



Otros Logos

REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad.
 Universidad Nacional del Comahue
 ISSN 1853-4457

**Un diseño tejido por ecos que vuelven del estallido del silencio.
 Cómo leer las nuevas narrativas a pesar de las deformaciones impuestas
 por el *canon*. Conversaciones**

Ludmila Cabana Crozza* - Alicia Frischknecht**

Resumen:

Este artículo toma la forma de diálogo¹, el que fue iniciado a propósito de un panel en el V Encuentro CEAPEDI-Comahue², en San Martín de los Andes, Octubre de 2016, en que debíamos discutir 'En torno a lo popular. La cuestión del *canon*'. Casi de modo

* Ludmila Cabana Crozza es Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Comahue (UNCo) graduada en 2010. Docente e investigadora de la Facultad de Humanidades de la UNCo. Se desempeña en asignaturas del área de Lingüística Aplicada a la enseñanza del español en la Facultad de Lenguas de la UNCo y realiza tareas docentes en Institutos de Formación Docente Continua de la provincia de Río Negro. Su línea de investigación se relaciona con la lectura y la escritura en tanto modos de construir conocimiento. Se encuentra cursando estudios de posgrado orientados a las epistemologías no canónicas.

** Alicia Frischknecht es Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desde 1985 se ha desempeñado como docente de niveles medio, terciario y universitario en Buenos Aires, Río Negro y Neuquén. Actualmente, Profesora Adjunta e investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Profesora dictante de asignaturas del área de Lingüística Aplicada a la enseñanza del español (Facultad de Lenguas, UNCo). Su línea de investigación se relaciona con la lectura, ámbito que involucra también su desempeño extensionista. Los temas de su interés remiten a la formación de lectores, particularmente en el siglo XIX en el Río de la Plata, y los modos que la literacidad adopta en el siglo XXI. Entre 2005 y 2010 se desempeñó como Secretaria de Extensión de la Facultad de Humanidades y desde 2006 al 2014 fue Coordinadora de las actividades de ingreso en la Facultad de Humanidades (UNCo).

¹ Esta decisión escritural nos obligó a torcer las normas editoriales propuestas por la *Revista Otros Logos*, de modo de transparentar gráficamente la diferencia entre dos voces referidas a temas, lecturas y contextos, usando tipografía tradicional y negrita, alternativamente.

² V Encuentro CEAPEDI Comahue y III Encuentro Internacional del Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad - "Colonialidades en la Patagonia Andina", que se realizara en la ciudad de San Martín de los Andes entre el 12 al 14 de octubre de 2016, organizado por el CEAPEDI conjuntamente con el Instituto Superior de Formación Docente n° 3 de esa localidad.

inevitable, las lecturas compartidas nos reclamaron muchas preguntas: por las formas genéricas, las tradicionales y las innovadoras, por la voz narrativa, por las tradiciones, por la inscripción de autorxs en el contexto americano. Decidimos, pues, retomarlo en estas reflexiones, sin perder de vista nuestros condicionamientos como lectorxs, ya que de esos condicionamientos derivaban nuestros modos de identificar lo problemático de los temas. En sí, ambas lecturas, la tramada al ritmo del telar, como la discusión con la autorizada voz de la crítica, nos dieron la posibilidad de recuperar preguntas para orientar futuras lecturas.

Palabras clave: narraciones, géneros, voz narrativa, crónica, nuevos medios.

Abstract:

This paper takes shape of a dialogue³, which began in the Panel “En torno a lo popular. La cuestión del canon’ in the Vth Meeting CEAPEDI-Comahue, in San Martín de los Andes, October 2016. Almost inevitable, our shared readings move many questions: there was about the gender shapes, all traditional and innovatives, about the narrative voice, the traditions, about the inscription of authors in American context. We decided take it back in these present thoughts, without losing sight of our restrictions as readers, just because these restrictions are coming from our ways of identifying the problematic character of these themes. In itself, both readings give us the possibility to retrieve questions to guide future readings, the plot to the rhythm of the loom, as the discussion with the authorized voice of the critic.

Keywords: narrations, genders, narrative voice, chronicle, new media.

A.F. Voces que nos acercan a nuestra contemporaneidad, a su complejidad, a su inevitabilidad, discuten los presupuestos que traemos a continuación. Me quedé pensando en uno de los comentarios a partir de nuestras lecturas: leemos desde diversos planos, desde los saberes que hemos construido, desde imposiciones externas que determinan qué se debe leer y qué no, desde consideraciones acerca de

³ This scriptural decision will twist the editorial norms proposed by the *Otros Logos* journal, so as to transparently transpose the difference between two voices referring to themes, readings and contexts, using straight and bold font.

qué nos corresponde. Sin embargo, casi de manera inevitable creemos ser aquello que leemos.

Comencé mis lecturas de verano sin plan, siguiendo el 'tenés que leer esto' de una amiga, el comentario de otros lectores cercanos en las preocupaciones, tal vez no en la edad ni en la (de)formación. Así pasé de *Biografía de mi madre* de Jamaica Kincaid, a la memoria del amor japonés de Amélie Nothomb, un Aira postergado otro verano, un periplo neuquino de Mariano Villegas. Volví a Shakespeare y Cervantes después de tal abandono, ya orientando labores docentes. Sin embargo, ese retorno a los consagrados me devolvió lecturas de adolescencia, imágenes de las obras que volvían como relecturas de la vida actual.

Inevitablemente, leemos y convidamos. Somos voraces y al mismo tiempo queremos abrir nuestra 'mesa' de lectura a quienes sepan valorarla y nos devuelvan una imagen de aquello que supimos -por su sabor- disfrutar. Así vinieron nuevos intercambios con amigas. Alguna, imperativa, me enfrentó a su propia mesa y, como mi abuela, mandó 'tenés que leerlo': así di con Ariel Magnus. Mi interlocutora me contó de sus comilonas femeninas: Dillon, Guerreiro, Y me llevé las presas a casa. Otra, como siempre, me devolvió a la poesía, a las postales de Sarhan.

En cada convite se inauguraba un desafío: ¿qué te parece? Y sí, algo tiene que parecernos, siempre. Porque tenemos recursos para hablar de lo que leemos. No alcanza con la respuesta general, me gusta o no me gusta. La formación presupone la formación de opinión, de una opinión autorizada, la que se nos demanda. Pero la pregunta que volvía permanentemente es si realmente tenemos parámetros para hablar de estas nuevas formas. Y lo voy haciendo... nuevas, formas, parámetros. Si no repusiera cada una de estas nociones, qué quedaría por decir, cuál sería la lectura que podría comentar. Sin embargo, algunas de estas voces me devolvieron ojos inexpertos, un cuerpo y un corazón que fueron asaltados por esas memorias, me reclamaron una voz que pudiera decir esos relatos, esas impresiones de mundo.

