



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**FL** FACULTAD DE  
FILOSOFÍA  
Y LETRAS

# LITERATURA Y REGIONALIDADES

Hebe B. Molina, Marta Castellino y Fabiana I. Varela, editoras



# LITERATURA Y REGIONALIDADES

*Editoras: Hebe B. Molina, Marta Castellino y Fabiana I. Varela*

Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo

2021

Mendoza, Argentina



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
**FILOSOFÍA  
Y LETRAS**



Molina, Hebe Beatriz

Literatura y regionalidades / Hebe Beatriz Molina; Marta Elena Castellino; Fabiana Inés Rita Varela; compilación de Hebe Beatriz Molina; Marta Elena Castellino; Fabiana Inés Rita Varela. - 1a ed. - Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

**ISBN 978-987-575-222-1**

1. Literatura Regional. I. Castellino, Marta Elena. II. Varela, Fabiana Inés Rita. III. Título.  
CDD 809.04



Esta publicación está financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET)

**Diseño editorial:** Dis. gráfica Brenda Rodriguez

## COMITÉ ACADÉMICO

**Dr. João Claudio Arendt**

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

**Dra. Andrea Bocco**

Universidad Nacional de Córdoba

**Dr. Jorge Bracamonte**

Universidad Nacional de Córdoba-Conicet

**Dra. Marta Elena Castellino**

Universidad Nacional de Cuyo

**Dra. Cecilia Corona Martínez**

Universidad Nacional de Córdoba

**Dra. María Ester Gorleri**

Universidad Nacional de Formosa

Dra. Raquel Guzmán

Universidad Nacional de Salta

**Lic. María Inés Laboranti**

Universidad Autónoma de Entre Ríos- Universidad Nacional de Rosario

**Dr. José Javier Maristany**

Universidad Nacional de La Pampa y Universidad Nacional de San Martín

**Dra. Liliana Massara**

Universidad Nacional de Tucumán

**Lic. Luciana Mellado**

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco

**Dra. Hebe Molina**

Universidad Nacional de Cuyo-Conicet

**Dra. María Alejandra Nallim**

Universidad Nacional de Jujuy

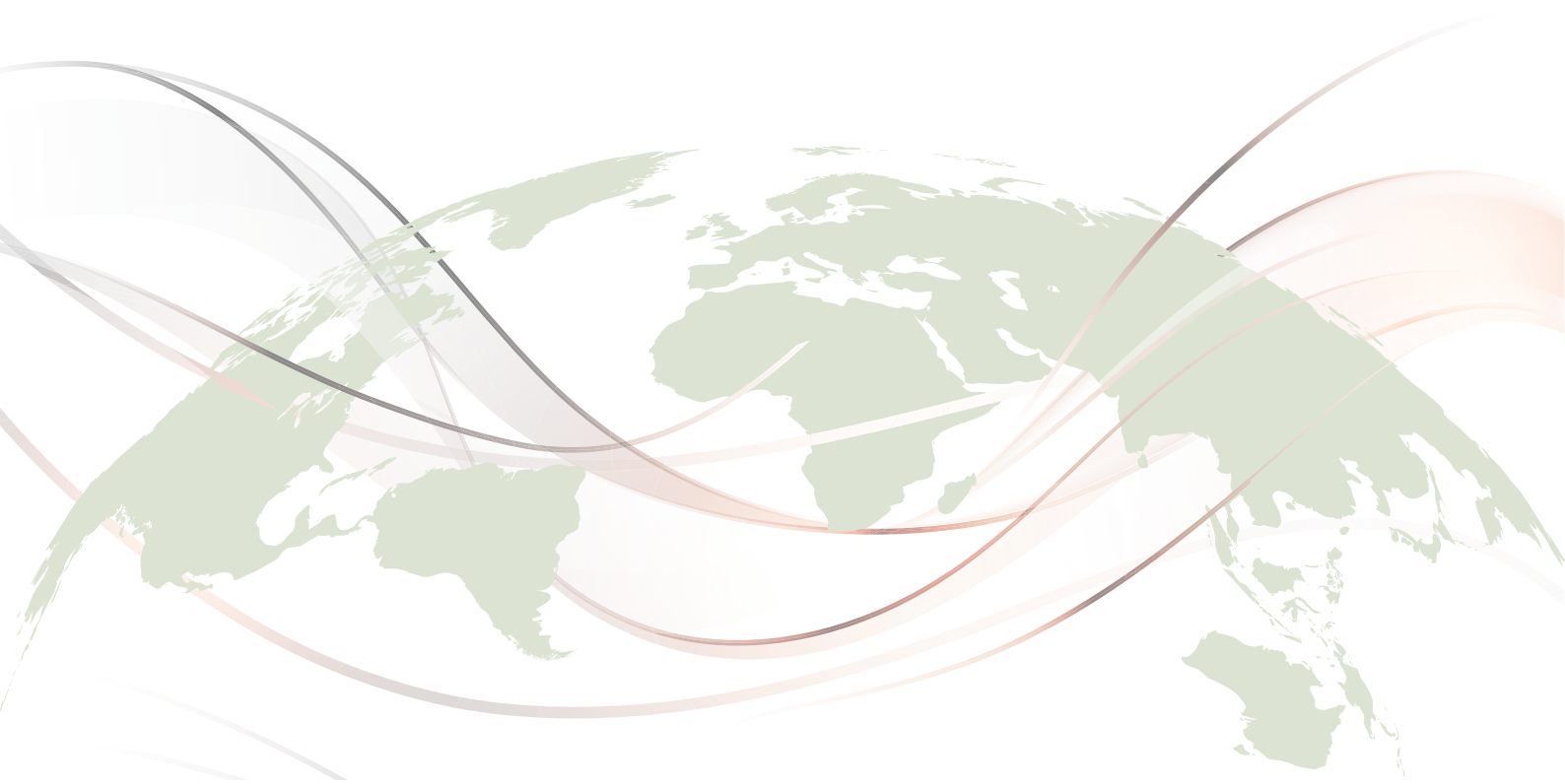
**Dra. Fabiana Inés Varela**

Universidad Nacional de Cuyo-Conicet

**Dr. Víctor Gustavo Zonana**

Universidad Nacional de Cuyo-Conicet

# ÍNDICE



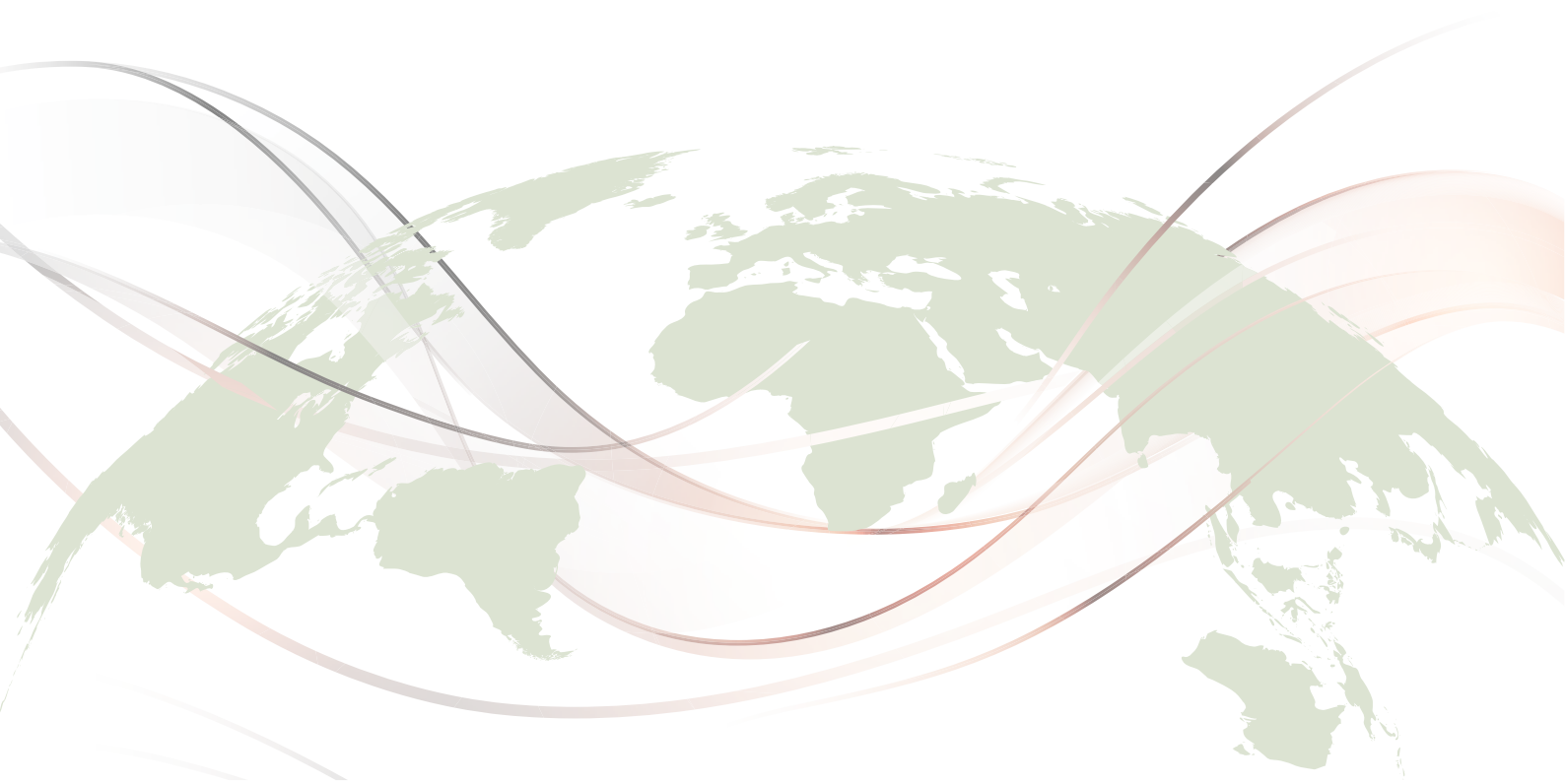
<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>9</b>
<b>ARTÍCULOS</b> .....	<b>11</b>
<b>REGIONALIDADE(S) E LITERATURA: APORTES PARA UM DEBATE TEÓRICO</b> João Claudio ARENDT .....	12
<b>ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA CANCIÓN Y SOBRE LA CUMBIA SANTAFESINA</b> Eduardo ROMANO .....	19
<b>REGIONALISMO ACUÁTICO: FORMAS NARRATIVAS DEL MAR EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA</b> Mercedes ALONSO.....	29
<b>REPRESENTACIONES DEL INDÍGENA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: ALCIDES GRECA Y FAUSTO BURGOS</b> María Florencia ANTEQUERA, Marta Elena CASTELLINO.....	35
<b>BEATRIZ VALLEJOS: IMÁGENES EN VERBA Y EN LACA</b> María Amelia ARANCET RUDA.....	48
<b>MONSTRUOSIDADES MISTIS O ISTRANJIOS DESDE LA PERSPECTIVA DEL RUNA ANDINO EN TRES CUENTOS INFANTO-JUVENILES DE JUJUY</b> María José BAUTISTA .....	53
<b>IMÁGENES GEOCULTURALES DE LA REGIÓN EN LA NARRATIVA INICIAL DE HUGO DEL ROSSO (1926-2002)</b> Analia Verónica BENÍTEZ .....	63
<b>CONFLICTOS E INTERCAMBIOS EN LA FRONTERA SUR DE CÓRDOBA: APORTES DESDE LAS CARTAS DE RANQUELES</b> Andrea Alejandra BOCCO.....	69
<b>VOCES “MENORES”, LITERATURAS MENORES; GÓTICO FEMENINO Y DISRUPCIONES A FINES DEL SIGLO XIX: RAIMUNDA TORRES Y QUIROGA</b> María Gabriela BOLDINI .....	74
<b>INCERTIDUMBRES DE LO REFERENCIAL: SOBRE LOS MANCHADOS, EL PAÍS DEL DIABLO Y LOS LLANOS</b> Jorge BRACAMONTE .....	80
<b>CONSTRUIR IDENTIDAD: LA REVISTA SER FORMOSEÑO</b> Marisa Estela BUDIÑO .....	86
<b>REGIÓN, CIRCULACIÓN DE LA LITERATURA Y MANIFESTACIONES CULTURALES: LITERATURA TROPICAL EN LA CIUDAD DE RESISTENCIA</b> Lucía CAMINADA ROSSETTI, Lisa Marianella LÓPEZ.....	92
<b>FILIACIONES Y TENSIONES ESTÉTICAS EN TEXTOS TEATRALES DE DOS CREADORES SANJUANINOS DEL PRESENTE: SUSANA LAGE Y ARIEL SAMPAOLESI</b> María Cristina CASTRO .....	100
<b>LA PRESENCIA DE LO EGIPCIO EN LA NOVELA MINOTAUROAMOR (1966), DE ABELARDO ARIAS</b> Giuliana CERÚSICO .....	105

<b>NARRACIÓN E INTERDISCURSO: UNA MEMORIA HISTÓRICA Y DISCURSIVA SOBRE LA MASACRE PILAGÁ SEGÚN VALERIA MAPELMAN Y ORLANDO VAN BREDAM</b>	
Mariana Belén CONTE .....	116
<b>EL EUCALYPTO DE LA VIDA: APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE JORGE TORRES ROGGERO</b>	
Cecilia CORONA MARTÍNEZ .....	124
<b>HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO LITERARIO ENTERRRIANO</b>	
Cecilia CORONA MARTÍNEZ, Alfonsina KOHAN .....	131
<b>ENTRE EL ARRAIGO Y LA EVASIÓN: REFLEXIONES SOBRE EL REGIONALISMO LITERARIO EN MARIO BENEDETTI</b>	
Constanza CORREA LUST .....	137
<b>LA PRESENCIA DE LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL EN LA REVISTA EL DUENDE: UNA MIRADA COMPARATIVA Y CONTRASTIVA</b>	
Carmen Julieta DÁVILA .....	143
<b>POESÍA Y PSICOANÁLISIS. CUANDO EL PAISAJE DE LA TIERRA INSCRIBE LA INFANCIA: GEOLOGÍA, DE CLAUDIA MASIN</b>	
Karen Magalí DELLAMEA .....	154
<b>LAS INFLUENCIAS MATERNAS EN LA LITERATURA DE LAS ESCRITORAS MENDOCINAS</b>	
Alicia DUO .....	159
<b>“GRITOS, GRIETAS Y SIEMBRAS” EN DOS NOVELAS TUCUMANAS</b>	
Diego Fernando FONT .....	166
<b>EL GÉNERO POLICIAL EN LA LITERATURA REGIONAL-TERRITORIAL MISIONERA: EL PUÑAL ESCONDIDO Y TRAMPA FURTIVA, DE SEBASTIÁN BORKOSKI</b>	
Carla Yamila GESSINGER .....	171
<b>CÉSAR GONZÁLEZ-CAMILO BLAJAQUIS Y LA VENGANZA DEL CORDERO ATADO (2010): UNA VOZ DE LA LITERATURA CARCELARIA</b>	
Julieta GITTO .....	178
<b>POSIBLES ABORDAJES TEÓRICOS A LA OBRA NARRATIVA DE CAMILA SOSA VILLADA</b>	
Julieta GITTO .....	185
<b>SOCIEDAD, CULTURA Y PODER EN FORMOSA EN EL SIGLO XXI: CONCEPTOS CENTRALES EN EL GÉNERO ENSAYO</b>	
María Ester GORLERI .....	191
<b>CONSTANTES Y VARIABLES EN CUATRO DÉCADAS DE PRODUCCIÓN LITERARIA: 1980-2020 EN EL NOA (NOROESTE ARGENTINO)</b>	
Raquel GUZMÁN .....	197
<b>¿PUEDE “EL POBRE” HABLAR? CONSIDERACIONES ACERCA DE LA(S) LITERATURA(S) SOBRE Y DESDE LA PRECARIEDAD</b>	
Sonia JOSTIC .....	204
<b>LA REGIÓN FRENTE A LA LITERATURA MUNDIAL: NARRATIVA RECIENTE Y LA “PROVINCIALIZACIÓN” DE EUROPA</b>	
Claudio MAÍZ .....	212

<b>POLÍTICAS DE GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA TUCUMANA (2010-2020) DE ALEJANDRA DÍAZ</b> Tamara MIKUS.....	220
<b>POÉTICA DE LO REGIONAL EN EL PROGRAMA LITERARIO FUNDACIONAL</b> Hebe Beatriz MOLINA.....	226
<b>EROTISMO Y POLÍTICA EN TRES NOVELAS DE LILIANA BELLONE</b> Elisa MOYANO .....	233
<b>MODULACIONES DEL REGIONALISMO LITERARIO EN LA FICCIÓN DE ANTONIO TORRES Y RONALDO CORREIA DE BRITO</b> André Tessaro PELINSER .....	239
<b>POESÍA REGIONAL Y HUMOR CRIOLLO: LA OBRA DE MIGUEL DE LA CRUZ</b> Daniel PELLEGRINO .....	246
<b>EL DELTA DE LA CUENCA DEL PLATA EN LA LITERATURA ARGENTINA ESPECULATIVA: UN DIÁLOGO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XXI</b> María Laura PÉREZ GRAS.....	252
<b>EL POLICIAL Y LA CIUDAD: TONOS Y PAISAJES PARA CUNA, REVISTA DE RESISTENCIA, CHACO</b> Bruno RAGAZZI .....	258
<b>UNA IMAGEN DE LA REGIÓN CHAQUEÑA EN MONSTRUOS PERFECTOS, DE MIGUEL ÁNGEL MOLFINO</b> Claudia Griselda RODRIGUEZ .....	264



# PRÓLOGO



*Literatura y regionalidades* propone una mirada amplia en cuanto a las articulaciones del texto literario con su contexto de producción.

El concepto de ‘lo regional’ sigue promoviendo discusiones por su intrínseca y continua relación con un todo mayor (generalmente, ‘lo nacional’), del cual la región es una parte. Un microsistema, muchos microsistemas, en un macrosistema, que también desplaza sus límites permanentemente. Polisistemas vivos, como lo es la cultura misma.

Y es que la literatura regional es la cultura misma: producto de un ser humano situado, alimentado por las palabras de la tierra y de la historia. Dicen las modernas neurociencias que todos necesitamos sentirnos parte de un lugar, de un ámbito. Y de esto trata la literatura regional: de cómo transmitimos con palabras y, a veces, también con silencios la honda relación vivencial que entretejemos con la comunidad de la que somos parte. Por eso, esta literatura emerge en cualquier parte, en cualquier nación. Y en ella no importa tanto el cariz ideológico, como las manifestaciones geoculturales. Desde esta perspectiva cobran importancia otros dos conceptos: el ‘locus enunciativo’, o sea, el lugar donde se sitúa el enunciador y desde el cual proyecta su historia, su sentipensar, su memoria; y las ‘regionalidades’, entendidas como las múltiples y distintivas propiedades o peculiaridades culturales del ser regional que conviven en una misma región.

