltiples en relación con la totalidad. Acá la aproximación barthesiana de “incidente” citada por Ette (2009) resulta primordial para comprender que el microrrelato es una forma de condensación semántica en la que cada partícula –como una frase o una referencia– forma un acontecimiento sígnico. Antes mencionamos que los refranes o las frases que encontramos en los relatos de los autores citados son marcas de algo mayor –es decir, responden a los hábitos lingüísticos de una cultura–, ahora podemos mirarlas desde otro foco para entender su independencia de sentido en el relato, vista como disparadora de otros relatos que solo el lector podrá completar.

Tercero, cada microrrelato inmerso en un libro, primero, y en una producción autoral, después, se presenta ante el lector como una parte que dialoga con el todo, pieza independiente que se basta a sí misma pero que no es más que un intersticio, un *intermezzo* (Cfr. Barthes, 1978), con otras piezas vecinas con las cuales forma la obra, un instante dialéctico de un corpus más amplio (Cfr. Blanchot, 1973). Acá nos interesa revisar cómo cada texto –cual *minimamushka*– se va encastrando en una estructura mayor y forma una serie con vínculos y discontinuidades.

El concepto de serie resulta apropiado para el estudio de las obras minificcionales de Denevi y Blaisten, ya que ambos escritores presentan una lógica de agrupación por temáticas, personajes, especies literarias, etc., lo que nos lleva a comprender que la escritura fragmentaria (Cfr. Blanchot, 1973) es la de la repetición, de la variación, y de la fuga. Los espacios literarios fragmentados que se repiten cobran singularidad (Cfr. Deleuze, 2002) dada la transgresión que sufre cada vuelta al acontecimiento.

Estos tres niveles de comprensión de lo fragmentario en el microrrelato dan cuenta de un procedimiento comúnmente mencionado por los teóricos minimalistas como la idea de fractal (Cfr. Ette, 2009), que implica un sistema complejo en la escritura, genera un movimiento recursivo que se multi-

plica al infinito a partir sí mismo. Como estructura móvil y dinámica concierne a discursos literarios circulares, cíclicos, concéntricos en los que el lector descubre –como en un calidoscopio– las múltiples significaciones que promueve.

### **Mafalda: las continuidades en los fragmentos de un mundo**

En el caso de la historieta *Mafalda*, un recorte de los acontecimientos socioculturales de los años 1964 a 1973, las distintas tiras representan puntadas de un tejido mayor que se desprenden en partículas de sentido cuyo rizoma se mueve en eslabones políticos, culturales, lingüísticos, literarios. Esto promueve un texto fragmentado y desbordante en contraposiciones de significados que se condensan en los procedimientos del humor e implica la presencia de un lector activo que coopere y complete la información que presenta.

La edición de este texto perduró durante una década en la historia argentina, en donde se reúnen en diez tomos las peculiares historietas de *Mafalda*. En paralelo se produjeron otras tiras que no fueron editadas en su momento, sino que se agruparon en un apartado especial denominado “Mafalda Inédita” y responden a un “todo” en la obra de *Toda Mafalda*, en la que podemos observar una continuidad en el mundo creado por esta pequeña niña, quien manifiesta artificios culturales a través de una reflexión de lo real; esto tiene como consecuencia la existencia propia del mundo (Cfr. Eco, 1992).

Debemos tener en cuenta que la historieta se trata de un “género híbrido entre la narrativa y la gráfica, (que) encuentra su pureza en su máxima contaminación: palabras que son dibujos, dibujos que fueron previamente palabras y que cargan todavía un peso textual” (De Santis, 1998, p. 12). Cada tira se basta en sí misma; sin embargo, no son más que el intersticio de sus vecinas (Cfr. Barthes, 1978), en las cuales se crean paquetes de sentidos con una organización a través de la condensación entre la palabra, la imagen y el humor crítico que

caracteriza a *Mafalda*. Dicha historieta tiene marcas reconocibles a través de ciertas “leyes” de producción que ameritan las construcciones de redes semióticas (Cfr. Verón, 1993) que operan sobre los fragmentos que son extraídos del proceso semiótico, que a su vez conjugan las materias significantes de la sociedad y la historia.

Para dar cuenta de lo comentado hasta el momento observemos estas dos tiras en particular:

a.



12 enero '66

“Mafalda Inédita” en *Toda Mafalda*, tira, 12 de enero de 1965, p. 546

b.



3 noviembre 64

“Mafalda Inédita” en *Toda Mafalda*, tira, 3 de noviembre de 1964, p. 541

La tira a la traemos a colación para comprender la idea de continuidad del fragmento en relación con el todo. Como se sabe, a lo largo de *Mafalda* se observa que el pasatiempo del padre de la pequeña es el cuidado de sus plantas, esta idea se halla en esta tira extraída del apartado especial de “Mafalda Inédita”. A través de esta secuencia, el lector podrá encontrar el humor que plantea esta tira en particular al comprender la

desesperación del padre cuando se da cuenta de que su hija hará una ensalada con sus plantas.

En la tira **b** vemos los paquetes de sentidos que propone a través del juego entre la palabra y la imagen, en relación con el contexto de producción. El texto de Quino alude al momento histórico en donde la China de Mao comenzó una carrera armamentista nuclear que amenazaba al planeta. El miedo y la paranoia que creó en su momento son traducidos al humor a través de la imagen del anteúltimo cuadro, donde Mafalda estira sus ojos para recordarle al padre esta situación que los atormenta. Se observa aquí también la continuidad del humor crítico y un poco “ácido” tan singular de esta obra.

Podemos atender cómo estos fragmentos remiten a otros para construir una cadena de sentidos que se mueven constantemente en la cultura. *Mafalda* se convierte así en un texto de goce que hace vacilar los fundamentos socioculturales, coloca en crisis la norma del lenguaje y pone en juego otras operaciones (Cfr. Barthes, 1978) para crear su propia significación e introducir así un universo de relaciones que se alternan entre los temas y la particularidad de cada personaje. Los personajes son un mundo en sí (Cfr. Steimberg, 2013) y se convierten en “nanofragmentos” (Cfr. Ette, 2009) de la obra que construyen sus propias ideas para proponer distintos puntos de vista de una misma realidad. Estos chocan entre sí y completan el discurso en su totalidad. Es por ello que nos permiten captar la individuación de cada tira a través de las temáticas y los procesos de producción que realiza Quino para lograr su significación.

La continuidad del discurso de *Mafalda* es el trasfondo de los fragmentos que componen el texto integral (Cfr. Blanchot, 1973). Sin embargo, cada fragmento posee su propia pluralidad que se mueve en la frontera entre lo unitario y lo total de la obra a través de la yuxtaposición de sentidos que propone, la cual crea un mundo infinito a interpretar y comprender en su espacio recortado. Estas tiras acompañan toda la producción de *Mafalda* desde el exterior del discurso, con sus propios

temas y significados. No obstante, respetan el todo, ya que son una conjunción de los demás fragmentos que componen el texto y agregan información constante del contexto.

La continuidad da cuenta de una resignificación de un humor que tiende hacia lo ácido y político donde la censura no forma parte de la comicidad.

La línea que siguen los fragmentos fuera del todo es el mundo que crean las tiras inéditas en las que los temas son alusivos a la realidad del contexto. Juegan como piezas del rompecabezas, ya que reúnen los pedazos que estaban esparcidos para armar un corpus con sus propias reglas. Sin embargo, no es un discurso acabado, ni finalizado, sino que constituye necesariamente una obra abierta (Cfr. Eco, 1992), donde es el lector quien a través de su propia sensibilidad establecerá nuevos sentidos. Esto no altera la singularidad de las tiras, solamente son resignificadas, pues la particularidad de *Mafalda* es el humor conceptual y contextual que necesita de la lectura conclusiva para cerrar la comicidad que propicia cada tira.

El fragmento, entonces, se mueve en una simbiosis que atraviesa los parámetros de lo édito y lo inédito, abre las puertas de la significación para que el lector navegue en las direcciones que desee.

Debemos tener en cuenta que en la historieta nada es inocente, todo significa algo y más aún en *Mafalda*, donde no hay límites para su lectura, es un mapa de narración que produce fugas de sentidos de los mundos internos para crear el todo de la obra. *Mafalda* es un mundo aparte.

El fragmento en la historieta y el microrrelato es un punto de encuentro en nuestras investigaciones que nos permite dilucidar categorías como brevedad, humor, metaficción, entre otras.



## **Símbolos ficcionales: una lectura sobre las continuidades gráfico-discursivas en “Mafalda Inédita” de Quino y *El mago* de Blaisten<sup>6</sup>**

Por Gabriela Román y Florencia Valiente

Este artículo pretende indagar acerca de la continuidad semántica y gráfica en los encabezados de “Mafalda Inédita” y en *El mago* de Isidoro Blaisten en sus versiones 1974 y 1991. En el primer caso vemos la presencia de un personaje-texto que se configura como tal dada la repetición de ciertos detalles que reelaboran un universo de ficción. De esta manera, las imágenes de los protagonistas en un fondo blanco se tornan un tipo único (Cfr. Eco, 1999), un emblema, un símbolo (Cfr. Agamben, 1977), como materia significativa (Cfr. Verón, 1993) que crea historias posibles con las que el lector conversa.

En el caso de Blaisten, las imágenes que acompañan los inicios de cada sección y las portadas de los libros funcionan como puentes/fronteras (Cfr. Lotman, 1996) significantes que otorgan una continuidad narrativa con las minificciones que cada parte tiene. Funcionan como portadoras de un universo particular y como huella, como símbolo, de aspectos que tornan al relato un fenómeno recursivo (Cfr. Ette, 2010). A diferencia de Quino, en la obra de Blaisten cobra relevancia la figura del editor (Cfr. Pollastri, 2006) como coproductor en la construcción ficcional.

### **“Mafalda Inédita”: un rompecabezas de sentidos**

En “Mafalda Inédita”, un conjunto de encabezados resulta interesante, nos permite reflexionar acerca de la participación

---

6- Este trabajo fue presentado en el VI Congreso Internacional *Celehis de Literatura*. Mar del Plata, Argentina, noviembre de 2017.

sin pertenencia de un género en otro (Cfr. Derrida, 1980). Se trata de historietas editadas por la revista *7 Días Ilustrados*.

Según la Real Academia Española, los encabezados son entendidos como “titular del diario”, y se caracterizan por su brevedad. Los elaborados por Quino tienen la particularidad de tener fondos blancos sin marcas que los delimiten, lo que imprimen mayor fuerza al discurso de el/los personaje/s. La eliminación de los límites nos permite ver cómo se genera una continuidad con la totalidad de la revista, donde se publica lo que produce una lectura que se desplaza, que se complementa. Entonces podríamos pensar en una interfaz construida en el código sociocultural de la época, que pone en constante conexión el texto con el contexto.

En los encabezados se puede ver cómo cada personaje se encuentra artísticamente logrado. Esto los convierte en tipos estables, ya que tienen una fisionomía completa tanto exterior/interior como intelectual/moral, lo que crea su personalidad y su concepto de mundo, por lo cual cada uno vive los problemas generales de su época (Cfr. Eco, 1999).

Es así como los encabezados juegan con la carga semántica del personaje como imagen/dibujo y como discurso/texto lo que configura su visión del mundo y habilita a que el lector pueda reponer sentidos no explícitos en el texto. En efecto, traemos a colación el encabezado del 25 de diciembre de 1972, en el que aparecen Mafalda, Guille y de fondo Miguelito. En particular nos interesa el personaje de Miguelito.

Este personaje se caracteriza por su inocencia. Sus ocurrencias son abstractas y profundas. Es enérgico, histérico y contundente, es más soñador que Felipe y tiene un carácter filosófico profundo; no tiene término medio, y pasa de etéreas reflexiones a quejas infantiles propias de su edad.

Estos aspectos fundamentan la confusión del personaje con la canción navideña como canción de protesta, recurso que provoca el humor. No es casual que ponga en la cavilación de Miguelito el desconcierto como parodia de una cultura latinoamericana que sigue los hábitos de una cultura extranjera.



Por lo tanto, el comentario de este personaje implica metarreflexión, que podemos entender como reclamo social.

Paradójicamente, quienes cantan el villancico son Mafalda y su hermano. Este discurso tiene una relación directa con el carácter construido de los actantes, ya que la pequeña a lo largo de la obra está en constante lucha por la paz y se lo inculca a su hermano menor. Miguelito se encuentra en una posición alejada, podríamos decir como espectador del hecho, acompaña su discurso con una expresión particular en su rostro, que nos permite entender su hartazgo con respecto a las canciones de protesta, en un contexto de censura.

Es así que observamos cómo influye la construcción total del personaje en la creación de sentidos como así también el contexto cultural (Cfr. Rama, 1995) que interviene en su lectura como determinante a la hora de establecer los significados. Concebimos los encabezados como pliegues de la obra total, que permiten una continuidad por medio de los personajes, a los que podemos concebir como un cuerpo flexible que está constituido por partes coherentes, no separables, sino más bien que se pliegan de forma infinita conservando la cohesión (Cfr. Deleuze, 1989) de su accionar en el discurso.

Observamos un *continuum* entre la obra y el contexto. Entendemos los encabezados como materia-tiempo (Cfr. Deleuze, 1989). En ellos los factores externos intervienen de forma directa en la construcción de sentidos y se desplazan constantemente en los diferentes niveles discursivos entrelazados, lo cual permite una pluralidad de lecturas.