A pesar de todo presupuesto teórico, podemos aprender a leer de otra manera, a leer como escritores. Encuentro palabras de Clarice Lispector en una demora en las redes sociales y me provocan una analogía:

¿Cómo se escribe? Cuando no estoy escribiendo, yo simplemente no sé cómo se escribe. Y si no sonara infantil y falsa esta pregunta que es de las más sinceras, yo elegiría a un amigo escritor y le preguntaría: ¿cómo se escribe? Porque, realmente, ¿cómo se escribe? ¿qué se dice? ¿cómo se dice? Y ¿cómo se empieza? Y ¿qué se hace con el papel en blanco que nos enfrenta tranquilo? Sé que la respuesta, por más que intrigue, es esta única: escribiendo. Soy la persona que más se sorprende al escribir. Y todavía no me habitué a que me llamen escritora. Porque, salvo algunas

horas en que escribo, no sé en absoluto escribir. ¿Será que escribir no es un oficio? ¿No hay aprendizaje entonces? ¿Qué es? (Lispector, 2011: 97).

Del mismo modo podría decir que cuando no estoy leyendo, no sé cómo se lee. Porque leer tampoco habrá de ser un oficio, no se aprende en los términos que pretende la escuela. La comunidad de lectorxs de la que me animo a ser parte al dar y recibir lecturas es el marco para un aprender a leer cada obra, para recorrer cada texto. ¿Cómo leemos, entonces? Leyendo será también. La lectura nos sorprende.⁴

L.C.C. En el sentido señalado previamente, iba rodando hacia el norte de Argentina, cuando en un año en el que ninguna ficción podía abstraer ni al más distraído me encontré o me encontraron lecturas de no ficción, escrituras de cuerpos femeninos, cuerpos hechos escritura. Marta Dillon y su *Aparecida* con un formato espectacular, Leila Guerriero y sus *Suicidas del fin del mundo* me habían impactado, me contaban algo, historias comunes a una población – la de Patagonia o la de Argentina -pero lo hacían de otra manera. Lo que me perturbaba – digo perturbación porque no estoy segura de haberlas disfrutado en un primer momento- era la manera en que lo contaban, los saltos, la subjetividad tatuada en el modo.

Regresé un poco atragantada y comenté lo acontecido. Sin dudar, la respuesta fue “quiero leerlos”. Algo que estoy leyendo no linealmente sino en planos superpuestos que aparecen y desaparecen rítmicamente es que, si bien es cierto que a leer y a escribir se aprende leyendo y escribiendo, como sugerimos a los estudiantes, asimismo es posible pensar que los modos en que leemos y escribimos también se aprenden haciéndose, pero no en soledad como nos habían enseñado en clave colonial-capitalista-patriarcal sino, y, justamente con otros, en comunalidad.⁵

El inicio de este diálogo que recuperamos ahora por escrito a cuatro manos fue la devolución lectora, fue ese compartir las impresiones que como se señala en párrafos precedentes nos ponía en el borde del abismo de la cornisa para tomar una decisión: o nos refugiábamos a la sombra del árbol, refrescándonos con lo escrito por otros e intentando clasificar lo que teníamos entre manos o saltábamos. Saltar implicaba repensar cómo leemos estas escrituras, cuál es el

⁴ Inauguramos aquí el anticipado incumplimiento a las normas editoriales.

⁵ Buscando acepciones pude recuperar una idea sugerente, la comunalidad como participación, por libre determinación, en una potencia colectiva, contra la inclinación moderna de enfrentar al mundo en soledad. La comunalidad -sugiere Palermo (2012) es una decisión también colectiva, por la necesidad de operar desde la resistencia y, así, augurar un poder curativo, reparatorio.

desafío que nos presentan estas expresiones como lectoras situadas en este sur.⁶

Allí empezaron los problemas porque saltar no es sólo tomar la decisión, pasado el momento de libertad producido por la adrenalina adviene el desastre del tope del salto: el suelo. Del cielo al suelo, así leímos y releímos. Aparecieron otras, recortamos, sumamos y volvimos texto -en el contexto del Encuentro, que podía verse interesado por ello- nuestros recorridos lectores previamente compartidos y comentados. Lo se comparte aquí es esta revisión de posibilidades lectoras.

Por mi parte, como en los '80 todavía no sabía leer, decidí recuperar una experiencia de otro orden: la idea de tejido en telar que una maestra mapuche me había transmitido hace algunos años. Intuitivamente, mientras avanzaba en las lecturas volvían recuerdos de esa experiencia y de los recorridos de aquellos años por lo que empecé a pensar en si era posible relacional ambos tránsitos.

A.F. Los dispositivos que dieron forma a nuestras lecturas son variados, los géneros/subgéneros/tipos, sus jerarquías, el punto de vista, los estilos retóricos, más tarde las rupturas, los temas, los desafíos.

La escena de lectura que reprodujo la modernidad reponía órdenes que eran externos a los procesos sociales, que los moldearon para imponer órdenes controlables. El lector en soledad se enfrentó al genio, vio definido el *corpus* a leer por instituciones variadas. Leer fuera del orden era una práctica subversiva, que no se podía compartir, que “deformaba”. Pero no se leyó siempre así, la alfabetización tardía, producto de la conciencia de que la letra entrañaba ciertos peligros para los órdenes -del poder político y religioso- habilitaba otras formas. Inicialmente, el relato precedió a la práctica lectora, como podemos sugerir también, a la prefiguración del narrador. Así, en este volver a leer en clave comunitaria, pre (o *post*) moderna, podríamos des-armarnos de esos recursos que la modernidad y sus instituciones impusieron para definir modos de leer, para recortar selecciones aptas para “formar” a los lectores. La respuesta no espera solamente revisar nociones que expliquen la literatura, busca reparar nuestro modo de leer.

Recuerdo que leí por los '80 un artículo de Jean Franco (1981) en el que confié para comprender las literaturas que en la época venían a desafiarnos como lectorxs. Rulfo, Donoso, García Márquez, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa fueron algunos de los nombres que pasaron a conformar una suerte de élite narradora americana para el mundo europeo. Los escritores del llamado *boom* latinoamericano, que sirvieron a

⁶ Recuperamos, en la frase, juego propuesto por (Borsani, 2015:13).