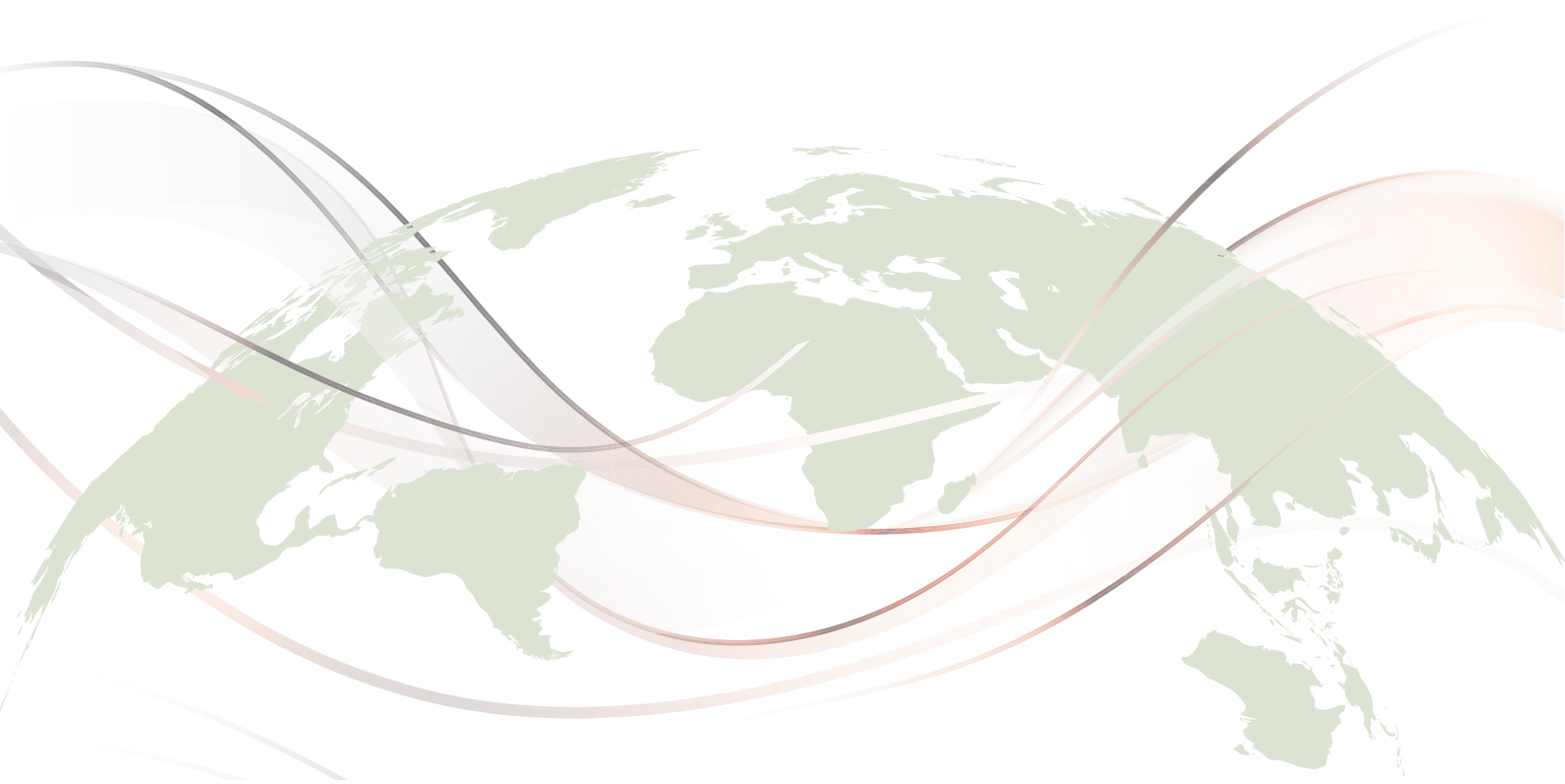
La problematización de la literatura regional surge en cada nación en algún momento de su historia literaria, como una necesidad íntima de incluir a todos los escritores, de no discriminar según el alcance geográfico de la difusión alcanzada, ni según la cercanía o lejanía respecto de la región metropolitana. Y estas indagaciones tienen un comienzo y un ritmo distinto en cada nación. Lo observamos no solo en la Argentina, sino también en Brasil, Costa Rica, Colombia, Chile... También observamos que esta preocupación es inicialmente centrípeta, hacia adentro; después, poco a poco, cuando reafirma *lo propio*, está en condiciones de abrirse a las vecindades.

El punto de partida de este libro son las I Jornadas Internacionales Literatura y Regionalidades y V Jornadas Nacionales Literatura de las Regiones Argentinas, que se realizaron entre el 28 y el 30 de abril de 2021, por videoconferencias, organizadas por el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza Dra. Gloria Videla de Rivero (CELIM), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Contaron con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (Conicet). También, con la colaboración de Silvia Barbuzza y el Centro de Traducción e Interpretación (CETI), de la misma facultad.

En este volumen se publican dos conferencias y 35 ponencias, que fueron revisadas por sus autores y luego nuevamente evaluadas por el Comité Académico, que integran colegas universitarios de Brasil y de las diversas regiones argentinas.

**HEBE BEATRIZ MOLINA**  
Por equipo editor

# ARTÍCULOS



# REGIONALIDADE(S) E LITERATURA: APORTES PARA UM DEBATE TEÓRICO

## *Regionality(ies) and Literature: Contributions to a Theoretical Discussion*

João Claudio ARENDT

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

joaoarendt@gmail.com

### RESUMO

A conferência propõe suscitar, inicialmente, o debate sobre o regionalismo como categoria tradicional utilizada para classificar, analisar e valorar obras de ambiência rural. Em seguida, aborda a *regionalidade* e suas contribuições teóricas para o estudo das literaturas regionais. A apresentação culmina na teoria dos *pontos nodais* enquanto estratégia metodológica para a escrita de histórias literárias regionais. Possíveis exemplos utilizados na exposição remeterão à literatura brasileira.

**Palavras-chave:** regionalidade, região cultural, regionalismo, história literária regional.

### RESUMEN

La conferencia propone suscitar, inicialmente, el debate sobre el regionalismo como categoría tradicional utilizada para clasificar, analizar y valorar obras de ambiente rural. Luego, aborda la *regionalidad* y sus contribuciones teóricas para el estudio de las literaturas regionales. La presentación culmina con la teoría de los *puntos nodales* en cuanto estrategia metodológica para la escritura de historias literarias regionales. Los posibles ejemplos utilizados en la exposición se referirán a la literatura brasileña.

**Palabras claves:** regionalidad, región cultural, regionalismo, historia literaria regional.

### ABSTRACT

The conference proposes to raise, initially, the debate on regionalism as a traditional category used to classify, analyze and value works with a rural ambience. Then, it addresses *regionality* and its theoretical contributions to the study of regional literatures. The presentation culminates in the theory of *nodal points* as a methodological strategy for writing regional literary stories. Possible examples used in the exhibition will refer to Brazilian literature.

**Keywords:** regionality, cultural region, regionalism, regional literary history.

## INTRODUÇÃO

Em razão de, nesta conferência, eu não apresentar outros resultados além daqueles que já estão publicados em artigos e capítulos de livros indicados ao longo da exposição, optei por relatar parte do meu percurso de pesquisa sobre *região*, *regionalidade* e *regionalismo*, apresentando as principais questões que me inquietaram e os seus respectivos desdobramentos. O caminho percorrido desde a década de 1990, até o presente momento, explicita percalços e mudanças de rumo sobre a matéria.

### O ponto de partida

Quando, nos anos 1990, durante a minha graduação em Letras, iniciei os estudos sobre literatura brasileira, era corrente a noção do regionalismo como um movimento de representação literária do mundo rural, do mundo atrasado e afastado dos grandes centros urbanos. Era o tipo de literatura que geralmente aparecia em oposição à literatura urbana, ou seja, em oposição à literatura que representava a vida nas grandes cidades e áreas metropolitanas. Assim, no século XIX, tinha-se, por exemplo, José de Alencar<sup>1</sup>, com os seus romances regionalistas ambientados no interior dos estados do Ceará, São Paulo e Rio Grande do Sul, e Machado de Assis<sup>2</sup>, com sua literatura majoritariamente ambientada na cidade do Rio de Janeiro.

Essa visão dicotômica, apresentada pelos professores e referendada pelos manuais de história da literatura, prestava-se a distinguir os dois tipos de ambientação literária. Mais do que isso, o rural era associado ao exótico, ao atraso civilizatório e ao provinciano, enquanto o urbano era vinculado ao progresso, à civilização e ao universal. Essa visão, que se pode chamar de maniqueísta, deitou raízes profundas tanto na tradição dos estudos historiográficos da literatura brasileira, quanto nos cursos de formação de professores de literatura, e ainda persiste em pesquisas acadêmicas recentes.

Quando, durante minha dissertação de Mestrado, também nos anos 1990, estudei o mito do gaúcho herói na obra do escritor João Simões Lopes Neto, observei que a fortuna crítica rotulava esse autor como regionalista, mas parte dela procurava resgatá-lo do provincianismo com a conjunção adversativa *mas* (*pero*, em espanhol). Ou seja, embora se admitisse a ambientação rural da obra do autor na Campanha Gaúcha, a conjunção adversativa *mas* resgatava-o da humilhante condição de autor regionalista do Rio Grande do Sul. Em outros termos, dizia-se que Simões Lopes Neto era regionalista, *mas* universal. E essa mesma fórmula foi largamente utilizada para tentar salvar do regionalismo muitos outros autores, como Jorge Amado (Bahia), Graciliano Ramos (Alagoas), Erico Verissimo (Rio Grande do Sul) e Guimarães Rosa (Minas Gerais). No entanto, porque essa percepção estava cristalizada como verdade no meio acadêmico e era avalizada pelos principais críticos e historiadores da literatura, nunca me ocorreu, naquele momento, questioná-la.

### A regionalidade e as regiões culturais

No início dos anos 2000, após concluir minha tese de Doutorado, passei a integrar o corpo docente de um Programa de Mestrado em Letras, com área de concentração em *identidades e cultura regional*. Foi então que tive contato com um texto que procurava olhar o regionalismo sob um outro prisma, confrontando-o com outras categorias, como a regionalidade e a regionalização. Trata-se do ensaio intitulado “Algumas considerações sobre região e regionalidade”, de autoria do professor e escritor José Clemente Pozenato, publicado em 2001<sup>3</sup>. Nele, Pozenato afirma que uma região não existe *a priori*, nem pode ser tomado como um espaço natural. Para o autor,

Uma determinada região é constituída [...] de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la. Assim, em última instância, não existe uma região da Serra ou uma região da Campanha a não ser em sentido simbólico, na medida em que seja construído (pela práxis ou pelo conhecimento) um conjunto de relações que apontem para esse significado. Isto é, o que é entendido como uma região é, realmente, uma regionalidade. Não vejo no entanto problema em

1 José de Alencar foi um dos principais prosadores brasileiros do Romantismo. Entre romances classificados como indianistas, urbanos e históricos, também publicou obras regionalistas, resultantes de um projeto de mapeamento da cultura brasileira a partir de diversas regiões. Trata-se dos seguintes romances: *O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo*.

2 Machado de Assis sobressai-se, na literatura realista brasileira, com uma série de romances classificados pela historiografia literária como urbanos, em razão da ambientação das tramas na cidade do Rio de Janeiro.

3 Nesta exposição, utilizarei a versão de 2003, revisada e ampliada pelo autor.

continuar falando em região, contanto que por tal não fique entendida uma realidade natural, mas uma rede de relações, em última instância, estabelecida por um *auctor*, seja ele um cientista, um governo, uma coletividade, uma instituição ou um líder separatista [152].

A partir daí, comecei a compreender, também, que o regionalismo, tendência literária iniciada no Brasil na segunda metade do século XIX e posteriormente rotulada como tal, levava essa denominação por sua relação com a região natural, que, na Geografia física, diferenciava os espaços com base no relevo, nos acidentes geográficos e na paisagem. Logo, tinha-se a região do Pampa, a região da Serra Gaúcha, a região Metropolitana de São Paulo, a região do Vale do Rio Taquari etc. Havia, sem sombra de dúvida, uma lógica nessa forma de categorizar a literatura de ambiência rural, porque se apoiava em um conhecimento produzido pela Geografia.

No entanto, quando me aprofundei nos estudos sobre *região* na perspectiva da Geografia, percebi que a disciplina havia avançado muito em relação a esse e a outros objetos de estudo. A Geografia Cultural, por exemplo, não estava mais simplesmente descrevendo os espaços físicos, como as regiões, de modo a diferenciá-las entre si, mas, sim, debruçando-se sobre os significados dos fatos visíveis, derivando para a noção de construção cultural das paisagens, as quais seriam, em última instância, construções simbólicas que variam no tempo e no espaço.

Conforme o geógrafo Paul Claval,

a vida dos grupos humanos e suas atividades jamais são puramente materiais. São a expressão de processos cognitivos, de atividades mentais, de troca de informação e de ideias. As relações dos homens com o meio ambiente e com o espaço têm uma dimensão psicológica e sociopsicológica. Nasce das sensações que as pessoas experimentam e das percepções a elas ligadas [39].

Em razão dessa nova percepção, segundo Jörn Seemann, hoje,

os geógrafos culturais estudam música, gênero, identidades, shopping centers, atrações turísticas, literatura, consumismo, raça, etnicidades, espetáculos e festas, representações, restaurantes e parques temáticos, passeatas e movimentos sociais, ‘natureza’ e qualquer coisa supostamente pós-moderna, pós-estruturalista, pós-colonial ou pós-política [261].

Esse entendimento sobre os novos objetos de estudo da Geografia provocou-me, enfim, a retomar os conceitos de região e de regionalismo. E o texto de José Clemente Pozenato, que já citei, foi um ótimo ponto de partida, porque reposicionava essas categorias e, de forma inédita nos estudos literários brasileiros, introduzia a da regionalidade. Para o autor,

a regionalidade pode ser definida como uma dimensão espacial de um determinado fenômeno tomado como objeto de observação. Isto implica em admitir que o mesmo fenômeno, visto sob a perspectiva da regionalidade, pode ser visto sob outras perspectivas. A existência de uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços ou acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistos em sua regionalidade [151].

Quando, em 2011, realizei meu estágio pós-doutoral na Universidade Livre de Berlim, sob a supervisão da pesquisadora Ligia Chiappini, dediquei-me integralmente a essa tarefa. Comecei pelos conceitos de *região* e *regionalidade* na perspectiva dos estudos sobre cultura. Em um ensaio intitulado “Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais”, publicado em 2012, desenvolvi uma longa discussão, cujas conclusões mais importantes sintetizo a seguir:

1) Regiões culturais não existem por capricho do acaso. Elas são produto (e também propulsoras) do trabalho humano de delimitar e significar espaços sociais. Regiões surgem da inte(g)ração, harmoniosa ou não, entre indivíduos e grupos, que constroem *modelos identitários* capazes de “identificar um determinado contexto local com ‘seus’ cidadãos e ‘sua’ cultura, com uma ‘unidade’ regionalmente professada” [Joachimsthaler: 28].

2) Regiões culturais são constituídas por especificidades materiais e imateriais, ou seja, por regionalidades que armam um tecido complexo e flexível.

3) As regionalidades são propriedades ou qualidades de ser regionais em uma única região.

4) Regionalidades díspares e conflitantes coabitam em um único espaço social, levando a identificações culturais divergentes.

5) Em razão da luta constante no campo das representações simbólicas, existe um modo de ser regional não em forma de bloco compacto e coeso, mas cheio de fissuras e imperfeições.

6) Certas regionalidades nem sempre se fazem presentes ou podem se manifestar em todos os espaços sociais de uma região. Isso porque as regiões não são homogêneas do ponto de vista cultural, podendo abrigar manifestações díspares entre si.

7) Em uma região, os modelos identitários estruturam-se sobre regionalidades ou especificidades culturais, que, num processo dialético contínuo, conformam sempre novas regiões.

8) Regionalidades podem ser tomadas como índices das fronteiras culturais que se movem no tempo e no espaço. Enquanto especificidades, elas levam os indivíduos a aceitar ou a rejeitar os valores vigentes em uma escala regional. Ao se habitar uma região, é possível identificar-se positivamente com algumas regionalidades e, ao mesmo tempo, entrar em conflito com outras.

9) Regionalidades implicam atitudes de resistência ou de participação, de hostilidade ou de aliança, de rejeição ou de aceitação, atuando ora como obstáculos e limites, ora como continuidades e pontos de conexão. Nessa perspectiva, as regionalidades, enquanto especificidades culturais de uma região, podem ser tomadas como categorias de investigação de diferentes manifestações regionais em diversos campos de pesquisa. No caso dos estudos literários, elas podem contribuir para verificar, por exemplo, o nível de envolvimento de uma obra literária com o universo de valores culturais de uma região, tais como a língua, a história, a paisagem, as tradições, a economia, a etnia etc.

As regionalidades contribuem, inclusive, para desconstruir a prática, pelo menos no Brasil, de utilizar o conceito de regionalismo “para identificar e descrever todas as relações do fato literário com uma dada região” [Pozenato: 154]. Isso porque o regionalismo, de acordo com Pozenato, “pode ser identificado como uma espécie particular de relações de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço –simbólico, bem entendido– com base no critério da exclusão, ou pelo menos da exclusividade” [153].

### O regionalismo e o regionalismo literário

O curso das minhas investigações confirmou, de forma definitiva, que o uso do regionalismo como categoria para classificar obras de ambientação rural era bastante problemático. Em artigo publicado no ano de 2015, intitulado “Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais”, procurei avançar na discussão sobre esse problema.

Tomando como referência uma classificação de obras regionalistas brasileiras feita pelo historiador da literatura Alfredo Bosi, no livro *História concisa da literatura brasileira* (2017), observei que o autor, com base no uso da linguagem, na matéria representada e na visão do mundo dos autores, utilizava as seguintes categorias:

- o regionalismo tenso e crítico;
- o regionalismo de crônica ou reportagem, que mistura relato pitoresco e vaga reivindicação política;
- o regionalismo menor, amante do típico e do exótico;
- o regionalismo apegado a velhas convenções narrativas;
- o regionalismo de valor documental;
- o regionalismo moderno e complexo;
- o regionalismo neorrealista;
- o regionalismo do simples registro de costumes locais;
- o regionalismo de opção crítica e de engajamento;
- o regionalismo de novelística da terra;
- o regionalismo tradicional;
- o regionalismo de incursão na alma primitiva;
- o regionalismo do telúrico, do bárbaro e do primordial;
- o regionalismo de esconjuro do pitoresco e do exotismo de epiderme;
- o regionalismo banal que copia as superfícies.

Como se pode observar, essa categorização parece atuar não só como forma de inclusão e exclusão de autores do cânone nacional, mas também de diferenciação entre obras supostamente boas e ruins. Por ser valorativa, ou judicativa, ela também parece ignorar os diferentes tipos de relações de regionalidade dos textos, abrigoando tudo aleatoriamente sob o vago título de *regionalismo*, seguido de algum predicativo.

A partir dessa percepção corrente na historiografia literária brasileira, propus algumas reflexões, cujos resultados novamente sintetizo a seguir (tomei como base estudos de, entre outros, Humberto Felix Berumen, Pedro Luis Barcia, Jürgen Joachimsthaler, Norbert Mecklemburg e José Clemente Pozenato):

Parece, assim, que a condição fundamental para que uma obra literária seja qualificada como *regionalista* é o seu comprometimento voluntário com a cultura de uma região, e não a simples ambiência da sua trama em um espaço rural. A exaltação e a defesa de caracteres julgados ideais para a configuração de um *ethos* regional (em oposição, por exemplo, ao urbano ou ao suprarregional) é o que atribui especificidade a esse tipo de literatura.

Mais ainda: a literatura que se assume regionalista costuma qualificar uma região por meio da representação positiva das suas regionalidades. Ela alia-se ao regionalismo com intenções programáticas, para: preservar ou revalidar uma linguagem e um conjunto de hábitos em vias de extinção; tentar impedir o avanço da mecanização e da indústria sobre as formas tradicionais de produção; construir mitos de origem e exaltar os fundadores da região; defender os valores naturais em oposição aos artificiais; lutar contra as forças alienígenas que potencialmente ameaçam a região etc.

O *regionalismo* não pode, portanto, continuar sendo uma categoria a rotular todas as obras de ambiência rural, mas, sim, apenas aquelas em que as regionalidades, ou seja, as particularidades culturais regionais, sejam intencionalmente postas em evidência e exaltadas em relação a outras regionalidades.

### **A teoria dos pontos nodais e a história literária regional**

Isso posto, passo agora para uma questão sobre a qual tenho me debruçado nos últimos cinco anos e para a qual as discussões sobre região, regionalidade e regionalismo desempenharam um papel importante, porque estabelecem uma consistente base de apoio.

Entre outras categorias que ainda não mencionei aqui, encontra-se a da *literatura em uma região*, proposta pelo pesquisador alemão Jens Stüben, em artigo originalmente publicado em 2002<sup>4</sup>. Com essa categoria pode-se definir e caracterizar a vida literária em um contexto regional, a partir das chamadas *regionalidades externas*: quem escreve, quem publica, quem critica, quem lê; quem incentiva, quem patrocina, quem fatura/lucra/ganha; o que se publica (gêneros) e quanto se publica; quem vende, onde se vende e para quem se vende; etc.

Para investigar a *literatura em uma região*, Stüben propõe que se reconstitua o conjunto de fatores responsáveis pela vida literária da região. Para tal, deve-se considerar: a existência de meios de difusão da literatura pela imprensa (jornais, revistas, calendários, almanaques); a existência de editoras, livrarias e bibliotecas para pesquisa e empréstimo; a existência de grêmios literários, clubes culturais, grupos de leitura, salões e performances de poesia; a existência de centros culturais dentro e fora da região; a existência de escolas e universidades como instituições de formação dos autores e seu público, bem como locais de pesquisa científica e espiritual; a presença da crítica literária; a presença de uma política cultural pública regional; a recepção da literatura em outras regiões; a presença de literatura estrangeira no original ou em tradução; a tradução para outras línguas que possibilitem a recepção fora da região; a situação da linguagem escrita e o uso de recursos dialetais; os processos de troca entre os dialetos e línguas vizinhas; as situações de bilinguismo e multilinguismo; as circunstâncias étnicas, histórico-povoacionais, geográfico-culturais, socioculturais e histórico-mentais.