### **Símbolos compartidos entre Blaisten y los *publisher* de *El mago***

A diferencia de Quino, en la obra de Blaisten el trabajo del editor y particularmente el del diseñador otorgan a las narraciones un conjunto de posibles lecturas, tras una lectura primigenia en la que cada signo gráfico reconfigura significados múltiples.

Laura Pollastri (2006) dedica algunos artículos a la reflexión sobre el lugar del editor de antologías de minificción en la que este –ante una actitud estética y creativa de lectura– ordena un conjunto de textos en los que el autor se ve desplazado en las decisiones de un “otro” que organiza textualidades disímiles. La autora lo distingue del *publisher* como aquel encargado de la editorial que lleva el producto libro al plano comercial.

En *El mago* de 1974, las minificciones son dispuestas por el autor bajo tres series posibles (“Lo lúdico y lo infinito”, “Cuentos cortitos así” y “La trama del revés”), que en la segunda edición (1991) reordena, quita e incorpora nuevas narraciones en un total de cuatro series (“Ludo real”, “Cuentos cortitos así”, “Rosebud”, y “El revés de los refranes”). Esto nos demuestra que en su proyecto escritural Blaisten es su propio editor. Lo que queremos destacar es que el lugar del *publisher* en las ediciones de *El mago* cobra cierta relevancia, dado que este dispone una intervención, una irrupción de la lectura mediante la incorporación de imágenes –producto de un diseñador– que encabezan cada serie en cada libro, además de los signos que conforman las tapas de los volúmenes.

En la edición de 1974 (Ediciones del Sol) el diseño queda bajo la autoría de Juan Esteban Fassio, quien en la tapa representa la fuga de imágenes literarias, culturales, comerciales que salen de una galera: las cartas invertidas, la mano como símbolo que traduce significados ocultos, las bailarinas de cabaret-la plancha a carbón-la negra lavandera (como símbolos del capitalismo y del trabajo), Edgar Allan Poe repetido cuatro veces con una estrella comunista en la frente y del otro lado Horacio Quiroga con el torso desnudo, la imagen de burgués, el rostro de Carlos Gardel-el logo del licor/aperitivo Pinal (los símbolos de la cultura de Buenos Aires).

Cada sección se compone de dos imágenes, la primera da cuenta de un sentido de totalidad del corpus a través del número de orden de aparición de la serie en el libro y la segunda responde al relato central de la sección. En la edición de 1991 de editorial Emecé el diseñador es Eduardo Ruiz. La tapa redu-

ce el sentido total de la obra en una estrella deconstruida y en la figura de un hipotético mago que expone en su codo un arlequín diminuto. En cada sección o serie encontramos una sola imagen que en algunos casos da cuenta del tema de la serie y en otros de un relato (como en la edición anterior). El trabajo con lo gráfico en esta edición es menor que en la de 1974.

Ambos artistas consiguen mostrar algún aspecto destacado de la esencia escritural de Blaisten a través del chiste como, por ejemplo, la última minificción de “Cuentos cortitos así” (1974), titulada “La última letra”, cuyo cuerpo de texto responde a “Ella: ¿Y? / Él: Z”, que en la imagen del inicio de la sección aparece con los signos del zodíaco de femenino/masculino.

Estos dos textos (el gráfico y el textual) dan cuenta de una lectura estereotipada de la mujer como construcción social conflictiva y del pragmatismo del hombre que resuelve o finaliza el problema con algo simple. Esta perspectiva también se ve en los relatos “El dictado olvidado”, “La negación”, “Los pies en la tierra”, “El de damas, el de caballeros, el de ajedrez”, “El sentido y las horas” y “Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar”. Otro aspecto en el que coinciden los diseñadores es en captar las formas/estructuras narrativas de Blaisten. En la misma sección, cada libro muestra gráficamente la medida de la extensión de los textos, un rasgo que cobra relevancia al interior de las teorías de la minificción.

Queremos volver por un instante a *El mago* de 1974. La lectura exploratoria (Cfr. Rosa, 1997) que realiza Fassio –en la que incursiona en los intersticios de la letra, en los pliegues discursivos que contiene cada relato– le permite seleccionar temas/marcas/huellas para reconstruir el mundo de Blaisten y sus significados mediante una lectura miope, oblicua, cuya sinécdoque anticipa narraciones paradójicas en las que el autor juega con el discurso de la vida cotidiana y la “alta cultura” para producir una reflexión crítica sobre la sociedad capitalista. Esta forma de diálogo entre la palabra y la imagen nos remite al barroco latinoamericano en el que los grafitis (Cfr. Rama, 1995) como modo de expresión y denuncia ponen en tensión dos voces de un mismo contexto pero de distintos ámbitos sociales.

Cada cosa es verdadera en la medida que significa otra, en la medida en que está puesta por otra (Cfr. Agamben, 1977), cada símbolo en la tapa del libro y en las aperturas de las secciones representa desde lo impropio la metáfora dislocada de una perspectiva realista tanto del diseñador como del escritor.

Fassio realiza una lectura sintomal, una lectura de inter-versión (Cfr. Rosa, 1997) en la que transforma lo leído en un discurso gráfico con un sistema de desciframiento que acompaña y condensa la semántica de las narraciones blaistenianas. El aporte del artista incide en el reordenamiento que realiza Blaisten como editor de su propia obra, ya que en la edición de 1991 denomina a su primera sección y al primer relato de esta “Ludo Real”, como la imagen que encabeza el apartado “Lo lúdico y lo infinito” de 1974.

Entonces, el *publisher* primero y el diseñador después se tornan los primeros lectores de la obra de Blaisten y consiguen reconstruir otra forma de ficción a través de las fugas de sentido y derivas de los significantes que promueven las narraciones de cada serie.

Para finalizar queremos citar un comentario de Juan Forn en el prólogo a la reedición de 2017 de *Anticonferencias* de Blaisten (2017):

Ya estaba todo en ese cuentito de su primer libro: un tipo entra en un negocio y pide la salvación. Le dan un paquete. Sale del negocio y cuando cruza la calle lo atropella un auto. Se junta gente. Una mujer que asiste al hecho mira al hombre caído en el piso y dice: “Vean a qué cosas se aferran los seres humanos”. Blaisten era un poco como Quino, tenía esa clase de ojo metafísico. (p. 10)

Tanto Blaisten como Quino comparten la necesidad de crear una literatura que ponga en tensión los paradigmas políticos y sociales de la época a partir de la construcción de situaciones paradójales que se disfrazan de doxa y para ello se valen de la dialéctica letra/imagen, imagen/letra como forma de su lenguaje propio, en el caso de la historieta, y como apoyatura y refuerzo semántico en la minificción.

## La problemática de los géneros en “Mafalda Inédita”

Por Florencia Valiente

Mafalda es un personaje que revolucionó la sociedad argentina con sus cuestionamientos, críticas y peculiares preguntas; abarcó un período de nuestra historia a través de tres publicaciones: *Primera Plana*, *El Mundo* y *Siete Días Ilustrados*. Finalmente, se constituyó como tira el 29 de septiembre de 1964; desde ese momento circula como un texto de ocio, pero también de denuncia y reflexión social sobre el país y el mundo. Hoy la encontramos recontextualizada en medios masivos de comunicación como Facebook.

Para abordar el análisis genérico de las tiras nos posicionamos en las lecturas de Pablo De Santis (2004) y Susana Gómez (2000), y a partir de ellos entendemos la historieta como un discurso en el que la convergencia de la imagen y la palabra crea sentidos; en él, cada elemento tiene su propia carga semántica y colabora en la construcción del género. La correlación palabra/imagen avala fugas de significados y evidencia aquellos discursos que subyacen en segundo plano, lo que da lugar a la imbricación e hibridación de géneros dentro de las tiras.

Este artículo presenta dos instancias conexas en la investigación de la obra de Quino, la primera refiere a la aparición de *Mafalda* en Facebook y la segunda reflexiona sobre la multiplicidad genérica en un corpus de la sección “Mafalda Inédita” del libro *Toda Mafalda* (este último apartado forma parte de la tesina de grado que fue defendida en 2018).

## Meta-Mafaldeando

En un principio, *Mafalda* circuló en los diarios y revistas en pequeñas tiras, luego tuvo su propio espacio en ediciones exclusivas de diez secciones que reunían todo el trabajo de Quino, como así también la edición especial de *Toda Mafalda*, en la que se recogían los inéditos y aquellas tiras que no se llegaron a publicar. Sin embargo, hoy la podemos encontrar en las redes sociales, en particular, Facebook. A esta red se la conoce como aquel mutante digital que está en permanente cambio (Cfr. Cáceres, 2013). Comenzó como una red social exclusiva y luego fue ampliando sus horizontes hasta abarcar casi todos los espacios.

*Mafalda* aparece en distintas páginas que crean los usuarios de Facebook, pero también cuenta con una página oficial (ver en <https://es-la.facebook.com/MafaldaDigital/>) en la que se incluyen distintos fragmentos de la historieta y que a través de los intervínculos, las lecturas y las resignificaciones de sus historias se hacen infinitas. En esta página, los usuarios encuentran información básica acerca de su historia, la biografía de cada uno de los personajes, las entrevistas y publicidades sobre eventos y productos, lo que se torna un lugar interesante para el lector común pero más aún para completar huecos en la investigación.

Los fragmentos operan como disparadores para discutir un tema/problema de la actualidad sobre la educación, la figura de la mujer, los estereotipos sociales o los acontecimientos históricos y las efemérides, dada la conversación e intercambio entre aquellos que visitan la página o las migraciones de las tiras a páginas puntuales o usuarios comunes. Además, habilitan a los fanáticos al juego y la memoria mediante encuestas.



Página Oficial de Facebook: *Mafalda Oficial*. 18 de septiembre de 2015

A través de esta trivía que propuso la página demuestra la convención de la historieta como un discurso cotidiano y refuerza la popularidad de *Mafalda*, que recorre distintos rincones del país (y del mundo) en un espacio de reciprocidad común, de reconstrucción de la cultura. La cultura es discontinua, los textos pasan por otros textos y pierden su estado de pureza semiótica inicial dada su circulación arbitraria. Al Facebook, *Mafalda* llega fragmentada y descontextualizada, lo que genera nuevas lecturas. Por ejemplo:



Página Oficial de Facebook: *Mafalda Oficial*. 20 de septiembre de 2015



"Tomo 6" en *Toda Mafalda*, p. 347

El encontrar la tira fragmentada lleva a un tipo de lectura e interpretación particular, distante del que produce el verla en su totalidad. Muchos de los usuarios la reutilizan para dar la bienvenida a esta estación. Sin embargo, la tira completa nos presenta significados múltiples que oscilan entre lo filosófico del tiempo y la vida, y el empleo de un mismo enunciado en situaciones comunicativas distintas. En este sentido, ¿podemos afirmar con Barthes (2013) que en el texto todo es legible?

En su ingreso al Facebook, en el paso y discurrir del papel al universo digital, las tiras de *Mafalda* amplían su popularidad. En este sentido, Facebook es un espacio masivo, democrático y simple (Cfr. Cáceres, 2013) en donde la interacción



es constante, basada en el esparcimiento. Esta red social se ramifica con otros medios de Internet y se posiciona como un medio de comunicación que permite la transmisión de la historieta a la sociedad de modos disímiles.

*Mafalda*, a lo largo de sus variadas tiras, invita a ver el mundo que nos rodea desde la mirada de una niña de seis años, junto a sus padres y amigos. Este convite hace del lector un personaje más de la tira, que ya no codifica el mensaje, sino que lo sobrecodifica en relación con su subjetividad y con la gama de temas que aborda: el humor, la problemáticas sociales, la clase social media argentina, la política, etc. Hoy con un solo click podemos sumergirnos en *Mafalda*, lo que nos permite identificarnos con los distintos personajes y percibir un sentimiento de familiaridad, un nosotros en la cultura argentina.

### **"Mafalda Inédita": Tetrix genérico**

Podemos decir que la historieta en general y la obra de Quino en particular pueden ser consideradas como un "género menor", en relación con el concepto de literatura menor de Deleuze y Guattari (1975). La producción de este autor se caracteriza por tener un valor colectivo, que se encuentra asociado y comprometido, no solo con las políticas nacionales, sino también con las mundiales. Es así como la historieta construye un lenguaje particular que se define por la conjunción de imagen/palabra, forma/contenido, tipografía/símbolos atemporales que trasciende a los lectores de su época de origen hasta los actuales.

La obra rebasa lo genérico estructural/formal, a través de lo interdiscursivo e intergeneracional (Cfr. Gómez, 2000), lo que permite la inserción de otros discursos para conformar el texto de la historieta. La presencia de varias formas genéricas al interior de las tiras dan cuenta de lo "meta" discursivo de *Mafalda*. Por ejemplo, en la tira del 1° de diciembre de 1964 reconocemos huellas del cuento en la frase "hace muchos

años”, lo que muestra cómo irrumpen la narración en la narración a través de la acción del padre que intenta contarle una historia a Mafalda.



1º diciembre '64

"Mafalda Inédita" en *Toda Mafalda*, 1º de diciembre de 1964, p. 543

La inserción genérica se introduce en el fenómeno de lo "meta" y se manifiesta como herramienta para la mención al contexto. En este caso se visualiza el funcionamiento de lo metaficcional, la ficción dentro de la ficción. Además, las alusiones al gobierno de Illia nos muestran los discursos (sociales y políticos) de la época que se cuelan en las tramas de la ficción. Es así que podemos atender a los diferentes niveles del discurso que presenta la tira: el nivel ficcional del cuento, el nivel del discurso de la historieta y el nivel del discurso social.