Europa para 'integrar' finalmente la producción literaria latinoamericana. Propuso el mismo Donoso en su *Historia personal*:

Quiero comenzar estas notas aventurando la opinión de que si la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el *boom*, se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo; y que el *boom*, real o ficticio, valioso o negligible, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia: de no ser así el público se contentaría con estimar que la prosa de ficción hispanoamericana —excluyendo unas obras, incluyendo otras, según los gustos— tuvo un extraordinario período de auge en la década de los sesenta (Donoso, 2007: 9).

La novela latinoamericana se internacionalizó por esa "histeria", al menos en relación con ese panteón inaugurado, celebrado y comentado por el mundo europeo. Una suerte de mafia según el propio Donoso. Sin embargo, siguió en el silencio el resto: fue una suerte de concesión, "sí -habrán dicho-, algo se escribe, pero tampoco vamos a dejar que ese otro universo periférico invada la pureza de nuestra cultura".

En este contexto, Jean Franco refiere una de las operaciones, desde la *Revista Iberoamericana*, una prestigiosa publicación en español que, desde la América del Norte habla acerca de la América latina y el Caribe. El título es sugerente: "Narrador, autor y superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas". Aunque las categorías pretendieran distinguir las transformaciones históricas en lo que define como tecnologías de la narración, la descripción nos alerta sobre las operaciones que entraña. Esas transformaciones aparecen asociadas a una suerte de reproducción de la lógica del capitalismo, que traduce los olvidos en la cultura urbana y el desarrollo, en contextos de avance de su lógica, a favor de la cultura llamada letrada, la alfabética, así como el procesamiento de los productos en términos de consumo.

Por su parte, el medio sobreviene como una superficie a veces inesperada, a veces reproductora, percibimos sus líneas, sus hebras, el modo en que va diseñando una forma reconocible o no en nuestra experiencia como lectoras.

Las voces narrativas

A.F. Cada uno de estos signos -capitalismo, cultura del desarrollo, cultura letrada- nos habla de la imposibilidad de la integración de las voces americanas por el irreversible avance de expresiones que traducen los intereses del imperio. Al tiempo, las

expresiones regionales se retraen progresivamente. El crítico admite, sin embargo, constantes en la enunciación que se renuevan en algún sentido en estas literaturas, así como el interés por las formas y las selecciones temáticas. El narrador repone la voz del pueblo, selecciona más allá de las imposiciones de la cultura letrada, por tal motivo, del universo que impone regulaciones. Los temas se vinculan más con el entorno natural y cuestionan el mundo de los hombres.

Las exploraciones de los escritores del llamado “boom latinoamericano” pusieron en cuestión la figura del narrador y la del autor, como todavía lo hacen en nuestra época muchos jóvenes narradores, como un modo de enfrentar las canónicas inscripciones y las demandas de la cultura dominante. Renovaron, de esa manera, la figura del “narrador”, aquel reproductor de los valores comunales, guardián de la memoria y la cultura oral. En la memoria de los pobladores rurales, de las clases llamadas bajas y de los grupos o razas marginadas, la cultura oral sobrevive “gracias a su autoridad genealógica y su función ritual (Franco, 1981: 738)”.

Idéntica caracterización proponía Propp (1974) en donde las identificaba con el folklore, esa “ciencia que operaba de arriba hacia abajo [...] una especie de filosofía abstracta, [que] se mostraba ciega ante su dinámica revolucionaria, se agotaba en la literatura y por eso era considerada como una rama de los estudios literarios”. Para Propp (1974: 19-20) no está en conexión con la base económica, que justificara su conversión a la escritura posteriormente, existe una relación directa entre los cuentos populares y los modos de producción precapitalistas y busca sistematizar un esquema recurrente en sus raíces. El narrador es la voz del centro europeo precapitalista. Sin embargo, tierra adentro todavía reconocemos en nuestros cuenterxs esa misma voz.

Veamos un ejemplo que recogiera Berta Vidal de Battini (1984) en sus *Cuentos y leyendas populares (IX)*:

Dice que eran dos viejos. Que el hombre era tonto. Dice que tenían una gallina clueca, echada. La vieja tuvo que salir por obligación. Como el marido era tonto, le encargó que le cuidara la gallina, que no le pase nada, hasta que venga ella. El viejo quedó solo. Y áhi le dio por comerse la gallina. Él pensó que él podía empollar mejor los huevos. La mató a la gallina clueca y se la comió. Después fue, volcó un poco di arropo y echó todas las plumas de la gallina. Ya ha quedau todo emplumao y ha ido y si ha echao en el nido, sobre los huevos. Vino la vieja y no lo vía por ninguna parte. Entonces empezó a llamar: —¡Viejo!, ¡Viejo!, ¿Ande 'tas? ¿Viejo, ande ti has metió?

El viejo, contento de lo que 'taba haciendo, le contestaba: —¡Cío! ¡Cío! ¡Ciocló!...

Y lo ve la vieja, y se pone enojadísima y dice: —¡A que este viejo sinvergüenza, zonzó de remate, mi ha comió la gallina!

Y así era, po. Y áhi lu agarró a palos al viejo que casi lo mató.

Que entre por un porongo roto,

que salga por otro,
y que usted me cuente otro (Romero en Vidal de Battini, 1984: 853).

El nombre no repone más que la voz, el cuerpo que recupera el relato que está en los saberes del pueblo, invita al lector/narrador al diálogo comunal. El enunciador pre/con/figura su relación con las culturas con las que convive, juega su voz para acompañarlas, para inventar modos de decirse, decirla y decirles a sus comunes. Literatura como conjuro, como entretenimiento, como evasión, como compromiso son presupuestos que se discuten desde la antigüedad hasta la modernidad.

Como en las tradiciones ancestrales, el conjuro que nos interpela no parece consecuente con los imperativos institucionales de las literaturas modernas, nos vuelve a buscar, nuevamente como miembros de una cultura, aunque de una comunidad diferente. El relato tradicional antiguo, folklórico de acuerdo con Propp, el que sobrevive en la cultura oral, está anclado en el contexto geográfico, los personajes, también. Recuperaba impresiones sensibles, el amor, la nostalgia, la juventud, la alegría, la tristeza. Muchas veces se reescribe, ya que no es la enunciación lo que lo distingue sino la trama que se vuelve proteica en el instante del narrar. Escribir es reescribir para inventar relatos renovados, jugar con la enunciación, con las formas, los estereotipos, tratando de dar con “la historia del individuo en la sociedad.” (Franco, 1981:135). Escribir reformula una práctica originalmente comunitaria, oral, vinculada con la tradición de la comunidad, generadora de saberes diversos, de sí y del mundo.

