



La Mirada

del arte desde la literatura

Ana María Zubieta

3



Colección La Mirada
Directora Lic. Cristina Terzaghi



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones y Posgrado

cultura
secretaría de cultura fba

La Mirada

del arte desde la literatura



Ana María Zubieta

Zubieta, Ana María

La mirada del arte desde la literatura / Ana María Zubieta. - 2a ed adaptada. - La Plata:

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1315-9

1. Arte. 2. Literatura. I. Título.

CDD 701



Colección La Mirada es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata

Diag. 78 N° 68o, La Plata, Argentina.

dae@fba.unlp.edu.ar

cultura@fba.unlp.edu.ar

ISBN 978-950-34-1315-9

Abril 2016

Primera edición: octubre de 2009. 500 ejemplares

Diseño y diagramación: DCV María Ramos.

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.-





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

**Secretaria de
Publicaciones y Posgrado**

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría





Editorial

¿Puede ser violenta la belleza? ¿Puede la violencia ser bella?

Quizás en estas dos preguntas subyacen las definiciones que marcaran el cuerpo literario en el paso del tiempo cartesiano, pero donde habrá que analizar el tiempo circular y el espacio circundante, para poder apreciar profundidades, para poder hablar del poder y entonces, definir los límites, las máscaras, los disfraces, los silencios.

Belleza hueca, vacía de contenido, ¿inocente?

Violencia marginal, negación histórica, ¿culpable?

Quizás lo que deberíamos preguntarnos en la narrativa literaria es desde dónde escribe quien describe para poder discernir la delgada línea que separa un lado del otro en esa compleja toma de partido que es pensar en uno y también, en los otros.

Desde el poder se agitan duramente los discursos, pero a veces la realidad es otra.

Entonces, sólo se trata de ubicar a conciencia las palabras para poder ubicar exactamente a las personas.

Belleza marginal, vacía de historia, ¿culpable?

Violencia hueca, negación de contenido, ¿inocente?

Y no se trata solamente de un juego de palabras.

Suele decir el licenciado Daniel Belinche que es en el campo de la cultura donde se dirime el poder.





¿Quién juzga, quién propone, quién dice qué es bello y qué es violento?
¿Ellos o nosotros?

Secretaría de Cultura
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, octubre de 2009

La belleza y la violencia

El cuerpo en la literatura argentina

La literatura argentina tiene y tuvo una relación despareja, desigual, con las representaciones y figuraciones del cuerpo y para pensarlas, para hacerlas inteligibles, debemos preguntarnos algunas cuestiones: qué se representa del cuerpo, cómo se representa, a quiénes se representa y qué filiaciones podemos reconocer. Hoy nos vamos a detener en dos Instancias: el cuerpo a través de la belleza y el cuerpo en la violencia y el dolor.

Podemos adelantarnos y decir desde ya que en la literatura argentina hay figuraciones de la belleza atadas a cánones estéticos y tradiciones que, a veces, poco tienen que ver con valoraciones epocales. Nuestro recorrido abarca tres momentos y tres textualidades: I) un momento inaugural con *El matadero* de Esteban Echeverría en el siglo XIX; II) los años 40, por el contraste entre una literatura que responde a ciertos cánones de belleza y el impacto político y cultural del primer peronismo; III) los años 90, con ese resurgir de las novelas que toman la experiencia de la dictadura militar.

I.

En la literatura argentina hay una larga tradición que relaciona *cuerpo* y *violencia* con un texto inaugural como es *El matadero* que Esteban Echeverría escribe entre 1838 y 1840 en pleno rosismo y como gesto de clara y virulenta oposición a Rosas, pero que es publicado recién en 1870 por Juan María Gutiérrez. ¿Por qué a Gutiérrez le interesa justamente, en ese momento, publicar *El matadero*? Lo hace durante el





brote de fiebre amarilla que asoló a Buenos Aires y debemos destacar algunos datos: el cementerio y el matadero durante el rosismo estaban separados sólo por unos 500 metros; en 1871 se clausura el matadero y se traslada el cementerio, con lo cual podemos adelantar lo que dice el crítico Salessi en *Médicos, maleantes y maricas*: lo que en 1840 para Echeverría era barbarie, en 1870 para Gutiérrez es insalubridad (Gutiérrez, como Rector de la UBA, participó en la salubricación de la ciudad). Echeverría es para Gutiérrez un fotógrafo de la barbarie (ya se había inventado el daguerrotipo) y para él las escenas explícitas de abusos y violencia se presentan con el tono *clínico* de *un observador científico*. En *El matadero* se dice: "el foco de la Federación estaba en el matadero";¹ el rosismo es pues una enfermedad que Echeverría viene a denunciar y esa denuncia tiene, como corresponde, una lengua soez, baja, que Gutiérrez justifica: "Este precioso boceto aparecería descolorido, si llevados de un respeto exagerado por la delicadeza del lector, suprimiéramos frases y palabras verdaderamente soeces".²

El recorrido textual es elocuente; la situación es crítica: hubo una lluvia torrencial en Buenos Aires, hay desabastecimiento. Entonces, el narrador describe a la gente trabajando:

Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa" (Echeverría, 1975: p. 108) y cuando eso se hace paisaje, crece su monstruosidad: "El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria."³

Entre esa gente, "la figura más prominente de cada grupo era el carnicero con cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y

¹ Esteban Echeverría, *El Matadero*, 1975

² Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, 1995, p. 59.