Con esta imbricación genérica observamos cómo dentro de las diferentes tiras se encuentran géneros explotados en distintos estratos tanto semánticos como estructurales, que intervienen en su construcción con sus propias formas.

## Encabezados

En "Mafalda Inédita" encontramos un conjunto notable de estas formas discursivas acerca de las que resulta importante reflexionar ya que en ellas observamos la participación de varios géneros en uno solo.

Los encabezados se convirtieron en un espacio lúdico y vital (Cfr. Cosse, 2014) que provoca una cuota de humor a tra-

vés de los rasgos psicológicos exacerbados de los personajes puestos en diálogo con el contexto. Por lo tanto, podemos visualizar cómo los encabezados absorben los rasgos de la historieta, dado que los personajes participan en espacios textuales en los que los cuadros, propios del género, se difuminan para dar lugar a una forma textual distinta pero parecida.

En la tira del 11 de agosto del 69, por ejemplo, encontramos a Manolito, un personaje de *Mafalda* que se caracteriza por ser el mercantilista y al que es común ver buscando estrategias publicitarias para fomentar el negocio de su padre. Viene de una familia de gallegos, se caracteriza por ser el más “tosco” del grupo y por estar totalmente desinteresado por la política y los asuntos sociales, salvo por el ámbito económico, en donde su ídolo es Rockefeller; así también odia ir a la escuela, ya que él solo quiere ayudar a que el mercado de su padre avance; también detesta a los *hippies* y *The Beatles*. Esta particularidad del personaje lo ubica como andamio para la inserción de la publicidad en la historieta.



“Mafalda Inédita” en *Toda Mafalda*, encabezado del 11 de agosto de 1969, p. 573

Este encabezado juega con esa carga semántica del personaje, donde presenta una doble alusión por medio de la confusión entre dos famosos personajes de la época: Louis Armstrong y Neil Armstrong. La referencia se genera a través del juego de palabras que provoca una lectura que se bifurca en dos discursos posibles, por un lado, la relevancia del músico cuando dice: “¡Qué tipo sensacional este Louis Armstrong!”;

por el otro, y en el nivel del contexto mundial, la llegada del hombre a la Luna: “¡Animarse a caminar por la Luna!”. Esto nos muestra lo condensado de un discurso aparentemente único (la historieta) que se torna metadiscurso.

El sentido total se dispara por medio de la palabra “sensacional”, la cual crea un paralelismo en el discurso, en donde aparecen dos ideas que generan dos discursos distintos y remiten a dos géneros: el género 1 de la historieta y el género 2 del encabezado, por el cual ingresan las textualidades del mundo de la música y del mundo sociohistórico.

El humor, la risa, se dan en esta historieta porque la técnica de desplazamiento que utiliza Quino en esta tira pone el acento en un aspecto psíquico que conlleva a la no-concordancia y el absurdo en las expresiones del personaje. Por otro lado, lo cómico reside en su personalidad característica, siempre desactualizado de los hechos sociales y culturales, dado que no son de su interés.

Es así que el proyecto estético del autor está en una interacción constante con el mundo cultural, en donde se configura el signo ideológico con el contexto por medio de las estrategias del humor. Por lo tanto, se ve un discurso pluridireccional, en el cual se reconocen los textos que se ensamblan para crearlo: el de los personajes y los del ámbito cultural, los cuales entran en una relación dialógica y se combinan con los valores perceptivos de los lectores.

El encabezado, en la construcción discursiva de Quino, nos muestra lo maleable de su textualidad, ya que utiliza estrategias discursivas o gráficas que permiten incursionar en distintos medios de circulación.

Entonces, en *Mafalda* se entrecruzan diversos géneros, cada uno se disemina dentro de los espacios de las tiras o los encabezados, lo que produce un discurso múltiple de sentidos dadas las entradas particulares de cada texto.

## **SEGUNDA PARTE**

**Desplazamientos policial, utópico y de la literatura regional**



## **La multiplicidad de espacios y lenguajes dentro de *El esqueleto*, de Salvador Sanz: una visión del (no)futuro<sup>7</sup>**

Por Daniel Acosta

### **Introducción**

El siguiente trabajo monográfico centra sus esfuerzos en tratar la problemática de la novela gráfica como un género menor por fuera de otro tipo de géneros más tradicionales. En este caso, *El esqueleto* es la obra tratada gracias a que posee una impronta interesante –al igual que sus otras hermanas, nacidas de la inventiva de Salvador Sanz–, relacionada no solamente con la transgresión de lo regular, sino también con la visión distópica de lo posapocalíptico con interesantes ingredientes heterotópicos y utópicos, afines a la crítica al peligroso desarrollo de experimentos científicos nocivos para la naturaleza en general y para los seres humanos en particular.

### ***El esqueleto* y un posapocalíptico choque de espacios**

*La ciudad se convirtió en una verdadera jungla...*  
Salvador Sanz

Al remitirnos al término *distopía*, nos referimos a un lugar en donde imperan las irregularidades dentro de una sociedad extremadamente distorsionada con respecto a la organización tradicional, que pone en primer plano las falencias o lo incorrecto. Esta novela gráfica se presenta como una producción crítica con respecto a las acciones desenfrenadas de la ciencia

---

7- Este trabajo corresponde al “Informe final” del seminario Continuidades y Rupturas Genéricas. Licenciatura en Letras. FHyCS-UNaM.

sobre la dimensión de la vida en general, que afectan tanto a la humanidad como al resto de los seres que habitan la Tierra.

Dentro de *El esqueleto* se exhibe un nuevo ordenamiento social acarreado por un erróneo manejo de la biología: al acentuarse de manera extrema la escasez de alimentos, en el futuro se llega a manipular genéticamente todo tipo de animal con el fin de satisfacer las necesidades de la población; sin embargo, la adulteración de la fauna trae como consecuencia una mutación en los seres humanos que consumen carne, que los lleva a sufrir hambre de manera permanente. Esta insólita situación suscita la rápida extinción de los animales, llevando a los humanos autodenominados *carnívoros* a cazar a otros humanos –nombrados *herbívoros* debido a que se opusieron a consumir, en el pasado, la carne modificada–.

La nueva división de la raza humana genera una desarticulación del sistema social, donde se construye un nuevo sistema jerárquico cuya cúspide es ocupada por los *carnívoros*, quienes muestran una mayor aptitud física debido a su adaptación a la caza, con lo cual logran reducir de manera peligrosa la población de *herbívoros*. La compleja situación de lucha por la supervivencia entre ambas facciones se complementa, a su vez, con los *ambientes cerrados* –como el subterráneo–, donde la élite depredadora invade la mayoría del perímetro como modo de *regular e intervenir todas las facetas de la vida*, elimina el principio de inviolabilidad y elide completamente la libertad individual en relación con la transitabilidad.

Para continuar con la idea de recorrido, debemos tomar al emplazamiento como un lugar en donde se encuentran puntos en común que permiten tejer relaciones. De esta manera clasifica en relación a la pertenencia o no pertenencia de determinados grupos socioculturales en base a la carga semiótica que pueden llegar a poseer. Esto permite pensar que aún existen ciertos espacios investidos de sacralidad, teniendo en cuenta que cargan sobre sí mismos señales que invitan o restringen el acceso a ellos.



Con respecto a la novela gráfica tratada, la sacralización del espacio se produce de manera tajante dentro de un mismo edificio: el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia se encuentra *apropiado* por los herbívoros, los cuales lo utilizan como refugio en contra del ataque de sus predadores. Es un *espacio heterotópico de crisis*, puesto que es un lugar de privilegio en el que se busca refugio ante las adversidades sociales y ambientales: a partir de esta aparente privacidad de la que disfrutaban tanto el protagonista de la obra como sus compañeros, es probable que dicha separación tan tajante provenga, paradójicamente, de la interacción social, considerando que cada emplazamiento reacciona como un foco de acercamiento o de segmentación.

Aquí el enfrentamiento sacude a la Ciudad de Buenos Aires, que no es un espacio neutro de relaciones interindividuales, sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos con posiciones y en situaciones diversas. Dicho inmueble es en sí mismo un *sistema de apertura y de cierre*, ya que actúa como un elemento de restricción propiciado por la segmentación entre herbívoros y carnívoros; sin embargo, es relativamente vulnerable gracias a la deficiencia en la integridad de las puertas y ventanas –afectadas por los constantes ataques de los bestiales cazadores–.

El museo también funciona como una *heterotopía de compensación* al establecerse un espacio dentro de otro espacio real, lo que permite cierto orden y armonía que se opone al caos del mundo real –representado por la tensión furiosa, el abandono y la suciedad presente en las calles y construcciones del exterior–. Este espacio de compensación se encuentra restringido para quienes no cumplan con ciertas normas de conducta y rituales, lo cual afirma cierta cuota de poder que transgrede al poder mayor. No debemos olvidar que dentro del refugio también existen restricciones específicas con respecto a la funcionalidad: en la sala de fósiles se descansa y se realizan actividades de ocio, en la fuente decorativa se recolecta agua, etc.

Por añadidura, es posible sostener que aún se asegura una de las finalidades con la que fue creado el edificio: conservar elementos valiosos para la sociedad –en el pasado fueron los objetos singulares de culturas antiguas y en la actualidad son los últimos humanos *herbívoros*–. Esto demuestra que dentro del Museo de Ciencias Naturales –un espacio único– se encierran todos los tiempos y las diferentes épocas mediante una *acumulación perpetua*. Logra reunir el pasado –herramientas y objetos varios previos a la destrucción de la civilización–, el presente –como espacio de resguardo de los herbívoros– y el futuro –entre sus pasillos se encuentran una máquina del tiempo y su usuario–.

A medida que avanza la trama, puede advertirse la existencia de un mundo utópico: un accidental viaje a través del tiempo mediante un caracol fosilizado dentro del museo –otro espacio interesante debido a la connotación misteriosa y hasta mística que se construye a su alrededor– permite a *Deborah* –miembro de un grupo de herbívoros– conocer un lugar en donde se demuestra que la evolución ha permitido invertir el modelo actual de jerarquización en la cadena alimentaria, para desembocar en una sociedad de *insectívoros*, dando cuenta de la conclusión de las luchas por la supervivencia de las facciones presentes en la historia. En pocas palabras, es una reversión del mundo presentado en la urbe posapocalíptica. A su vez, manteniendo esta lógica, es válida la opción de considerársela una distopía.

Podría decirse que “es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault, 2008, p. 3). Con respecto a la noción de irreal, si bien es un sitio concreto presentado varios siglos después de la crisis que desarrolla esta novela gráfica, justamente no se evidencia en el contexto “actual”, por lo tanto no se corresponde con la situación de disputa imperante. Se presenta como un mundo creado por el mero deseo de ser libres y soñar con un mejor lugar, alimentando de alguna manera la esperanza de ambas

clases por sobre la desolación y la injusticia del entorno: no habría hambre ni miedo a ser cazado inescrupulosamente a causa de esa hambre.

## **Conclusión**

Hemos generado uno de los posibles análisis –y esperando con ansias otros– de la obra *El esqueleto* con el fin de indagar ciertas características que la particularizan y desligan de la literatura tradicional. El texto trabaja varios planos que la singularizan y rompen con lo que solemos estar acostumbrados en relación con el texto y las ilustraciones.

No es posible tomar por separado las características estilísticas de esta obra y el tema que aborda: el universo utópico/distópico presentado se conjuga con cierta seguridad de estar frente a la desobediencia a los estamentos establecidos. A lo largo de cada página nos vamos sumergiendo en una historia que juega con nuestra imaginación y, a la vez, nos permite reflexionar sobre las causas y consecuencias de romper las reglas, desdibujando las líneas de lo correcto y lo incorrecto, lo prohibido y lo deseable.



## Contra la corriente literaria tradicional: Salvador Sanz y la transgresión presente en *Nocturno*<sup>8</sup>

Por Daniel Acosta

### Aproximaciones al autor y su propuesta estética híbrida

A lo largo de la historia de la investigación literaria se ha producido material en torno a la noción de género menor con relación al ensayo, la historieta, el microrrelato, etc. La propuesta del siguiente trabajo es retomar dicha conceptualización y presentar un abordaje que guarde una correspondencia con ella y la novela gráfica *Nocturno*, del argentino Salvador Sanz –la cual, hasta el momento es un campo inexplorado–.

El autor de esta novela gráfica nació en 1975 en la ciudad de Buenos Aires, es egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes y comenzó su carrera como ilustrador y guionista en la década del 90 mediante su participación en la revista independiente de historietas *Catzole* (en donde también ejerció la actividad de coeditor). De manera paralela trabajó en la creación de una miniserie televisiva (*Mercano, el marciano*), realizó *storyboards* (guiones gráficos secuenciales) para películas y comerciales, cortos de manera independiente o en coproducción con estudios de animación.

Sus trabajos más importantes dentro de los medios gráficos son *Legión* (Editorial Ivrea, 2006), *Desfigurado* (Ex Abrupto Ediciones, 2007), *Angela Della Morte* (Editorial Ovni Press, 2011) y *Nocturno* (Editorial Ivrea, 2009 y reeditado por Editorial Ovni Press en 2016), entre otros. Estos antecedentes lo sitúan como un autor multifacético interesante de ubicar en el centro de interés del campo de las investigaciones de las

---

8- Este trabajo fue presentado en VI Congreso Internacional de Literatura Celehis. Mar del Plata, Argentina, noviembre de 2017.

letras, teniendo en cuenta que confluyen en su producción diferentes lenguajes textuales y gráficos.