Franco retoma las consideraciones de Benjamin que, en su artículo de 1936, recupera al respecto: “El narrador toma el material que cuenta de la experiencia -de su experiencia o de la experiencia narrada por otros- y, en su lugar, hace de ella la experiencia de los que oyen su narración (en Franco, 1981: 189)”. Para el crítico del *boom* latinoamericano, la figura descrita no sobrevive al capitalismo. El relato fue, sin embargo, recogido en Catamarca en tiempos cercanos a los de García Márquez, Donoso y Puig. Esa actividad que se reconoce, ante todo, interactiva, validada comunalmente, con una función cognoscitiva, sobrevive en el contexto rural, comunal, en el contexto latinoamericano, como veremos en los escritores del contexto identificado.

Voz de mujer, lengua de mujer, decir menor, un entretejido

*De 'lugares comunes' –trama de la linaza, estraza strass– deja
sentir, como al trasluz, la fina agudeza
de la vocecilla impertinente, dejando dicho lo que no decir.
Néstor Perlongher*

L.C.C. Dicen las tejedoras que lo más importante del telar son los pasos previos, el armado de las piezas, esta etapa de preparación determina el tejido final, es incluso más importante que el tejido mismo. Con las nuevas escrituras - ¿discutiremos la cuestión de las tramas, los géneros?- sucede algo parecido, esas voces que se entrelazan emergen para conformar una urdimbre precisa que escapa a las dicotomías porque no las necesita, se trata de otro saber. El lenguaje las entrama visibilizando otra posibilidad de decir, tal como aparece en la sentencia de Perlongher en el epígrafe “dejando dicho lo que no decir”. Así como quien se dispone a aprender algo nuevo y ancestral a la vez propongo iniciar un recorrido sobre cómo otras expresiones no consagradas nos invitan a leer en otra clave, a tejer otro saber.

Durante 2014 y 2015 dos grandes grupos editoriales publicaron relatos de no ficción de dos escritoras argentinas pertenecientes a la misma generación: Selva Almada (1973) y Marta Dillon (1966). Ambas autoras abordan un tema común: el cuerpo de las mujeres en dictadura y en democracia. La obra de Dillon se titula *Aparecida* y fue publicada en el año 2015 dentro de la colección Biografías. La obra de Almada se titula *Chicas muertas* y fue publicada en el año 2014 dentro de la colección Narrativa argentina. Tanto Dillon como Almada toman hechos de la vida real, realizan investigaciones a modo de trabajos de campo y los vuelcan en su escritura.

En ambos casos, los hechos reales las interpelan personalmente y de esas experiencias inscriptas en sus cuerpos se teje la trama narrativa. *Aparecida* narra los acontecimientos que se suceden desde que su autora-protagonista recibe el llamado del Equipo Argentino de Antropología Forense⁷ con la confirmación de la identificación de los restos de su madre secuestrada en el año 1977 y desaparecida desde entonces cuando Dillon contaba con 10 años de edad. *Chicas muertas* relata, a modo de crónica, el presente de tres casos de mujeres asesinadas en los años de la redemocratización: María Luisa Quevedo en Chaco en 1983, Andrea Danne en Entre Ríos en 1986 y Sarita Mundín en Córdoba en 1988. El relato es enmarcado por la experiencia de la cronista, Almada, en el pasado cuando conoce la noticia de la muerte de Danne y en el

⁷ En adelante, EAAF.

presente cuando se vincula esa realidad violenta que interpela a una niña de 13 años con una constante que excede la experiencia personal: una forma de colonialidad o el adoctrinamiento del cuerpo femenino.

Las tejedoras señalan que luego de armar el marco, se inicia el armado de la urdimbre: se envuelven en las maderas horizontales que componen el marco arriba y abajo los hilos en tensión. Esta etapa del proceso también debe ser precisada puesto que luego no podrá extenderse ni el largo, ni el ancho, tampoco cambiar los colores ni sumar dibujos. Dillon y Almada tensan su urdimbre con presteza: envuelven pasado y presente, ficción y realidad, literatura e historia, prosa y poesía, subjetividad individual y subjetividad colectiva.

La urdimbre de los relatos contiene en esas tensiones no resueltas las respuestas sobre los géneros discursivos en los que se inscriben estas escrituras. Cómo se cataloga, dónde se ubica un relato que basado en una historia documentada, intercala la narración de apartados ordenados cronológicamente de la experiencia del hallazgo. *Aparecida* estrictamente se articula desde la recepción de la noticia, lo que podríamos llamar el duelo en el siguiente orden: el reconocimiento de la madre como aparecida, la reconstrucción de los hechos antes, durante y después de la desaparición, las exequias y el entierro -con fragmentos que funcionan como títulos o temas que hilvanan la sucesión de los acontecimientos, en algunos casos se trata de recuerdos, sueños o poemas-.

Cuando la autora se acerca a la oficina del EAAF para constatar “el inventario de lo identificado: cinco piezas óseas, dos más asignadas morfológicamente” dice:

Me despierto abrazada a mi hijo, enredados los dos, piernas, brazos, su respiración constante sobre mi pecho, mi nariz sobre su pelo. Así dormía con mi hija mientras fue una niña; así crecimos las dos, entrelazadas. Mi maternidad es cuerpo a cuerpo. El aliento de las mañanas, el sudor de las noches, sus babas en los bocados que no engullen, la sangre en las rodillas, las migas entre las sábanas, las lagañas, los mocos, la sal de sus ojos; las cosquillas y las luchas. El lenguaje del amor no se habla, se inscribe.
Esa poesía material es la que aprendí de mi madre (Dillon, 2015:49).

Almada también reinventa el género en el que inscribe su obra. *Chicas muertas* cuenta con 11 apartados y un epílogo. Tanto el primer apartado como el epílogo repiten operaciones discursivas. Desde la primera persona, la autora recupera los nombres de las chicas muertas -algunos de ellos puesto que son muchos

más- desde el dispositivo de enunciación que vehiculiza los femicidios: la noticia. En el primer apartado son la radio del pueblo, los diarios, se trata de los recuerdos de la autora y de la justificación de su escritura:

No sabía que a una mujer podían matarla por el sólo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio (Almada, 2014:18).

En el epílogo, Almada enuncia desde el presente y para iniciar el cierre recupera los nombres de las -al menos- diez mujeres muertas en el primer mes del año 2014, luego afirma:

Estamos en verano y hace calor, casi como aquella mañana del 16 de noviembre de 1986 cuando, en cierto modo, empezó a escribirse este libro, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte (2014:182).