³ Esteban Echeverría, *op. cit.*, p. 111.

revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre".⁴

Son ellos los que ven al unitario y entonces, después de las interjecciones, retoma la palabra el narrador y pasa a describirlo: "Era éste un joven como de 25 años, de gallarda y bien apuesta persona que (...) trotaba hacia Barracas, muy ajeno de temer peligro alguno".⁵ El unitario parece no verlos, sólo registra las miradas. Los federales del matadero se abalanzan sobre él y lo llevan a una pequeña pieza o casilla que puede identificarse claramente como un gabinete de tortura, lo ponen boca abajo, lo atan de pies y manos y le bajan los pantalones. El unitario revienta de ira; sin embargo, cuando lo atan boca abajo y empiezan a sacarle la ropa, en el punto de extrema violencia, se enfoca su ira y su belleza: "Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco (...) Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas (...) y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis".⁶

Enfoquemos descripciones y contrastes: el unitario se aventura en terreno enemigo, "muy ajeno de temer peligro alguno": ¿esto es posible?, ¿por qué entonces va armado?; por otro lado, ¿los pobres que trabajan son casi invisibles para él o son visibles por su asquerosidad? Aparece así, como un no dicho, el asco que convierte la belleza y la fealdad en cuestiones morales y políticas:

¿Cuál es el estatuto ontológico de ese "velo" que es la belleza? ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre le velo, qué hay tras la cortina rasgada? [...] Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a la estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscui-

⁴ *Ibidem*, p.113.

⁵ *Ibidem*, p. 122.

⁶ *Ibidem*, p. 126.





dad de oralidad y excremento. ¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes? ¿Cómo, bajo qué condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo?

La literatura empezó en *El matadero* a encaminarse a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco; todo el surtido de teclas del horror. El asco unido a las sensaciones se da en este caso junto al desprecio: ante lo asqueroso, el unitario parece no ver. Quizá por eso mismo el unitario revienta de ira: en el momento en que se da cuenta de que su desprecio tiene un correlato en la burla y la violencia de los otros que al final dirán que sólo lo hicieron para divertirse. Así aparecen *cuerpo, violencia y diversión* tan unidos como después los veremos en "La fiesta del monstruo", el cuento de Borges y Bioy Casares; el desprecio no es pues, únicamente, prerrogativa del unitario y su reacción no es sólo emocional, es sobre todo, política. *El matadero* y su publicación de 1870, reactualiza el concepto de biopoder que acuña Foucault alrededor de 1976 (que puede leerse en *Seguridad, territorio, población*).⁸ ¿Qué es el biopoder?: es el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder. La cesura fundamental que divide el ámbito biopolítico es la existente entre *pueblo y población*; es decir, es transformar un cuerpo esencialmente político en un cuerpo esencialmente biológico, en el que se trata de controlar y regular natalidad y mortalidad, salud y enfermedad. Con el nacimiento del biopoder, cada pueblo se dobla en población, cada pueblo *democrático* es, al mismo tiempo, un pueblo *demográfico*. Es un concepto clave o la

⁷ Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, 1988, p. 43.

⁸ Michel Foucault, *Seguridad, territorio, población*. Curso en el Collège de France (1977-1978), 2006.

llave para entender ese magnífico mosaico positivista que fue el siglo XIX. Y, para manejar esa población hace falta, entre otras cosas, una política de salud capaz de disminuir la mortalidad infantil, prevenir las epidemias. El desarrollo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, de lo que se denominó higiene pública o *medicina social* debe reinscribirse en el marco general de una "biopolítica" que tiende a tratar la "población" como un conjunto de seres vivos y coexistentes que exhiben rasgos biológicos y patológicos particulares y, por consiguiente, corresponden a saberes y técnicas específicas.

Agamben, en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, retoma el concepto de biopoder y destaca que Foucault puso de manifiesto el paso del "estado territorial" al "estado de población" y el consiguiente aumento vertiginoso de la importancia de la vida biológica y de la salud de la nación como problema específico del poder soberano.⁹

II.

Pegamos un salto y nos detenemos en la literatura de los años 40, en la coyuntura del gobierno peronista, con algunos fenómenos que incidirán fuertemente aunque de manera no directa, pues nada es directo en los sistemas de representación: la aparición de dos fuertes impactos estéticos. Uno, el cabecita negra, una categoría poblacional, estética y política, y el otro, el lugar de Eva Perón que a va impactar por muchas cosas, entre otras, por su belleza, su peinado, su ropa que dieron que hablar porque unió elementos de diferente rango: su pelo rubio hacía de ella una rubia teñida y también la acercaba al glamour estelar y algo prostibulario de las "Rubias de New York", el fox trot de Gardel de 1934, que deja en la ambigüedad a esas mujeres que no se sabe si son frívolas, bellas o putas: "Peggy, Betty, July, Mary,/ rubias de New York,/cabecitas

⁹ Pensando en el nazismo, Agamben dice que el Reich nacionalsocialista señala el momento en que la integración de medicina y política, uno de los caracteres esenciales de la biopolítica moderna, comienza a asumir su forma acabada. La biopolítica nacionalsocialista no es comprendida, a no ser que se advierta que implica la desaparición de la distinción entre esos dos términos: la *policía* se hace ahora *política* y el cuidado de la vida coincide con la lucha contra el enemigo. La revolución nacional socialista quiere apelar a las fuerzas que tienden a la exclusión de los factores de degeneración biológica y al mantenimiento de la salud hereditaria del pueblo. *La novedad de la biopolítica moderna es, pues, que el dato biológico es, como tal, inmediatamente político y viceversa.*





adoradas/que mienten amor./ (...) Deliciosas criaturas perfumadas,/quiero el beso de sus boquitas pintadas./Frágiles muñecas/del olvido y del placer;/ ríen su alegría,/ como un cascabel".

Eva mantuvo y borró a la vez ese atributo: conservó el color pero adoptó un peinado tirante, algo austero; se vistió con vestidos de lujo pero también usó el famoso trajecito de trabajadora. Entonces, en la nueva configuración estética aparece el trabajo como el gran modelador: arruina, estropea, afea pero ahora modela el cuerpo. Por eso, no podemos olvidar que durante el gobierno peronista, el 1º de Mayo, el Día del Trabajador, se coronaba a la "Reina del Trabajo", una fiesta popular y lujosa al mismo tiempo con que se celebraba el trabajo pero también una nueva imagen de mujer y un nuevo canon de belleza: se coronaba a la "belleza criolla". Entre 1946 y 1955 se eligieron 8 reinas del trabajo, una exhibición pública del cuerpo femenino y esto en la fiesta del 1º de Mayo: la mujer obrera convertida en reina, espectáculo popular con un escenario monumental que aunaba trabajo y belleza: el trono de la carroza se apoyaba en un rulemán y algunas de las caras serían después usadas en la publicidad del jabón de tocador "Manuelita".¹⁰ Entonces, la "belleza criolla" y "mujer símbolo", "llena de gracia y armonía" que pasean y coronan no tienen lugar en la literatura del período.¹¹ La década del 40 estará signada por la literatura de Borges, Bioy, Ocampo, Bianco. Hoy,* nos metemos en esa tradición: en 1943 aparece *Las ratas*, una novela de José Bianco –colaborador de Victoria Ocampo en la Revista *Sur*– novela corta de ámbito familiar que empieza con el suicidio de Julio Heredia, un prestigioso y prometedor biólogo que opera con ratas en un laboratorio que tiene en la misma casa. Todo está narrado por Delfín Heredia, su hermanastro, que es quien en realidad lo envenena. En ese clima enrarecido, las cosas y las personas aparentan ser lo que