*Nocturno*, fuera de alejarse de esta premisa, habilita un trabajo desde varios planos que colaboran entre sí al unísono; el texto se comunica con una secuencia de imágenes, la expresividad del trazo y los elementos visuales de color –principalmente en la escala de blancos, negros y grises– y de composición, que provocan también goce estético gracias a su conexión con la ilustración –y se acercan incluso a un tratamiento pictórico–. A partir de estas cualidades, podemos decir que teje un nexo con el concepto de literatura menor de Deleuze y Guattari al presentarla como una socavación dentro de la literatura ya aceptada y legitimada, como forma de resistencia. Esto evidencia el gran potencial de dicha obra y sus posibles significaciones.

La producción de Salvador Sanz enmarca diferentes lenguajes, la noción de madriguera de Gilles Deleuze y Felix Guattari (1978) se amolda perfectamente: el abordaje múltiple permite pensar que la literatura ya no se presenta de manera inmaculada como tradicionalmente la conocemos, sino que debe pensársela en conjunción con diferentes discursividades artísticas. La experimentación juega sobre infinidad de interpretaciones y la construcción de una red de significaciones proveniente de una pluralidad de focos y lenguajes culturales pone en duda la visión de una verdad única e indiscutible y desestabiliza las estructuras de un canon aparentemente inamovible.

El jugar y experimentar con multiplicidades de códigos ubica a *Nocturno* como una obra que desafía, desvía, ve –y va– más allá de la tradición literaria, presentando una combinación de reinos –en alusión al concepto de Foucault (1984)–. Las asperezas dentro de la regularidad son presentadas permanentemente en los procedimientos y en el argumento de esta creación de Salvador Sanz. Tanto la ilustración como el texto acompañan la visión perversa y escalofriante en la que nos sumergen las criaturas que componen el bestiario de este

autor argentino, las cuales representan una forma de resistir y hacer frente a lo cotidiano, a lo normal.

## **La monstruosidad en primer plano**

La hibridez y la apertura a repensar y abrir un debate sobre qué es aceptado como literatura remite al concepto de monstruosidad, cuya principal premisa es poner en duda la capacidad que los grandes campos de poder detentan con el fin de mantener un cierto orden en las estructuras. En palabras de Claude Kappler (1993), “no existe una definición de monstruo, sino algunas tentativas de definición que varían según los autores y, sobre todo, según las épocas. En sentido más general, el monstruo es definido en relación a la norma [biológica, social o cultural]” (p. 291).

*Nocturno* permanentemente juega con la precariedad de lo establecido y transgrede los postulados en tanto y en cuanto, a través de sus páginas, presenta la probabilidad de concreción de una invasión de seres híbridos con el fin de reconfigurar los estamentos que mantienen en orden y equilibrio a la sociedad humana. Dichas criaturas (provenientes de una realidad alterna con sus propias reglas) se presentan en nuestro plano mediante un ritual pérfido que involucra magia y sacrificios, enfocando el análisis sobre el otro y la posición que esa otredad toma al momento de alterar el curso natural y cotidiano de las cosas. Estas ceremonias ubican a lo viviente como valor negativo e imposible de situar dentro de los estratos de nuestra sociedad. La precariedad de lo estable mediante la contrastación con un elemento externo desnuda de manera descarnada el fracaso de las estructuras y del poder de la vida.

El invertir los valores se presenta de manera contundente a lo largo de toda esta novela gráfica: el pasaje de las criaturas a nuestro mundo se realiza mediante un intercambio con un ser humano, el cual es reubicado de manera abrupta y violenta en un sistema nuevo, completamente incomprendido y caracteri-

zado por una conjunción de agentes dispares que no permiten un análisis acorde al pensamiento tradicional y lógico: cada recoveco de Vertiguel (el hábitat de estas aves) no resiste una explicación coherente debido a que no ocupa un espacio específico y se extiende de manera infinita.

De manera adjunta, la transgresión de las leyes nos dará la posibilidad de presentar también a *Nocturno* como impulsora de la monstruosidad jurídica –propuesta por Foucault (1999)–, ya que viola las estructuras tradicionales dentro de una producción literaria, reconfigurando técnicas y procedimientos. Es una violación a la norma, la cual debe entenderse “no como una ley natural (...) [sino como un instrumento] de coerción [ejercido en] los ámbitos en que se aplica. Por consiguiente, es portadora de una pretensión de poder” (p. 57).

La noción de monstruo atraviesa el ámbito jurídico en un sentido amplio debido a que infringe el pacto cívico, las leyes de la naturaleza y los estamentos de poder. Es, en un doble reconocimiento, una falta a las leyes en su misma existencia. En su excepcionalidad, el monstruo humano combina lo imposible y lo clandestino. En este caso, tanto Lucía como Lucio –los personajes centrales en esta obra– son ubicables dentro de esta categoría: si bien en un principio luchan en contra de la invasión que amenaza la estabilidad en sus vidas, finalmente sucumben a la influencia de los atacantes, al integrarse a sus filas como una criatura híbrida surgida a partir del acto prohibido de la copulación durante el rito de intercambio entre mundos. De esta manera, se ubican bajo los rasgos del estigma gracias a que presentan “un atributo profundamente desacreditador [afectado por] un lenguaje de relaciones [que pueden confirmar] (...) la normalidad en el otro” (Goffman, 1963, p. 13) y desplazar del rango de aceptación a quienes no cumplen con los requisitos exigidos.

En este caso, el individuo estigmatizado cuya identidad social fue dañada, pasa a ser una persona desacreditada frente a un mundo que no lo acepta. Advierte, sin embargo, que existen agentes dispuestos a adoptar su punto de vista y compar-



tir con él el sentimiento de que es normal: tanto Lucía como Lucio finalmente aceptan que ya no se ubican en el rango de lo humano y deciden –en su amalgama monstruosa– cooperar en la imposición de nuevas pautas dentro de nuestra realidad bajo la supervisión de un ejército de criaturas encubiertas. Dicha anormalidad se mece dentro de los protagonistas en tanto y en cuanto cada uno de ellos se revela a los instrumentos de regulación impuestos por los agentes de poder –que en este caso representan la gran maquinaria que maneja al mundo humano– al enfrentarse a las privaciones y las limitaciones, dando cuenta de una forma de dar voz a las minorías. De esta manera, tanto la imagen como el texto ayudan a posicionar a cada uno los personajes centrales con una mirada crítica y de reflexión en el lector sobre las jerarquías y el control social.

Canguilhem (1962) señala que a diferencia de la ley de la naturaleza que se impone, la norma solo cobra sentido cuando ha sido escogida como una expresión de preferencia y como sustitución de un compendio de características que desagradan, por un estado de cosas que complace o convence a la sociedad. En este sentido “toda preferencia de un orden posible es acompañada –la mayoría de las veces de una manera implícita– por la aversión del orden posible inverso. Lo diferente de lo preferible –en un dominio dado de evaluación– no es lo indiferente, sino lo rechazante o, más exactamente, lo rechazado, lo detestable” (Canguilhem, 1962, pp. 187-188). Inclinarsse hacia un orden implica la valoración de ese orden por sobre otro. Por lo cual, siempre que se presenta la parcialidad, un sistema es aceptado mientras que otro es rechazado.

La monstruosidad se constituye en un desafío para la vida. Pero no se trata de una amenaza que pretende dar fin a la vida tal y como la conocemos, sino más bien transformarla. De allí que la monstruosidad, más que la muerte, sea considerada un contravalor, porque no alude –justamente– a la supresión de la vida, sino a una vida considerada negativamente.

Lo monstruoso también se denota en los procedimientos dentro de la obra: cada cuadro y la disposición de las viñetas

y las ilustraciones dan cuenta de una nueva manera de narrar mediante el dinamismo y los detalles extremos. *Nocturno* presenta, además, un juego permanente entre el coloquialismo típicamente argentino de los protagonistas y una utilización de las palabras más depurada, incluso poética, en la figura del villano –el mago Ciempiés–, configurando una especie de hibridez que particulariza a Salvador Sanz a la hora de producir el texto de sus obras, atendiendo a las diferentes maneras de trabajar el lenguaje: la heterogeneidad conlleva una oposición a la regla. Cada una de las palabras seleccionadas para la elaboración del texto tiende a evidenciar de manera profunda el contraste entre ambas realidades en correlación con el manejo de las reglas lingüísticas a las que cada uno se encuentra sujeto.

Como conclusión, es necesario tener presente el constante trabajo que realiza este autor bonaerense como aporte a la transgresión dentro del campo literario. Su capacidad de entrelazar y producir un diálogo armónico entre diferentes lenguajes revela nuevas perspectivas al tratamiento de la literatura sin dejar de lado la narración, la cual construye un camino que logra acercarnos a lo monstruoso como sugerente y reformador ante las perspectivas ya asentadas dentro de las normas socioculturales.

## Luces y sombras de la ciudad, la mirada del detective en dos novelas de la colección Negro Absoluto<sup>9</sup>

Por María Aurelia Escala y Adrián Rodríguez

### Introducción

Las obras que abordamos en el presente análisis forman parte de la colección Negro Absoluto, dirigida por Juan Sasturain. Por diversas entrevistas y artículos periodísticos sabemos que se trata de una escritura por encargo, con ciertas exigencias tales como que el emplazamiento de las tramas se circunscriba a Buenos Aires y la presencia de un personaje que desempeñe el rol de detective que persigue el descubrimiento de alguna clase de enigma. Bajo estas coordenadas se configuran relatos urbanos de muy distinta índole. Nos ocuparemos en esta ocasión de *Los indeseables* (Buenos Aires, Aquilina, 2008) de Osvaldo Aguirre y *El síndrome de Rasputín* (Buenos Aires, Aquilina, 2008) de Ricardo Romero.

Podemos pensar una posible génesis de la novela negra a partir de lo que Ricardo Piglia plantea en su artículo “Lo negro del policial” sobre Joseph T. Shaw, aquel director de la *Black Mask Pulp Magazine*, quien instaría a sus escritores a crear relatos policiales diferentes a los que planteaba Edgar Allan Poe, padre casi indiscutido del género policial. Así, el relato *hard-boiled* nace bajo determinadas condiciones de producción que lo diferencian del relato de enigma, en el cual el pensamiento se convierte en el arma para desentrañar un crimen que deja perpleja a la policía y otros entes institucionales. La inteligencia del investigador lo hace un lector sagaz, un razonador imbatible que lee desde los principios de la lógica los indicios que lo conducen a la resolución del enigma.

---

9- Este trabajo fue presentado en el XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina. Formosa, Argentina, agosto de 2017.

En el policial negro, en cambio, el detective pasa a ser un hombre de acción, las hipótesis de su investigación no son solo abstracciones del pensamiento, sino que el investigador desencadena y padece acontecimientos que conllevan al descubrimiento del enigma.

## La ciudad y el crimen

*En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective.*  
Walter Benjamin

Una de las características principales del género policial desde sus orígenes en su vertiente clásica, o también conocida como *policial de enigma*, es que los crímenes suceden aislados de la sociedad que los rodea. La imagen más característica es el crimen de “cuarto cerrado”, que por lo general acontece en una habitación cerrada por dentro. En la mayoría de los casos pareciera que las paredes que encierran el enigma también esconden las repercusiones que este pudiera tener en la sociedad.

No obstante, otra veta del género policial surge en Estados Unidos en la década del 30. El *hardboiled* o *policial negro* que, como el negativo de esta primera serie, abre el juego situando el enigma en las calles, trabajando directamente sobre las implicaciones sociales que tiene un crimen. Como si de un efecto dominó se tratara, el primer delito conlleva al descubrimiento de un orden criminal mayor, normalmente el estatal. En este sentido, Ricardo Piglia en su Introducción a los *Cuentos de la Serie Negra* plantea:

el único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas. (Piglia, 1979, S/D).

Este modelo formal de la novela negra que surge en Norteamérica alrededor de 1930 vio proyectada su presencia en el campo literario argentino –no sin sufrir transformaciones– hasta la actualidad. La proliferación de cuentos, novelas, comics, películas, series de TV, etc., pone en evidencia que el policial negro es una categoría que atraviesa diversos géneros discursivos y se puede pensar que esta persistencia y expansión obedece, entre otras cosas, a su carácter flexible que lo hace propicio para introducir problemáticas actuales, “para hablar del Estado y su relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus sistemas de coacción” (Link, 1992, p. 12).

En palabras de Bertolt Brecht, el género policial tiene un esquema y esgrime su fuerza en la variación. La originalidad, según este autor, está en que la “variación de elementos más o menos fijos es incluso lo que confiere a todo el género su nivel estético” (Brecht, 1973). En este sentido, uno de los elementos donde se producen transiciones significativas es la configuración de la figura del detective.

La ciudad se convierte en el escenario privilegiado de la novela negra. El espacio urbano alberga ciertos órdenes y relaciones que se esconden detrás de la multiplicidad de los agentes que la transitan. El crimen sacude la ciudad produciendo desorden y conmoción en la vida de los (pseudo)detectives del policial negro que se ven impelidos a resolverlo, a veces, paralelamente al trabajo que realizan los agentes de la justicia con su mirada sesgada por el oficio. Miraremos, pues, en la disolución de las fórmulas del detective tradicional una de las más notables transgresiones respecto de la tradición del policial. Estos personajes variados que como lectores en busca de respuestas ante la irrupción de alguna clase de enigma se desplazan y cartografían el territorio urbano con sus propios recursos, develando lo que la ciudad esconde.