Las autoras definen sus escrituras como no ficción, los textos de no ficción tienen la característica de lo indefinible. Señala Ana María Amar Sánchez sobre este tipo de escrituras:

El texto de no-ficción se juega así en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe (...) y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible "tal cual es" porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida "objetividad" periodística; produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional -en la medida en que mantiene un compromiso de "fidelidad" con los hechos- y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno. En el modo en que el relato de no-ficción resuelve esta lucha entre lo "ficcional" y lo "real" creo que está lo específico de sus cuyos? textos: el encuentro no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen periodístico o literario de muchos elementos), sino que surge una forma nueva cuya especificidad se halla en la constitución de un espacio intersticial de choque y destrucción de los límites entre distintos géneros (Amar Sánchez, 2010:448).

Amar Sánchez indaga en si acaso los textos de no ficción se vuelven una posibilidad para repensar cómo construimos, cómo producimos y también cómo leemos literatura. En un punto se trata de revisar todas las categorías, incluso hasta la de literatura. Qué es la literatura desde una mirada crítica situada en el sur ¿Cabe entonces añadir la pregunta sobre la literatura desde estas latitudes? Mi maestra de tejido, Anita, me decía que el alma del telar estaba en el tonón. El tonón es lo más importante porque cruza los hilos tensados en paralelo que conforman la urdimbre. Se trata de una ramita que se coloca de modo perpendicular a los hilos tensados a la altura de la vista y con un hilo de algodón abraza uno a uno los hilos de las hileras paralelas que conforman la urdimbre. Este elemento hace que ambas líneas paralelas se vuelvan perpendiculares en un punto y en un continuo ir y venir el tonón visibiliza los hilos que están por detrás para recién ahí pasar la trama y empezar a tejer.

Dillon es su propio tonón. Ella es la otra, la militante de HIJOS⁸, la feminista, la víctima del terrorismo de estado, el cuerpo infectado por el virus, toda ella se escribe en su testimonio, ella es la voz de las minorías que representa, no necesita un tonón que la cruce, en ella se tensan y cruzan los hilos de la historia pasada, presente y futura.

En el caso de Almada, ella es la otra y también ninguna, porque podemos ser todas, es sólo una cuestión de suerte como menciona en el epílogo. Su cuerpo se inscribe en la escritura de manera que pueda ser el cuerpo de [todas] las mujeres, de las anónimas, de las chicas muertas pero también de las chicas vivas. Toda la crónica *Chicas muertas* trae a la luz la historia mínima de los familiares de tres víctimas que se proyecta en una mayoría doliente. El lenguaje sencillo de Almada, con giros propios de la oralidad es su tonón, a través de él hace visibles los hilos que conforman la trama patriarcal de nuestra sociedad. En la indefinición del género crónica también radica su especificidad, sin embargo, la noción misma de género hace ruido ante estas escrituras.

Al respecto, Clelia Moure sostiene que:

Los intensos debates que la noción de “texto” ha generado en el campo académico desde la década de 1960 me permiten capitalizar una concepción abierta y dinámica del texto literario, la cual tiene el valor epistemológico de tratar la vinculación entre serie literaria y serie social no como una dicotomía sino como una interacción y, de

⁸ H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación formada en 1995 a partir la motivación por reunirse, reivindicar la lucha de sus padres, madres y sus compañeros, buscar a hermanos apropiados y luchar contra la impunidad.

hecho, un modo de cooperación que produce saberes y productos nuevos en ambas series (2014:12).

Clelia Moure propone la noción de “intervención” para pensar las crónicas de Lemebel porque sostiene que las crónicas de este autor no pueden ser abordadas aisladas de su contexto de producción y difusión, de manera que se vinculan con un complejo entramado de discursos sociales nunca de modo dicotómico sino, por el contrario, como escrituras que se producen, circulan y se difunden en el cruce de varios universos en interacción.

Las escrituras que nos convocan en esta oportunidad también circulan y se difunden en ese cruce. Por un lado, el universo del contexto de producción de discursos (literarios, historiográficos, periodísticos); por otro lado, el universo en configuración de visibilización de otros modos de vincularse con las sexualidades y los géneros ante la presencia evitable de la muerte y también podríamos agregar el universo editorial que presenta estas opciones en la búsqueda de una subjetividad colectiva teñida de un color de época particular. Así, estas escrituras irrumpen las escenas locales desde su especificidad narrativa ampliada por la cooperación con otras series en interacción constante y vuelven discurso las experiencias que la historia aún no ha -o lo está haciendo recientemente- documentado.

Las tejedoras también apuntan que una vez que se finaliza el armado de las partes de un tejido, se inicia la paciente tarea del entramado. Sólo faltan dos elementos que completan la actividad: el ovillo o trama y el ñirehue, una especie de paleta de madera que, con la fuerza de la tejedora, va organizando el tejido de cada línea superpuesta que conforma la tela. El ñirehue garantiza que el diseño final pueda leerse sin demasiados agujeros o desvíos, pretende continuidad entre las líneas. Lo interesante de este elemento es que además de ser externo es usado desde la fuerza, se asestan pequeños y precisos golpes sobre el tejido y luego de su uso, se empiezan a decodificar las formas, permite la lectura de la pieza.

A.F. No es casual que, para las lecturas de Franco, de la *Revista Iberoamericana*, las impostaciones del *boom* se asocien siempre a voces masculinas.⁹ Sin embargo, la inclusión se admite a partir de otra operación descalificadora, su relación con la otra cultura, la de masas, la cultura baja: esa otra literatura que proviene de ese otro mundo, que conquista nuevos modos de decir, debe al menos ser viril. No puede

⁹ Torcimos la sugerencia, cronológica y aural, para distinguimos.

reconocer la base de las culturas de la oralidad, eso quebraría la ecuación técnica que se propone definir.

Esta otra voz narrativa enuncia y en su compromiso las palabras -las cotidianas- ordenan un mundo, unos personajes y acciones. Es un portavoz, generalmente no identificado con un nombre social. Ese vuelve asociado a la lógica del mundo capitalista con la figura de autor: Aunque no es la pretensión de Franco, podemos leer su voz en el fragmento inicial de la novela de García Márquez:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarías con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquiades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquiades (García Márquez, 1968: 8).