No entanto, ao tentar escrever “Uma história literária da Região Metropolitana da Serra Gaúcha” (que constitui o meu atual projeto de pesquisa), surgiu um problema metodológico crucial: como considerar todos esses fatores e sistematizar a grande quantidade de materiais de pesquisa já coletados, e escrever uma história literária regional sem recair no modelo tradicional de períodos literários e principais obras e autores?

Uma possibilidade concreta que se apresenta é a teoria dos *pontos nodais*, desenvolvida por Alexander Honold e Klaus Scherpe [2004], no livro *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*<sup>5</sup>, e adaptada por Rolf Parr, Dirk Hellenberger, Britta Caspers e Werner Jung, da Universidade Duisburg-Essen [2019], na obra *Ruhrgebietsliteratur seit 1960: eine Geschichte nach Knotenpunkte*<sup>6</sup>.

4 Utilizo aqui a versão traduzida para o português publicada em 2013.

5 Tradução minha: “Com a Alemanha pelo mundo. Uma história cultural do estrangeiro na era colonial”.

6 Tradução minha: “A literatura da região do Ruhr desde 1960: uma história a partir dos pontos nodais”.



Segundo esses autores, uma

proposta de escrita da história literária regional como peça teórico-metodológica central deve se basear em uma teoria nodal que seja bastante precisa e coordenada, o que representa uma parte significativa do trabalho de pesquisa a ser realizado, pois aquilo que se apresenta relevante como ponto nodal deve, antes de mais nada, ser elaborado a partir das fontes, das recepções, das discussões, das correspondências e, ocasionalmente, também dos patrimônios e legados. Caso contrário, as estruturas assumidas seriam arbitrariamente projetadas no material. Quanto mais minuciosa e precisamente os nós forem desenvolvidos a partir das fontes, melhores serão as oportunidades de interação dentro da história literária do Ruhr [Parr, Hellenberger, Caspers e Jung: 33].

Assim, do ponto de vista metodológico, os autores propõem que se deve examinar o material empírico de forma a integrar “a alta literatura institucionalizada e a literatura popular”, contemplar “as especificidades de cada texto”, evitar a “compreensão teleológica da evolução histórica”, conjugar “tendências multiculturais na literatura”, romper “com a ideia de que as épocas são como seções compartimentadas de sentido e evolução”, olhar “além dos limites da região e incorporar aspectos culturais e midiáticos”, bem como considerar “que o espaço geográfico e cultural modificou-se muitas vezes” [34-35].

A teoria dos pontos nodais propõe, portanto, que, considerando as regionalidades internas e externas, cada ponto nodal deve emergir do material a ser analisado, e não o contrário. Ou seja, não se pode projetar categorias de análise de maneira aleatória e de fora para dentro no corpus de análise.

Isso posto, creio poder concluir esta conferência com a certeza de que os estudos sobre regionalidade estão apenas começando e terão vida longa e muitos resultados. Prova disso são estas I Jornadas Internacionales sobre Literatura y Regionalidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, JOÃO CLAUDIO. 2010. “Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria”. *Revista da ANPOLL*, 28: 175-94.
- . 2011. “Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais”. *Pandaemonium Germanicum*, 17: 217-38.
- . 2012. “Do outro lado do muro: regionalidades e fronteiras culturais”. *Rua*, 09: 82-98.
- . 2015. “Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional: Perspectivas conceituais”. *Revista Todas as Letras*, 17: 110-26.
- . 2017. “Literatura e espaço: o lugar da regionalidade”. Bittencourt, Rita Lenira de Freitas; Neumann, Gerson Roberto; Oliveira, Marta; Pavani, Cinara Ferreira; Guimarães, Rafael Eisinger, comps. *Espaço / Espaços: Estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 171-83.
- ARENDT, JOÃO CLAUDIO; NEUMANN, GERSON ROBERTO, comps. 2013. *Regionalismus - regionalismos: Subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: EDUCS.
- BARCIA, PEDRO LUIS. 2004. “Hacia un concepto de la literatura regional”. *Literatura de las regiones argentinas*. Videla de Rivero, Gloria; Castellino, Marta, eds. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. 25-45.
- BERUMEN, HUMBERTO F. 2005. *La frontera en el centro: Ensaio sobre literatura*. México: Universidade Autónoma de Baja Califórnia.
- BOSI, ALFREDO. 2017. *História concisa da literatura brasileira*. 52<sup>o</sup> ed. São Paulo: Cultrix.
- CASPERS, BRITTA; HALLENBERGER, DIRK; JUNG, WERNER; PARR, ROLF. 2019. *Ruhrgebietsliteratur seit 1960: Eine Geschichte nach Knotenpunkten*. Suttgart: J.B. Metzler.
- CLAVAL, PAUL. 2001. *A geografia cultural*. 2<sup>o</sup> ed. Florianópolis: Edufsc.
- HONOLD, ALEXANDER; SCHERPE, KLAUS. R., comps. 2004. *Mit Deutschland um die Welt: Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- JOACHIMSTHALER, JÜRGEN. 2009. “A literarização da região e a regionalização da literatura”. *Antares: Letras e Humanidades*, 02: 27-60.

- MECKLENBURG, NORBERT. 2013. “Regionalismo literário em tempos de globalização”. Arendt, João Claudio; Neumann, Gerson Roberto, comps. *Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs. 173-95.
- POZENATO, JOSÉ CLEMENTE. 2003. *Processos culturais – reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs.
- SEEMAN, JÖRN. 2003. “Mapeando as culturas e espaços: uma revisão para a geografia cultural”. Almeida, Maria Geralda; Ratts, Alecsandro J. P. Ratts, orgs. *Geografia: leituras culturais*. Goiânia: Alternativa. 261-84.
- STÜBEN, JENS. “Literatura regional e literatura na região”. Arendt, João Claudio; Neumann, Gerson Roberto, comp. 2013. *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs. 37-73.

# ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA CANCIÓN Y SOBRE LA CUMBIA SANTAFESINA

## *Some Reflexions on the Santa Fe Cumbia*

**Eduardo ROMANO**

Universidad de Buenos Aires

### RESUMEN

Esta conferencia trata acerca de lo poético en un cancionero de gran popularidad, el de la cumbia colombiana. Su condición músicoverbal (o viceversa) tuvo la particularidad de adaptarse a otros países y regiones, así como a otros ritmos (cuarteto, ska, rap, chamamé, etc.). Luego me refiero especialmente a la cumbia santafesina y a uno de sus grupos más famosos, Los Palmeras, porque los habitantes de esa provincia, incluidos artistas y autoridades, reconocen hoy en ella su identidad musical.

**Palabras claves:** canción popular, cumbia, cumbia santafesina.

### ABSTRACT

This conference deals with poetics in a music genre of great popularity, the Colombian cumbia. Its musical-verbal condition (or vice versa) was notable for adapting to other countries and regions, as well as to other rhythms (cuarteto, ska, rap, chamamé, among others). This lecture especially refers to Santa Fe cumbia and one of its most famous groups, Los Palmeras. Today, the residents of Santa Fe province, including artists and government officials, recognize their musical identity through this specific music genre.

**Keywords:** popular song, cumbia, cumbia santafesina.

## Canción y poesía

Este tema no será novedad para muchos. Me preocupa desde hace apenas medio siglo y en un principio sirvió para reivindicar la poesía que había en el tango, en general, y en particular en algunos autores como Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi. Algunos ya figuran en antologías de la poesía argentina y otros no tardarán en ingresar.

La preocupación no desapareció y, con la decadencia del tango en el gusto popular, emigró a otros cancioneros. Con ayuda de la pandemia y la reclusión, aproveché para investigar algunos de los ritmos exitosos en el último cuarto del siglo XX. Una primera sospecha de esa indagación me confirmaba que la variedad de estilos y estéticas del tango, que quedaron registradas hasta cierto punto en mi antología cronológica 1900-1980, con más de 300 letras comentadas, y reeditada varias veces desde 1989, no sobrevivía en los cancioneros posteriores de mayor popularidad.

El tango perdió presencia cuando dejó de ser bailado y aspiró en cambio a ser música selecta; por ejemplo, con el octeto de Astor Piazzolla, donde Horacio Malvicino tocaba guitarra eléctrica. No tuvo ya letristas importantes y pasó de los multitudinarios carnavales en clubes a locales pequeños, como Caño 14 en Buenos Aires.

Los ritmos latinos ocuparon en buena parte su lugar y la cumbia se impuso sobre la rumba, conga, salsa, merengue, etc., por su preponderancia en un imaginario que privilegia el disfrute del baile, mientras que el *rock and pop* se limita ahora al pogo o prefiere en los recitales la escucha, a lo sumo acompañada de la cadencia grupal del cuerpo. Esa diferencia acompañó un proceso de distanciamiento entre los sectores sociales con mayores carencias y los medianamente acomodados, que antes compartían lo que se denominó políticamente el “campo popular”.

Unos siguieron en la escuela pública, muy desmejorada, y los otros asisten hoy exclusivamente a instituciones privadas, lo cual se añade a muchos consumos claramente diferenciados. Los intercambios anteriores disminuyeron en la medida en que la brecha entre sectores económico-sociales se ensanchaba.

Aclaro, por las dudas, que mi planteo no es el que Grignon/Passeron (1989) le criticaron a Bourdieu, no estigmatizo el supuesto “mal gusto” de las mayorías desde la legitimidad intelectual, sino que me limito a señalar el valor de las canciones preferidas por el público masivo en dos momentos de un mismo país. Primero en un contexto de ascenso social y confianza en el aprendizaje (el lapso 1943-1966) y luego en otro de creciente desesperanza y exclusión (1966-2002).

Existe una amplia bibliografía sociológica acerca de la caída en la pobreza de sectores sociales medios y en la miseria de otros más humildes, ex proletarios, pero a partir de estadísticas centradas en vivienda, alimentación, vestimenta, etc, que no tienen en cuenta los bienes simbólicos.

En un *dossier* de la revista *Observatorio*, de la Industria Cultural de Buenos Aires (2004), Gabriel Rotbaum se ocupa de la música en los consumos culturales ciudadanos. Se basa en datos de encuestas realizadas por la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación (diciembre 2000) en todo el país, subdividido en varias zonas.

Según sus resultados, “los estilos más frecuentados (el folclore, el cuarteto, la música melódica y tropical) aumentan su recepción a medida que el nivel educativo y económicosocial decrece” [Rotbaum: 77]. Quienes más consumen música están entre los 14 y los 35 años, pero “los de la clase media y alta escuchan básicamente rock y pop, independientemente del lugar de residencia” [80].

Algunos especialistas en comunicación se han acercado a los cancioneros actuales, pero su lectura no incluye nunca el componente lingüístico-literario. La historia y las transformaciones de la poesía cantada son parte de nuestro campo de saber, que ellos no pueden cubrir, pero tampoco son responsables de nuestro silencio.

Lo que digo, y es bueno evitar equívocos, no es que los críticos abandonemos los libros literarios impresos o electrónicos, en papel o en *ebook*, sino que amplíemos el espectro literario con la participación de la literatura en los géneros mediáticos, sobre todo porque ésa es la ÚNICA literatura que frecuenta hoy la mayoría de nuestros compatriotas. Y es claro que, para analizarla, debemos incorporar nociones en cuanto a producción, circulación y formas de consumo vigentes.

Una excepción, en la aludida bibliografía sociológica, es la compilación de Maristella Svampa [2005] que incluye un trabajo sobre la canción firmado por los Pablos Semán y Vila. Ahí y en otros artículos de Semán,

como “Vida, apogeo y tormentos del ‘rock chabón’” [2006], ambos reivindicaron esa variante de bandas como Ataque 77, Divididos o Callejeros, en tanto subgénero que desde los 90 tienen su bastión en el tercer y cuarto cordones del Gran Buenos Aires.

Les reconocen “plantear temas completamente ajenos a la tradición del género” [Semán: 69], por la “dureza en el lenguaje de las letras”. “Comprometidos con la marginalidad, compusieron un rock futbolizado, nostálgico, muchas veces elemental” [73]. Los términos que emplean, como “dureza” “nostálgico” o “elemental”, requerirían, me parece, mayor precisión.

Queda claro, eso sí, que compartieron espacios públicos, sentido barrial, pasión futbolera y la importancia del baile, pero ellos sólo toman en cuenta los textos si encierran alguna “protesta” explícita. A la música la califican de “emergente” [76], que tampoco resulta un término adecuado. Bueno, para salir de ese enjambre, podemos volver al punto inicial, cuando dije que el lenguaje de la canción es poético por definición, no por su valor.

Y las mejores explicaciones acerca de la comunicación poética siguen siendo, creo, las formuladas en su momento por los formalistas rusos y en particular por Roman Jakobson. El placer básico que comunica tal lenguaje reside en la sonoridad del léxico y de los versos, en su distanciamiento del tempo sintáctico habitual, en el empleo de cierta retórica, y todo eso en consonancia o amplificado por la música. O sea que lo poético es básicamente perceptivo, sensorial, como los sonidos musicales, y sobre esas sensaciones se encabalga luego lo intelectual, la significación puesta en juego, lo cual equivale a una articulación semiótica compleja. Los ritmos tropicales movilizan fundamentalmente el cuerpo, pero sus fans entonan los estribillos y a veces las letras completas durante los recitales o shows.

Dentro del propio género cumbia, el repertorio de los Wawancó o del Cuarteto Imperial, difusores originarios de la cumbia en la Argentina, resulta más ingenioso y variado de lo que cantaron, o algo así, durante las décadas del 70 y 80, Alcides, Pocho la Pantera, Sebastián y Gladys, la Bomba Tucumana. Fueron los intérpretes preferidos de programas televisivos como *Pasión de Sábado*, animados fundamentalmente por adolescentes enfervorizados, incluso por unas danzarinas escasas de ropas y mostradas por cámaras que alguien calificó, mordazmente, de ginecológicas.

No puedo negar que en el repertorio de ellos nunca había escuchado poesía, pero también es cierto que, por prejuicios, poco los había escuchado. Enterarme de que el mayor éxito de Alcides fue la cumbia “Violeta”, oírla y leer su letra me hizo reflexionar en hasta dónde las prevenciones del campo literario nos atrapan.

Les propongo compartirla. Observo coincidencias fónicas “su pasito” y “suavecito” (cuatro sílabas, acento en tercera) y “como suena su cascabel” con “se pierde al anochecer”, así como dos decasílabos que contrastan semánticamente de manera parcial “suavecito como la marea” y “su mirada te quiere matar”.

En el aspecto fónico encuentro la parcial similitud de “su pasito”, “suavecito” y “su mirada” (ambas de cuatro sílabas y con acento en la tercera) incluidos en dos versos decasílabos de contraste semántico parcial: “suavecito como la marea” y “su mirada te quiere matar”.

Pero lo más sugestivo está en que un imperativo fuerza a alguien para que mire lo que es esa mujer meneándose y después esa misma voz lanza otra orden “No la dejes ir / no la dejes ir”, seguida de una enigmática explicación: “Porque te lo digo yo / Quién es Violeta”, a lo que sigue allí un desenlace narrativo “y se va sin decir adiós”, que en otro bloque simétrico cambia el último verso por “y se lleva mi corazón” (¿del que emite las órdenes?).

El asombro pareció desaparecer cuando supe, por unos posteos de You Tube, que ese tema lo había cantado anteriormente el grupo Chébere como cuarteto y el intérprete puertorriqueño de pop-rock latino Chayanne como salsa y bajo un doble título (*Fricote-Violeta*). A él se le atribuía la traducción de la canción brasileña “Fricote” (algo así como “furioso”), pero cuando la escuché en versión original me di cuenta de que no existía tal traducción.

Violeta es un sustantivo incluido en la letra original, en portugués, y designa a ese color y no a un sujeto femenino. Sus autores son el baladista Luiz Caldas y el compositor Paulinho Camafeu (*Magia*, LP de 1985), ambos bahianos, y en el cual una negra disconforme con su cabello lacio no quiere peinarse y un negro le ordena a alguien “agárrala de ahí” dos veces. A la pregunta “¿para qué?”, ignoramos de quién, responde la primera voz: “para ponerle lápiz labial violeta / en la boca y en la mejilla”. En el cuarto bloque, similar al anterior, sólo se modifica la respuesta a “¿De qué color?” con “De color azul / en la boca y en la puerta del cielo”.

El original, como vemos, era muy enigmático y algo de eso quedó, travestido, en lo que canta Alcides. Camafeu, un animador del Carnaval Bahiano y de la música denominada Axé, étnicamente mestizo de negro e indio tupinambá, por lo que tiene el cabello lacio, y desde ahí puede comenzar a explicarse por lo menos parte de la significación de “Fricote”.

La versión de Alcides conserva una oración principal imperativa, que incluye la proposición causal de una revelación que no llega y un nexo copulativo extraoracional cierra el conjunto con palabras de una voz no identificada. Un bloque realmente sugestivo, poco explícito, como suele suceder en el lenguaje poético. Esa intertextualidad me remite a otra cuestión, al sustrato latinoamericano del cancionero tropical y su papel en un mundo supuestamente globalizado (por los países dominantes); lo cual equivale a anticipar que dicho sustrato mantiene una identidad que no es ontológica sino sociocultural y capaz de reformularse en distintos contextos y formatos, una forma particular de resistencia a las imposiciones del poder concentrado, al margen de su escasa poeticidad, por lo menos en una ancha franja, la de temática amorosa anquilosada y paternalista.

Si lo que acabo de señalar sobre “Violeta” tiende a mostrar que el éxito de una determinada canción puede estar ligado al lenguaje por lo menos parcialmente artístico de la misma, a los huecos significativos y a lo subyacente, arriesgaría que el gran público lo percibió al preferirla. Y se trata del mismo público que en la mayoría de los casos se conforma con los estereotipos recurrentes de un romanticismo trasnochado. Un público en el cual la mayoría son jóvenes.

Este último da la pauta del grado de dominación a que están expuestas las prácticas populares, incluida la canción, pero es parte de la tarea crítica detectar los intersticios por donde se cuelan aisladas rupturas. Por ejemplo, al estricto machismo de este repertorio, en el período temporal elegido, y no olvidemos que la mayoría de sus consumidores son jóvenes.

Susana Reguillo asegura que es “en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales de manera privilegiada”, que han desaparecido los ritos de pasaje a la adultez y que los “dispositivos mediadores” no residen ya en “la alianza familia-escuela”, sino en “los medios de comunicación que facilitan al joven el acceso simultáneo a distintos mundos posibles” [41 y 49].

Si las *majors*, cinco empresas (Sony, BMG, Warner, EMI-Odeon y Polygram) hasta 2000, controlaban el 85% del mercado latinoamericano, para conseguir que las radios tuvieran más palabras sajonas que brasileñas o castellanas, el público menos educado y pudiente y sus cantantes preferidos trazaron un flujo en sentido contrario al cual me voy a referir y que encontró en la cumbia su mejor mensajera, respaldada a menudo por empresas *indies*. Y por cierto que lo lograron: a fines de los 90 llegaron a ser el 50% de la música comercializada en nuestro país; en el 2000, Leader Music vendía 150.000 discos al mes.

### **La cumbia, de la costa caribeña a Santa Fe**

El nombre de la cumbia proviene de diferentes términos africanos, según los especialistas, pero todos vinculados de alguna manera con el baile, la fiesta y el regocijo. Según puede verse en el documental *Cumbia que te vas de ronda* (Pablo Coronel, 2020), su origen fue un baile ritual en el cual la mujer se desplazaba con una vela en la mano, de simbología fálica, y era asediada por el hombre alrededor de los músicos.

La gaita (un aerófono o flauta de millo) y la currusca o guacharaca o güiro (raspa de metal sobre madera, idiófono que suena por frotación) se encargaban de la melodía, porque el ritmo lo aportaban los tambores africanos (alegre, llamador, tambora). Con el tiempo, se le sumaron instrumentos europeos (acordeón, guitarra) y palabras en castellano.

Ese ritmo, junto con otros (mapalé, gaita, vallenato, etc.), surgidos en las regiones aledañas a los puertos de Cartagena y Barranquilla, se propagaron cuando estas ciudades comenzaron a modernizarse en las últimas décadas del siglo XIX, antes que las coloniales de la montaña (Bogotá, Cali y Medellín), que preferían el bambuco, el paso o el joropo, bailes de salón, y que consideraban a los invasores del Caribe sensuales e inmorales, según la cuidadosa exposición al respecto de Peter Wade. Ese origen triádico y esa sensualidad son los formantes culturales que no resignará en sus pasajes y transformaciones múltiples [L’Hooste]. Desde Colombia emigró hacia México, en un sentido, y hacia el sur por Perú, Bolivia y la Argentina, en la primera mitad del siglo XX. Ya en su país de origen había demostrado una especial flexibilidad para adoptar modalidades lugareñas; fue cumbia sampuesana, soledaña, cienaguesa, etc., anticipando lo que sucedería luego en los países a los que llegaba e incluso en diferentes regiones de ellos, de lo cual es una muestra la cumbia santafesina.