Es interesante ver esta fórmula en dos novelas de la colección Negro Absoluto, en las que se pueden apreciar en la figura del detective distintos grados de alejamiento respecto de la

figura del detective tradicional. En *Los indeseables* de Osvaldo Aguirre, vemos a Gustavo Germán González, un cronista del diario *Crítica*, moverse por la Buenos Aires de la segunda presidencia de Irigoyen. La labor detectivesca acontece mientras busca la mejor historia para el diario. Su oficio de periodista lo insta a moverse entre los distintos grupos de la sociedad para obtener información. Vemos desfilar entonces un variopinto catálogo de policías, mendigos, periodistas, prostitutas, *cafi-shos* y políticos que aportan diversas perspectivas que completan la imagen del caso. En la novela de Aguirre confluyen elementos paradigmáticos relacionados tanto con la tradición de la novela negra como con lo vinculado a la ciudad y lo cotidiano. Si bien esto último es elemento constitutivo y definitorio de este tipo de narrativa, las nuevas formas de leer y narrar la ciudad complejizan, distorsionan, replantean la relación crimen-verdad-justicia y el género contornea esa realidad y las problemáticas que plantea.

Gracias a su oficio de cronista, Germán González es la voz narradora que revela constantemente al lector las repercusiones del asesinato de una prostituta en la sociedad argentina de la época.

El crimen había esperado el editorial de Última Hora: era necesario seleccionar la inmigración para prevenir la entrada de los tratantes de blancas y los agitadores comunistas... También aprovechaba la ocasión el doctor Patricio Ugarte, dirigente de la Legión Argentina, el grupo que bregaba por la supresión de la ley Sáenz Peña, la expulsión de extranjeros que tuvieran cualquier tipo de antecedentes y la profesión de nacionalidad a quienes aspiraran a cargos públicos. (Aguirre, 2008, p. 38)

Aquí el crimen desencadena debates sobre políticas nacionales, pero también a nivel local, pues para el “bajo fondo” que visita Germán “un caso de esas características afectaba a cualquiera que anduviera al margen de la ley, ya que la calle se llenaba de policías” (Aguirre, 2008, p. 47).

Este mismo descubrimiento del crimen y su impacto es el que permite la descripción del orden social dentro del cual

discurren los acontecimientos. El periodista/detective se mueve entre distintos grupos trazando un mapa de lecturas, de preguntas y respuestas, de conjeturas, que siempre lo lleven un paso más cerca de resolver el caso. Su papel vertebral en la resolución del crimen le permite llegar a los territorios de los diferentes grupos sociales para relacionarse con ellos. Sin embargo, lo cotidiano deja ver también lo inusual, porque más allá de lo inmediatamente percibido, la mirada de Germán González hace confluír representaciones que no solo se identifican con lo corriente sino también con lo inhabitual:

Para eso servían las grandes historias de la crónica policial. Para conocer mejor el lugar en que uno vivía y los rostros que lo rodeaban. Cuando salió a la calle, y empezó a caminar en dirección a la cantina, en esa fresca noche de otoño le pareció que estaba por primera vez en Buenos Aires, que recién entonces la descubría, cuando detenía su mirada y empezaba a notar los múltiples relieves de la oscuridad, aquello que parecía velado a la luz, las sombras que daban vida a la ciudad. (Aguirre, 2008, p. 204)

En efecto, el lector puede advertir que a la pesquisa que busca resolver el crimen se le superpone otro nivel de pesquisa-lectura. Más acá de la historia, lo urbano como referencia tiene un papel de indicio para el lector. A través de la mirada de Germán González, Aguirre esboza un conjunto de trazas en las que se ha asentado el tiempo.

Cual hitos que funcionan como algo más que un escenario, lo urbano, lo arquitectónico, el lenguaje, cargan con el peso tácito de la referencia para situar al lector en unas coordenadas espacio-temporales particulares.

Pero la onda expansiva del crimen de Rubí llegaba hasta los rincones más ocultos (...) Uniformados o de civil, rondaban los hoteles de cuarta, como el Internacional, de la calle Bernardo de Irigoyen, o Las Palmas, de calle Victoria, las pensiones de Constitución, los pasadizos oscuros de Retiro. Hacían preguntas, pedían documentos, revisaban habitaciones y equipajes. Irrumpían sin miramientos en El Farol Colorado, el cine porno de la Isla Maciel, hacían encender las luces del Arminonville, en Palermo, infiltraban falsos borrachos en las milongas de la avenida Alem. No había un lugar donde sentirse seguro. (Aguirre, 2008, p. 47)

Por otra parte, en *El síndrome de Rasputín*, de Ricardo Romero, vemos al detective tripartito. Serán Muishkin, Maglier y Abelev los encargados de resolver un crimen que se le imputa a este último. Aquí la fórmula se invierte. No es un sujeto con múltiples habilidades y conocimientos el que caminará por la ciudad, sino múltiples sujetos que buscarán, en conjunto y desde sus posibilidades, realizar una lectura más diversa del territorio que los alberga.

En este caso, la divergencia respecto de la figura del detective tradicional es aún mayor. En esta novela, Ricardo Romero presenta a tres curiosos personajes marcados por el *síndrome de Tourette*, un trastorno neuropsiquiátrico caracterizado por múltiples tics físicos y vocales a los cuales se suman el trastorno obsesivo-compulsivo y el déficit de atención. La característica de los protagonistas implica una desterritorialización de la figura del detective que desplaza el arquetipo a terrenos inusuales.

Romero intensifica la poética del desvío montando un emplazamiento afín, de modo que la trayectoria del extravagante trío se despliega en un Buenos Aires distópico y decadente, con un enclave espacio-temporal de matices apocalípticos que acerca el relato a otros territorios genéricos tales como el fantástico y la novela de aventuras. La relación que estos (pseudodetectives) desarrollarán con el entorno será ambigua, tal como la relación que la novela mantiene con el género. Pronto el relato revelará que el síndrome es también la clave de la lectura que hacen los personajes, tanto de la ciudad como de los acontecimientos vinculados a la anécdota policial:

Y mientras llegaba el amanecer y la niebla se tragaba los edificios, Abelev creía escuchar el tic tac de las bombas perdidas que no habían logrado detonar los nacionalistas del Bicentenario que habían incendiado Constitución. (...) Tic tac creía imaginar, cuando en realidad era su corazón que bombeaba exasperado. La ciudad para Abelev era también un organismo enfermo de Tourette y él la entendía, la amaba y la odiaba más que nadie. (Romero, 2008, p. 19)



El crimen ingresa a la vida de este trío de la manera más inusitada: el excéntrico Abelev, empujado desde el piso doce de un edificio, extraordinariamente se salva al caer sobre el techo del colectivo 86. Mientras tanto, sus dos amigos, Maglier y Muishkin, se unen para develar quién está detrás del atentado. La labor investigativa sufre una escisión. Podemos ver como cada uno de los miembros del trío touréttico colabora con la resolución del enigma que moviliza el relato.

Individualmente, los protagonistas no gozan de la movilidad entre grupos sociales que ostenta Germán González en *Los indeseables*, pero sus distintas trayectorias vitales, así como los entornos que recorren aunados en un solo esfuerzo, proporcionan distintas perspectivas que configuran la investigación. En la división de tareas que se impone tácitamente, será Abelev, en un paralelo con Isidoro Parodi y su encierro, el que hile la información en la habitación de hospital donde lo recluyen sus heridas y la policía.

En el ir y venir de los personajes se nos describe el entorno urbano de este Buenos Aires posbicentenario con matices apocalípticos.

El fuego había arrasado veinte manzanas hasta la plaza de la estación, donde los bomberos detuvieron el avance de las llamas. La plaza había quedado así, mitad negra y mitad verde, y casi se había vuelto un atractivo turístico (...) Un poco más lejos, siguiendo el camino del fuego, se veían las viejas moles del hospital infanto-juvenil y el Borda. Otro era el incendio, inverso y perverso, que había atacado esos edificios. (Romeiro, 2008, p. 21)

Piglia (2005), citando a Walter Benjamin, afirma que la figura del detective surge en la tensión con la multitud y la ciudad, y la identificación del individuo anónimo y la nueva cartografía de la ciudad. No obstante, allí donde uno de los detectives –Maglier– solo nos permite asistir a la superficie conocida de la ciudad, el otro –Muishkin– muestra sus bordes a través de una mirada sesgada que introduce al lector en te-

territorios desconocidos, tanto de la ciudad como del género y sus hibridaciones.

Como siempre a las dos de la madrugada, en los subsuelos no habilitados del subte A, la fiesta estaba en su momento más alto. Desde Primera Junta y por más de veinte cuadras, los túneles construidos para el subterráneo llevaban años esperando ser terminados e inaugurados. (...) La acústica del lugar era inmejorable, una catedral gótica que se llenaba de gente y de bandas que, para poder tocar, debían pagarle a los tres precursores y a su séquito, los restantes sobrevivientes de la ciudad enterrada, todos ya fanatizados y unidos por el hechizo de la oscuridad. (Romero, 2008, pp. 119-120)

La trayectoria de Maglier, Abelev y Muishkin a través de la ciudad es percibida desde su condición fronteriza mediada por el *Tourette*, enfermedad que les abre un mundo propio y los excluye del que los rodea.

Siempre se trata de un Buenos Aires “otro”, un mundo paralelo y desconcertante que subyace a la ciudad visible, donde los márgenes exceden lo meramente geográfico. Los diversos emplazamientos se superponen en un mismo territorio y las trayectorias y apropiaciones redefinen los límites simbólicos a partir de los usos. A este escenario dinámico, múltiple, se le yuxtapone la trama de la novela negra, cuyo objeto narrativo es la puesta al descubierto de cierta verdad oculta, la necesidad de develar algún misterio, a la vez que descubre otras verdades acaso no tan evidentes.

En este sentido, el análisis de los personajes y sus múltiples devenires nos permite pensar simétricamente las torsiones de la ficción en relación con el género al que adscribe. Así, la novela negra entendida como un dispositivo genérico que organiza y sistematiza ha trascendido sus límites, se ha desterritorializado para establecer alianza con el terreno de lo múltiple, para devenir híbrida, cambiante, en permanente movimiento y transformación.

## A modo de cierre

La ciudad es el territorio donde se expresan materialmente los acontecimientos de *Los indeseables* y *El síndrome de Rasputín*. Como ya se ha dicho, los relatos que componen Negro Absoluto emplazan su trama en el espacio porteño. Frente a esta consigna que asegura una supuesta unidad de los relatos que componen la colección se despliegan múltiples líneas de fuga que proponen distintas aproximaciones, de modo que un mismo espacio adquiere diferentes matices, todos ellos atravesados por el concepto de margen.

La mirada sesgada de los (pseudo)detectives arroja luz sobre el tejido social y moral que se delinea en ambas novelas y se desintegra en discriminaciones y segregaciones. Se trata de una operación de lectura compleja, cuyos pliegues se materializan en la “tensión con el escenario de la ciudad, entendida como el espacio de la sociedad de masas” (Piglia, 2005, p. 81).

Tanto Romero como Aguirre revelan en sus relatos las dimensiones físicas y simbólicas de un espacio con prácticas asociadas a la proliferación de subculturas producto de la inmigración y las condiciones socioculturales de un mismo espacio con distintos emplazamientos temporales. En tal sentido, los escenarios que se delinean en la trama se asocian a los personajes y su devenir y entretejen las condiciones determinantes de su trayectoria

Por lo tanto se visualiza que, por un lado, la ciudad responde al realismo que impera en la novela negra de corte más tradicional, pero a medida que se avanza en la lectura se revelan detalles que nos permiten desconocerla y aprehenderla desde la mirada sesgada de los personajes que desempeñan el rol de detective. La ciudad, los personajes y la anécdota policial se funden en un lento corrimiento de las convenciones. La escritura se lanza hacia afuera, hacia los márgenes, para iluminar otros derroteros, entendiendo que la transgresión de algún modo confirma lo que ella excede, y la ruptura con la pertenencia genérica se produce mediante diversos procedi-

mientos, intervenciones que, desde el interior del campo, posibilitan el desplazamiento del texto a otras formas, volviendo contra él sus propias fuerzas y estrategias.

## Construcción de la identidad: narraciones y memorias<sup>10</sup>

Por Virginia Reichel

*Pueblo que no sabe su historia es pueblo condenado a irrevocable muerte. Puede producir brillantes individualidades aisladas, rasgos de pasión de ingenio y hasta de género, y serán como relámpagos que acrecentarán más y más la lobreguez de la noche.*

Marcelino Menéndez Pelayo

El presente trabajo plantea el estudio de los cuentos del autor Alberto Szretter, poniendo luz en la hibridación de géneros literarios y su relación con los espacios simbólicos y culturales de Misiones, para así aproximarse a repensar la identidad y la cultura misionera en contraposición al discurso de cultura hegemónica y nacional.

Los cuentos seleccionados pertenecen a la antología *La caramañola y el horizonte*, constituida por relatos y poemas del padre del autor. Se focalizará en los cuentos de Szretter, los cuales comparten un aire de nostalgia, memoria y tradición.

Los cuentos a estudiar serán “La caramañola” y “Jim, Yenny y yo”. En el primero se narra a partir de un objeto la vida de don Colman, a quien en la juventud llamaban Evaristo, cuya vida fue interrumpida por la guerra del Chaco. En el segundo, el narrador relata la rivalidad que siente por Jimmy Hendrix frente al fanatismo de su novia hacia el cantante.