La voz que habla de la historia común sin ninguna pretensión de avanzar fuera de las fronteras del territorio, de los saberes que ordenan la experiencia en él. Para Franco, para el mundo europeo, el nombre de autor es definido, en cambio, como el héroe cultural que inscribe su obra en la historia universal. La dimensión que cobrara, que la despegara de su inscripción latinoamericana no fue producto de una figuración autoral sino de las operaciones de la crítica. No es de extrañar, pues, la sensación producida a partir del reconocimiento en Europa de un desarrollo en América: a 150 años de la conquista, América pudo ingresar al *canon*. No es caprichoso que fuera a partir de esos años que el canon se convirtiera en un problema para los europeos. Boom o no, canon o no, estos autores siempre merecerían el predicado de latino-americanos.

Aquella memoria común cede su paso a la memoria individual -fuerza Franco-, “la historia escrita ahora registra los hechos acontecidos, haciendo de la memoria individual algo puramente idiosincrático y ajeno a la posteridad (1981: 130)”.

Macondo es una utopía del juego y no de praxis épica, no puede representar la apoteosis de la historia, la cual, en todo caso, se está escribiendo en otro lugar. Por lo tanto, sus vidas pasan sin ser registradas por 'la historia', excepto en un texto cerrado en sí que se encuentra también fuera del sistema de valores de uso o de cambio. Macondo viene a ocupar así un espacio ideal en donde las virtudes individuales de heroísmo o atrevimiento intelectual florecen virtualmente sin las limitaciones impuestas por el estado burgués o las contaminaciones de una instrumentalidad económica (...) representa a la vez el proceso de fundación de una nueva sociedad desconocida por la cultura occidental, su pathos y su imposibilidad última. Los límites de Macondo trazan una alegoría social, significando que las energías frustradas en la realidad latinoamericana no pueden ser liberadas en la ficción. La ficción [vuelve a] crea[r] el espacio mágico donde se pueden quebrar todos los tabúes sobre los que se funda la sociedad. Sin embargo, es una ficción extraña (1981: 134).

El autor latinoamericano no puede, ni persigue, el modelo de reconstructor de una historia "inventada". Reclama recuperar la idea de comunidad que le es propia, su héroe no necesita una fundación al margen, sino más bien recuperar los olvidos, develar las tragedias que ocultaron la imagen verdadera del continente.

Las propias palabras de Franco discuten la cronología propuesta, si, efectivamente García Márquez propone una discusión al capitalismo, a sus formas, lo podríamos acercar a la imagen del cuentero que recupera para la comunidad las voces que la justificaran. La sociedad podrá ser nueva para un occidente colonial, pero no lo es para un universo sufriente todavía de las heridas que la relación le ha dejado. Por, ello, deberíamos afirmar en sentido contrario: "los límites de Macondo trazan una alegoría social, significando que las energías frustradas en la realidad latinoamericana no [SÍ] pueden ser liberadas en la ficción. La ficción [vuelve a] crea[r] el espacio mágico donde se pueden quebrar [NOMBRAR] todos los tabúes sobre los que se funda la sociedad." (1981: 134). No es, pues, una ficción extraña, es la vida la que se recupera y, por ello, la voz le da forma, la convierte en una suerte de laberinto que ya no cabe en los formatos que las preceptivas de occidente calcularan. La voz serpentea, moldea a los personajes, nos habla, habla por los latinoamericanos.

L.C.C. Existe una discusión en torno a la caducidad o vigencia del testimonio como posibilidad narrativa. La discusión fue abordada por Beatriz Sarlo (2004) en su texto *Tiempo pasado* en el que sostiene que la novela de testimonio no puede leerse como literatura ya que tiene una función exclusivamente jurídica. Sentencia al olvido al género canonizado por ella misma en la década del '80. Verónica Garibotto, en contraposición, propone cuestionar el marco interpretativo de las escrituras de testimonios más que las escrituras en sí

mismas. Esos golpes asestados sobre las escrituras de testimonio o las crónicas como la de Almada, lejos de desautorizarlas, nos proponen un ejercicio de lectura también diferente y en esa especificidad se vuelven activas en la configuración de la subjetividad colectiva. Resulta preciso pensar cómo esas escrituras que pasaron de un lugar subalterno o contrahegemónico a la visibilización masiva durante los últimos años se articularán en el presente o quizás cómo repensamos marcos interpretativos de estas escrituras emergentes para repensarnos, leernos y escribirnos.

Cuando digo leernos pienso en hacerlo con una mirada otra, como la que ofrecen las autoras abordadas. Como la mirada que sugiere “la Señora” de *Chicas muertas*, la tarotista a la que acude Almada para intentar escuchar las voces de las chicas, para mediar buscando alguna respuesta a las interminables preguntas que surgen en el entramado de su investigación -preguntas como de quién eran los huesos que se le adjudicaron a Sarita Mundín y que los estudios de ADN, los mismos que le devolvieron la madre a Dillon, confirmaron que no eran de la víctima-. La tarotista afirma como posibilidad real: “Yo creo que lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo ¿entendés?” (Almada, 2014:109). Esta afirmación visibiliza otros hilos, en contraposición a lo que sugiere la tarotista sí es posible reconstruir cómo el mundo miraba a estas mujeres que terminaron muertas o desaparecidas y cuyos crímenes continúan impunes y, a partir de eso, es probable saber cuál es la mirada de las mujeres que por cuestiones de suerte, como afirma Almada, siguen vivas. Esa mirada sobre el mundo que las vigila desde un patrón controlador es la que puede generar la subversión del orden impuesto.

En estas escrituras, como en la repetición de un ciclo, son otra vez las mujeres las que preparan la urdimbre para asestar el golpe iniciático del tejido de un saber o historia otra configurado desde la “vocecilla impertinente” de mujer que señala Perlongher (1996: 161) en el epígrafe. Podríamos pensar estas escrituras como muestras de resistencia al poder dominante colonial no sólo como formas pasivas que soportan y aguantan sino como posibilidades de re-existencia como acuña Albán Achinte. El cuerpo femenino y su escritura no se agotan en la denuncia ni en una recuperación historiográfica estéril, sino que a través de la narración de la experiencia envían la propuesta urgente de una construcción de subjetividad colectiva consciente de los embates del tiempo presente. Un tiempo presente con aroma a pasado infecto, saturado de dispositivos coloniales

perfeccionados con el único objetivo de volvernos servidumbre no sólo voluntaria sino también alegre. Para la organización del rito final de *Aparecida Dillon* convoca a sus hermanas de HIJOS y en una especie de aquelarre preparan la urna que llevarán a la madre rumbo al cortejo final, la autora relata:

Como si hubiéramos ensayado la coreografía, de un momento a otro, cada una había tomado con su arte un fragmento de la urna y mientras la luna subía la cuesta de la noche la superficie blanca se fue poblando de imágenes y deseos, de mensajes, de clamores, de consignas; una forma se entrelazaba con la otra como se enhebran las experiencias para, en un momento alucinado, creer que la vida tiene una razón, como si estuviéramos conjurando las primeras preguntas que nunca dejan de formularse, por qué, por qué yo, por qué vivo – y por qué escribo. Nadie las enunció -son inconfesables. Pero ahí estaba la urdimbre y éramos nosotras y nuestras voces los hilos que las atravesaban para formar la tela que a todas nos abrigaba (2015:193).