¹⁰ * La autora se refiere al 27 de agosto de 2008, oportunidad en que dictara su conferencia en La Plata, en el ciclo La Mirada, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Cfr., Mirta Lobato, *Cuando las mujeres reinaban*, 2005.

¹¹ Los medios masivos reforzaban una cultura de la belleza como parte importante de esa cultura de masas y de los propósitos políticos del gobierno peronista que apelaba en esa década a la belleza en otros términos lo cual confirma la hipótesis marxista del desarrollo desigual.

no son, como la tía Isabel, la que tiene el dinero y les presta la casa para que vivan, quien tiene ojos que "vigilaban desde el fondo de las órbitas", ojos claros pero una "mirada, muy intensa, casi negra, contribuía a palidecer un rostro de fantasma";¹² contraste pues entre ojos claros y mirada negra o la idea de que la totalidad de una persona puede ser resumida en su rostro (el griego clásico reconoce una sola palabra para *rostro, persona y personaje*). Como dice: "No estamos programados para la percepción de la semejanza, sino para captar la diferencia, la desviación con respecto a la norma que sobresale y se graba en la mente. (...) de ahí la eficacia de cualquier señal chocante e insólita como disfraz".¹³ En ese contraste hay algo peligroso, inquietante, y no se sabe si lo relevado es bello o no.

Delfín es pianista, es un artista que desprecia el dinero. La primera mujer que aparece descrita es Cecilia Guzmán, amiga de la madre de Delfín de la que éste se enamora pero ella tiene también una relación con Julio y, además, tiene deudas. Es la única que parece tener algo más que años u ojos. Es rubia pero no tiene el pelo ordenado, sino revuelto, él la contempla cuando se peina y narra sus sentimientos pero mira su imagen indirectamente, en el espejo: "Me dieron vergüenza sus movimientos de sus brazos, los codos rosados y los pliegues de la espalda, acentuados por la gasa negra".¹⁴ Escapa del cuarto porque siente la vergüenza de alguien que espía. ¿Por qué se enfoca a partir del espejo? Porque el espejo, como dice Berger: "Estaba destinado a que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo".¹⁵

La madre de Delfín, de quien también está enamorado Julio y que tiene con él una relación de gran complicidad, es hermosa, pálida, pero no hay detalles de su belleza, es bella sin más, el cuerpo se escamotea, no será allí donde radique su belleza, sino en una zona poco definida,

¹² José Bianco, *Las ratas*, 1981, p. 15.

¹³ Ernst Gombrich, *Arte, percepción y realidad*, 1983, p. 31.

¹⁴ José Bianco, *op. cit.*, 1981, p. 45.

¹⁵ John Berger, *Modos de ver*, 2007, p. 59.





entre lo etéreo, la virtud, lo que no se asienta definitivamente en el cuerpo, quizá sólo en las manos; cuando se describe a un hombre las cosas cambian: cuando se describe a Julio, se enfoca su cuerpo y hacen su entrada el homoerotismo y algo más: "Así, ante su mesa de trabajo, abstraído, sudado, escultórico, ligeramente obeso, repugnante".¹⁶ "Las formas más intensas del desprecio se solapan con el asco".¹⁷ También sabemos que hay una extraña asociación entre el deseo y el asco: "La función del asco consiste en servir de apoyo a la vergüenza en contextos públicos, pero cuenta con una vida más privada y secreta, que opera en lugares siniestros".¹⁸

Nuevamente el asco se hace presente a propósito de las preferencias de Cecilia: cuando canta en las veladas, abandona a los clásicos italianos para inclinarse por canciones u operetas que introducen en la casa "emanaciones del café-concert".¹⁹ En esas veladas, además, se juega al bridge (no a la escoba) y Delfín recuerda después que el asco que le dan los naipes está ligado al recuerdo de esas partidas. Es absolutamente impresionante que eso le produzca asco y así es dicho. En *Anatomía del asco* se dice que si bien el asco es visceral, es generador de cultura y en la sensación de asco participa el gusto, el olfato, el tacto y, a veces, la vista y el oído. Pero el asco, es ante todo, "un sentimiento moral y social"²⁰ pues está emparentado con el desprecio y en algunas culturas se inclina hacia el miedo y en otras, hacia el odio. Las ideas de contaminación y contagio no son exclusivas del cuerpo: "las posiciones más bajas de la jerarquía social también producen hedores".²¹ Hay dos grandes modos de entender el asco: 1) el de la formación reactiva freudiana donde el asco oculta el deseo, y 2) el del exceso donde el asco surge después de la satisfacción del deseo como en la gula o el lujo. Pero aborrecer, abominar y odiar están presentes en el asco hasta nuestros días.

¹⁶ José Bianco, *op. cit.*, 1981, p. 78.

¹⁷ W. Miller, *Anatomía del asco*, 1998, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*, p. 229.

¹⁹ En 1946, Bioy y su mujer Silvina Ocampo publican *Los que aman, odian*, que nos brinda un escenario algo semejante al de *Las ratas* de Bianco: muerte por envenenamiento en un lugar entre señorial y decadente, propio de Bioy, con el aporte del niño asesino que luego volveremos a ver.

²⁰ W. Miller, *op. cit.*, p. 22.