### Lectura en clave de hibridación

El primer concepto a considerar es la idea de hibridación. Según Canclini (1998), el concepto de hibridación pone en tensión la idea de identidad latinoamericana, y se la entiende en un nuevo circuito de producción y consumo de capitales sim-

---

10- Este trabajo fue presentado como “Informe final” del seminario Literatura Regional. Licenciatura en Letras. FHyCS-UNaM.

bólicos dentro del mercado capitalista. Es decir, se niega aquí la idea de una identidad totalitaria y homogénea, y se la concibe como una serie de entrelazamientos que se potencian. Los conflictos y los cruces de la identidad se transponen a la literatura.

Considerar la zona de frontera hace ineludible pensar en las distintas influencias que confluyen en la provincia de Misiones: el rasgo del inmigrante, el aborigen y su relación con Paraguay y Brasil. Al detenerse en la hibridación, se la piensa como un rasgo capaz de reconciliar contradicciones dentro de un mismo campo.

Al reflexionar en estos términos, flaquean las concepciones de una cultura estable y que busca la autoconservación, y aparece la configuración de la cultura por contacto cultural. De esta forma, en “La caramañola” surgen distintas marcas que dan cuenta de la identidad cultural que oscila entre Paraguay y Argentina, como la presencia del mate o la devoción por la Virgen de Caacupé.

Con respecto al cuento, existe un sesgo de hibridez, ya que el relato es configurado de forma similar a una crónica histórica, con la constante repetición de los años seguida de una breve descripción de los acontecimientos bélicos y los personales de Evaristo: “El 14 de mayo pudo hablar fugazmente con Carmencita en un acto que hubo en la plaza nupcial (...). El 15 de junio estalló la guerra. (...) El 21 de ese mes Evaristo fue embarcado en un lanchón de mala muerte que trepó el río hasta el puerto de Palma Chica” (Szretter, 1998, pp. 54-55).

## **Identidad: conflictos y contingencias**

Uno de los discursos a cuestionar es el de la identidad desde los aspectos biológicos y raciales, discurso que se encuentra legitimado desde manuales escolares, fiestas nacionales y provinciales que caen en los estereotipos. Consiste en creer que la identidad se define por la ascendencia, por lo cual se inicia una distinción por rasgos raciales. Entender de esta forma la

identidad misionera sería pensarla en término de collage o de *patchwork*. Si bien el aspecto histórico de las inmigraciones es relevante, sería mejor preguntarse cómo funcionan estas influencias en la vida de los habitantes de la cultura misionera.

En el cuento “La caramañola”, es visible cómo la guerra del Chaco afectó a toda la región y cómo esto superó los límites de fronteras políticas y nacionales. “Evaristo, ahora don Colman, que maduró de golpe en una guerra aprendió muchas cosas que fue atando a su sentido de la nacionalidad y a su orgullo de paraguay” (Szretter, 1998, p. 57).

La identidad no se constituye de forma taxativa, sino que se construye y reconstruye en los intercambios sociales, con sus propias relaciones de poder dentro de los marcos sociales reales. El escritor que se posiciona dentro de la sociedad y toma temas que la transitan y atraviesan está buscando la figuración, lo cual se contrapone a la estereotipación. Los estereotipos buscan la reproducción antes que la construcción, tienen un carácter designativo, obedecen a una forma preestablecida. La figuración, en cambio, es el cambio de paradigma experiencial, en donde se tiene en cuenta la comunidad.

En el cuento “Jim, Yenny y yo” se da cuenta de la construcción de la identidad a partir de lo que en términos de nacionalidad se puede decir “exterior”. Si bien se narra un episodio común de la adolescencia, un triángulo amoroso, este tiene un giro especial: el tercero era Jimmy Hendrix. La vida de los estudiantes se ve complejizada por la presencia del tercero en la relación, al mismo tiempo que el narrador se establece a sí mismo en un estado de otredad frente al cantante estadounidense:

Ella hacía tres temporadas estaba en primer año de Arquitectura. Y yo comenzaba a aburrirme de tratar de agitar políticamente a los niños-bien de Económicas. (...) Es que un músico drogadicto, muerto y remuerto ya hacía tiempo, en un país lejano, no era suficiente para que me alterara tan solo porque me gustaba la chica. (Szretter, 1998, p. 25)

## **El papel del escritor en la literatura regional**

En cualquier cultura es visible una designación cultural-nacional, basada en las distinciones entre una concepción de una cultura “superior” y otra “inferior”. La hegemonía busca imponerse, deslegitimizar los discursos que se presentan como otredad o que la desautorizan como valor universal.

Formar parte de la resistencia local significa mantener una perspectiva individual, lo cual no quiere decir evadir la cultura, sino entender la propia circunstancia y distinción dentro de los distintos diálogos y tensiones que configuran la cultura. El lugar del intelectual es el de ser crítico literario, capaz de reconocer la hegemonía y la contrahegemonía de la cultura. El intelectual orgánico, según Gramsci, es aquel aliado a una clase emergente y que se encuentra en contra de la hegemonía de la clase dominante.

Por lo cual, en “La caramañola” se da voz al excombatiente sin caer en un discurso nacionalista, sino que se busca dar cuenta de cómo pudo seguir con su vida luego del enfrentamiento bélico. Esto es atravesado por un tono de demanda y de desamparo ante al abandono por parte de los dirigentes políticos:

No pudo tolerar jamás desde entonces la juerga de los hombres públicos, su falta de decoro, ni la politiquería traicionera de los gobernantes de turno. Cuando a fines de los años 40 estalló la Revolución febrerista y comenzó una caza despiadada entre hermanos, él prefirió el exilio. Odió a Stroessner tanto como amó a Carmen, ahora doña Pocha. (Szretter, 1998, p. 57)

## **Conclusión**

El análisis de los cuentos deja en evidencia su compromiso político, no en el sentido partidario de la palabra, sino que escribe desde las problemáticas sociales que atravesó la sociedad en la que se inscribe y da cuenta de las consecuencias



que pueden verse en la cotidianeidad y en la construcción de la identidad regional.

Al hablar de literatura regional, es común caer en estereotipos, los cuales denotan una falta de creación del escritor, quien se instaure como reproductor de imaginarios sociales muchas veces creados desde fuera de la comunidad.

Además, es importante resaltar que al pensar en “lo regional” no se lo está posicionando como dependiente de una cultura superior o nacional, sino que se le atribuye su propia condición de cultura. Por otra parte, al hablar de lo regional no se está negando lo exterior a él, dado que al pensarlo en términos de cultura se encuentra siempre en comunicación y diálogo con las demás culturas.

Szretter, en sus obras, no deja su carácter de escritor regional al no tratar temas estereotipados como la selva, los mitos. Es un escritor regional porque en su escritura se puede encontrar la memoria y la tradición de una comunidad que se encuentra en constante cambio y reconstrucción.



## Lo distópico: construcciones y reconfiguraciones en *El año del desierto* de Pedro Mairal<sup>11</sup>

Por Vanesa Magdalena Duarte

### Introducción

En primer lugar, es necesario plantear ciertas reflexiones en torno a la ya antigua discusión sobre las diferencias y similitudes entre el género fantástico y el de ciencia ficción, porque aunque esta cuestión haya sido discutida en profundidad por la crítica literaria y genérica, la novela de Mairal nos permite pensar nuevamente los cruces y las relaciones que se llevan a cabo entre ambos géneros. Luego, se procederá a definir la distopía para poder revisar la forma particular en que lo distópico aparece en la novela, al igual que lo apocalíptico.

*El año del desierto* narra los acontecimientos desarrollados a lo largo de un año, a través de la mirada de un personaje femenino, María Valdés Neylan. Esta joven mujer de clase media vivirá el retroceso, la involución temporal de una Buenos Aires azotada por “la intemperie” que deja tras su paso un paisaje desértico pampeano. Si bien no se ofrecen explicaciones lógico-científicas sobre “la intemperie”, sus efectos son claros: las casas, los edificios y las construcciones se deterioran y se desploman, los alimentos (ya sean de origen vegetal o animal) se descomponen a una velocidad increíble. Ante semejante emergencia habitacional, enormes grupos de personas huyen desde la provincia hacia Capital Federal en búsqueda de refugio o una salida del país, lo que en un principio provoca una guerra civil entre los habitantes de ambos territorios. El recorrido de María la obliga a adaptarse a los sucesivos cambios y a convertirse en numerosas Marías, como lo indican sus pala-

---

11- Trabajo presentado en el VI Congreso Internacional de Literatura Ce-  
lehis. Mar del Plata, Argentina, noviembre de 2017.

bras: “las Marías que yo fui, las que tuve que ser, que logré ser, que pude ser” (Mairal, 2015, p. 8). El plural nos señala el recorrido de María, quien pasa de ser una secretaria de la empresa Suárez y Baitos en la Torre Garay, para luego ser la enfermera y cuidadora personal de su padre (y otros enfermos en el hospital) hasta la muerte de su progenitor. A continuación será una empleada encargada de la limpieza de cuartos en el puerto, donde se alojan hijos y nietos de inmigrantes antes de zarpar hacia la tierra de sus padres y abuelos, huyendo del flagelo. María también será prostituta, elegirá no zarpar hacia el viejo continente con un soldado inglés; en lugar de eso, realizará un éxodo hacia la Pampa, trabajará la tierra en una estancia, será maestra rural muy brevemente. Su pasado como prostituta la obligará a huir nuevamente, será secuestrada por un malón y tomada como esposa por uno de los jefes, su libertad será negociada por un viejo amigo de su novio, que usurpa la identidad de este. Este amigo la dejará al resguardo de una tribu de indios “ú”, último grupo social con el que convivirá pacíficamente hasta el final de la novela, antes de encontrarse con el grupo de ciudadanos caníbales y completamente salvajes que habitan la Torre Garay, anterior lugar de trabajo de María, cuyo nombre además de los hechos de canibalismo que allí suceden nos remite inmediatamente tanto a la primera como a la segunda fundación de Buenos Aires.

## **Ciencia ficción y fantástico**

Podemos decir que la novela de Mairal abreva en ambos géneros, aunque de manera diferente y no es coincidencia que se inscriba en ellos, los críticos han mantenido una disputa histórica sobre las definiciones, alcances y límites de estos géneros tan populares y establecidos en el canon. Por un lado, vemos que Mairal se vale de un elemento fantástico para evitar la explicación o descripción exhaustiva de las causas de “la intemperie”, es simplemente una situación que no se visualiza

directamente más allá de las consecuencias que ya nombramos: destrucción de los edificios, casas y construcciones, deterioro rápido de los alimentos. Así, este elemento fantástico cobra gran poder metafórico, es imposible saber qué lo causa, pero lo que importa en el relato es cómo lidian los personajes con sus consecuencias.

Autores como Rabkiny Scholes (1982) plantean que la ciencia ficción y la fantasía o lo fantástico son dos categorías totalmente diferentes pero en estrecha relación, lo cual desdibuja los límites, los confunde y su intento de diferenciación puede derivar en discusiones estériles. Ahora bien, Umberto Eco (1985) nos propone inmiscuirnos en el terreno pantanoso de las definiciones, puesto que la falta de ellas podría conducirnos al error de las generalizaciones indiscriminadas. Para este autor:

Tenemos ciencia-ficción como género autónomo, cuando la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de algunas tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia-ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación adopta siempre la forma de una conjetura formulada a partir de tendencias reales del mundo real. (Eco, 1985, p. 143)

Estas conjeturas no solo competen a las ciencias naturales, sino también a las ciencias sociales y ponen el acento en la narración de la hipótesis. En este sentido, seguimos a Drucaroff (2011) cuando nos explica que si bien la crítica no considera *El año del desierto* como una novela perteneciente al género de la ciencia ficción, en ella se cumple “el desarrollo posible de una hipótesis cuasi fantástica de apocalipsis nacional”.

Si partimos entonces de una concepción de género como categoría permeable, que da cuenta de una evolución histórica que lo arraiga y desarraiga territorialmente, y que expresa las características del contexto de producción actual, como así también que arrastra sus convenciones, y las expresa para luego transgredirlas, podemos entonces hablar de la condición

híbrida de la novela de Mairal, autor que se inscribe, finalmente, en la tradición literaria argentina que según Gandolfo (2007) establece una relación abierta con la ciencia ficción en un territorio donde suele predominar el fantasy.

### **Elementos distópicos en *El año del desierto***

La distopía puede definirse como un género cuyo origen se establece en íntima relación con el de la utopía, incluso algunos autores se refieren a un solo género con dos tendencias opuestas que nace a partir del siglo XVI como realización estética de los ideales antropocentristas del Renacimiento y en estrecha vinculación con el descubrimiento y la conquista de América por parte del viejo continente. A grandes rasgos, la distopía consiste en la descripción de una sociedad ficticia indeseable, que expresa una crítica a las formas y prácticas de la sociedad actual, y en la configuración de un mundo nuevo plantea una advertencia sobre el futuro, creando esquemas que son el resultado de las malas acciones de una sociedad en visible decadencia. Cabe destacar que algunos autores prefieren no relacionar las ficciones distópicas con las categorías de “advertencia” o “profecía”, sino más bien hablar de narraciones con actitud prospectiva, es decir, con una mirada hacia el futuro que contemple el contexto contemporáneo para hipotetizar o imaginar un mundo posible en relación con las consecuencias de una sociedad que avanza muy rápidamente en términos tecnológicos.