A.F. El autor-héroe moderno cede, según Franco (1981), su lugar al superestrella, el narrador de esas nuevas literaturas en el contexto de la cultura de masas. En el espacio de la disputa por la legitimidad, afirma que la novela latinoamericana impacta contra la cultura *pop* -no, la popular, que es de la que originalmente se nutre. Inaugura una negociación que logra finalmente cooptar a los escritores e integrarlos a su mundo: las formas que los autores parodiaron, como el cine, la radio, la telenovela, los cómics, tenderían a convertirlos en 'estrellas' de un aparato que logrará apartarlos de sus raíces. Un producto mestizo surgiría de este intercambio, una literatura que busca un nuevo lector, que merece ser discutida por la academia solo cuando esta pudo apropiarse de los secretos de la invención -que es el mismo lugar del que surge la noción de *boom* latinoamericano.

Para discutir la imagen del superestrella elegí un fragmento de una novela que considero paradigmática, distinta de la que Franco propone para justificar la relación con los medios de comunicación masiva, con estéticas como las del cine:

... en el sueño yo estaba aquí y Ud. me mostraba esas láminas con manchas de tinta impresas, que antes se usaban para tests, simétricas, ¿se acuerda? Y en el sueño eran todas mariposas, ninguna entera, todas tenían algún defecto, y claro, repetido el efecto de los dos lados, porque son manchas de tinta simétricas. Las alas estaban siempre rotas. Y yo buscaba la mariposa que tuviera rota un ala sola. Y no había modo de encontrarla pero Ud. se enojaba. Y de repente el sueño pasaba a mi oficina, y el jefe me llamaba y yo estaba dibujando una mariposa, pero había empezado por el cuerpo y el jefe me llamaba y yo tenía que interrumpir y quedaba dibujado ese cuerpo que sin alas parece una

lombriz, un pene de bicho, carcomido. Y nada más. El jefe me llamaba ... (Puig, 1973: 143-4).

La novela vuelve a poner en cuestión la esencia del arte. En ella, la discusión se establece entre dos protagonistas, artistas pero sobre todo latinoamericanos, vencidos, sufrientes, perdidos en un tiempo incapaz de comprenderlos y de comprender sus modos de expresión. No es caprichoso que una de ellas elija la construcción con materiales de desecho, tal como se le impugna a la obra de Puig: "La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma (1973: 126)". El supuesto superestrella se constituye en un verdadero torbellino de voces, que provienen en parte de la escena cinematográfica, recurrente en la obra de Puig, pero también de una mirada que narra, que registra, que define la crónica tal como un informe médico, del registro de un ilícito en la voz de un oficial menor de la policía, de la interacción entre voces en una suerte de guión, de divagaciones de los personajes, entre otras. A la pregunta por qué describe a este narrador, solo podríamos sugerir que la forma y la voz no se distinguen, son las herramientas fundamentales para la construcción de un relato que no pretende en absoluto destacar las operaciones técnicas del narrar.

La voz oscila, no ofrece un recorrido certero, desafía al lector, provoca, confunde. Para Puig, escritor cuestionado en sus años, "adoptado" por el mundo de la crítica cuando ya no parecía escandaloso -la novela mencionada fue prohibida en el 75; recién después de la dictadura, Puig comienza a ser parte de los escritores de los que la crítica y la academia debían hablar-, la enunciación es un juego que siempre nos devuelve el diálogo: YO no es sin el TÚ, sin las REFERENCIAS. Puig es escritor en un contexto sin certezas, de un arte que se debe preguntar por los ideales reconocidos y recuperar los desechos de la vida urbana para ofrecer a lectores un producto que pueda cuestionar las propias certezas.

El objetivo de retomar las consideraciones de Franco fue para discutir qué hay de esas enunciaciones en las nuevas escrituras, así como en aquellos autores que pusieron en tensión la homogeneidad del *canon* occidental, así como de la centralidad europea en la producción de estéticas. Tal como para esas literaturas, las descripciones no sirven tampoco para comprender las nuevas escrituras, las *post* (auráticas, occidentales, coloniales), tanto por la construcción enunciativa que articula el relato como por la originalidad de su inscripción genérica. Tal vez sea necesario recuperar las sugerencias que nuestros cuenteros comunitarios expresara en la sesión realizada durante el encuentro en que comenzamos con estos devaneos: "Una sesión de

cuentos no es un montón de historias sino un fluir en el que se incorporan las palabras" y las formas.

Cierre de un tejido: finaliza como empezó

L.C.C. En los debates actuales sobre la posibilidad de avanzar hacia una perspectiva que contemple saberes y mundos otros, surge la pregunta sobre cómo nombrar eso distinto a lo impuesto. Cómo hablar de lo que aparece en el vericuetto, en los intersticios de la matriz, del diseño del poder, eso que irrumpe para transformar lo que ya no podemos seguir sosteniendo. El lenguaje configura esta posibilidad, es su vehículo, la lengua de mujer emerge, se vuelve algo insumiso, desobediente, algo que molesta e interrumpe el recorrido pautado, su escritura se vuelve entonces escudo de tela, nos brinda un espacio para seguir avanzando.

A.F. ¿Qué trazos de esa voz autoral, de esa enunciación perviven (o no) en las nuevas escrituras? ¿No es la experiencia de nustrxs escritores en sí un vericuetto a resolver mediante la invención formal o la enunciación? Cualquier respuesta esperaría solamente revisar nociones que expliquen la literatura, buscaría reparar nuestro modo de leer. Lxs lectorxs no son para estas nuevas escrituras solo configuraciones fantasmales, se reponen a través del verdadero compromiso que se establece con sus voces, para dar forma al mundo y a su sentido. Se reconocen parte de una relación que los devuelve a todxs -escritorxs y lectorxs- parte de una práctica de re-existencia creadora.