²¹ *Ibidem*, p. 43.

En 1948, aparece *La trama celeste* de Bioy Casares y allí se destaca un cuento: "En memoria de Paulina" que empieza con ese *mundo dentro del mundo* que es un jardín, un diminuto jardín que alcanza para encerrar lo feo, lo arruinado. La ruina es el testimonio de un pasado irremediamente perdido pero la ruina es también el objeto hermoso que se ha estropeado, afeado.

En la narrativa de Bioy Casares es frecuente la unión de la belleza y la fealdad: el jardín pero también Paulina que tiene una "cara perfecta" y sin embargo, asimila con rapidez la vulgaridad de Montero. En este sentido, su estética es genuinamente moderna: lo feo está incorporado para volver más interesante o misterioso el objeto. Bioy se convertirá en un maestro en tratar lo feo hasta su forma más extrema, la de lo repugnante tal como aparece en *Diario de la guerra del cerdo*. La introducción de lo feo contrastante en estas primeras etapas tiene como finalidad dotar a la belleza de una carga emotiva, de una energía que difícilmente podría alcanzar sola. Entonces, puede decirse que "La belleza se sirve, por tanto, de lo tradicionalmente 'feo' como reserva intacta de sentido de lo bello".²² El juicio de gusto hablará de la belleza *como si* la belleza fuera una cualidad del objeto y *como si* el juicio fuera lógico, si bien no encierra más que una representación de la relación del objeto con el sujeto.

Paulina conoce a Julio Montero en una reunión preparada para que él, un advenedizo que como escritor revela "un vago propósito de imitar a escritores positivamente diversos" y, por lo tanto, no es original ni genuino, conozca escritores; este hombre tiene una cara hirsuta, casi negra, y gustos irremediamente kitsch que coinciden rasgo a rasgo con el concepto de lo *kitsch* centrado con claridad en cuestiones tales como imitación, falsificación, copia y lo que puede llamarse estética de la

²² Remo Bodei, *La forma de lo bello*, 1998, p. 144.





decepción y el autoengaño. Es posible definir el kitsch convenientemente como una forma específicamente estética de mentir²³ en tanto que a menudo son los colores, según Moles, elementos intrínsecos del kitsch.²⁴ En el cuento "En memoria de Paulina", el jardín iluminado que al narrador le parece un "paraíso de caramelo" es lo que a Julio Montero le resulta interesante. Una vez más la ambigüedad: si el mal gusto de Montero radica en que se deslumbra con las luces, por qué el jardín encierra ese ornamento kitsch, una prefabricación e imposición del efecto, tal como Umberto Eco lo caracteriza en *Apocalípticos e integrados*.²⁵ Quizá habría que considerar que Montero siente *fascinación*, ese invento moderno, como la llama John Berger y que define así: "la fascinación no puede existir sin que la envidia social de las personas sea una emoción común y generalizada".²⁶ Si se entiende el asco como "la capacidad de juzgar y reconocer los oropeles, lo vulgar y lo exagerado",²⁷ no es extraño que surja también el desprecio, primo hermano del asco, pues hay entre ambos una relación muy estrecha: quien desprecia, confirma su status, su posición más elevada.

Un texto crucial de la década es "La fiesta del monstruo" que Borges y Bioy Casares escriben en 1947, la versión brutal, violenta y antiperonista de *El matadero*. Allí, en un día feriado, hombres de Villa Domínico, Sarandí, Fiorito, o sea de la periferia de Buenos Aires, se juntan para ir a la Plaza a ver al Monstruo, a Perón; la fiesta es una especie de suspensión, de interrupción de la vida rutinaria a modo de moratoria de la cotidianidad (la guerra es la otra gran moratoria de lo cotidiano); en el trayecto, decididamente divertido y juguetón, matan a un hombre judío que aparece descrito así: "Era un miserable cuatro ojos, sin la musculatura del deportista. El pelo era colorado, los libros bajo el brazo, y de estudio".²⁸ Los cuerpos masculinos de esa clase popular son poco airosos; la mujer,

²³ Matei Calinescu, *El siglo y el perdón*, 1991, 224-225.

²⁴ A. Moles, *El kitsch*, 1990.

²⁵ Si se admite que una definición del kitsch podría ser *comunicación que tiende a la provocación del efecto*, se comprenderá que, espontáneamente, se haya identificado al kitsch con la cultura de masas.

²⁶ John Berger, *op. cit.*, 2007, p. 162.

²⁷ W. Miller, *op. cit.*, 1998, p. 239.

²⁸ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, "La fiesta del monstruo", 1977, p. 100.

la Nelly, es la "gordi". Campea la fealdad y no hay rastros explícitos de la "belleza criolla".

Lo que aparece aquí como pocas veces en la literatura argentina es la violencia sobre el cuerpo, destrozado hasta la muerte, aunque no se consigna el dolor pues se cuenta sólo el placer del victimario:

El primer cascotazo (...) le desparramó las encías y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arrimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante: el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Montserrat se cayó, porque estaba muerto. Nosotros nos desfogamos un rato más, con pedradas que ya no le dolían. Te lo juro, Nelly, pusimos el cadáver hecho unas lástima. Luego Morpurgo, para que los muchachos se rieran, me hizo clavar la cortaplumita en lo que hacía las veces de cara.²⁹

El ocio nuevamente connotado de violencia tiene una lengua monstruosa (con palabras al revés que el mismo Borges había condenado en *El idioma de los argentinos*) apropiada para la catadura de esos salvajes, feos y brutales (como los de *El matadero*) asesinos. Y peronistas.

En 1948, cuando aparece *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, un escritor declaradamente peronista, ¿qué sucede? Los cuerpos de las mujeres son cuerpos deseados, algunas veces ese deseo se trasunta en algo concretamente corpóreo o en un ideal *poético*. En primer lugar, cobijados bajo el *estereotipo cultural* de la mujer tentadora: cuando empieza la novela, es de mañana, una mañana particular porque Adán faltó al trabajo, está leyendo en su cama cuando Irma, la mucama de la pensión,

²⁹ *Ibidem*, p. 102.



entra en su habitación. Él interrumpe la lectura para mirar el cuerpo de ella mientras tiende la cama.