A nuestro país ingresó cuando Lucho Bermúdez, que era un músico de jazz, se plegó a esa corriente (formó la Orquesta del Caribe con 22 músicos en 1939) y llegó a componer mil temas. Algunos anticipan ya en qué residiría el éxito de estos ritmos costeños. En “Prende la vela”, su primera grabación, se evoca la coreografía de la danza original y su metafórico erotismo: la vela o candela y “cumbiamba” aluden a la danza y al coito: “Negrito prende la vela / negrito prende la vela / que va a empezar la cumbiamba” y luego “Prende candela, pide la vela, / que la cumbiamba pide candela”.

“San Fernando”, a su vez, proclama: “Con mi canto original / como el de la tierra mía / yo les brindo mi alegría / para que puedan bailar”; a lo que “Caprichito” le agrega algo más: “Mi son es de caprichito, caprichito de verdad / y todos quieren bailar este ritmo / este ritmo caliente y sin igual”. Bailar para estar alegre y excitarse. “La pollera colorá”, de gran repercusión, establece que la mirada es masculina y dirigida a los movimientos provocativos de la bailarina:

Es la negra Soledad  
la que goza mi cumbia,  
esa negra sabe mucho  
oye, caramba,  
con su pollera colorá.

Bermúdez bajó a Buenos Aires en 1946, donde trabó amistad con los directores Eduardo Armani y Eugenio Nóbile, quienes animaban habitualmente un par de confiterías céntricas de Buenos Aires, y grabó 22 temas de música tropical para la RCA, pero sólo “Danza negra” era cumbia. Todos contagiaban motricidad corporal y una liberación de energía, la felicidad de asociar el cuerpo con el sexo.

¿Por qué ese primer destello no tendría continuidad hasta avanzada la década siguiente?

La repuesta es contextual; no olvidemos que en 1943 el gobierno de facto que encabezaba entonces Edelmiro J. Farrell prohibió, merced a la Resolución 6419 del *Boletín de Correos y Telecomunicaciones*, el uso del lunfardo en las letras tangueras para evitar la “degeneración del buen gusto” y favorecer la “purificación moral” del auditorio [Fraga].

Dicho instrumento legal se extendía asimismo a las representaciones de sainetes, todavía exitosos en algunos escenarios porteños, y contra la comicidad acusada de emplear “chistes de grueso tono”. Era la voz del sector nacionalista clerical de ese proceso cívico-militar y que no hacía sino reiterar lo que desde 1933 aprobara en el mismo sentido el gobierno del general Justo y posteriormente el de Roberto Ortiz en 1938.

Intercalo aquí un pasaje de la nota que el directorio de SADAIC envió al presidente Perón en 1949, a los efectos de una derogación, por el modo como ellos, que son siempre músicos y/o poetas, se autodefinían como:

Verdaderos autores de canciones populares argentinas han de ser los capaces de traducir los sentimientos y las maneras del pueblo con simpática y ágil pluma costumbrista, salvando de que una circunspección exagerada haga perder en moldes fríos la materia vigorosa del ambiente [Fraga].

Curiosa y abigarrada formulación, que reduce las canciones a “traducir” sentimientos y costumbres previas, sin poner el acento en cómo lo hacen; el estilo, limitado a un tono ameno o liviano y, por último, detrás de un gerundio y preposición indefendibles, acusa veladamente al resto de la poesía, la escrita para ser leída, a “circunspección exagerada” y “moldes fríos”, es decir, si no me equivoco en la interpretación de un pasaje poco feliz, a una comunicación intelectual sin emotividad.

Lo cierto fue que el entonces presidente, surgido como líder político de aquel mismo movimiento insurreccional de 1943, pero perteneciente a otra ala del mismo, más popular, radical y antibritánica, cercana al pensamiento de FORJA, derogó tal censura durante su segundo gobierno. Fue en 1952, cuando Homero Manzi encabezó una delegación de artistas que lo entrevistaron con ese propósito. Según la memoria, cuando Manzi le presentó al dramaturgo y letrista tanguero Alberto Vaccarezza, Perón le hizo esta pregunta, que ya adelantaba un resultado favorable: “Hola, Don Alberto, ¿así que los otros días lo afanaron en el bondi?” [Martínez y Molinari].

El Club del Clan juega un papel decisivo entre 1962-1963 en la modificación del gusto músicoverbal de los jóvenes [Manzano], misión que en parte cumplió Ricardo Mejía, directivo mexicano de RCA, quien destruyó matrices de discos nacionales de tango y estilización folklórica para abrir las puertas a los ritmos anglosajones. Aconsejó, asimismo, que los cantantes de ese programa norteamericanizaran sus nombres: Alberto Soria en Johnny Tedesco, Norberto Fago en Niki Jones, Yolanda Delisio en Jolly Land.

Logró que la bonhomía del twist desplazara la agresividad del rock a lo Elvis Presley; encargó a Ben Molar unas edulcoradas y lamentables versiones de canciones extranjeras que terminaron de diseñar una audición juvenil para disuadir a padres escandalizados: todos usaban ropa informal, extravagante, sin atender por eso contra la moral y las buenas costumbres.

Además, el predominio del twist era compensado por una dosis de canciones melódicas, boleros, algún tango y tropicalismo a cargo de Chita Galán y Chico Novarro (Bernardo Mitnik), un baterista de jazz que ganó notoriedad con sus cumbias “El orangután”, “El camaleón”, “Se va el caimán” y “Sombrero de paja”. Eran resultado de una breve excursión a Bogotá, formando dúo con su amigo Raúl Bonetto, y de la animación verbal de personajes animales que iniciaran Walt Disney en la segunda posguerra y María Elena Walsh con *Tutú Marambá* (1960).

Novarro tenía el don poético y basta para demostrarlo este estribillo alegórico, donde se atreve a alterar la acentuación de una palabra para que cumpla con su función simétrica: “El camaleón, mamá, el camaleón / cambia de colores según la ocasión // Tu corazón, nena, tu corazón / cambia de colores según la ocasión”. Años después lo confirmaría con varios boleros y tangos de excelente factura.

Ya a fines de los años 60, la formación de los Wawancó (deformación ortográfica de guaguancó, palabra del dialecto afrocubano ñañigo que significa fiesta, ceremonia familiar) la integraban seis estudiantes latinoamericanos (colombiano, peruano, costarricense, chileno) de medicina, a los que se sumó posteriormente el argentino Oscar “Toto” Morales.

Los integrantes son un claro ejemplo del latinoamericanismo al que me referí y presente desde sus álbumes iniciales: *Locura tropical* y *Más locura tropical* (1959-1960<sup>1</sup>). Jóvenes de esos y otros países sudamericanos bajaban a disfrutar de la educación universitaria argentina gratuita y los buenos sueldos industriales atraían asimismo a una nueva inmigración de pobres, distinta de la europea que nos llegara entre 1880 y 1930.

La vestimenta era un índice de esos cambios: los zapatos negros abotinados, trajes oscuros, camisa blanca y corbata al tono fueron desplazados por mocasines, jeans, camisas de colores y un mayor desenfado en el trato intergenérico. Algo que registró Juan José Sebrelli, cuando todavía se lo podía leer, en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964). Y que fue aumentando hasta 1976, cuando una feroz dictadura sembró el terror discrecional hasta 1983.

Entonces sobrevino una intensa disputa en torno al “destape” (1983-1985) que acabó finalmente con la moralina de ciertos sectores, se aprobó una ley de divorcio vincular y fue desapareciendo la censura –y autocensura– verbal en los medios de comunicación. Eso le abriría nuevas ventanas al tropicalismo.

Fue el caso de los primeros conjuntos santafesinos que se incorporaron a esa vertiente, cuando se suspende la obligación, impuesta por la Asociación de Músicos de Santa Fe, de que las orquestas típicas, de jazz, características (tocaban bailones, guarachas, merengues y pasodobles) o chamameceras tuvieran al menos 10 miembros, y surgen numerosos grupos juveniles de tres o cuatro integrantes en un nuevo contexto. El pianista Hugo Zalazar, de la orquesta Santa Alhoma, había actuado en Centroamérica y conocía los instrumentos característicos de los ritmos tropicales [Miguel: 43-46].

No menos de 10 conjuntos, algunos conformados por adolescentes, pulularon por la provincia hasta 1969, cuando la avalancha de ritmos anglosajones impulsados por las *majors* ya mencionadas coparon el mercado musical. Entre los que resistieron se destaca un grupo que sufrió modificaciones en el nombre (Sex-teto Los Palmeras, Grupo Palmeras y, finalmente, Los Palmeras<sup>2</sup>), conducido por el acordeonista Osvaldo Zabala, por su producción pionera y sumamente intensa. Grabaron entre *Los Palmeras* (1976) e *Irreemplazables* (2000), nada menos que otros 29 LP, lo que supone alrededor de 300 canciones. Por tanto, las observaciones que siguen sólo tienen un alcance aproximativo.

1 La cubierta del primero muestra a los ocho integrantes (zapatos blancos, pantalón azul y guayaberas multicolores) y algunos de sus instrumentos (tamboril, guitarra, contrabajo, bongó) en plena función y formando un semicírculo, dentro del cual queda una bailarina de rojo y zapatos de taco alto blancos, cuyo cuerpo hace un medio giro muy sensual. La del segundo deja a otra muchacha en el centro, con gesto similar de estar bailando; luce dos piezas (la pollera corta y transparente deja ver completa una de las piernas) con maracas en las manos e instrumentos de percusión alrededor.

2 Sus integrantes, además de Yuli, Zabala y Denis, eran Gómez en bajo, Donnet en timbales y Zalazar en tumbadoras.



Su primer vocalista fue Czeslaw Popowicz (Yuli), nacido en 1946 y en un campo de refugiados polaco. Sus padres lo trajeron de dos años a la Argentina. En 1966 formó el grupo Santa Cecilia y luego pasó a ser vocalista de Los Cumbiambas, para quienes escribió una serie de letras muy melodramáticas (“Asilo de menores”, “A la sombra de mi mamá”, “El preso n° 9”, “Canción para un niño solo”).

En 1972 pasó a cantar con Los Palmeras y a grabar el disco del mismo nombre, primero de un grupo santafesino, en 1976 y en los estudios ION de Buenos Aires.

Con el nuevo director de ese conjunto, Marcos Camino, compuso Yuli la mayoría de los temas de un segundo LP, para el mismo sello pero en los estudios porteños de RCA: *Te regalaré la vida* (1977).

Suman a los músicos el instrumento que será distintivo de la cumbia santafesina, la guitarra eléctrica, a cargo de Juan Carlos Denis. La cubierta es una foto de los cinco de medio perfil contra el fondo porteño de la Plaza de los Dos Congresos. En 1978 graban *Morenita cumbiambera* con su nuevo cantante, Héctor “Cacho” Deicas, y la cubierta del LP muestra al fondo el mítico puente colgante de la ciudad de Santa Fe. En 1983 obtienen el primer Disco de Oro (20000 copias vendidas), al que seguirán muchos otros. En 1999-2000 ganan “el premio Clave de Sol como Mejor Grupo Musical del interior del país” [Marques: 69].

La franja más amplia y celebrada por sus fans es de carácter amoroso y de corte absolutamente patriarcal, por lo menos hasta fines del siglo XX. La voz recurrente es masculina, al igual que los cantantes, y adopta un tono pedagógico, en el mejor de los casos, para referirse a las mujeres, porque habitualmente se las acusa de abandono, desamor, traición, etc.

“Solos en la playa” lo resume en tres versos: “fue donde te dije el primer te quiero / y esa misma noche / te enseñé el amor”. Y “Ahí van camino hacia el altar” es aún más posesivo: “ahí va la que fue mía”, antes de confirmar “sé bien / que nunca olvidarás que fui tu amante / el primero en enseñarte el amor”.

Son canciones muy estereotipadas, sobre la base de un vocabulario y un fraseo con escasos cambios de una a otra agrupación, y no se caracterizan por ofrecer hallazgos lingüístico-literarios, además de no diferir del repertorio melódico internacional. Ahí residen las marcas de la dominación que toda producción popular, irremediablemente, arrastra y una de ellas es el uso del tuteo, ajeno al habla del Litoral argentino. Por eso cualquier excepción resulta significativa, como esta vacilación en el pronombre personal y en el verbo: “Cumbia yo te canto / porque nadie lo hace / porque en ti renace / siempre el mismo sol / de aquellos que quieren / pero que no pueden / ser como sos vos”.

Es muy notorio en dicho corpus que todo consiste en mencionar los atributos físicos de ciertas bailarinas: “A mover la colita”, “La chica de rojo”, “Danza Morena” o “Menéala”, que dice: “Cuando meneas tu caderita, / negra, me haces estremecer, / tu cuerpo suda y mi ser se agita / ¡ay! quisiera amarte hasta enloquecer”.

Una excelente muestra de esa alienación paternalista, pero con cierto distanciamiento burlón, es el tema de Camino grabado por Los Palmeras “¡Qué lindo es el matrimonio!”, octosílabos rimados en los pares, un segmento del cual les leo:

A mi negrita la quiero  
 porque nunca dice nada,  
 si salgo con mis amigos  
 y vuelvo de madrugada.  
 Si me ven acompañado  
 de rubias de piel dorada,  
 de morenas o trigueñas,  
 siempre se queda callada.  
 Qué lindo es el matrimonio  
 cuando no existe la duda.  
 Qué lindo es el matrimonio  
 cuando la mujer es muda.

Pero los críticos culturales debemos ser cazadores de excepciones y por eso mismo puntualizo, entre los primeros éxitos de Los Palmeras, “La suavcita”, una letra que le reconoce actividad a la mujer y nada menos que a la hora del baile. Ella da las indicaciones, que parecen retrotraer los movimientos a los de aquella danza ritual de los orígenes:

Que mi novia sí sabe  
 cómo se baila cumbia  
 y al sonar los tambores,  
 si no la invito, me invita ella.  
 Y como enamorados  
 yo la voy apretando,  
 me voy acomodando  
 para bailar así todo el tiempo.  
 Ella que es bailadora,  
 de la cumbia señora,  
 me dice que me adora,  
 pero apretao no se baila cumbia.  
 Se me suelta y se aparta,  
 se agarra su pollera  
 y al menear su cadera  
 sonriendo altanera  
 me dice Baila baila  
 báilamela suavcita,  
 mírame sígueme acósame  
 que la cumbia es sabrosita  
 si la bailas suavcita  
 y abriendo los brazos.

Otras letras localistas, ajenas al magma “romántico”, son las dedicadas al equipo de fútbol Colón de Santa Fe, como “Soy sabalero” o “El Bichi gol”. La tapa de *Fiesta descontrolada* (1995) lleva los colores rojo y negro de la camiseta de Colón y la O de descontrolada está dibujada como una pelota de fútbol. Toda la parte A de ese LP consiste en un enganche de temas homenaje al mismo club, que acababa de ascender de la B a primera división.

Es interesante que dediquen una cumbia a identificar su propia tarea y el valor que ellos le asignan en “Somo lo muchacho de la orquesta”, letra de Kustin y Marti, dos de cuyos bloques reproduzco<sup>3</sup>:

Somo' lo muchacho de la orquesta,  
 los que rascan siempre en cada fiesta,  
 llevamo' lo instrumento que podemos,  
 la cosa es entregar felicidad.  
 Somo' los muchachos de la orquesta,  
 bajo, acordeón y batería,  
 guitarra, pandereta y alegría  
 y un loco corazón para entregar.

Por supuesto que enfatizan la felicidad y la alegría, que es lo que su público espera de ellos y, en medio de su vocabulario, que se mantiene siempre dentro de lo estándar, me llama la atención el uso del verbo vulgar “rascar” por tocar.

En cuanto a la problemática de si la cumbia les otorga identidad a los santafesinos, parece una doxa bastante generalizada. El intendente José Manuel Corral, en el texto “Parte de la identidad santafesina”, que precede al libro ya citado del periodista Hugo Miguel, recostándose en el aval de la Municipalidad de la ciudad de Santa Fe de la Veracruz y de la Universidad Nacional del Litoral, afirma:

La cumbia es parte de la identidad santafesina. Es un ritmo que está presente en la vida de todos, que alegra cada fiesta, que suena de fondo en las casas de la ciudad, que tarareamos de vez en cuando. A lo largo de estos 55 años [...] hemos adoptado el ritmo colombiano y le imprimimos características propias... [Miguel: 10].

<sup>3</sup> Destaco el uso de la primera personal del plural, que en el tango o el bolero remite casi inevitablemente a una pareja, y trato de reproducir la huella gráfica de cómo eliden las –s finales.

Llama la atención que se refiera dos veces al “ritmo”, a lo musical, por lo cual parece que no está hablando de canciones. Si lo propio está en una manera de interpretar musicalmente la cumbia es algo que me excede, salvo el empleo de la guitarra eléctrica como una modalidad regional, tampoco empleada por todos los conjuntos. El propio autor se pronuncia en el mismo volumen de manera más taxativa:

Hasta ese momento [década del 60] los músicos santafesinos carecíamos de una identidad musical propia [...]. Tenían identidad musical provincias como Entre Ríos con su chamarrita, Corrientes con el chamamé, Santiago del Estero con la chacarera, Córdoba con el cuarteto, Buenos Aires con el tango, pero nosotros estábamos huérfanos de estilo musical que nos identificara. Con la llegada de la cumbia se llenó este espacio y hoy podemos decir con total seguridad que es el “folklore santafesino”, el saber de nuestro pueblo... [21].

El éxito y vigencia popular conseguido por la cumbia en Santa Fe puede dar origen a estas confusiones, similares a las que, allá por 1988, provocaron un tremendo desorden en Cosquín, cuando la “Mona” Jiménez subió a cantar sus temas en el Festival: unos destrozaron sillas bailando y otros querían impedirlo, no aceptaban que el cuarteto fuera folklore, sin reparar en que lo que ellos prefieren escuchar tampoco lo es. La estilización ha alterado la composición de zambas, chacareras, gatos, etc. con instrumentos y armonizaciones modernizadoras.

Tal vez la cercanía y activo intercambio con Buenos Aires la privó a Santa Fe de un sonido músicoverbal propio, si acatamos aquella afirmación, pero la cumbia en todo caso es portadora de valores identitarios más amplios y combinados con otros, inestables. Los Palmeras cantan, en “Cumbia colombiana”: “En la América toda / la cumbia es un portento, / porque ya no tiene fronteras, / ella es libre como los vientos”.

La sensualidad del tango estuvo condicionada por sus orígenes; adhiero a quienes dicen que los primeros tríos actuaban en prostíbulos y el baile abrazado y con cortes insinuantes era un prólogo al acto sexual pactado. De ese origen marginal llegará a París y a toda América Latina con una configuración híbrida, según sus primeros historiadores [Bates]: lo melódico-sentimental de la habanera afrocubana, la coreografía de la milonga criolla y el ritmo machacón del candombe. Vicente Rossi (*Cosas de negros*, 1926) opina que la palabra tango designaba a los tamboriles montevidéanos.

Una nueva fusión, de instrumentos prehispánicos, afros y europeos, está en el origen del cancionero que alcanzó mayor popularidad hacia fines del siglo XX. La cumbia reemplazó la sensualidad tanguera, introspectiva, triste, a veces lúgubre, merced a una trayectoria que fue desde el trópico caribeño a Bogotá, pese al rechazo inicial de la élite blanca. Su festividad erótica contagiosa cubre hoy el mapa de la América hispánica para darle alegría a los sectores más humildes y postergados por las políticas neoliberales y contra la imposición del ritmo latino desde Miami, liderado por los cubanos en el exilio Gloria y Emilio Estefan.