La pregunta por la enunciación, la voz narrativa, la figura autoral, se relaciona con la concepción de persona, de ser, y cómo se fue configurando según los tiempos, parcialmente, según las geografías. Pensamos asociarla con este viraje en lxs nuevxs autorxs, porque transparenta un compromiso con la época, su localización, con sus temas, con las formas, entre otros factores, a través de la sola puesta en funcionamiento del sistema de la lengua en ese acto único que da forma a una renovada relación con lxs lectorxs. Tiempo y lugar son factores que inevitablemente hablan de lxs autorxs y lxs dicen como americanxs.

La voz narrativa ya no alcanza a decir: el "autor/héroe" del que pretendiera prescribir una forma Franco de diversifica, busca compartir la voz, muchas veces con otrx real, a través del diálogo entre diversas semiosis, como en *Beya* de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría (2013), que reescribe el cuento de princesas para dar cuenta de la experiencia de aquellas que no tienen voz. Otras, con una voz inventada,

como en *La cuadratura de la redondez* de Ariel Magnus, del mismo año. En el diálogo, sobreviene la importación de aquello que no integra la cultura con un lugar en la academia, acriticamente, como parte de las voces que se cuelan en la vida cotidiana. No hay evaluación alguna, está allí, sorprende.

En otras no hay un narrador, las voces se multiplican página a página, construyen el relato sin hilar, la forma va siendo anárquica, como la construcción del asentamiento precario (en Ariel Magnus, *La 31. Una novela precaria* de 2012). Se distinguen registros diversos, el oral y el escrito, la crónica forzada, la voz de la cumbia, el inmigrante paraguayo y el boliviano. Nuevos diálogos inundan las llamadas redes sociales (como el caso de los *Desamurados* de Sarhan, de 2015), construyendo diálogos que renuevan la escena del relato frente al fogón en una comunidad reducida. Los enunciadores asumen un compromiso que no reconoce relación con la voz autoral hasta que toman forma de libro, o hasta que se dependen de ese otro medio en que se animan a fundirse con otras, conocidas o extrañas, que reescriben a la luz de experiencias diversas. La trama de esas voces constituye una superficie que viene a iluminar aquello que no sabemos, que no necesitamos, explicar.

Leer estas nuevas narrativas nos obliga a desandar los trayectos que el mundo académico nos animara a recorrer. A mirar con otros ojos, a destrabar nuestra voz, a dejarnos decir con palabras familiares.

L.C.C. Como mencionamos en el inicio en nuestros encuentros con los textos, con nuestros actos de lectura interpelados y con nuestro compartir esas interacciones y esas lecturas entendimos que la búsqueda de concepciones de lectura, narrador y hasta de literatura se enmarcan en un desafío mayor: la posibilidad de pensar en marcos, categorías, conceptualizaciones no nuevas - para desmarcarnos del análisis lineal-sino situadas, diferentes, acordes a lo que esas escrituras nos proponen aunque eso nos demande saltar, lastimarnos y volver a empezar. Boaventura de Sousa Santos (2011) señala que el desafío de las epistemologías del Sur radica en caminar paso a paso con las luchas sociales que están en vigencia en la actualidad, destaca que la academia que seguía la epistemología del Norte o se adelantaba a los hechos o planteaba su saber una vez que los hechos ya han acaecido y una vez que los hechos han acaecido, la historia que queda es la de los vencedores nunca la de los vencidos.

En nuestro campo disciplinar las escrituras urgentes que queman los ojos y las manos no pueden encontrar su sitio en la academia, esta se aletarga bajo techo, espera la mejor decisión, mira el tiempo pasar, anota lo que hacen otros en otros lados, no crea, no desafía, ni siquiera se ha dado cuenta de que se ha armado

una hoguera en torno a su alta casa porque el saber ya no está allí. Los saberes andan dando vueltas por ahí, hay que buscarlos, no para encerrarlos sino para encontrarnos con ellos y revitalizar las prácticas. Será preciso salir afuera que adentro empieza a faltar el oxígeno. Algunos de estos desafíos son los que nos plantean estas escrituras de mujer que aparecen dejando dicho lo que no decir.

Referencias bibliográficas

Almada, Selva (2014), *Chicas muertas*, Buenos Aires, Literatura Random House.

Amar Sánchez, Ana María (1992), "La ficción del testimonio", en: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Benjamin, Walter (2007), "El narrador" en: *Obras*, libro II/vol. 1. Madrid, Abada Editores, 2007.

Borsani, María Eugenia (2015), "Introducción" en: Borsani, María Eugenia (comp.) *Ejercicios decolonizantes en este sur (subjetividad, ciudadanía, interculturalidad, temporalidad)*., Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University, pp. 13-16.

Cabezón Cámara, Gabriela e Iñaki Echeverría (2013), *Beya (le viste la cara a dios)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Dillon, Marta (2015), *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana.

Donoso, José (2007), *Historia personal del boom*, Alfaguara, Madrid.

Franco, Jean Franco (1981), "Narrador, autor y superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas" en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVII, julio-diciembre 1981, núm. 114-115.

García Márquez, Gabriel (1968), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.

Garibotto, Verónica (2010), "Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial", *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 39.2 (November 2010), 99-114.

Magnus, Ariel (2013), *La cuadratura de la redondez. Interpretación anotada de las canciones de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, Buenos Aires, Interzona.

_____ (2012), *La 31. Una novela precaria*, Buenos Aires, Interzona.

Moure, Clelia Inés (2014), *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: Entre la literatura y la historia* (Tesis de doctorado presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1001/te.1001.pdf>. (Consulta 17/09/14)

Palermo, Zulma (2012), "Mirar para comprender: artesanía y reexistencia". En *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos* del Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue, n° 3. Disponible en:

<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0003/12.%20Palermo.pdf>.

(Consulta 12/11/16).

Perlongher, Néstor (1996), *Prosa Plebeya*, Bs. As, Colihue.

Propp, Vladimir (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Puig, Manuel (1973, 1974), *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Sudamericana. 4° Edición.

Quijano, Aníbal (2000), "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp. 987-999.

Santos, Boaventura de Sousa (2011), "Epistemologías del Sur" en: *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social / Año 16. Nº 54, julio-septiembre, 2011, Universidad de Zulia, Maracaibo, pp. 17 - 39.

Sarhan, Oscar (2016), *Desamurados. Fotorelatos inmediatos*. Neuquén, Planetacolor.

Sarlo, Beatriz (2004), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Vidal de Battini, Berta (1984), *Cuentos y Leyendas populares de la Argentina. IX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Estado y Cultura, Ministerio de Cultura y Educación.