A ella que estiraba las cobijas de su cama, encorvándose toda como un arco vivo, y a él que había olvidado su lectura para mirar lo que deseaba ella que viese sin que dejara él de imaginar que no quería ella, ni sospechase que ella quería que no sospechara él que ella quería que viese, ¡Oh Eva!³⁰

De Irma se conoce la voz por la canción que entona y porque habla con los objetos o con los animales, hace ruidos, se ríe. La mujer tiene voz pero no palabra o, por lo menos, no la tiene ante el hombre; muestra el cuerpo y trabaja, no tiene apellido, ofrece su sexualidad, es tentadora como Eva, está abajo y en su voz aparece la cultura popular.

Marechal le otorga una voz muy peculiar al silencio femenino. Así, la primera mujer de esta novela es una presencia ruidosa, es trabajo, canto popular y cuerpo; Ruth, otra mujer que trabaja, aparece también descripta como cuerpo de deseo: "Bajo la tela de su vestido irrumpían formas invisibles hasta entonces, redondeles y oquedades insospechadas (...) y Adán pudo ver la gruta de su axila, con su vellón de color de miel, y las puntas de sus pechos que al erguirse bajo el vestido rayaban suavemente la tela".³¹ Y si bien habla, es corregida, no dice cosas atinadas, declama.

En la tertulia, ceremonia cultural, hay otras mujeres que no tienen cuerpo, ni boca como "un higo que se partiera de maduro" tal como Ruth³² ni "muslos verdimoreños como la piel de las manzanas", tal como Irma,³³ sino que como Marta Ruiz son "agua bajo la luna";³⁴ son indescriptibles, como Solveig Amundsen cuyo cuerpo adolescente no tiene aún las formas de

³⁰ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, 1979, p. 24.

³¹ *Ibidem*, p. 97.

³² *Ibidem*, p. 95.

³³ *Ibidem*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 129.

una mujer o son mujeres "imposibles", como Haydée Amundsen que en su mineral representación se llega a la irrisión por exceso *poético* y queda tan alejada como una estatua: "Su pelo de cobre, su frente de oricalco, sus ojos de turquesa, sus labios de granate, su dentadura de ágata, sus manos de latón, sus pechos de marfil, su torso de alabastro, su vientre de mercurio, sus piernas de ónice".³⁵ Es evidente que los cánones de belleza no cambian rápidamente e incluso se olvida lo que el viejo Hume había enseñado: "La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente".³⁶

III.

En 1994, María Moreno publica *El petiso orejudo* en una colección llamada Memoria del crimen donde reconstruye los crímenes de Cayetano Santos Godino, el petiso orejudo que había nacido en Buenos Aires en 1897 y entre 1911 y 1912 comete crímenes de niños. Con este material María Moreno escribe su texto. Lo más interesante es cómo ese muchacho queda atravesado por las instituciones y entre la locura, la degeneración, la enfermedad (la epilepsia), la sexopatía, se trata de hacer inteligibles esos crímenes y allí aparece algo que sobrevuela en todos estos textos que es la configuración del *monstruo*: crimen y locura, crimen y excepcionalidad se articulan en la figura del monstruo que une lo imposible y lo prohibido, lo moral, lo biológico y lo político o en la del anormal que es en el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado.

Foucault, en *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974-1975),³⁷ desarrolla su concepción del monstruo, el gran modelo de todas las pequeñas diferencias, el principio de inteligibilidad de todas las formas de la anomalía. La monstruosidad, como manifestación natural de

³⁵ *Ibidem*, p. 129.

³⁶ David Hume, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, 2003, p. 50.

³⁷ Michel Foucault, *Los anormales*, 2000.





la contranaturalaza, lleva en sí misma un indicio de criminalidad. ¿Qué es después de todo un criminal? Un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. Los actos monstruosos, sin razón, de algunos criminales en realidad se producían no simplemente a partir de la laguna que señala la ausencia de razón, sino por cierta dinámica mórbida de los instintos. Ese es el punto de descubrimiento de los instintos. El loco criminal hace su aparición ante todo como monstruo, es decir, como naturaleza *contra natura*. El aparato médico no se sabe bien por qué motivos estuvo fascinado por esos famosos crímenes sin razón pero por eso la psiquiatría será, en esencia, la ciencia y la técnica de los anormales, de los individuos anormales y las conductas anormales.

Pero Foucault analizó también, como se sabe, ampliamente la problemática del castigo. El terror inherente al castigo debía retomar en sí mismo la manifestación del crimen; en cierto modo, éste tenía que presentarse, representarse, actualizarse o reactualizarse en el castigo mismo. El propio horror del crimen debía estar ahí. Lo que ajustaba el crimen y su castigo no era una medida común: era lo atroz. Por el lado del crimen, lo atroz era la forma o, mejor, la intensidad que asumía cuando alcanzaba cierto grado de rareza, violencia o escándalo. Un crimen llegado a cierto nivel de intensidad se consideraba atroz, y al crimen atroz tenía que responder la atrocidad de la pena. El interés de un crimen es su inteligibilidad, que es, al mismo tiempo, la posibilidad de castigarlo: la nueva economía del poder de castigar exige la racionalidad del crimen.

Entre tantas modificaciones, una especial: la desaparición de los suplicios. Unos castigos menos inmediatamente físicos, cierta discreción

en el arte de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos y despojados de su fastuosidad visible. Ha desaparecido el cuerpo como blanco mayor de la represión penal pero también desaparece el espectáculo punitivo y entonces, será la condena la que marcará al delincuente; publicidad, por lo tanto, de los debates y de la sentencia.

Un castigo ejemplar era, precisamente, aquel con el que se pretendía obtener un efecto correctivo, si no sobre el culpable –pues si se lo colgaba no tenía muchas posibilidades de corregirse–, sí al menos sobre él, al resto de la población. Y en esa medida puede decirse que la práctica del suplicio como ejemplo era una técnica correctiva y disciplinaria.