## BIBLIOGRAFÍA

- BATES, HÉCTOR Y LUIS. 1936. *La historia del tango*. Buenos Aires: Fabril Editora.
- FRAGA, ENRIQUE. 2006. *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933-1953*. Buenos Aires: Corregidor.
- GRIGNON, JEAN; PASSERON, JEAN-CLAUDE. 1991 [1989]. *Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- JAKOBSON, ROMAN. 1977 [1933-1934]. “Qu’est-ce que la poésie?”. *Huit questions de poétique*. Paris. 31-49.
- FERNÁNDEZ L’HOESTE, HÉCTOR. 2011. “Todas las cumbias, la cumbia, la latinoamericanización de un género tropical”. Trad. Pablo Vila. *Cumbia: Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Selman, Pablo; Vila, Pablo, comps. Buenos Aires: Gorla. 167-208.
- MANZANO, VALERIA. 2010. “Ha llegado ‘la nueva Ola’: Música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966”. Cosse, Isabella; Felitti, Karina; Manzano, Valeria. eds. *Los 60 de otra manera: Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba. 19-60.
- MARQUES, MAXIMILIANO. 2019. *Santa Fe es cumbia: Vida y obra de los máximos exponentes de la Cumbia Santafesina*. Santa Fe: Sastre el autor.
- MARTÍNEZ, ROBERTO; MOLINARI, ALEJANDRO. 2012. *El habla de los argentinos: identidad, inmigración y lunfardo*. Buenos Aires: ECU.
- MIGUEL, HUGO ALBERTO. 2019. *Así nació la cumbia santafesina*. Santa Fe: Municipalidad de la Ciudad-Universidad Nacional del Litoral.

- REGUILLO, SUSANA. 2012. *Culturas juveniles: Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROSSI, VICENTE. 1958 [1926]. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.
- ROTBaum, GABRIEL. 2004. "Las encuestas sobre consumos culturales en la Argentina y en la ciudad de Buenos Aires". *Observatorio de la Industria Cultural, 4; Dossier Industrias Culturales*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- SEBRELLI, JUAN JOSÉ. 1964. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX.
- SEMÁN, PABLO. 2006. "Vida, apogeo y tormentos del 'rock chabón'". *Bajo continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Prefacio de Denis Merklen. Buenos Aires: Gorla.
- SVAMPA, MARISTELLA. 2005. *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- WADE, PETER. 2002 [2000]. *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Bogotá: Departamento de Sociología de la Universidad del Atlántico.

# REGIONALISMO ACUÁTICO: FORMAS NARRATIVAS DEL MAR EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

*Aquatic Regionalism: Narrative Forms of the Sea in Contemporary Argentine Literature*

**Mercedes ALONSO**

Universidad de Buenos Aires

meralonsa@gmail.com

## RESUMEN

La región acuática pretende dar cuenta de la unidad que forman la playa y el balneario, un espacio diferente de los centros urbanos y del “interior” usualmente asociado a los conceptos de región y al regionalismo. El recorrido de su formación dificultosa podría empezar en el rechazo que experimentan los reseros de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, y seguir con el cambio de las prácticas sociales y literarias que se produce en *Los que aman, odian* (1942), de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, para llegar a los textos contemporáneos en que los personajes “van al agua”. Este trabajo indaga en la forma literaria de la experiencia material bajo el supuesto de que el agua transforma la lengua y la narración que dan cuenta de ella. La propuesta está articulada a partir del contraste entre las escenas anteriores y tres novelas del presente, que narran el contacto material: *Juegos de playa* (2008), de Betina González; *Un verano* (2015), de Damián Huergo, y *La canción del naufragio* (2015), de Juan Bautista Duizeide. En las tres, la región acuática se define a partir de la forma transitoria de estar en el agua que produce una experiencia subjetiva y una forma literaria.

**Palabras claves:** región, playa, mar, literatura argentina contemporánea.

## ABSTRACT

Aquatic region accounts for the unity made up by the sea and the seaside town, a place which differs both from the city and the hinterland that is usually conceived of as a region in regional literature. The history of its formation could begin with the rejection of the sea and the seaside that experience the herdsmen in *Don Segundo Sombra* (1926), by Ricardo Güiraldes, followed by the shift in social and literary practices that occurs in *Los que aman, odian* (1942), by Silvina Ocampo and Adolfo Bioy Casares, to finish with contemporary works in which characters go in the water. This paper seeks to describe the literary form of this material experience under the assumption that water transforms both language and narration. This proposal establishes a contrast between those previous scenes and three contemporary novels that tell of the material contact of the bodies: *Juegos de playa* (2008), by Betina González, *Un Verano* (2015), by Damián Huergo, and *La canción del naufragio* (2015), by Juan Bautista Duizeide. In all of them, the aquatic region is defined from an ephemeral way of being in the sea that produces a subjective experience and a literary form.

**Keywords:** region, seaside, sea, contemporary Argentine literature.

Una escena de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, establece el límite de la literatura argentina en el arenal, que interrumpe el avance de los reseros por la llanura. El recorrido traza el mapa de la región. Las estancias están “para el lado opuesto al mar; para el lado de la gente” [Güiraldes: 122]. El agua es “una franja azul entre las pendientes de los médanos”, “un doble cielo”, “pampa azul y lisa” [120], difícil de nombrar y de describir, que rechaza el trabajo: Fabio vuelve a sus tareas en lugar de contemplar “el espectáculo vasto y extraño para [sus] ojos” [121] para no “pasar por pazguato” [121]. El borde de la costa organiza las zonas a ambos lados: el mar y el cangrejal, ubicado “hacia un lado distinto al que a la madrugada habíamos seguido para la recogida” [132], quedan fuera del ámbito de representación; en cambio, el médano y “la arena mojada de la orillita” [121] se integran al trabajo como espacios de afuera en los que incursionan los reseros para recuperar a los animales.

El mar es improductivo: la reliquia del desorden anterior a la civilización que Corbin encuentra en la representación bíblica; lo que se opone a la trama económica de la pampa, donde se define el sistema literario argentino. Siguiendo el orden cronológico, a la novela de Güiraldes se le podría yuxtaponer *Los que aman, odian* (1946), de Bioy Casares y Silvina Ocampo, en la que reaparecen los cangrejales como espacio siniestro que interrumpe la “cosa infinita” [33] que es la arena. La playa es informe y amenazante. Sin embargo, ya existe como espacio que genera prácticas y representaciones: la “reclusión” y “contemplación” [10] en la costa, las vacaciones, el hotel, las formas de estar sobre la arena<sup>1</sup>. El baño de mar, sin embargo, es una aventura a la que solo se atreve Mary, a quien hay que rescatar de la corriente que la arrastra. Nadar en el mar es un desafío de fuerza que queda excluido de las opciones de esparcimiento.

¿Qué pasa desde entonces con esa experiencia? El desarrollo de una literatura de playa o de balneario diversifica los espacios. La playa y la ciudad establecen la división fundamental, pero cada una admite zonas internas, como las que marca *Don Segundo Sombra*, o las que, en el espacio urbano, distinguen diferentes tipos de balneario. El mar es un espacio menor dentro de ese conjunto; todo siempre sucede en otra parte. El recorte y la actitud se enmarcan en una doble delimitación. Por un lado, la llanura como territorio privilegiado de la literatura argentina, donde se disputa la tradición en el sistema centralista, según demuestra Montaldo. Por otro, el privilegio de la perspectiva terrestre en la definición de un regionalismo de playa en el que el espacio de afuera ocupa el lugar del interior en la confrontación con el campo fértil y los espacios urbanos.

Hay todavía un tercer límite que define el objeto en relación con un contexto literario más amplio. La literatura del mar, un género menor pero no inexistente en la región del Río de la Plata, se forma en torno de este espacio. *Moby Dick*, que la crítica usa como modelo para definir esta forma narrativa y que sirve de referencia a la literatura que viene después, establece el foco y el lugar de enunciación del género en la superficie del agua por la que se navega. Shin Yamashiro propone reconceptualizar la literatura del mar a partir de nuevas espacialidades, como la orilla y las profundidades. Sin embargo, en la literatura argentina, la mirada desde el espacio ambiguo entre la tierra y el agua produce el rechazo del mar, triplemente relegado: del centralismo, del regionalismo y del balneario, que privilegia los espacios terrestres de la ciudad y la playa. Me pregunto, entonces, por las interrupciones de esta constante: cómo se escribe la experiencia de ir al agua que quiebra la superficie navegable y la perspectiva terrestre desde una ubicación intermedia entre la orilla y las profundidades inexploradas.

El punto de partida de este recorrido es la pregunta acerca de qué zonas pueden ser una región. La zona del mar que recorto permite, en primer lugar, salir de la dicotomía interior-centro. La costa y la playa forman una región que no se ubica hacia adentro, sino hacia afuera del territorio, lo que cuestiona la validez de los términos, así como la supuesta homogeneidad de lo que nombra cada uno. En segundo lugar, abre la interrogación sobre qué puede ser un territorio regional en términos de dimensiones y de materialidad. ¿Cómo se recorta una región en la inmensidad sin marcas del mar? Las escenas de inmersión de tres novelas contemporáneas son experiencias físicas de interacción entre el cuerpo y el agua que definen la región acuática al establecer allí un lugar de enunciación y de pertenencia que amplía los límites de la literatura argentina, de la del mar y afecta la escritura.

1. *Juegos de playa*, de Betina González, cuenta dos escenas de inmersión. En la primera, la narradora, en pleno tránsito veraniego entre la infancia y la adolescencia, intenta cruzar la rompiente. El mar es un

<sup>1</sup> Sobre la historia de estas prácticas en el contexto local, Pastoriza (2011).

desafío, aunque menos desafortunado que el de Mary. “No importaba cuán fuerte nadara: la rompiente siempre quedaba más lejos, se estiraba fuera de mi alcance en un desarreglo de toses, golpes y manotazos que me devolvían a la playa” [González: 24]; la bandera roja “marcaba el tamaño de nuestra hazaña” [25], “Nunca vencimos a la rompiente” [25]. El punto de vista cambia la forma del relato; desde adentro, nadar no es una serie de acciones, sino el tiempo en el que se produce la experiencia. En esta primera escena, los pensamientos que se encadenan como preguntas presentan el peligro como proyección en el presente de sensaciones corporales futuras:

¿Y si el agua te envuelve en una sábana muda adonde no llegan ni los truenos, adonde no llegan ni Aquaman ni el Hombre de la Atlántida para salvarte? [...] ¿Y si la culebra de una corriente te ata los pies, te lleva hasta el fondo y ya no te devuelve más? [...] ¿Y si cae un rayo y lo último que ves son los ojos desconcertados de los peces y las algas fosforeciendo en la blancura de la descarga? [23].

Debajo de la superficie, donde hay otra geografía (la corriente, el fondo), otros seres vivientes y donde el cuerpo funciona de otra manera, el registro sensorial se expande para dar cuenta de un espacio donde no hay posibilidad de contemplación.

Fuera de las imágenes convencionales, las zonas se multiplican. La rompiente es un punto bien definido en la extensión que se divide en dos, diferenciadas en la experiencia y en sus aspectos visibles: “Más allá, el mar se veía tranquilo, desentendido de la espuma y su pulsión asesina, concentrado en su verde espeso y en el gris cetáceo del cielo” [González: 24]. En la playa existen los espacios reconocibles de la topografía (médanos, orilla) y los que delimitan las prácticas, como la cueva en los acantilados que la narradora usa de escondite. En esa zona apartada y de difícil acceso, donde el mar es más peligroso, tiene lugar la segunda escena de inmersión. El desafío no es deportivo, sino la disputa con otra chica, local y mayor, por el dominio del territorio marítimo:

Corrí hacia el mar, tropecé con anémonas y caracoles filosos, nadé sin ver el oro oscuro del agua. Casi en seguida perdí fondo. Nadé sin método y sin fuerza, contra las olas, sintiendo que cada empujón era una lucha entre el mundo entero y mi cuerpo descontrolado. Tal vez por eso pasé la rompiente sin darme cuenta, embistiendo la espuma sin ver ni pensar en nada. Entonces, logré que mi cuerpo se moviera como en la pileta del club [49].

En lugar del estilo y la fuerza, aparece la sensación del cuerpo que se acomoda al medio. La hazaña es ese logro, más que haber pasado la rompiente; el relato prepara este momento de tránsito físico que acompaña otro subjetivo: su “reciente victoria sobre las olas” forma parte del “último capítulo en mi verano de niña” [51].

2. *Un verano*, de Damián Huergo, comparte la trama de iniciación, pero no solo eso; también traza la geografía del balneario mediante divisiones entre el pueblo, la playa y sus zonas internas. La mayoría de las escenas que estructuran el pasaje de Mauro hacia la adolescencia suceden cerca del mar, pero solo una, sin función aparente en ese proceso, ocurre dentro y abajo del agua. El comienzo sigue el esquema de las anteriores: Mauro corre “sintiendo en la suela de los pies la arena caliente y la conchilla rasposa” [Huergo: 16]; salta las olas, se zambulle y nada mar adentro. No busca pasar la rompiente, sino la línea de gente tras la que ubica un espacio propio.

El movimiento completo distingue zonas de mar en sentido horizontal y vertical. En la superficie, estar en el agua deja de ser el ejercicio de una fuerza; Mauro hace la plancha, “cerró los ojos y se dejó mecer. Las olas lo subían, lo bajaban. Sólo escuchaba el sonido del agua ir y venir” [17]. Bajo el agua, cambian las destrezas:

Se sumergió. La presión del agua en sus oídos como tambores. Abajo todo era marrón y verde musgo. Mauro seguía bajando en vertical. Podía estar a un metro del fondo o a veinte. Le entraba arena en los ojos. Daba igual. Mauro braceaba. Enterrándose. Hasta que clavó las uñas en el suelo blando. Apoyó las palmas en la arena, giró y se impulsó para salir. Sin fuerza. Sin aire. En la cabeza otra vez los tambores. Subía rápido. Parecía que alguien lo estuviera succionando por un tubo. Faltaba poco. El agua era más clara. Apenas. Se veía el sol. El brillo del sol en la superficie del agua. Más tambores. [17]

El descenso interrumpe la acción. La subida es un impulso, la fuerza no es de él, sino del agua. No hay hazaña más que las condiciones a las que se somete el cuerpo: la presión del agua, la arena en los ojos, los

sentidos afectados. Ir al agua es una aventura de la percepción. En los ojos “grandes, ardientes” con los que sale coinciden el estado emocional, “como si hubiera llorado todo el tiempo que estuvo sumergido” [17], con el efecto de esa exigencia que le genera la necesidad de mirar el suelo para “controlar las imágenes que se movían sin pausa” [17-8]. Coinciden, también, la apertura de un espacio personal en la geografía de la playa, que implica un contacto estrecho con el agua, con el descubrimiento del proceso interno que integra, finalmente, la inmersión al desplazamiento “hacia adelante” de Mauro en las etapas de la vida.

3. *La canción del naufragio*, de Juan Bautista Duizeide, explora diferentes formas de la coincidencia entre la transformación subjetiva y el descubrimiento del mar más allá de la superficie. Al final de la novela, Martín Reyero, tercer piloto del *Caleta Leona*, que lo conoce como espacio navegable de trabajo, desobedece las órdenes del capitán y nada al costado del barco. La sucesión de escenas de inmersión, que se encadenan en sus recuerdos, reemplaza el regreso a tierra, que es el cierre prototípico de la literatura del mar en la que se inscribe la novela. El descubrimiento de una forma de estar en el agua transforma al sujeto y al género con la búsqueda de formas literarias de conocer el espacio, que son visibles en las diferentes aproximaciones a la imaginación de la materia.

La primera escena comparte la temporalidad de las otras novelas; marca el pasaje de la infancia a la adolescencia con la aventura de nadar desnudo de noche con sus amigos y sus primas.

Nunca volvió a sentir algo comparable. Entrar así al agua oscura lamido por mil lenguas. Nadar desnudo, atravesar desnudo la rompiente, flotar desnudo más allá [...]. De aquel lado las luces y los ruidos, de acá la noche y la música del mar. Y sentir esa música hasta ser parte de ella. Acariciado por el mar y por la noche en toda la piel y más adentro, en cada hueso. Acariciado por el peligro. [...] Flotar como una estrella negra caída en el agua oscura. Pero las primas crecieron. [Duizeide: 184-5].

El fin de una etapa define un cambio en la forma de nadar y de sentir el mar. El “nunca” inicial se explica en el párrafo siguiente; a partir de entonces nada solo y deja de flotar. Reemplaza la experiencia compartida de desafiar las normas en el espacio-tiempo fuera de la vigilancia familiar –la playa de noche– con una prueba física que no produce experiencia.

Hay, entonces, una segunda iniciación, un poco más grande y solo. El espacio personal es una zona en el mar, después de la canaleta que corre paralela a la costa, donde solo “él y sus amigos saben montar, domar, gozar” [Duizeide: 188] las olas. La destreza coincide con el conocimiento del mar; la narración de la fuerza, con la exploración sensorial:

Corre a toda velocidad hacia el agua. Llega entra salpica para todas partes. Tratando de frenarse lo mínimo se interna a zancadas, a saltos, a vuelos. Se zambulle apenas el agua le llega por encima de la rodilla. Y con el latigazo del frío durándole en la piel, sin voltear la cara para respirar, encajada la cabeza en el verde como la proa de un crucero en su derrota, nada a toda velocidad hasta el otro lado de la primera rompiente [188].

La enumeración de acciones no aplanan el relato. Al contrario, da cuenta de la experiencia de aceleración: no hay obstáculos ni comas que detengan el avance hacia el mar. Llegar a la rompiente es una sensación en el cuerpo y la delimitación de un punto en el recorrido. Recién en la calma de la canaleta, flota, respira y avanza hacia otra zona: “la segunda rompiente, de agua mucho más fría y más salada” [188]. El desafío no es la llegada, la distancia, sino la permanencia:

Barrena hasta perder la cuenta, el frío, el pensamiento. Hasta perder el aire, el estilo, la conciencia. Se vuelve pez, se vuelve ola, se vuelve agua, movimiento puro. Agotado, vuelve a ser él. Y tan lejos de la playa. Vacío, sin impulso, algo mareado. Jadea, jadea. Toma y toma aire, aire, aire, profundamente absorbe el aire, el aire, el aire, y lo va largando, de a poco lo va largando. Aire, aire, aire [188-9].

La enumeración, como forma de la intensidad, no recae en las acciones de fuerza, sino en la respiración. El ritmo narrativo fluye, como el aire y el agua a la que se asimila el nadador. El vacío ya no es la extensión del mar que se contempla, sino el que se produce dentro de él. Entre perder la conciencia y volver a ser, la convergencia con el agua. A la vuelta, en cambio, la enumeración marca el ritmo de la brazada: “Uno dos, uno dos, uno dos sin parar, pero la sensación es siempre la misma: no se avanza. Uno dos uno dos nada. Como si las olas tirasen de sus pies mar adentro para no dejarlo ir más. Nunca más. Nunca más tanta osadía” [189]. La acción es del agua, como la que siente la niña de *Juegos de playa* y la que impulsa a



Mauro en *Un verano*. Las actitudes varían entre la resistencia, la entrega y esta, en la que las dos fuerzas materiales funcionan en conjunto.

En esta escena intermedia, el cuerpo de Martín se asimila a los elementos del medio (es pez, ola, agua); en la última, se integra a la región acuática que define con su forma de estar ahí. Mar adentro, atado al barco, la fusión no alterna con la lucha porque no hay olas a las que hacer frente, ni distancia que atravesar ni peligro de ser arrastrado. En cambio, “[s]e entrega a la corriente” [Duizeide: 191], “se deja ir de espaldas. El agua abraza su cuerpo” [190-1], “queda a flote, cara a la luz, cerrados los ojos, son una sola cosa su respiración y el viento del mar. Flota como si lo único que hubiera hecho en veinticinco años fuera flotar. Dejarse tener por el agua suspendido en un espejismo de zarpadas y regresos” [191]. Los verbos indican formas inmóviles de estar, diferentes del desplazamiento de los otros nadadores y de la navegación que marca la trama de esta.

Así como no hay entrada al agua, tampoco hay salida; la novela termina en el tiempo detenido de la inmersión. Flotar no es una pausa, como en las escenas anteriores, sino la acción principal, estar en el mar: “logra borrar cuanto viene a buscarlo desde el tiempo. Logra ser sin momento ni lugar. Allí” [191]. “Allí” se opone al espacio-tiempo de la identidad, que se disuelve en la experiencia efímera de transformación. “Como si el mundo hubiera cesado de girar” [191]: la inmersión es un vacío de determinaciones en que coinciden el interior y el exterior.

Ahora su corazón dicta el pulso del cielo, rojo tras los párpados.  
Se queda así. Uno con la bahía.  
En silencio [191].

El cuerpo se integra al mar, se suspenden las imágenes, el texto se disgrega; en lugar de la enumeración vertiginosa de la velocidad, la cadencia pausada de las formas de ser y estar en el agua. La fusión con el medio transforma al sujeto, el medio y la materia narrativa. Si la experiencia corporal afecta la forma, la suspensión del tiempo y el desplazamiento modifica la trama de la novela. El mar en el que flota Martín ocupa el lugar de la tierra en el cierre del relato de navegantes; el descubrimiento o conquista, que es su objetivo convencional, y la vuelta al hogar coinciden en el espacio-tiempo de flotación en la región acuática.