Si nos enfocamos en la historia de nuestro país, podemos señalar el estallido de la crisis de 2001 en los días 19 y 20 del mes de diciembre como momento cúlmine de los procesos de reestructuración del capital financiero con sus consecuencias a nivel político, económico y social. Esta es la clave de lectura bajo la que se puede leer la novela de Mairal, lo que Elsa Drucaroff (2011) indica también como “una condición de escritura” en su ensayo crítico sobre la novela. Además, la novela

no evade esta cuestión. El retroceso o *rewind* temporal nos hace pasar desde la crisis de 2001 hasta un ambiente similar, si no idéntico al de la última dictadura militar argentina, con la reinstauración del Servicio Militar Obligatorio, y los rumores de desapariciones y torturas entre jóvenes que protestaban contra el gobierno por ocultar el avance de “la intemperie”. A partir de entonces, el retroceso temporal será progresivo, al cabo de un año lo único que quedarán son símiles de comunidades autóctonas pacíficas y hordas de hombres y mujeres hambrientos que incursionan en el canibalismo. Pero en este proceso podemos señalar varias características que nos permiten pensar al relato distópico, sobre todo en los primeros capítulos de la novela, cuando el control social se refuerza no solo a través de la presencia de tanques, topadoras y militares en las calles, sino también cuando el caos comienza a ser mayor y se instalan pequeñas organizaciones para administrar los espacios dentro de los edificios mismos, las cuales se van convirtiendo en bandos que se disputan a muerte lo necesario para la subsistencia. Otro indicio distópico es la sucesiva pérdida de derechos, que se ve reforzada por la cuestión de género: María se entera, casi sin dar crédito a lo que le cuentan, que las mujeres ya no pueden votar; luego no pueden trabajar sin autorización del padre, hermano o marido; finalmente, no pueden siquiera ser escolarizadas.

Quizás el mayor elemento distópico se exprese en la enfermedad del padre, que también es padecida por muchas otras personas. La condición del padre de María es una referencia directa a la sociedad de masas y el consumo televisivo que estas realizan: en primera instancia, parece alienado de la realidad que lo rodea, eligiendo creer solamente en lo que dicen en la televisión, posteriormente se va debilitando hasta llegar a un estado de coma total: “Los médicos llamaron a eso ‘coma catódico’. Descubrieron que todos los casos eran de televidentes compulsivos (...) y que, al interrumpirse la programación, fueron entrando lentamente en un coma que parecía de inten-

sa actividad cerebral, como si soñaran su propia televisión” (Mairal, 2015, p. 88).

## **De la preocupación sobre el futuro al final de los tiempos: el género apocalíptico**

El género apocalíptico se origina aproximadamente durante los siglos I y II a. C. en la cultura hebrea y judía, y remite a un conjunto de expresiones literarias que plantean a través de metáforas la situación de sufrimiento del pueblo judeo-cristiano y su esperanza en la futura intervención mesiánica salvadora. Para más claridad, podemos remitirnos a la etimología de la palabra, de origen griego, que puede traducirse como “acción de descubrir”, es decir, “revelación”. Esta definición de apocalipsis, como escenario final del ser humano en la tierra, ha sido extrapolada a la literatura contemporánea como hipótesis para narrar historias y crear mundos donde la humanidad casi ha dejado de existir o lucha por su subsistencia por muy diversas razones: ya sea una hecatombe nuclear, una invasión extraterrestre o zombie, la usurpación del poder por parte de las máquinas y/o robots, desastres ecológicos, el uso de armas biológicas de destrucción masiva, entre muchas otras.

En la novela de Mairal podemos hablar de un apocalipsis en curso, ya que el avance de “la intemperie” produce a su paso la destrucción no solo material de la ciudad, sino también de las estructuras sociales que en ella funcionan. Es necesario destacar que la condición híbrida de la novela permite realizar cruces entre la distopía y el apocalipsis, ya que las fronteras entre ambos subgéneros se encuentran en constante contacto; pero a la hora de diferenciar o marcar ciertos límites para el análisis es importante recordar las diferencias. Así, podemos notar que por lo general se identifica la distopía con la construcción de una sociedad futura indeseable, caracterizada por la pérdida de ciertas condiciones necesarias para la vida en las sociedades democráticas (como la libertad de expresión,



el libre albedrío, el derecho a la privacidad, etc.). María habitará diferentes esferas distópicas: primero, la organización de su edificio como espacio cerrado frente a la invasión de la provincia; luego, la construcción de túneles y puentes que conectan varios edificios permitirá la ampliación de este universo habitado por inquilinos devenidos en organizadores de la actividad social que también se constituye en una disputa por el poder de controlar lo permitido, la circulación de las personas, el acceso a ciertos servicios, etc.

En cuanto a lo apocalíptico, podríamos hablar de una situación de preapocalipsis, o como ya dijimos, de apocalipsis en curso. Es interesante revisar el inicio de la novela bajo este concepto, pues se puede leer claramente que a pesar de la comodidad en que aún vive María, no ignora la situación de crisis que la rodea y el progresivo avance de “la intemperie”. Este retroceso temporal apocalíptico se relaciona con la construcción de los mundos distópicos, ya que estos últimos tienden a construir hacia el futuro y, por lo general, la advertencia guarda con el pasado una relación de añoranza o melancolía; mientras que en *El año del desierto*, el apocalipsis es la mismísima vuelta al pasado.

Finalmente, podríamos decir que la concreción del apocalipsis se expresa de dos maneras: primero, en un nivel general, a través del canibalismo de los grupos que habitan la Torre Garay, aparentemente, último bastión humano en la Capital Federal; y en segundo lugar, en un nivel individual, a través de la pérdida del lenguaje por parte de María, ante la situación con la que se encuentra en el edificio.



## Bibliografía

- AA. VV. (2006)  
*Anthropos*. Nº 208. Barcelona.
- Agamben, G. (1977)  
*Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*.  
Valencia Giulio Einaudi, 2011.
- Alberti, L. (2003)  
*La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492- 2019)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Anderson Imbert, E. (2006)  
Abriendo camino: una primera definición de los ciclos  
cuentísticos, en Brescia P. y Romano, E. (comps.): *El ojo en  
el caleidoscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma  
de México.
- Arrizabalaga, M. (2014)  
Las verdades de Perogrullo y las profecías del misterio-  
so Evangelista, disponible en <http://www.abc.es/archivo/20141008/abci-verdades-perogrullo-profecia-evangelista-201410071159.html>
- Bajtín, M. (1985)  
El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la  
creación verbal*. México, Siglo XXI.

- Bajtín, M. (1990)  
*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Editorial Alianza.
- Barthes, R. (1978)  
*Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairos.
- Barthes, R. (1993)  
*El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, R. (2013)  
Sobre la lectura en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.
- Benjamin, W. (S/D)  
El narrador, disponible en [www.librodot.com](http://www.librodot.com)
- Bergson, H. (1943)  
*La risa*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Bhabha, H. K. (2002)  
*El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- Blaisten, I. (1974)  
*El mago*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Blaisten, I. (1991)  
*El mago*. Buenos Aires, Emecé.
- Blaisten, I. (2017)  
*Anticonferencias*. Buenos Aires, Tusquets.
- Blanchot, M. (1973)  
*La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Ediciones Caldeón.

- Blanchot, M. (1975)  
*El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Bourdieu, P. (1983)  
*Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires, Folios.
- Brecht, B. (1973)  
De la popularidad de la novela policíaca, en *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península.
- Cáceres, J. (2013)  
Las nuevas tecnologías de la información, comunicación y las políticas culturales en México. Comunicología e ingeniería en comunicación social del servicio de redes sociales Facebook, en *Investigar las redes sociales*. México, Razón y Palabra.
- Canguilhem, G. (1962)  
*La monstruosidad y lo monstruoso*. S/D.
- Chandler, R. (2004)  
*El simple arte de escribir*. Barcelona, Emecé.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2002)  
*Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Cosse, I. (2014)  
*Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires, FCE.
- Cuche, D. (2004)  
*La noción de cultura en las Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión.

- Davis, J. C. (1985)  
*Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa 1516-1700*. México, FCE.
- De Santis, P. (2004)  
*La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Paidós.
- De Vries, T. K. (2014)  
*La distopía como rechazo del totalitarismo y superación del trauma*. Países Bajos, Universidad de Utrecht.
- Deleuze, G. (1989)  
*El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (2002)  
*Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, G. (2010)  
*Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975)  
*Kafka por una literatura menor*. París, S/D.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978)  
*Kafka por una literatura menor*. México D. F., Ediciones ERA.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980)  
*Mil mesetas*. Madrid, Editorial Pre-Textos.
- Denevi, M. (1966)  
*Falsificaciones*. Buenos Aires, Emecé.
- Denevi, M. (1969)  
*Falsificaciones*. Catayud DEA.

- Denevi, M. (1970)  
*Parque de diversiones*. Buenos Aires, Emecé.
- Denevi, M. (1974)  
*Salón de lectura*. Buenos Aires, Librería Huemul.
- Denevi, M. (1977)  
*Falsificaciones*. Buenos Aires, Corregidor.
- Denevi, M. (1979)  
*Parque de diversiones II*. Buenos Aires, Macondo Ediciones.
- Denevi, M. (1984)  
*Falsificaciones en Obras completas*, Tomo 4. Buenos Aires, Corregidor.
- Denevi, M. (1996)  
*Falsificaciones*. Buenos Aires, Corregidor.
- Denevi, M. (2013)  
*Falsificaciones*. Buenos Aires, Corregidor.
- Derrida, J. (1972)  
Los injertos, regreso al sobrehilado, en *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 2015.
- Derrida, J. (1975).  
*Diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.
- Derrida, J. (1980)  
*La ley del género*. S/D.
- Drucaroff, E. (2011)  
*Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

Drucaroff, E. (s. f.)

*Narraciones de la intemperie. Sobre El año del desierto de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes.* Recuperado de <http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>

Eco, U. (1985)

Los mundos de la ciencia ficción, en *De los espejos y otros ensayos*. EPub de Lectulandia, 2016.

Eco, U. (1992)

*Obra abierta*. Buenos Aires, Editorial Planeta.

Eco, U. (1999)

*Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.

Eco, U. (1965)

*Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires, Debolsillo, 2016.

Eco, U. (1987)

*Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.

Erreguerena Albaitero, M. J. (s. f.)

*La distopía: una visión del futuro*. Recuperado de [http://www.academia.edu/13458834/La\\_distop%C3%ADa\\_una\\_visi%C3%B3n\\_del\\_futuro](http://www.academia.edu/13458834/La_distop%C3%ADa_una_visi%C3%B3n_del_futuro)

Ette, O. (2009)

Perspectivas de nanofilología, en *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*. N° 36, Año IX. Madrid.

Ette, O. (2010)

Perspectivas de la nanofilología, en *Poéticas del microrrelato*. Madrid. Arco/libros.



- Flores, A. (2000)  
*Políticas del humor*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- Foucault, M. (1984)  
*Des espaces autres*. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture Mouvement Continuité*.
- Foucault, M. (1999)  
*Les anormaux (1974-1975)*. Paris, Gallimard. *Los anormales*, texto del informe del curso de 1974-1975 dictado por Michel Foucault en el College de France. Buenos Aires, FCE, 2006.
- Freud, S. (1905)  
*Obras completas: Volumen VIII. El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Gandolfo, E. (2007)  
Ciencia ficción, en *El libro de los géneros*. Buenos Aires, Editorial Norma.
- García Canclini, N. (1998)  
*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Grijalbo.
- Genette, G. (1962)  
*Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- Genette, G. (1989)  
*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Goffman, E. (1963)  
*Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu editores.

- Giardinelli, M. (1984)  
*El género negro*. Vol. I. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gómez, S. (2000)  
Humor e historieta en el cambio de siglo: el recurso de la disidencia, en *La argentina humorística*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- González de Ávila, M. (2005)  
Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible, en *Revista Anthropol. Huellas del conocimiento*. N° 208. Barcelona.
- Gubern, R. (1972)  
*El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Ediciones Península.
- Halliday, M. A. K. (2002)  
*El lenguaje como semiótica social*. Buenos Aires, FCE.
- Heilbroner, R. (1996)  
*Visiones del futuro. El pasado lejano, el ayer, el hoy y el mañana*. Madrid, Ed. Paidós.
- Hoppenot, E. (2002)  
Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. “El tiempo de la ausencia del tiempo”, en *Espinosa*, n.º 2. Recuperado de <http://textosenlinea.blogspot.com.ar/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>
- Huizinga, J. (1968)  
*Homo Ludens*. Buenos Aires, Emecé Editores.

- Ibrahim, T. (2010)  
La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador, en *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Lecturas.
- Jakobson, R. (1988)  
El metalenguaje como problema lingüístico, en *El marco del lenguaje*. México, FCE.
- Jolles, A. (1972)  
*Las formas simples*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Lagmanovich, D. (1999)  
*Microrrelatos*. Buenos Aires - Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur.
- Lavado, J. (2014)  
Mafalda Inédita, en *Toda Mafalda*. Buenos Aires, Ediciones De La Flor.
- Link, D. (1992)  
*El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca.
- Lotman, I. (1996)  
*La semiosfera I. La semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (1998)  
*La semiosfera II*. Madrid, Cátedra.
- Lovecraft, H. P. (S/D)  
*El horror sobrenatural en la literatura*. Recuperado de <http://190.186.233.212/filebiblioteca/Material%20de%20Interes%20para%20Escritores/Howard%20P.%20Love->

craft%20%20El%20Horror%20Sobrenatural%20en%20la%20Literatura.pdf.