Este *excursus* nos permite llegar a otra práctica sobre los cuerpos legible en la narrativa de los años 90 cuando se asiste a un verdadero *revival* de la memoria y de la violencia a partir de las novelas que toman la experiencia de la dictadura militar en la Argentina. Para pensar cómo leerlas puede postularse la noción de umbral, un concepto que une lo simbólico y lo temporal: cuando se cumplen casi los 20 años del golpe militar, momento que puede interpretarse como aquel en el que la sociedad ya no ponía en duda que esas muertes eran asesinatos de la dictadura y no “enfrentamientos” como solían decir, se produce la confesión mediática del capitán de corbeta (R) Adolfo Francisco Scilingo donde cuenta los vuelos de la muerte en los que él mismo participó y que recogerá en 1995 Horacio Verbitsky en *El vuelo*: fue el primer reconocimiento de un oficial de la Escuela de Mecánica de la Armada de los crímenes allí cometidos y de las “vuelos de la muerte”. Es indudable que eso no fue sino una muestra de la proliferación de las escenas confesionales en curso, un pedido de perdón que constituye para Derrida una “ética más allá de la ética, ese es quizá el lugar inhallable del perdón”.³⁸ El impacto producido por las declaraciones de Scilingo fue inevitable:

³⁸ Jacques Derrida, *El siglo y el perdón*, 2003, p 15.



brutal y anodante una vez más, como si hubiera revelado algo desconocido. Hoy podemos analizar el *shock*: en él se superpusieron *la convicción de lo imperdonable* –la aporía del perdón es que jamás se tiene que perdonar lo que es perdonable– y *la curiosidad* por una confesión que llevaba a primer plano la catadura del silencio y el secreto y su paradoja, ya que la confesión mediática volvió espectacular el mismo silencio que Scilingo denunciaba como el gran delito de la dictadura; pero también se puede observar, gracias a la trama de esa confesión, la singular configuración de una subjetividad pues fue dado asistir a la más salvaje de las inversiones: en lugar de reconocer los asesinatos, Scilingo buscaba ser digno de compasión por lo que tuvo que soportar, ver y hacer en el cumplimiento de su deber: “Yo le comenté que del primer vuelo volví mal, Mal. Yo no me sentía bien”.³⁹

Ese es el punto, el límite temporal, el umbral desde el cual leer esos tres textos que tienen un centro: el cuerpo en el dolor de la tortura.

El fin de la historia

El fin de la historia, de Liliana Hecker, narra la iniciación de una mujer en la militancia política con un sesgo que no deja de ser polémico ya que es, al mismo tiempo, la historia de una sobreviviente, es decir, de quien ha vivido una determinada realidad y está en condiciones de contar, pero también es la historia de alguien que colaboró con los represores. En *El fin de la historia*, un narrador cuenta la historia que Diana Glass se dispone a escribir sobre Leonora Ordaz, amiga y militante, su compañera de escuela. A Leonora la secuestran en 1976 y allí empieza otra historia, allí empieza el horror: se cuenta cómo la torturan y ella misma se pregunta “si sería capaz de soportar la tortura sin delatar a nadie”;⁴⁰ le acercan a una mujer que le aconseja que colabore, que no

³⁹ Horacio Verbitsky, *El vuelo*, 1995, p. 71.

⁴⁰ Liliana Hecker, *El fin de la historia*, 1996, p. 49.

se haga torturar más, que los de arriba se están salvando mientras ella se está dejando matar. Ya se anuncia lo que vendrá: la colaboración de la guerrillera pero antes está la tortura: "Lo de las piernas brutalmente abiertas no es dolor. O es un modo desconocido de dolor. El de estar sabiendo con todo el cuerpo, por primera vez (...) que pueden doblarla"⁴¹ y el dolor que supone oír a otros prisioneros torturados, lo cual actúa como una tortura reduplicada: "El que ahora aúlla en la sombra, con un alarido que no parece humano (...) ese probablemente ha tomado agua. No es difícil imaginarlo, destrozado su ano, inservibles sus genitales, lacerada su lengua, bebiendo con avidez".⁴² (Hecker, 1996: p. 51). Esta novela relata, pues, la tortura y el dolor que se dejan percibir claramente en el carácter instrumental de la violencia, donde aparecen las herramientas concebidas y empleadas para multiplicar la potencia natural o, finalmente, sustituirla.

Un secreto para Julia

Un secreto para Julia, de Patricia Sagastizábal, es también la historia de una mujer militante, y es la única novela narrada claramente desde la víctima; esa mujer torturada y violada no puede contarle a su hija, a la Julia del título, que su padre es el torturador y violador, así como, inicialmente, tampoco pudo darle a sus amigos más que un relato sucinto y entrecortado de su pasado; es una historia que se vuelve secreta, se guarda porque avergüenza, una vergüenza suscitada por no poder esconder aquello que se quisiera sustraer a la mirada, porque un impulso irrefrenable de huir de uno mismo se une con una imposibilidad de evasión igualmente certera.

El intenso dolor es también lenguaje que se destruye, el logro de la tortura como sostiene Elaine Scarry. Esta novela articula cuerpo y palabra

⁴¹ Liliana Hecker, op. cit., p.50.

⁴² *Ibidem*, p. 51.





de una manera sutil: narrativiza la conexión entre actos físicos y verbales, el traslado del dolor y la transformación del cuerpo en voz. Ella había compartido dos años de su vida en un sótano con él, ella como presa y él como su guardián. Entonces, sobreviene la escena: él le arranca la ropa, la golpea: "Fue todo muy rápido, recuerdo que me acosté desnuda, como cuando me había torturado la primera vez".⁴³ Ella trata de escapar pero él la alcanza: "(...) me tiró contra la cama. Y allí quedé presa, me ató las manos al respaldo de la cama boca abajo, trabó mis piernas con las de él y de ahí en más sólo recuerdo el espanto (...) De esa noche creció en mi vientre la vida de Julia".⁴⁴