4. *La canción del naufragio* define el espacio marítimo en el encadenamiento de estas escenas, en las que tres etapas de la vida están marcadas por experiencias del cuerpo. Si bien las zonas donde flota Martín están cada vez más adentro (primera rompiente, segunda rompiente, mar abierto), la progresión no es en términos de distancia, sino de conocimiento e interacción. La región es un proceso. En términos geográficos, las prácticas que producen y le dan sentido al espacio; en términos literarios, el recorte de un lugar de enunciación desde el que se construye el espacio imaginario<sup>2</sup>. Las novelas desafían el límite que el territorio acuático le opone al concepto de región. Las formas de permanencia en el agua, aunque breves, establecen un punto de vista desde el que se recortan zonas dentro de la vastedad en apariencia indiferenciada. Flotar es la acción fundamental en que el cuerpo se somete al agua: la culebra de la corriente, las olas que suben y bajan a Mauro, la fuerza que lo succiona hacia arriba. El agua suspende la acción, el cuerpo y el ritmo narrativo. La novela deja de narrar; la región no es una intervención del sujeto, sino una relación entre los cuerpos.

El proceso subjetivo en función de la experiencia corporal en el medio acuático define esta forma particular de espacialidad. Jon Anderson llama “lugar relacional” a la convergencia que se produce en el medio acuático, que desdibuja los límites entre objetos materiales, cosas vivientes y prácticas en una entidad o proceso limitado en tiempo y espacio. Eso es el espacio privado que crean estas novelas dentro del agua: el mar que se conquista más allá de la rompiente, el fondo, la zona de flotación. Como la cueva de la narradora de *Juegos de playa* o la “herradura de arena, al pie de los acantilados” en que Martín establece “su lugar secreto. Su casa verdadera” [185] en el espacio terrestre, las zonas del mar son espacios literarios de una transformación personal, donde coinciden el paisaje interior y el exterior en una experiencia más duradera que el instante de convergencia.

La inmersión marca los momentos de pasaje y afecta la materia del lenguaje. De acuerdo con Charlotte Mathieson, las estrategias textuales con que las narrativas marítimas intentan dar cuenta del espacio ex-

2 La definición está basada en los aportes de Sarlo, Demarúa y Foffani y Mancini.

traño se configuran en el intercambio fluido entre el mar, las palabras y, agrego, los cuerpos que median entre ambas. Mauro siente que no puede controlar las imágenes mientras se recupera de su inmersión en la profundidad; Martín nada por una experiencia perceptiva –“Solo por ese verde. Solo por ese verde. Solo” [189]. En los textos, sin embargo, la inmersión exige el despliegue de un conjunto sensorial que excede lo visual –el arrastre de la corriente, el brillo, la salinidad y la presión del agua, los tambores en los oídos, el latigazo del frío– y de un ritmo que se traslada del movimiento a las palabras: las preguntas encadenadas, la enumeración, la reiteración –“uno dos” como brazadas, “aire, aire, aire” [Duizeide: 189], como la respiración–, el vaivén de las olas –“lo subían, lo bajaban” [Huergo: 17]. La forma de estar en el mar que inventan las escenas de inmersión es el lugar de enunciación de una región acuática que, como todas ellas, es un paisaje sensorial y un uso de la lengua.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, JON. 2014. “Merging with the Medium? Knowing the Place of the Surfed Wave”. Anderson, Jon; Peters, Kimberley. *Water Worlds: Human Geographies of the Ocean*. Surrey, England: Ashgate. 73-88.
- BIOY CASARES, ADOLFO; OCAMPO, SILVINA. 2005 [1946]. *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé.
- CORBIN, ALAIN. 1989. *O território do vazío: A praia e o imaginário ocidental*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras.
- DEMARÍA, LAURA. 2014. *Buenos Aires y las provincias: Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DUIZEIDE, JUAN BAUTISTA. 2015. *La canción del naufragio*. La Plata: Club Hem.
- FOFFANI, ENRIQUE; MANCINI, ADRIANA. 2000. “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”. Drucaroff, Elsa, dir. *La narración gana la partida*. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, dir. Buenos Aires: Emecé. 261-91.
- GONZÁLEZ, BETINA. 2008. *Juegos de playa*. Buenos Aires: Alfaguara.
- GÜIRALDES, RICARDO. 1988 [1926]. *Don Segundo Sombra*. Ed. crítica de Paul Verdevoye. Colección Archivos-ALLCAXX.
- HUERGO, DAMIÁN. 2015. *Un verano*. Buenos Aires: Notanpüan.
- MATHIESON, CHARLOTTE, ed. 2016. *Sea Narratives: Cultural Responses to the Sea, 1600-Present*. London: Palgrave Macmillan.
- MONTALDO, GRACIELA. 1993. *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PASTORIZA, ELISA. 2011. *La conquista de las vacaciones: Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- SARLO, BEATRIZ. 1996. “La duda y el pentimento”. *Punto de vista*, 56: 31-5.
- YAMASHIRO, Shin. 2014. *American Sea Literature: Seascapes, Beach Narratives and Underwater Explorations*. New York: Palgrave.

# REPRESENTACIONES DEL INDÍGENA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: ALCIDES GRECA Y FAUSTO BURGOS

*Representations of the Indigenous in the First Decades of the 20<sup>TH</sup> Century:  
Alcides Greca and Fausto Burgos*

**María Florencia ANTEQUERA**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de Rosario  
Universidad Católica Argentina  
mfantequera@hotmail.com

**Marta Elena CASTELLINO**

Universidad Nacional de Cuyo  
martaelenac15@gmail.com

## RESUMEN

*Viento norte* (1927) del santafesino Alcides Greca (San Javier, 1889-Rosario, 1956) y la colección de relatos *Naatuchic, el médico* (1932), del tucumano radicado en Mendoza Fausto Burgos (Medinas, 1888-San Rafael, 1953), son tributarias de un interés compartido: dentro de los cánones de una poética realista abordan la representación del indígena en la primera mitad del siglo XX. Tanto *tobas* como *mocovíes*, respectivamente, son representados en diversos registros de la producción literaria de estos dos escritores descentrados. Entendemos que el valor de tales manifestaciones literarias es, *a priori*, el de contribuir a un proceso de documentación y autoconocimiento, a través de instrumentos expresivos propios: ambos han bregado por documentar las condiciones de vida de los habitantes de zonas largamente postergadas. Como denuncia social de las paupérrimas condiciones de vida de estos dos colectivos, los relatos de Burgos y Greca se erigen en un observatorio privilegiado para analizar la dinámica de los vínculos entre la poética realista –entendida como sistema de representación y procedimientos narrativos– y un momento determinado en la historia intelectual, cultural y literaria. En este sentido, podemos sostener que Greca y Burgos han contribuido de manera definitoria a la configuración del mapa literario de las regiones argentinas, en un momento de integración territorial y cultural.

**Palabras claves:** Burgos, Greca, Representaciones del indígena, Literatura regional, Realismo

## ABSTRACT

*Viento norte* (1927) by Alcides Greca (San Javier, 1889-Rosario, 1956) and the collection of short stories *Naatuchic, el médico* (1932) by Fausto Burgos (Medinas, 1888-San Rafael, 1953) from Tucumán, Mendoza, are tributaries of a shared interest. Within the canons of realist poetics, they deal with the representation of the indigenous in the first half of the 20th century. Both *tobas* and *mocovíes*, respectively, are represented in different records of the literary production of these two decentered writers. We understand that the value of such literary manifestations is, *a priori*, that of contributing to a process of documentation and self-knowledge, through their own expressive instruments: both have struggled to document the living conditions of the inhabitants of long-neglected areas. As a social denunciation of the impoverished living conditions of these two groups, the stories of Burgos and Greca become a privileged observatory for analyzing the dynamics of the links between realist poetics –understood as a system of representation and narrative procedures– and a particular moment in intellectual, cultural, and literary history. In this sense, we can argue that Greca and Burgos have contributed in a decisive way to the configuration of the literary map of the Argentine regions at a time of territorial and cultural integration.

**Keywords:** Burgos, Greca, Representations of the indigenous, Regional literature, Realism.

## INTRODUCCIÓN

Las obras ficcionales *Viento norte* (1927) del santafesino Alcides Greca (San Javier, 1889- Rosario, 1956) y la colección de relatos *Naatuchic, el médico* (1932) del tucumano radicado en Mendoza Fausto Burgos (Medinas, 1888-San Rafael, 1953) son tributarias de un interés compartido: dentro de los cánones de una poética realista abordan la representación del indígena en la primera mitad del siglo XX. Tanto tobas como mocovíes, respectivamente, son representados en diversos registros de la producción literaria de estos dos escritores descentrados.

La aproximación entre estos dos autores resulta válida por varias razones; en efecto, por un lado, pueden documentarse vínculos interpersonales entre ambos, afirmados, por ejemplo, en la inclusión de un juicio crítico de Burgos sobre la obra de Greca, que el santafesino retoma a modo de apéndice en su libro *La torre de los ingleses* (1929). De la misma manera, algunas dedicatorias librescas, atesoradas en la biblioteca personal de Greca, permiten exhumar vestigios de un vínculo amistoso y cotejar, desde el archivo mismo, intercambios entre ambos escritores: “Para el vigoroso cuentista criollo Alcides Greca con quien hicimos en letras, los primeros tiros al aire”, reza, por ejemplo, una dedicatoria estampada en 1940 en un ejemplar de *Naatuchic el médico* o bien “Para mi querido e inolvidable compañero, el vigoroso novelista de *Viento norte*. Con toda el alma” estampa Burgos en un ejemplar de *Kanchis soruco* en 1929. Asimismo, ambos participaban activamente, a instancias del tucumano Alfredo Coviello, del comité federativo de la revista *Sustancia*, “tribuna continental de la cultura provinciana”, publicación que se editaba en Tucumán y estaba dedicada especialmente a estimular la filosofía, el arte y la literatura. Estos ejemplos nos hablan de la existencia de una auténtica red cultural en la que participaban los escritores del “interior”, con prescindencia de la Capital, como recoge Guillermo Gasió.

Une también a ambos, indudablemente, el magisterio inapelable de Ricardo Rojas, visible a través de comunes inquietudes estéticas. En rigor, ambas producciones escriturarias demuestran un común interés: nos referimos, claro está, a sus preocupaciones sociales donde los indígenas detentan un lugar importante. Entendemos que el valor de tales manifestaciones literarias es, *a priori*, el de contribuir a un proceso de documentación y autoconocimiento, a través de instrumentos expresivos propios: de alguna manera, Greca y Burgos tienen en nuestra literatura el valor singular de habernos expuesto en sus relatos las experiencias de indígenas de dos regiones argentinas y, de este modo, han bregado por documentar las condiciones de vida de los habitantes de zonas largamente postergadas. Como denuncia social de las paupérrimas condiciones de vida de estos dos colectivos, los relatos de Burgos y Greca se erigen así en un observatorio privilegiado para analizar la dinámica de los vínculos entre la poética realista –entendida como sistema de representación y procedimientos narrativos– y un momento determinado en la historia intelectual, cultural y literaria.

Enmarcándonos en los estudios de literatura regional no regionalista [Demaría, Romano 2004, Castellino 1990 y 2013-2015, Delgado, Molina y Varela, Barcia, Videla de Rivero, Sarlo], podemos postular que la existencia de ciertas “miradas” que pretenden recuperar para la literatura paisajes y ambientes naturales y humanos de una determinada región o que desarrollan una temática que podríamos denominar “comarcana” constituyen un fenómeno de relevancia en el contexto de las letras argentinas de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, podemos sostener que Greca y Burgos han contribuido de manera definitoria a la configuración del mapa literario de las regiones argentinas. A través de toda su obra, pero fundamentalmente en la narrativa, Burgos y Greca “hacen literatura regional” [Castellino 1990: 36] en un momento en que el país profundizaba esa conciencia de integración territorial y cultural.

Este trabajo forma parte de proyectos de investigación más amplios que compartimos<sup>1</sup>; en esta ocasión, nos interesa adentrarnos en *Viento norte* (1927) y reparar en *Naatuchic, el médico*, conjunto de relatos de Burgos para intentar analizar las representaciones del indígena que, con similitudes y diferencias, ambos escritores construyeron.

1 Nos referimos al proyecto posdoctoral de CONICET “Claves para una poética realista en la obra editada e inédita de Alcides Greca: entre el folletín y la literatura de denuncia” que, más allá de estudiar la obra de Greca, intenta tender puentes entre Greca y otros escritores como es el caso de Burgos. El estudio de este autor se inscribe en el marco del programa de estudios sobre literatura de Mendoza, subsidiados por SIIP UNCuyo, que en forma sostenida viene realizando el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza (CELIM) de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.

Como señala Eduardo Romano en “La parábola narrativa regionalista” (2004) desde fines del siglo XIX se advierte en nuestras letras la emergencia de un regionalismo de corte principalmente paisajista, eglógico y que presentaba una “primigenia e idealizada relación del hombre con su tierra”, en la que solo cabían “ocasionales conflictos” [166]. De la antinomia ciudad / campo, indudablemente se privilegiaba el segundo de los términos.

Un paso adelante en esa “poética nativista”, según el mismo crítico, lo da Ricardo Rojas en *El país de la selva*, porque –si bien su gesto de volver los ojos al terruño de su infancia tiene mucho de la “mirada del hijo del patrón”, “lo cierto es que el futuro historiador de nuestra literatura adopta una actitud de mayor respeto por el lugareño y su cultura” [Romano: 168]. Resulta llamativo, asimismo, que la mentalidad de los aborígenes le resulte “simplísima”, aunque también apunta la posibilidad de que sea “como un libro que no supiéramos leer” [Rojas cit. por Romano: 168]. Y según el pensamiento determinista decimonónico, sostiene el peso de la naturaleza y el clima en la determinación de modos de ser humanos (“los hombres son indolentes en este clima”). Al mismo tiempo, con su recolección de coplas y cantares, Rojas “señala un interés hacia la producción literaria anónima a la que, años más tarde, acudieron como fuente de reescritura varios hombres del interior” [170]. Entre estos, Romano menciona a Fausto Burgos. Y podríamos agregar también, a Alcides Greca.

### Fausto Burgos

El escritor tucumano radicado en Mendoza representa una nueva versión del regionalismo, surgida en los años 30 que, siempre al decir de Romano, no se afilia a ninguna de las poéticas nativistas vigentes: ni la del nacionalismo arcádico e idealizador ni la dictada por los principios ideológicos del comunismo. Por el contrario, en su obra es dable advertir un tratamiento del tema del paisaje y, sobre todo, del hombre que lo habita, que se enraíza en su biografía y reconoce distintos matices según sea el ámbito geográfico evocado. Y lo hace a través de un instrumento expresivo propio, moviéndose con entera soltura dentro de las reglas de juego impuestas por esa especie literaria tan antigua y tan moderna como es el cuento, con una aptitud muy especial para totalizar en pocas líneas una situación, para retratar un carácter con unos pocos gestos y palabras, para pintar un ambiente con unas pocas y ocasionales pinceladas.

Es necesario asimismo reconocer en Burgos su calidad de iniciador: sus relatos mendocinos, publicados por primera vez en *Cuesta arriba* (1918) constituyen una temprana expresión literaria de estas tierras; igualmente, pocos antes que él se habían ocupado de los indígenas del noreste argentino o del desolado ambiente puneño. En cada caso, hay una adecuación del tono a la materia narrada; esto nos permite ensayar una clasificación de la narrativa de Burgos con un criterio que, sin excluir lo geográfico, lo complementa. Así distinguimos: *lo regional entrañable*, para referirnos a la pintura que nuestro autor realiza de la apacible y monótona existencia de las ciudades del interior, particularmente las andinas, que guardan para él vivencias inolvidables, como ocurre en *Pomán: Estampas serranas* (1933); *lo regional pintoresco*, en relación con los relatos tobas concebidos como un intento de aproximación a un mundo enteramente “otro”, pero que no logran trascender del todo la búsqueda del color local si bien asoman atisbos de una preocupación social; esta se extrema en sus relatos de ámbito puneño, sector de su obra que podría denominarse *lo regional doloroso* debido al matiz que asume la narración cuando la pintura costumbrista se vuelve aguda crítica de intención social a partir de la contemplación de una realidad que hiere, con su injusticia y brutalidad, la sensibilidad del narrador, tal como ocurre en relación con las narraciones de ambiente puneño contenidas en *La cabeza del Huiracocha* (1932) o las novelas *Kanchis Soruco* (1928) y *El salar* (1935).

Ahora bien, la “cuestión del indio” aflora reiteradamente en la obra de Burgos, en el marco de sus preocupaciones sociales, compartidas con otros intelectuales de la época, como Alcides Greca. En este sentido, podemos señalar su vinculación con algunos indigenistas peruanos. El caso emblemático es el de José Uriel García, y de esta amistad nos queda un testimonio indirecto: una carta que la esposa de García envió a la esposa de Burgos, suplicándole interesara a los intelectuales argentinos para abogar ante las

autoridades por la libertad de su marido, encarcelado en Perú por razones políticas<sup>2</sup>. Según historia Nicolás Alba, y testimonian las propias cartas de Burgos conservadas en el archivo del Museo Casa Ricardo Rojas<sup>3</sup>, el tucumano visitó Cuzco en 1928. Allí conoció personalmente a Luis Valcárcel, quedó impresionado por la campaña indigenista llevada a cabo por este y otros intelectuales y, con el objeto de difundir sus ideas, “medió para que tanto Luis Valcárcel como José Uriel García colaborasen, desde finales de la década de los 20 en el suplemento dominical de *La Prensa*, medio en el que también comenzó a escribir José María Arguedas a partir de 1940, siempre por recomendación del tucumano” [Nicolás Alba: 413].

Esto podría llevarnos a preguntar si Burgos “militó” efectivamente en su obra literaria los principios del indigenismo<sup>4</sup>, vale decir, si acometió en su obra una reivindicación social en el marco de una sociedad dividida entre explotadores y explotados. El profesor peruano Tomás Escajillo [citado por Nicolás Alba: 406] destaca como rasgos propios de la narrativa indigenista los siguientes: sentimiento de reivindicación social, superación de lastres pasados y proximidad al mundo novelado. El cumplimiento de estos rasgos en relación con esta obra de Fausto Burgos es relativo<sup>5</sup>, ya que, a pesar de que sus textos permiten observar las condiciones de pobreza y marginación en que viven estos indígenas en las diferentes zonas del país, el meridiano semántico del texto, sobre todo en las “estampas tobas” se desplaza más bien, siempre en aras del realismo característico de Burgos, a la pintura del detalle pintoresco de una cultura que, a fin de cuentas, le resulta ajena. Así, como también resalta Nicolás Alba, su adhesión al indigenismo no tiene tanto que ver con una militancia sociopolítica, sino con la adhesión a un subgénero temático abordado desde lo regional, pero con una perspectiva universal.

Del mismo modo, y recurriendo a las palabras de Eduardo Romano mencionadas *ut supra* a propósito de Ricardo Rojas, es dable advertir en las páginas de Burgos un cierto “paternalismo” hacia los indígenas desposeídos y explotados que presenta. A modo de ejemplo, podemos citar el intento de llevar a un niño toba a “la civilización”, alejándolo de su mundo para dotarlo de comodidades desconocidas en su propio medio, con el propósito de comprarle un traje, esto es, de “civilizarlo”.

### **Burgos, un narrador “realista”**

Las páginas *Naatuchic, el médico* son fruto de su experiencia personal –el componente autoficcional es inseparable de la prosa narrativa de Burgos–, tal como se advierte en la dedicatoria “A mi querido amigo y comprovinciano, el notable pintor Antonio Gramajo Gutiérrez” y en las palabras siguientes, de tono más

2 Respecto de la relación de Fausto Burgos con el movimiento indigenista, no podemos menos de mencionar a María del Carmen Nicolás Alba, quien recuerda que “en la novela indigenista subyacen elementos ajenos al orden occidental de la novela y por eso, la primacía no se centra en el individuo; el autor toma en cuenta el referente y se adecúa a las formas literarias indígenas, además de añadir elementos míticos procesados con recursos épicos en lugar de novelescos” [406]. Así definida esta vertiente literaria, la única característica indigenista que subyace a la obra de Burgos es el carácter de denuncia. Por su parte, Efraín Kristal sostiene: “El indigenismo es un fenómeno literario urbano que expresa los puntos de vista que tienen los ciudadanos respecto al indio”, “No se relacionaba con la cultura indígena directamente”, “Participa en la formación de posiciones políticas respecto al indio” y es un “vehículo literario para los activistas políticos excluidos de la arena política” [203].