Mairal, P. (2015)

*El año del desierto*. Buenos Aires, Emecé.

Mandel, E. (1986)

Crimen delicioso, en *Historia social del relato policíaco*. México, UNAM.

Mejía García, P. (2001)

*Semiótica del cómic*. Santiago de Cali, Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes Entidad Universitaria.

Mora, G. (2006)

Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados, en Brescia, P. y Romano, E. (comps.): *El ojo en el caleidoscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Muro Munilla, M. A. (2004)

*Análisis e interpretación del cómic*. La Rioja, España, Universidad de La Rioja Servicio de Publicaciones.

Muro Munilla, M. A. (2004)

*Análisis e interpretación del cómic*. La Rioja, España, Universidad de La Rioja Servicio de Publicaciones.

Neila, M. (2015)

Formas breves: aforismos, máximas y fragmentos, en *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 778. Madrid.

Noguerol, F. (S/D)

*Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio*. Universidad de Sevilla. España.

Noguerol, F. (2006)

Minificción e imagen: Cuando la descripción gana la partida, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Universidad de Neuchatel, 6-8 de noviembre de 2006.

Pietro, G. (2009)

*El mundo de Mafalda. Su inserción en el ámbito escolar (la utilización de la historieta como recurso didáctico-pedagógico en textos escolares)*. Posadas, Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Piglia, R. (2005)

*El último lector*. Buenos Aires, Anagrama.

Piglia, R. (enero de 1976)

Encuesta de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, en *Crisis* N° 30.

Piglia, R. (1979)

*Cuentos de la Serie Negra*. Buenos Aires, CEAL.

Pollastri, L. (2006)

Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico, en Brescia, P. y Romano, E. (comps.): *El ojo en el caleidoscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pollastri, L. (2008)

La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Madrid, Menoscuatro.

Pulido, G. (2010)

Aportaciones teóricas de los estudios culturales latinoamericanos [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 53-69. Recu-

perado de <http://www.452f.com/index.php/es/genarapulido.html>

Rama, Á. (1995)

*La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.

Roas, D. (2001)

*Teorías de lo fantástico* (compilación de AA.VV.). Madrid, ARCO/LIBROS.

Roas, D. (2010)

*Poéticas del microrrelato*. Madrid, Editorial Lecturas.

Rosa, N. (1997)

Lecturas impropias, en *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.

Saer, J. J. (2004)

*El concepto de ficción*. Buenos Aires, Planeta, Seix Barral.

Sanz, S. (2016)

*Nocturno*. Buenos Aires, Editorial OVNI Press, 9-14-25-84-101-102- 103-119.

Scholes, R. y Rabkin E. (1982)

Formas y temas, en *La ciencia ficción. Historia. Ciencia. Perspectivas*. Madrid, Taurus.

Servián, J. (2011)

Dos contrautopías latinoamericanas del siglo XX como indagación sobre el relato de sus naciones, en *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. La Plata.

- Steimberg, O. (2013)  
*Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Steimberg, O. (2013)  
*Leyendo historietas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Szretter, A. L. (1998)  
*La caramañola y el horizonte*. Posadas, Ed. Del autor.
- Tinianov, I. (2008)  
La noción de construcción, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Todorov, T. (marzo-abril 1974)  
Tipología de la novela policial, en *Fausto*, III: 4. Buenos Aires.
- Todorov, T. (1996)  
*Los géneros del discurso*. Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Trousseau, R. (1992)  
Utopía y utopismo, en *Actas del Congreso Internacional Bagni di Lucca*. Ravena.
- Turnes, P. (2009)  
*La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real*. Recuperado de [www.google.com.ar/search?q=turnes+pablo+la+novela+gráfica&rlz=1C-1CHZL\\_esAR752AR752&oq=turnes+pablo+la+novela+gráfica&aqs=chrome..69i57.20896j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8](http://www.google.com.ar/search?q=turnes+pablo+la+novela+gráfica&rlz=1C-1CHZL_esAR752AR752&oq=turnes+pablo+la+novela+gráfica&aqs=chrome..69i57.20896j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8)

Turnes, P. (2009)

*La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real.* Recuperado de [www.google.com.ar/search?q=turnes+pablo+la+novela+gráfica&rlz=1C-1CHZL\\_esAR752AR752&oq=turnes+pablo+la+novela+gráfica&aqs=chrome..69i57.20896j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8](http://www.google.com.ar/search?q=turnes+pablo+la+novela+gráfica&rlz=1C-1CHZL_esAR752AR752&oq=turnes+pablo+la+novela+gráfica&aqs=chrome..69i57.20896j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8)

Verón, E. (1993)

*La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Barcelona, Gedisa.

Veron, E. (2004)

*Fragmentos de un tejido.* Barcelona, Ediciones Gedisa.

Zapatero, A. (2002)

*Historietas de frontera.* Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Zavala, L. (2006)

Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de la narrativa breve, en Brescia, P. y Romano, E. (comps.): *El ojo en el caleidoscopio.* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zavala, M. (2014)

La serie como proyecto literario, en *Semiótica preliminar.* México, Fondo Editorial Estado de México.



## Los autores

**Angélica Marisa Renaut:** profesora y licenciada en Letras por la FHyCS-UNaM. Ingresó a investigación como auxiliar en el año 2008. Actualmente es investigadora inicial en el Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Posgrado FHyCS-UNaM. JTP interina simple de Introducción al Conocimiento Científico de FHyCS-UNaM. Participó como docente en las Jornadas de Lectura y Escritura durante 2017 y 2018. Fue adscripta alumna y graduada de las cátedras Literatura Española I y II del Profesorado y la Licenciatura en Letras, FHyCS-UNaM. Ejerce como docente de escuela media desde el 2007. Participó en congresos y en jornadas con ponencias. Ha sido jurado de concursos de relatos. Ha publicado artículos de divulgación y trabajos de investigación en distintas actas. Cursa la Especialización en Semiótica de la Lengua y la Literatura.  
Correo electrónico: marisarenaut@gmail.com

**Florencia Gisella Valiente:** egresada del Profesorado en Letras en 2016 y de la Licenciatura en Letras en 2018 con la tesina *El metadiscurso como diseminador de sentidos en "Mafalda Inédita"*, bajo la dirección de la licenciada Gabriela Román. Investigadora auxiliar del proyecto "De (re)configuraciones genéricas menores II", dirigido por la doctora Mercedes García Saraví y codirigido por la magister Karina Lemes. Ejerce como profesora de Lengua en el nivel secundario y en el nivel terciario. Entre 2014 y 2016 participó de los talleres de Extensión "Teatro leído". Adscripta en la cátedra de Literatura Grecolatina durante

el período 2014-2017. Participó como tutora académica en las Jornadas de Lectura y Escritura en 2017. Becaria CIN durante 2017 y 2018.

Correo electrónico: flopivalente@gmail.com

**Gabriela Isabel Román:** profesora y licenciada en Letras por la FHyCS-UNaM, con una investigación sobre los microrrelatos y relatos breves de Hugo W. Amable. Doctoranda del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de FHyCS-UNaM, becaria doctoral del Conicet (2015-2020) con el proyecto “El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W. Amable”. Ingresó a investigación como auxiliar en 2005. Actualmente es investigadora categoría n.º 5 en el Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Posgrado FHyCS-UNaM. En su tarea de investigación ha obtenido otras becas como: auxiliar (2006-2008), inicial (2013-2014), CIN (2011-2013). JTP regular simple de Introducción a la Literatura del Profesorado y la Licenciatura en Letras y JTP suplente del Profesorado en Letras, FHyCS-UNaM. Dirigió varios proyectos de Extensión sobre teatro leído. Fue docente de escuela media y terciaria entre 2009 y 2014. Participó en congresos y en jornadas con ponencias. Ha sido jurado de tesinas de licenciatura y de concursos de relatos. Ha publicado artículos de divulgación y trabajos de investigación en distintas actas.

Correo electrónico: gabyrom84@hotmail.com

**María Aurelia Escalada:** licenciada en Letras (FHyCS-UNaM). Inició su carrera de investigadora en 2004 en el proyecto “Gustavo García Saraví: el poeta en su laberinto” (2004-2006). “La memoria literaria en la provincia de Misiones” (2007-2009). “La memoria literaria en la provincia de Misiones” (2010-2012) 16H301. “Un mundo escrito” (2012-14) 16H346. “De (re)configuraciones genéricas menores” (2013-2017) N° 16H373. Investigadora ca-

tegoría n.º 5. Antigüedad en la carrera de investigador: doce años. Jefe de Trabajos Prácticos de la asignatura Teoría y Metodología del Discurso Literario, que se dicta en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras. Cuenta con numerosas participaciones en eventos científicos con trabajos vinculados a la crítica literaria, particularmente sobre la novela negra en la literatura argentina contemporánea. Participó como docente en las Jornadas de Lectura y Escritura durante 2017 y 2018. Obtuvo distintos cargos en el Consejo General de Educación y en la Escuela de Robótica de la Provincia de Misiones.

Correo electrónico: biancamdemelo@hotmail.com

**María de las Mercedes García Saraví:** doctora en Filología –con especialidad en literatura latinoamericana– por la Universidad Complutense de Madrid. Investigadora categoría I. Profesora titular regular (jubilada) de Literatura Latinoamericana I y II en las carreras de Letras de la FHyCS de la UNaM. Directora del departamento de Letras durante múltiples períodos. Secretaria de Investigación y Posgrado de la FHyCS de la UNaM (2002-2004). Integrante del CAP de la Maestría en Semiótica Discursiva. Directora de proyectos de investigación desde 1985 hasta la fecha.

Correo electrónico: mgarsaravi@gmail.com

**Ricardo Daniel Acosta:** alumno avanzado de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras. Parte del equipo de investigación “De (re)configuraciones genéricas menores II” –como investigador auxiliar–, dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví. Durante 2015 y 2016 participó de los talleres de Extensión “Teatro leído”. Fue adscrito en el seminario De (Re)Configuraciones Genéricas en Quiebre en 2018. En 2017 realizó el curso Oratoria Profesional y Académica. Durante 2017 y 2018 participó en las Jornadas de Lectura y Escritura en el marco de las

Jornadas de Inclusión a la Vida Universitaria. Participó como expositor en el VI Congreso Internacional Celehis de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina. Fue participante-expositor de las II Jornadas Argentinas de Estudiantes de Semiótica y becario CIN 2019, bajo la dirección de la Dra. Mercedes García Saraví.  
Correo electrónico: acostadannie17@gmail.com

**Santiago Adrián Rodríguez:** es estudiante avanzado del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la FHyCS-UNaM. Participó en el proyecto de Extensión “Teatro Leído”, un Aprendizaje en Escena, bajo la dirección de la Dra. Raquel Alarcón en 2015 y 2016. Es parte del equipo de investigación “De (re)configuraciones genéricas menores II”, como investigador auxiliar, dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví y codirigido por la magister Karina Lemes. Participó como asistente en distintas jornadas y congresos.  
Correo Electrónico: rodriguezsantiago1808@gmail.com

**Vanesa Magdalena Duarte:** es profesora en Letras y estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la FHyCS-UNaM. Fue estudiante adscripta de la cátedra Literatura Latinoamericana I de las carreras del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la UNaM durante 2015 y 2017. Es investigadora *ad-honorem* del proyecto “De (re)configuraciones genéricas”, dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví, inscripto en la Secretaría de Investigación de la FHyCS-UNaM, bajo la supervisión del licenciado Jorge Otero, con quien indaga el estudio de los géneros utopía-distopía. Ha participado en distintos congresos nacionales y regionales, así como también en las actividades del grupo de Teatro Leído entre 2014 y 2016. Actualmente se desempeña como docente de escuela media en la localidad de Jardín América, Misiones.  
Correo electrónico: vanesaduarte1994@gmail.com

**Virginia Reichel:** egresada del Profesorado en Letras en 2017, estudiante de la Licenciatura en Letras. Parte del equipo de investigación “De (re)configuraciones genéricas menores II”, dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví. Ejerce como profesora de Lengua y de Alemán como Lengua Extranjera. Entre 2014 y 2016 participó de los talleres de Extensión “Teatro leído”. Fue adscripta de la cátedra Literatura Grecolatina entre 2014 y 2017. En 2016 fue becada por el PAD (Servicio de Intercambio Pedagógico-Pedagogische Austauschdienst) para realizar una residencia de un mes en Alemania; en 2017 recibió otra beca del DAAD (Deutsche Austausch Akademische Dienst-Servicio Alemán de Intercambio Académico) para un curso intensivo de idioma de 6 semanas; y una vez más por el Instituto Goethe en julio de 2018 para realizar un curso de capacitación docente en torno al cine alemán. En 2018 finalizó la Diplomatura Superior de Enseñanza de Alemán en la Facultad de Arte y Diseño de la UNaM en convenio con el Instituto Goethe. Participó como tutora académica en las Jornadas de Lectura y Escritura durante 2017 y 2018. En 2018 realizó un curso de Posgrado de Español como Lengua Extranjera. Becaria auxiliar de Investigación de la Secretaría de Investigación y Posgrado durante 2015 y 2016, y becaria CIN durante 2018 y 2019, bajo la dirección de la magister Karina Lemes.  
Correo electrónico: reichelvicky@yahoo.com.ar