Como señala Scarry,⁴⁵ la tortura consiste en un acto primario físico, infligir dolor, y un acto verbal, la interrogación; el primero raramente ocurre sin el segundo. El dolor es tradicionalmente acompañado por *la pregunta*. Es crucial ver que la interrogación no es algo externo a la tortura ni su justificación: es interna a la estructura de la tortura, existe allí por su íntima conexión e interacción con el dolor físico. Se asiste a una transformación de los elementos que rodean el cuerpo, como el cuarto de tortura, que no es exactamente el lugar donde ocurre la tortura, sino que es literalmente convertido en otra arma, en un agente de dolor. Todos los rasgos de su estructura básica –paredes, ventanas, etc.– operan esta conversión (por ejemplo, el cerrojo como uno de los actos más aterrorizadores). La habitación es estructura y contenido, es arma. Hecha para aniquilar al prisionero, hecha para demostrar que todo es arma, los objetos mismos y con ellos la civilización, son aniquilados: no hay paredes, no hay ventana, no hay puerta, no hay cama, no hay silla. La desintegración del mundo es aquí causa directa del dolor. En la conversión de una silla en arma que golpea, la silla desaparece; su desaparición objetiviza la desaparición del mundo; su desaparición, su transición de silla a arma, inflige dolor.

⁴³ Patricia Sagastizábal, *Un secreto para Julia*, 2000, p. 197.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 198.

⁴⁵ Elaine Scarry, *The body in Pain*, 1985.

Dos instituciones de la civilización están aludidas constantemente en la tortura. La primera es *la justicia* (o el juicio). En sus líneas básicas, la tortura es una inversión de la justicia, una inversión de causa y efecto. Mientras que la justicia estudia la evidencia que puede llevar al castigo, la tortura usa el castigo para generar la evidencia. La segunda es *la medicina*: asiste al proceso o legitima el proceso con la mascarada de la ayuda; la medicina como la justicia en tanto institución son deconstruidas, deshechas y transformadas en agentes de dolor. La persona que sufre un gran dolor experimenta su cuerpo como el agente de su agonía: *mi cuerpo me lastima*, el cuerpo del prisionero es como su voz, algo que se vuelve un arma contra sí mismo, hecho para traicionarlo en favor del enemigo, hecho para el enemigo.

Pero, cuáles son los rasgos del dolor:

a- El primer y esencial aspecto del dolor es que es pura experiencia de negación, una sensación de *volverse contra algo* o de *algo que se vuelve contra uno*.

b- El segundo es la disolución del límite, entra afuera y adentro, hace del dolor una casi obscena fusión de lo privado y lo público. Tiene la soledad de la absoluta privacidad y nada de su seguridad, toda la autoexposición de lo público y nada de su posibilidad de camaradería o experiencia compartida. Las objetivaciones artísticas del dolor se concentran frecuentemente sobre esta combinación de aislamiento y exposición: el prisionero está forzado a atender los más íntimos e interiores hechos de su cuerpo y, a la vez, está sometido a constante vigilancia.

c- El tercer rasgo del dolor es su capacidad para destruir el lenguaje, el poder de objetivación verbal que se extrema en la tortura. Aun cuando el torturador no elimine la voz por mutilación, imita el trabajo del dolor cortando la voz, haciéndola suya, haciéndola decir sus palabras, haciéndola





silenciosa cuando ellos quieren que sea silenciosa.

d- Otro aspecto del dolor es su *totalidad*. El dolor empieza por ser *no uno mismo* y termina por eliminar todo lo que no sea *él mismo*. Así como otras sensaciones, a veces tienen el poder de disminuir el dolor distraendo a la persona, en el dolor agudo y prolongado el cuerpo comienza a interpretar todas las sensaciones como dolor. La tortura aspira a *la totalidad del dolor*.

e- Por último, el dolor es irreal para los otros. Esta dicotomía se redobla en la tortura porque siendo el dolor subjetivamente real pero invisible a los otros, en la tortura se objetiva, se hace poderosamente presente tanto en el mundo interno como externo y, simultáneamente, categóricamente, denegado.

Villa

Finalmente, *Villa*, de Luis Guzmán, publicada en 1995, la novela de un médico burócrata, de un ser común, de una existencia destinada a no dejar rastro pero cuyo encuentro con el poder la arrancó de la noche en la que habría podido o debido permanecer, como dice Foucault, leyenda de hombres y mujeres a los que tocó la desgracia o simplemente el poder. Primo Levi afirma que los monstruos existen pero son demasiado pocos para ser verdaderamente peligrosos; son más peligrosos los hombres comunes, los funcionarios dispuestos a creer y obedecer sin discutir.

Villa empieza días antes de la muerte de Perón en 1974⁴⁶ y termina poco después del golpe militar, con un título que induce a pensar en otra cosa, en la villa, en una villa miseria. Pero no: Villa es el doctor Villa, un médico cobarde, timorato y silencioso pero que conserva el poder de observar, recordar y reflexionar: "A ella [a Elena] la conocí en una huelga de estudiantes. Fue ahí que por primera vez oí la palabra 'carne-

⁴⁶ En *Villa*, Guzmán le da una historia a la muerte: antes del golpe militar, la Triple A.

ro'. Me la gritaron y el grito me nombres de obras, libros o revistas, etc. hizo arder la cara".⁴⁷ Villa superpone a estas vergüenzas todas las formas posibles del silencio antes de que acontezca el suceso que sellará para siempre sus labios. Un día empiezan a ser requeridos los servicios médicos de Villa para casos de tortura y él sabe que debe asistir al proceso o legitimarlo con la mascarada de la ayuda.⁴⁸

Una de las veces en que se solicitan sus servicios médicos es para que vea a una mujer a la que necesitan recuperar para seguir interrogando y, entonces, leemos una de las páginas más estremecedoras e indecibles sobre el dolor (en todos sus matices): ¿se captura el dolor como dato o como experiencia? El dolor puede constituirse en algo refractario a ser expresado sin distorsión en el lenguaje humano. Por eso se dice a veces que el dolor es *indecible*; el dolor es una interrupción del hábito y de la rutina, una fractura del mundo y de la realidad, del mundo de la vida. La cara de la persona está desfigurada por lo cual no la pudo reconocer. Villa está de espaldas cuando escucha:

Sácame, no doy más

(...)