3 Agradecemos al Museo Casa Ricardo Rojas el habernos permitido tomar contacto con estos documentos epistolares. La primera de estas cartas está fechada en La Plata, 1909; las siguientes, enviadas desde san Rafael, Mendoza, corresponden al 7 de junio de 1922; 26 de diciembre de 1922; 25 de setiembre 1925; 18 de abril de 1928; 11 de junio de 1928; 16 de julio de 1928; 20 de julio de 1929; 20 de diciembre de 1928; 6 de diciembre de 1929; 8 de agosto de 1932; 11 de diciembre 1935; 24 de abril de 1940; hay también una, fechada en Pomán (Catamarca), el 8 de febrero de 1929; otra, enviada desde Ckori-Mayu (Departamento de Rinconada, Jujuy), del 31 de enero de 1929 y, finalmente, otra remitida al “maestro” desde Madrid, España, el 19 de febrero 1933. La transcripción se encuentra en el archivo documental del CELIM (Centro de Estudios de Literatura de Mendoza), FFyL.

4 Acerca de la repercusión del movimiento indigenista afirma Nicolás Alba: “en Argentina, aunque es obvio que la repercusión del movimiento indigenista arribó a las regiones andinas del noroeste, y que la situación social podía asemejarse a la de los países vecinos, la realidad política (y literaria) del conjunto del país dificultaba la trascendencia del indigenismo, una corriente más bien exótica en un país en el que los indígenas representan menos del 5%” [407].

5 A pesar de que cuando Luis Alberto Sánchez (1953), en uno de los primeros estudios literarios sobre indigenismo, elabora un largo listado de novelas, nombrando, entre los autores argentinos, a Fausto Burgos.

íntimo: “Cuando leas estas estampas tobas, te acordarás de la cálida tierra formoseña”. Entonces, estos relatos brotan de una experiencia vital: los viajes a Formosa para acompañar al artista tucumano mencionado. “Esa vez –creo que la cuarta que íbamos para Formosa– [...]” [Burgos: 40], Gramajo Gutiérrez oficia como guía del escritor y también como mediador entre su curiosidad y los misterios de ese mundo nuevo: “Gramajo ya había estado en Formosa, ahora veníamos, él a pintar, yo, a escribir algunos relatos tobas” [Burgos: 29]. El narrador de varios relatos será así ese “nosotros” plural y, en parte, ambiguo, por cuanto en algunos casos incluirá al amigo, en otras, a su esposa y, en otras, a un tal Álvaro del que no tenemos mayores referencias.

Por otra parte, el subtítulo de “estampas” nos da cuenta del parentesco entre la obra del pintor y la del escritor, con connotación sugerentemente visual. En efecto, la descripción del mundo toba se fundamenta sobre todo en la *mirada* del narrador, mirada atenta y detallista sí, pero que no ahonda demasiado en la interioridad del personaje representado. Por el contrario, son simples recortes de vida en los que un personaje ocupa de pronto el primer plano, destacándose del conjunto, para reaparecer luego, en otro relato, como figura secundaria, con lo que el volumen total adquiere cierta unidad. Las acciones se presentan en forma fragmentaria: no se da cuenta de ningún ciclo vital acabado y prevalece la ambigüedad acerca del desenlace de las historias narradas.

El propósito del viaje es claro: documentarse *in situ* para la futura obra. En un pasaje se hace alusión, por ejemplo, a las notas tomadas en el lugar para elaborarlas luego literariamente. Es que tanto el pintor como el escritor buscan tomar sus modelos de aquellos paisajes recorridos, de aquellos personajes con los que se fueron topando en viaje. Por cierto, son varios los viajes realizados.

El narrador se mantiene en un discreto plano de testigo, sin asumir casi nunca el protagonismo de la acción: el centro de la escena está reservado a los otros, esos tobas que dan nombre a la colección. Su papel es más bien el de un cronista, aunque pueda en ocasiones trascender su simpatía hacia los personajes de sus relatos. En esa circunstancia del viaje residiría la posibilidad de vincular los textos con la labor periodística de Burgos, colaborador asiduo de importantes diarios de la época. De hecho, en las páginas de *La Prensa* apareció el 8 de abril de 1945 un texto que podemos considerar una reescritura de una de las páginas del volumen, titulado “Naatuchic y Catec”.

Escribir para un público amplio como es el de los lectores del matutino mencionado conlleva, de suyo, la exigencia de captar el interés por medio del detalle pintoresco, sugestivo, en otras palabras, la mirada propia del “turista” que intenta fijar por escrito sus impresiones destacando el exotismo de lo observado. Para descubrir este mundo viajó a Formosa, hacia ese “Centro” selvático y no hollado por el blanco, que aparece más bien aludido que descripto. Es indudablemente el poder de sugestión de ese “mundo primitivo” lo que Burgos quiere plasmar en sus relatos.

### Representaciones de la etnia toba en la narrativa de Fausto Burgos

A propósito de *Naatuchic el médico: Estampas tobas* podemos hablar de un auténtico “contario” (conjunto de cuentos con una clara unidad compositiva), en el sentido de que los relatos reflejan una unidad temporal y espacial, y están fuertemente relacionados entre sí por la reaparición de los mismos personajes, casi a modo de una novela fragmentaria, en los distintos textos. De esa preeminencia del personaje da cuenta el nombre toba que individualiza, salvo contadísimas ocasiones, cada capítulo. En cuanto al espacio, se reiteran ciertos elementos emblemáticos, como el viento norte, tortura de los visitantes y deleite de los nativos, que celebran su llegada en ceremonias rituales: “Cogidos de la mano, formando corro, los tobas daban vueltas y cantaban con voz gruesa y larga: celebraban la llegada del viento que corre a los ciervos, que espanta al yurumí y que enciende la sangre...” [Burgos: 37].

Este apunte cultural refuerza la sugestión “bárbara” que el paisaje ejerce sobre el narrador: “¡Oh viento de las tierras cálidas! Aún escucho tu zumbido bravo. El cielo era negro, negro el bosque. Y se prolongaba aquel coro quejumbroso y bárbaro” [37].

La brecha cultural no impide que el narrador formule opiniones positivas acerca de los tobas, fruto de su experiencia, u oídas a otros personajes: “Los tobas son buenos y fieles. Un capataz italiano me decía que él prefería vivir entre tobas y no entre cristianos” [29]. Las figuras de esos tobas, aun en su pobreza y desamparo, son ricas en atractivo, como depositarios de una sabiduría ancestral:

Naatuchic, un mozo toba de veinte años [...] viene a nuestro encuentro. Con él iremos hasta el centro de Formosa; él nos acompañará cuando recorramos el mundo virgen y los esteros pobla-

dos de tuyuyúes; él nos dirá el nombre de las frutas monteses [...] conoce toda laya de víboras, tres maneras de serpientes y el modo de curar la mordedura de la yará, de la boishini, de la ñanduriré y de la quihiho [13].

Son también fuertes y resistentes como el “cotapic”<sup>6</sup> y los mejores cazadores. Es cierto que muchos de ellos viven miserablemente: “Cerca de la fábrica de tanino ‘La Formoseña’ en Formosa, hay algunas chozas de tobas; son chozas mezquinas, hechas de paja brava”; “;Sohual!”, repite el toba, cuando ya no puede más y se va a su toldo; y durante todo ese día no vuelve a tomar el hacha, aunque lo muelan a palos” [8]. Son sufridos –“guapos para el sol” [19] y sobre todo, hábiles cazadores y pescadores, capaces de “maniscar” lo suficiente para asegurarse su subsistencia [45].

Es un mundo apenas bautizado por la civilización: muchos de los indígenas “han estado con los Padres” y llevan un nombre cristiano; también se han acostumbrado a vestir camisa, pantalón y polainas: pero se trata –parece decirnos el narrador– de modificaciones externas, que no atañen al “alma de la raza”. Esta continúa inalterable en sus rasgos físicos: “Tenía el cutis de cobre oscuro; eran sus ojos negros; grandes las orejas, la frente anchas gruesos los labios, algo achatada la nariz y blanquísimos los afilados dientes. Delgadito. Canillas de palo. Los brazos serían de hierro” [42].

También mantienen sus costumbres, sus trajes rituales: “sobre la cabeza un gorro de plumas de ñandú; en el pecho, a guisa de babador, una tela roja, salpicada de botoncillos de nácar; en los tobillos, sendos collares de uña de ciervo” [9] y sus ceremonias, como ya se dijo.

En todos los casos, la visión es exterior, es como si ese “Centro” reiteradamente mencionado y que puede analogarse simbólicamente a la esencia del pueblo toba, permaneciese ignoto para el narrador y adquiriese una connotación mítica, como de un paraíso original de la raza:

¡Al centro! ¡Otra vez al Centro boscoso, cálido y húmedo! ¡Otra vez al Centro de su Chaco formoseño, donde abundan los esteros! Saldrían a “maniscar” armados de sendos arcos y flechas de ñangapirí y jacarandá; matarían charatas, pavas del monte y torcaces; pescarían varias clases de peces; recogerían la dulce algarroba para la aloja; comerían como antes los gordos cogollos de carandaí [58].

Del mismo modo, la gran ciudad es sentida por el toba como algo completamente ajeno; así por ejemplo, el “chirete” (niño toba) que, ante la perspectiva de abandonar su terruño natal, aun con una vida plena de comodidades a la vista, se arroja a las aguas de “su” río, abandonando el barco que lo conduce a Buenos Aires: “-Déjalo, déjalo, patrón, -pidió el toba grande. -Así somos ‘mosotros’ [sic]” [44].

Este tipo de existencia anterior a su contacto con el hombre blanco, adquiere así un cierto matiz idílico; es la “civilización” la que ha roto el equilibrio natural de la relación hombre / tierra y ha desplazado al toba de su hábitat natural: “Los cristianos lo echaron más y más lejos, y siempre: ¡meta bala! ¡meta bala! [...] Él también mató muchos cristianos” [32-3]. La violencia engendra violencia; se alude a un ataque indígena que puede relacionarse con el malón aludido por Greca en su novela: “Hacia poco que algunos tobas habrían entrado a saco en el fortín próximo. Tenían sus motivos. Tenían sus motivos [...] ‘Cristiano hacer trabajar mucho y pagar con chapas a nosotros [sic]. Y vender camisa cara y pantalón caro y también meter bala a nosotros’” [73].

Son dos mundos diferentes, parece indicarnos el narrador; los contactos entre uno y otro, si no esporádicos, son cuanto menos superficiales. El arte se ofrece como una mediación, como un intento de acercar lo ajeno, de penetrar sus laberintos. Así, algo más que el simple color local buscan estas “estampas tobas”; lo pintoresco es solo una primera etapa de captación de ese mundo, que sin embargo permanece inasible. De su aliento profundo solo quedan atisbos. Así, por ejemplo, en las referencias a la epopeya de una raza vencida, derrotada en contacto con la civilización:

¿Los indios? Hacia poco que algunos tobas habrían entrado a saco en un fortín próximo. Tenían sus motivos. Yo escuché las razones de un tal Saiboloç, viejo y huraño: “Cristiano hacer trabajar mucho y pagar con chapas a nosotros. Y vender camisa cara y pantalón caro y también meter bala a nosotros”. Tenían sus motivos. Si el cristiano les enseñó a labrar la tierra, en cambio les dejó la carabina, el cuchillo, el alcohol [73].

6 Árbol de la zona, de madera muy resistente.

7 Burgos traduce la expresión “Sohual” como “Estoy mañero”.



La convivencia con el blanco ha generado nuevas necesidades: la de tener un nombre cristiano y la de vestirse como “blanco”, con lo que la dualidad cultural asume un cariz negativo, porque provoca una nueva forma de dependencia. La posición de inferioridad del indio se traduce en la denominación de “patrón” que se hace extensiva a todo hombre “blanco”. Así es saludado el narrador, pero en su caso la apariencia física (color de la tez, cabello oscuro y lacio) y, sobre todo, la actitud hacia el otro, habilita la denominación de “amigo” o “paisano”; tal la amable impostura que representa en uno de los relatos: “-Es cierto, soy paisano tuyo, me llevaron de aquí cuando yo era un chirete... Ipac mirada mi traje, mis zapatos, mi cabello, los ojos, los labios [...]” [30].

La actitud de mediador entre esos dos mundos se traduce igualmente en su incipiente dominio de la lengua toba, o –al menos– a su insistencia en recurrir a un “toba lengua” (lenguaraz) que haga posible la comunicación.

De todos modos, no rehúye el escritor tucumano la referencia reiterada a las condiciones de explotación a que están sometidos; comprados como mercancía a un precio irrisorio –“A ese yo lo compré a cinco pesos, cuando estuve con los Padres” [16]–; obligados a trabajar en faenas durísimas y en jornadas agotadoras por una paga miserable –“esta gente los hacía trabajar como bestias” [52]– hasta el quebrantamiento de su salud –“El toba siempre pobre. Ahora... dolor a la espalda, dolor a la espalda, de día y de noche” [52]– y a menudo la muerte. En tal sentido, los reiterados viajes que el narrador realiza a la zona formoseña le permiten constatar el cambio operado en uno de los personajes: “Cuando yo lo conocí, dos años antes, allá en la húmeda y sombría selva formoseña, era un mozo todo salud y fuerza [...] ¿Dónde habían ido a para su salud y su fuerza? Cuando me dio su mano huesuda no sé qué sentí” [52-3]. Este comportamiento habitual del blanco genera la desconfianza indígena: “¿Acaso este nuevo patón lo iba a poner a partir leña de quebracho, de sol a sol, durante varios días, para darle en pago dos o tres monedas y el escamochó?” [30]. El tema de la paga repite el tópico común; mercancía o trabajo genuino son “recompensados” con la promoción de un vicio, como la bebida:

¿Cuántos troncos astilló? Entrada la noche, vino el patrón.

-¿Tres pesos o una botella de caña paraguaya?

-Caña, patrón...

Se encaminó a un bosque en donde tenía su rancho de cortaderas. Esa noche bebió hasta matar la sed [61].

La formalización literaria de estos contenidos asume una inflexión particular, cercana al realismo decimonónico, aparentemente objetiva; sin embargo, hay una modalidad estilística reiterada que puede transmitir una valoración implícita por parte del narrador: la recurrencia a comparaciones animales. Así, la tristeza de la raza toba: “Lo ojos de Tuyuyú miran tristemente, cual los ojos de un perro maldito” [32]; o su bravura: “estos son más bravos que perros de presa” [66] y también “aquí regalan a los indiecitos, como regalan conejos” [42], en alusión a la costumbre de los habitantes de ciudades de llevarse “chiretes” cuando regresan a su tierra.

¿Actitud de crítica? Son las estampas puestas por Burgos ante los ojos del lector, en sus aspectos curiosos, llamativos, pero también hirientes.

### **Los mocovíes y Alcides Greca: migraciones a través de su práctica artística**

Desde su juventud, el escritor, juriconsulto, político, periodista y cineasta Alcides Greca (San Javier, 1889-Rosario, 1956) se sintió vitalmente interpelado por las injusticias sociales. Fue la literatura el vehículo escriturario para describir y, en ocasiones, denunciar las iniquidades del proceso inmigratorio de comienzos del siglo XX y las arbitrariedades suscitadas sobre las comunidades indígenas. De manera significativa, las primeras fueron representadas por su novela *La pampa gringa* (1936); las segundas, en especial los atropellos sobre los postergados mocovíes, fueron abordadas en *Viento norte: Novela del norte santafesino* (1927).

De esta manera, Greca tiene en nuestra literatura un valor singular, el de habernos expuesto en sus relatos las experiencias de indígenas e inmigrantes, teniendo en cuenta que repara y focaliza en los nuevos sujetos producto de las corrientes inmigratorias que irrumpen en la escena pública y documenta las condiciones de vida de los habitantes de zonas largamente postergadas: sus novelas realistas se centran en los mocovíes y en los inmigrantes para sostener la denuncia social de las paupérrimas condiciones de vida de estos dos colectivos.

Estas dos preocupaciones constituyen dos tópicos que fulguran en su producción escrituraria y que se erigen en un observatorio privilegiado para analizar la dinámica de los vínculos entre la poética realista –en

tendida como sistema de representación y procedimientos narrativos– y un momento determinado en la historia intelectual, cultural y literaria. Cabalgando entre la literatura y la historia, las novelas campean entre una matriz folletinesca [Rosa 2004] y la literatura de denuncia, la construcción de una aguda crítica social.

En su infancia, transcurrida en un viejo poblado colonial de fronteras del norte de la provincia –la localidad de San Javier–, Greca creció en contacto con los mocovíes, comunidad a la que estaba unido también por un fuerte lazo de afecto y de conocimiento mutuo. Estos recuerdos son fundantes en su itinerario intelectual y teñirán el conjunto de su producción artística. Durante 1917, con la ayuda económica de su progenitor, trabajó con ellos en su película *El último malón*, que gira en torno a la última rebelión mocoví acontecida en 1904 en su localidad natal. Este pionero largometraje de la década del 10, la primera película de ficción sobre indígenas realizada en Latinoamérica [Rodríguez: 33], utilizó algunos de los escenarios donde ocurrió la rebelión, contó con las actuaciones de los indígenas, muchos de ellos protagonistas de esa rebelión acontecida trece años antes de la filmación de la película: al decir del escritor sanjavierino, los hizo actuar “de ellos mismos”. En efecto, Greca recurrió al cacique mocoví Mariano López, líder del levantamiento, para formar parte de su aventura cinéfila. Solamente el papel del cacique rebelde Jesús Salvador y de su compañera de andanzas, Rosa Paiquí, fueron interpretados por los dos únicos actores profesionales del elenco, provenientes del ámbito teatral<sup>8</sup>. El resto de los colaboradores fueron los indios lugareños, la paisanada local y los familiares y amigos del mismo Greca<sup>9</sup>.

En el primigenio estudio crítico que lee en paralelo el texto literario *Viento norte* (1927), una sugerente novelización del libreto del largometraje *El último malón*<sup>10</sup> y la producción cinematográfica de Greca, el ya citado crítico argentino Eduardo Romano apunta que cabe pensar que, preocupado por la actualidad y el destino de los indígenas, Greca haya querido mostrar su situación para movilizar la opinión pública [Romano 1991: 8].

Ahora bien, conviene apuntar también que este interés por los postergados pueblos originarios del norte de su provincia migró del cine a su literatura: en rigor, tanto su novela *Viento norte* como su obra de teatro inédita *Ananoc: Tragedia de la raza nativa* (en 5 actos y 7 cuadros) de 1945 son tributarias de estas inquietudes, las cuales están presentes, además, aunque de modo espasmódico y tangencial, en otras obras e intervenciones intelectuales. Nos referimos, por ejemplo, a *La torre de los ingleses* (1929) –libro de crónicas de viajes por Latinoamérica– y a algunos de sus artículos publicados en las revistas *Universidad* y la del Instituto de Investigaciones Jurídico-políticas, ambas de la Universidad Nacional de Litoral, institución donde Greca ejerció la docencia y la investigación por más de tres décadas. De igual modo, podemos vislumbrar estos desvelos por los indígenas en su praxis política como parlamentario –de hecho, cuando publica *Viento norte* era por cierto diputado nacional– y, como indicábamos más arriba, en su única incursión cinematográfica. En suma, en diversos registros y con variaciones de intensidad, focalización y trama, a lo largo de todo su itinerario intelectual, Greca fue repensando, reescribiendo y calibrando este interés por los indígenas, así como también, auscultando, en particular, este episodio concreto de la historia santafesina, la rebelión mocoví.

### La rebelión en San Javier

Conviene considerar someramente la situación de los aborígenes de la región norte de Santa Fe, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En la historia de San Javier se produjo un parteaguas con la rebelión mocoví<sup>11</sup> de 1904. En rigor, este acontecimiento está vinculado a una extensa y complicada serie de con-

8 El personaje de Rosa Paiquí estuvo a cargo de la actriz Rosa Volpe.

9 *Diario Crítica*, 25 jul. 1924: 4.