Soy médico, mi obligación es salvarle la vida.

*Si sigo viva me quiebro y eso (...).*⁴⁹

Entonces, ella, Elena, logra hacerse oír para manifestar su dolor y su miedo y Villa reconoce su voz. Le da una inyección y la mata; ¿por qué?, ¿para sacarla del sufrimiento?, ¿porque lo reconoció?, ¿por qué? Antes de llamar a los otros, Villa le saca la media medalla que ella aún llevaba y donde está escrito su nombre: "Me pareció que era el nombre de un muerto".⁵⁰

Y así, sin más lucha, un día Villa va a una tumba cualquiera y se despid

⁴⁷ Luis Gusmán, *Ni muerto has perdido tu nombre*, 1995, p. 61.

⁴⁸ Entonces, conciente de esto, empieza a escribir un informe en un código secreto donde consigna la cantidad de fallecidos trasladados y cuántos NN había entre ellos. Estos papeles los guarda en un cofre de un club de su viejo barrio.

⁴⁹ Luis Gusmán, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 167.





de Elena en uno de los finales más impresionantes que puede leerse en esta materia: "Ahora me voy a dar vuelta y te voy a dar la espalda, como le doy la espalda a toda las cosas que duelen y que quiero ignorar. Hasta hoy me ha dado resultado".⁵¹ Villa no le pide perdón porque sólo podría haberse-lo otorgado la muerta eludiendo así esa "locura de lo imposible".⁵²

El gran mérito de Gusmán es haber inscripto esta novela en una tradición que es la de una literatura que cuenta las historias, las luchas, la vida, los mitos de las clases populares, aunque lo haga de una manera sesgada. Por eso, esta historia cuenta los viejos tiempos de Villa: su infancia en Avellaneda, su relación con la leyenda del deporte, Delfo Cabrera, y la evocación de los dos primeros gobiernos de Perón. Un mundo que quedó atrás, que se perdió confirmando lo que alguna vez el mismo Gusmán reconoció: que el barrio es como el origen, es aquello que está destinado a ser perdido. El barrio ya no es el mismo. Se convierte en tierra de miedo: habían aparecido algunos cuerpos muertos y, finalmente, sólo quedará como *el lugar del secreto*: allí guardará Villa en una caja del club Arsenal, la media medalla que le sacó a Elena y allí guardará también el informe que escribe en una escritura jeroglífica y que ya no dará a nadie. La violencia no sólo destruyó vidas, sino que fue todo un mundo el que se desplomó. Villa promete hacia el final que le contará todo a su esposa pero sabe que nunca lo hará, que sólo lo espera el silencio que llevará para siempre porque es el *secreto de la desaparición de una persona* –el gran mérito de esta novela es justamente haber narrado una desaparición– pero también de una época de ídolos populares, de leyendas, de un proyecto político y del barrio como enclave de lo popular, que también han desaparecido. Desaparición de los cuerpos, desaparición de los sueños de una generación son historias paralelas que Gusmán supo narrar como pocos.

⁵¹ *Ibidem*, p. 218.

⁵² Jacques Derrida, *El siglo y el perdón*, 2003, p. 24.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- ARENDT, Hanna: *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- BERGER, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- BIANCO, José: *Las ratas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- BIOY CASARES, Adolfo: *Cuentos I*, en *Obras Completas.*, Bogotá, Norma, 1997.
- BODEI, Remo: *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998.
- BORGES, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo: “La fiesta del monstruo” en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1997.
- CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- DERRIDA, Jacques: *El siglo y el perdón*, Buenos Aires, De La Flor, 2003.
- ECO, Humberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990.
- ECHEVERRÍA, Esteban: *El matadero*, Buenos Aires, Huemul, 1975.
- FOUCAULT, Michel: *Seguridad, territorio, población*. Curso en el Collège de France (1977-1978), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, Michel: *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974-1975), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GOMBRICH, Ernst: (1983). *Arte, percepción y realidad*, Bs. As., Paidós.
- GUSMÁN, Luis: *Ni muerto has perdido tu nombre*, Buenos Aires, Sudame-



ricana, 2002.

- HECKER, Liliana: *El fin de la historia*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- HUME, David: *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- LOBATO, Mirta: *Cuando las mujeres reinaban*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- MARECHAL, Leopoldo: *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- MILLER, William: *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus, 1998.
- MOLES, Abraham: *El kitsch*, Barcelona, Paidós, 1990.
- MORENO, María: *El petiso orejudo*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- OCAMPO, Silvina y Bioy Casares, Adolfo: *Los que aman, odian*, Buenos Aires, Emecé, 1946.
- SAGASTIZÁBAL, Patricia: *Un secreto para Julia*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- SALESSI, Jorge: *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.
- SCARRY, Elaine: *The Body in Pain*, New York, Oxford University Press, 1985.
- Trias, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.
- VERBITSKY, Horacio: *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.



Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora Titular de Teoría Literaria II, FFyL, UBA. Vicedecana de la FFyL, UBA. Miembro estable del cuerpo docente de la Maestría en Semiótica de la

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones y del Doctorado en Letras del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Realiza actividades de investigación y dirige tesis de doctorado. Dicta seminarios de doctorado y maestrías. Participa en congresos, jornadas y conferencias en universidades nacionales y extranjeras. Autora de los siguientes libros: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía* (1987); *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal* (1995); *Notas y variantes de Los siete locos-Los lanzallamas de Roberto Arlt* (2000). Compiladora de *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura* (1999); *Pobres, exclusión y marginalidad. Representaciones en literatura y artes visuales* (2003); *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión, en el que es autora del prólogo y un artículo* (2008); *La memoria. Literatura, Arte y Política*, también a cargo de la presentación y el apéndice (2008). Directora del proyecto *Cultura popular y cultura de masas* (2000) y colaboradora en: Rose Corral (ed.), Ana María Zubieta y H. Verani (colabs.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México* (2000).

Ana María Zubieta

Colección



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
facultad de bellas artes
Dirección de Publicaciones y Posgrado

cultura
secretaría de cultura • fbs