10 Sugerimos consultar también los textos de Daniela y Verónica Greca (2011, 2013) sobre la película *El último malón*.

11 Coincidimos con Daniela Greca cuando afirma: “Una definición muy extendida desde el momento de su visibilización, a partir de lo expresado por las voces dominantes registradas en la prensa de la época (y también con la posterior influencia de la película de Alcides Greca), se refiere al mismo como un ‘malón’; esto implica entender al levantamiento como un ataque repentino, violento e injustificado de un grupo carente de ‘civilización’, tal como se consideraba a los indígenas en aquel entonces. Por el contrario, si bien dicha postura aún se mantiene entre algunos sectores, en los últimos años han surgido nuevas voces no hegemónicas que conciben al conflicto como una ‘rebelión’, reivindicando así la legitimidad de un levantamiento ocasionado por la marginalidad a la que los mocovíes eran sometidos por la sociedad mayor. Siguiendo los planteos que realizamos hasta el momento, consideramos que esta reformulación permite comprender mejor la complejidad en que se enmarca el conflicto mocoví, oponiéndose a la visión condenatoria tradicional y asociándolo con el contexto amplio que explica y justifica su surgimiento” [128].

flictos entre los indígenas y el resto de la sociedad –es en primer término un conflicto interétnico– en un contexto de consolidación del Estado nacional argentino<sup>12</sup>. Razón por la cual, y como primer elemento a tener en cuenta, la rebelión debe ser entendida dentro de un proceso histórico amplio y complejo, que se remonta a la situación general imperante en la región del Chaco<sup>13</sup>, en las cuales el Estado planificó diversas acciones con el objetivo de lograr la subordinación económica, política y cultural de los aborígenes de la zona [Greca, D.: 124]. Para decirlo muy brevemente, se necesitaba conquistar el territorio y someter a los indígenas como mano de obra barata [Greca, V. 2009]. De este modo, expropiación de sus tierras, marginación y expolio podrían ser los términos a los que se sometió a la población mocoví de San Javier. La desvalorización y la marginalidad impuestas por los nuevos habitantes “blancos” –los hacendados, los criollos e inmigrantes–, ocurrió con el aval (explícito o tácito) de las autoridades. Este es el telón de fondo –digámoslo así– y el contexto de producción de la novela *Viento norte* (y podría hacerse extensivo también al de *Naatuchic, el médico*).

Conviene reparar además que en San Javier iba generándose un clima de permanente confrontación que, lejos de atenuarse, se iría profundizando con el transcurso de los años [Greca, D. 2014: 125], y que daría lugar a la rebelión y la posterior la masacre mocoví de comienzos del siglo XX. Greca reconstruye en su novela, desde una poética realista, este clima de tensión social. Recordemos que *Viento norte* comienza con la siguiente “Advertencia del autor” a partir de la 3ª edición: “La trama de *Viento Norte* está construida con episodios verídicos y personajes tomados de la realidad. Tres acontecimientos de la historia santafesina constituyen el nudo central de la misma: la sublevación de los indios mocovíes de San Javier en 1905 [sic], la aplicación de la ley Sáenz Peña en 1912 y el veto de la Constitución liberal de 1921, pero debo hacer la salvedad de que por exigencias de la intriga me he visto obligado a ubicar estos sucesos en un espacio de tiempo de cinco a seis años” [Greca, A.: 11].

En el capítulo titulado “Nubes que amontona el viento”, se describe en particular cómo se fue gestando y preparando sigilosamente la rebelión mocoví [Greca, A.: 60], basada en “un sentimiento instintivo de rebelión contra sus opresores extranjeros” [59]: se refiere que “por todos los caminos se veían, día tras día, caravanas de indígenas, que tranquilamente sin apuro, con una lentitud de peregrino, se dirigían hacia San Javier, que los atraía con su prestigio de tierra santa, de tierra prometida” [59].

### Representaciones del mocoví e inflexión particular del género

Fausto Burgos, por su parte, describió el texto de Greca en estos términos: “con esta novela de ambiente santafesino el autor se coloca entre los primeros novelistas argentinos. Toda la obra interesa, enseña y emociona desde la primera a la última página” [Greca, A.: IV]. Llegados a este punto, conviene puntualizar entonces algunos elementos que se encuentran enhebrados en la novela del sanjavierino y que patentizan una inflexión particular del género.

Por un lado, en la novela se pueden observar sustanciosas referencias a la política local y regional que hacen de este texto un documento singular del mapa político de la época entre conservadores y radicales, así como una crítica a los sectores conservadores con los que Greca antagonizaba<sup>14</sup>. Recordemos que Greca era un vigoroso parlamentario y militante político dentro de las filas del radicalismo. En *Viento norte*, en la voz del narrador, se critica a la clase política toda, al clientelismo y al caudillismo, tópicos a los que Greca les dedicará un volumen completo algunos años más tarde: nos referimos a *Cuentos del comité*<sup>15</sup> de 1931 donde elabora corrosivos y jocosos relatos en torno a la clase política de su tiempo.

Por otro lado, se suma una trama folletinesca de amor entre el médico forastero, el porteño Almandos Montiel, quien se traslada a San Javier para ejercer su profesión y se enamora de Laurita, maestra normal [Greca, A.: 25] e hija de Don Fructuoso Rivero, un hacendado que, por cierto, rechaza el romance. Resulta interesante además que la trama folletinesca se robustece al intercalarse el género epistolar en la novela. En efecto, el romance es comentado en las cartas entre Montiel y su íntimo amigo, Pablo Guillén. De esta manera, la arquitectura textual dividida en cuatro partes y cincuenta y dos capítulos se permite incrustar el género epistolar para reforzar la historia de amor, como sucede en los capítulos “Epístola a Guillén”

12 Sugerimos consultar los textos de Verónica Greca (2007.)

13 La región del Chaco era la única dentro del territorio argentino que todavía se encontraba en manos de aborígenes hacia la década de 1880.

14 Recordemos, por cierto, que este es el momento de mayor apogeo del Greca político.

15 Conviene señalar que *Cuentos del comité* es la única obra de Greca que fuera reeditada.

(primera parte); “Vuelo de campanas” y “El viento del norte” (segunda parte) y “Ojos que vieron el mar” (tercera parte). Como se puede apreciar, esta trama folletinesca dialoga con los acontecimientos históricos relatados, la rebelión indígena, las pujas políticas entre sectores, entre otros.

En esta dirección, conviene apuntar asimismo que el joven Montiel llega desde Buenos Aires a San Javier, en busca de nuevos horizontes profesionales y de una estabilidad económica:

Fue grande la sorpresa de los amigos de Montiel cuando este les comunicó su propósito de establecerse en un pueblo de campaña. Nada pudieron sus argumentos ni promesas.

-Te vas a embutecer en el campo- le decían.

Le ofrecieron recomendaciones para ministros y diputados, a fin de que se le adjudicara un puesto en la administración. Necesitaba dinero con urgencia para compensar los sacrificios de sus ancianos padres, que habían agotado sus pocos recursos. Sabía que en la ciudad no lo podría encontrar fácilmente [Greca, A.: 27].

El porteño funciona como un viajero, un *extranjero* y un soñador y atrae las miradas de todas las muchachas del pueblo [23]. En última instancia, San Javier es, a sus ojos, puro exotismo y aventura [28], cuestión que en algunos pasajes puede extenderse a los mocovíes mismos. Esta forma de representación se puede anudar a la dicotomía civilización y barbarie, potente y productiva fórmula que ciertamente atravesará el relato y que dará lugar a múltiples oposiciones: propietarios de la tierra/desterrados, blancos/indígenas, mujeres blancas (patronas)/mujeres mocovíes (sirvientas), mocovíes traidores/mocovíes defensores de la comunidad, entre otras dicotomías. Razón por la cual, como expresa la investigadora Alejandra Rodríguez [31], podemos esbozar que el indígena es representado, en mayor parte, en tanto roza conflictivamente el mundo blanco. Sin embargo, más allá del exotismo del espacio descrito, en un pasaje del texto se puede apreciar que ambos polos de la población coexistirían armónicamente *compartiendo* la riqueza:

La comarca constituía una verdadera Mesopotamia, regada por el gran Paraná y tres de sus afluentes que, formando un vértice, confluían en las proximidades de Santa Fe. Varios riachos cerraban por el norte el abanico fluvial, salpicado todo de arroyuelos y lagunas.

Al principio, [a Montiel] lo asustó la distancia. El lugar carecía de vías férreas. Su gran amigo, el poeta Pablo Guillén, cuya familia poseía una estancia en las cercanías de la capital de la provincia, lo animó a la aventura, Guillén conocía por referencias el pintoresco pueblo, donde una tribu de indios mocovíes había sentado sus reales y compartía con los blancos la riqueza de la región [27].

En la novela se puede observar, en paralelo, una mezcla entre lenguas –el texto recrea el habla del español de los mocovíes, con su particular pronunciación– y confluyen, además, descripciones que revelan la mixtura entre culturas y creencias. Un pasaje ciertamente elocuente es “Fiestas patronales” donde los indígenas festejan al patrono San Francisco Javier, esto es, forman parte del culto católico, pero agregan sus propias costumbres, como el tocar las flautas de canilla de cigüeña y el tamborileo:

Las campanas repican volanderas. La procesión de indios desfila por las calles al compás del sor-do y tardo redoblar del tambor y del lamento inquietante del flautín de canilla de cigüeña. Los jinetes cierran la marcha quemando gruesas de cohetes. Caracolean los caballos [...]

En el interior de las ranchadas de rango, donde habita generalmente buena cantidad de mozas, se han improvisado pequeños velorios para rezar la novena. Alrededor de la imagen de San Francisco, ennegrecida por el humo de las velas, se ven mil baratijas: estampitas, caracoles, huevecillos, juguetes, y algunas veces a guisa de mayor adorno, sandías y melones. Al pie de la imagen no falta nunca la bandera en que los visitantes deben depositar su óbolo [71].

De igual forma, conviene apuntar que, aunque enunciamos estos elementos precedentes, nos sustraeremos de realizar un análisis pormenorizado de los mismos; tampoco efectuaremos una descripción de continuidades y rupturas en el modo de abordaje de la cuestión mocoví con el resto de la obra literaria y artística de Greca; estas iniciativas citadas *ut supra* quedarán entonces para intervenciones ulteriores.

Ahora bien, hecho este desbroce conviene reparar que *Viento norte* nos ofrece un amplio abanico de representaciones de la vida de los mocovíes y de sus vínculos con los blancos. El texto, que fue descrito por Ricardo Rojas en estos términos: “He descubierto desde sus primeros capítulos un relato lleno de vigor realista, de interés humano y de color local” [Greca, 1927: III]) presenta posturas antagónicas superpuestas. Las miradas se cruzan y, de hecho, entran en fragrantes tensiones: los roles del blanco, del indígena, de la comunidad, así como de la clase política y los caciques indígenas no son lineales, sino que presentan pliegues y fluctuaciones.

Por un lado, encontramos ciertas representaciones cuyas coordenadas estigmatizantes exacerbaban la bellicosidad, la vagancia, la inconstancia, los vicios, esto es, “la barbarie” de los mocovíes. Estos núcleos de sentido estereotipados, aludidos también en el texto de Burgos, son propios de la mirada de los blancos o “de los vecinos” (como son enunciados en la novela) y paralelamente, contribuyen a legitimar la violencia, la colonización y las diversas formas de dominación que Greca denunciará tanto en esta novela como en otros registros. La dicotomía entre la importante labor de los inmigrantes en el desarrollo de la comunidad y la vagancia y falta de miras de los mocovíes campea en el relato<sup>16</sup>.

Asimismo, dichos estereotipos funcionan, por otra parte, como argumentos para exigir a las autoridades la represión e incluso el exterminio, como surge del siguiente pasaje:

Contreras, como todos los blancos, no veía en el indio otra cosa más que un ser miserable, degradado por el alcohol, inconstante en el trabajo, que solo pensaba en satisfacer sus necesidades más inmediatas: engañar su hambre con algunos mates lavados y con un puchero de desperdicios para echarse luego a la bartola. El aborigen, según su opinión, teniendo baile y caña se consideraba completamente feliz y llenaba el máximo de sus ambiciones [Greca, A.: 58].

Sin embargo, y para complejizar el relato, resulta notable una pátina de denuncia social en lo referente a los postergados mocovíes. Los ejemplos son abundantes. Se denuncian los tormentos que la policía causaba a los indios –“la noticia de los tormentos que se infligían a los paicos empezó a causar alboroto en la ranchada” [Greca, A.: 120]–, los arrestos ilegales, el robo de tierras, el desdén y la invisibilización, entre otros. Para su contexto de enunciación, este posicionamiento resulta *de avanzada*: recordemos que Greca formaba parte de los mismos grupos de inmigrantes y criollos blancos que eran hegemónicos en San Javier.

Paralelamente, la figura del médico porteño Almandos Montiel traza, desde el comienzo, una mirada reivindicadora –casi comprensiva, podríamos decir– de los mocovíes, justificando los motivos de su rebelión ante la crítica del resto de los “blancos”. De algún modo, subyace el vincular a los mocovíes con un pasado de corte romántico, que se habría perdido a manos de la “civilización”. Como expresa Romano, el médico los mira desde un “pedestal humanitarista” [1991: 37]. Esta perspectiva coincide ciertamente con las tensiones que jalaban al propio Greca como intelectual, quien se debatía entre sus intenciones de defensa de los indígenas oprimidos y sus adscripciones ideológicas en tanto miembro de la elite y la clase política local.

De esta manera, el texto presenta oscilaciones que se imbrican, se solapan: por ejemplo, las tensiones entre la vida “primitiva” de los mocovíes y la sociedad de los “buenos vecinos”, esto es, los “blancos” de San Javier –“vientos trágicos soplaban sobre San Javier, cuyos vecinos, divididos por la discordia, se lanzaban a una lucha enconada, mientras en el barrio Sud, los indios cual fantasmas, en la media luz de sus vidas oscuras, seguían tramando sus planes de muerte y destrucción [Greca, A.: 104]–, sumadas a una postura reivindicatoria de la rebelión. Cabe destacar, en este último sentido, que reivindicar la rebelión implica, en el mismo gesto, la imputación de esos mismos “blancos”, suscitando en el texto otra nueva tensión. En última instancia, los culpables (por sus tropelías) de la reacción mocoví serían los “buenos vecinos”.

Entre los planteos del médico Montiel –a fin de cuentas, un forastero [Greca, A.: 23]– se detecta de igual forma una inflexión que se combina con el amparo y la protección de los mocovíes, y que constituye una posición claramente paternalista, similar a la que el propio Greca manifestaba en su actividad política. De esta manera, los indígenas son vistos como “niños grandes” necesitados de la tutela del Estado y de los “blancos”, únicos que pueden conducirlos a una vida “civilizada” que sosiegue sus “vicios”, suscitados por cierto por los mismos blancos que los critican [Greca, D. 2014].

Por lo demás, los posicionamientos que la novela adopta frente a esta temática mocoví resultan destacables precisamente por sus contradicciones y vaivenes, por esa tensión irresoluta que se expande a lo largo de sus páginas: el mismo movimiento envolvía la simultánea justificación de los mocovíes y el forzoso exterminio a manos de los “blancos”. La dicotomía civilización y barbarie, como vemos, se despliega en todo un versátil abanico de posibilidades.

<sup>16</sup> Nótese que hasta, desde el punto de vista de la disposición espacial, los mocovíes residen en las afueras del pueblo [Greca, A.: 103].

Es así como podemos enunciar con precisión que una de las perspectivas propulsadas por el texto es de carácter etnocéntrica, en el sentido que Todorov en *Nosotros y los otros*, le inviste al término: “[etnocentrismo] consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que se pertenece. Cuando aspira a lo universal, parte de algo particular, que de inmediato se esfuerza por generalizar y ese algo particular tiene que serle necesariamente familiar, es decir, en la práctica, debe hallarse en su cultura” [1991: 21]. La mirada etnocéntrica tiende a hacer de lo propio, de la cultura propia, el criterio válido para interpretar los comportamientos de otros grupos sociales cuya alteridad es “exotizada”. Como explica Nicolás Rosa: “la Otredad absoluta que ejerce mayor atracción es la operación de confrontación y de identificación con esos iguales pero distintos” [2006: 36].

Asimismo, resulta interesante destacar que en la novela se pueden vislumbrar las tensiones dentro de la misma comunidad mocoví. Este punto es ciertamente original ya que el pueblo mocoví también es presentado con fisuras y tensiones. Resultan llamativas las diferencias entre dos modos de liderazgo al interior de la comunidad mocoví; por ejemplo, entre el cacique que custodia los intereses del pueblo y aquel que *transa* con el poder político local, cooptado por favores de índole económica, como sucede en la pugna entre los caciques Mariano (adicto al régimen conservador) y Salvador.

Es así como en la novela campean algunas de estas representaciones del mocoví, entre el paternalismo, las denuncias por sus condiciones de vida paupérrimas y el etnocentrismo, entre otros. De alguna manera, lo que se evidencia en la novela es la oscilación en la toma de posición frente a la problemática indígena, una tensión remisa que también atravesaba al escritor por sus orígenes y por sus concepciones político-ideológicas.

Podríamos sostener entonces que son varias las operaciones que –contradictorias y superpuestas– Greca realiza para representar al indio. Por una parte, procura denunciar las atrocidades realizadas por el blanco y por otro, coloca al indígena en el lugar de la barbarie; pero, a su vez, denuncia las duras condiciones de la vida del colectivo y registra la degradación producida por el blanco para con el mocoví.

### A MODO DE CIERRE

La tensión irresoluta entre una propensión unificadora y homogeneizante y unos envites regionalizadores y descentralizadores resulta constitutiva de la configuración de un discurso literario nacional en las primeras décadas del siglo XX. En esta dirección, la relevancia para la literatura argentina de *Viento norte* y *Naatuchic, el médico* reside en su contribución a un proceso de documentación y autoconocimiento, a través de instrumentos expresivos propios, enmarcados en una poética realista: Greca y Burgos tienen en nuestra literatura el valor singular de habernos expuesto en sus relatos las experiencias de mocovíes y tobas y, de este modo, han bregado por auscultar las condiciones de vida de los habitantes de zonas largamente postergadas.

Aunque Burgos no conoce en profundidad a los tobas sobre los que escribe, la suya es una voluntad de descubrimiento, en primer lugar. Quizás por eso en reiteradas oportunidades emprende el viaje y recorre la zona. En algunas ocasiones, se mencionan acompañantes –su esposa, el pintor Gramajo–, en otras viaja solo. Pero en todo caso, la finalidad última del viaje es “ver” para escribir, como se declara abiertamente en una intervención metatextual del narrador: “Tomé yo apuntes para hacer después algunas crónicas” [Burgos: 42], con lo que se afirma la primera intención periodística de quien era columnista de *La Prensa*. A pesar de su interés periodístico, o turístico si se quiere, por la atención prestada al detalle pintoresco, el narrador se conduce de la situación de explotación que padecen los indígenas, a la vez que rescata sus habilidades más destacadas.

Con respecto a la actitud puesta de manifiesto hacia los tobas, quiere erigirse en una suerte de “mediador” entre culturas, de allí su interés por comunicarse directamente con ellos a través del aprendizaje de palabras en su lengua y la inclusión consiguiente de algunos vocablos en el texto.

Greca, por su parte, juega una carta más arriesgada que Burgos. La denuncia despunta con tonos más nítidos, pero también más complejos, puesto que subsisten, arremolinadas, diversas perspectivas que conjujan el etnocentrismo, el paternalismo y la crítica social por las penosas condiciones de vida de los mocovíes en los engranajes de un sistema económico-político de sojuzgamiento y expolio. Si los textos de Burgos son estampas, los de Greca contienen imágenes vívidas de la dicotomía fundante de las representaciones sobre el indígena: civilización y barbarie es, de este modo, el potente engranaje que pulsa teñirlo todo, pero que no lo logra. En los intersticios de una novela pionera en el tratamiento de los mocovíes la mirada totalizante deja paso a diversas fuerzas contradictorias y fluctuantes. Quizás este sea su mayor logro escriturario.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, PEDRO LUIS. 2004. "Hacia un concepto de la literatura regional". *Literatura de las regiones argentinas*. Videla de Rivero, Gloria; Castellino, Marta, eds. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 25-45.
- BURGOS, FAUSTO. 1932. *Naatuchic, el médico*. San Rafael, Mendoza: Butti.
- CASTELLINO, MARTA E. 1990. *Fausto Burgos: Su narrativa mendocina*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
- CASTELLINO, MARTA E., coord. 2013-2015. *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- DELGADO, SUSANA. 2002. "Realismo y región: Narrativas de J. C. Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz". Gramuglio, María Teresa, dir. *El imperio realista*. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, dir. Buenos Aires: EMECÉ. 345-66.
- DEMARÍA, LAURA. 2014. *Buenos Aires y las provincias: Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GASÍO, GUILLERMO. 2013. *Alfredo Coviello*. Buenos Aires: Teseo.
- GRECA, ALCIDES. 1979 [1927]. *Viento norte: Relato del norte santafesino*. Santa Fe: Fondo editorial de la provincia de Santa Fe.
- GRECA, DANIELA. 2014. "De la historia en el cine al cine en la historia: Potencialidades como documento del film *El último malón*". *Revista digital de la Escuela de Historia*, 6, 10: 35-52.
- GRECA, VERÓNICA. 2007. "La rebelión mocoví de San Javier de 1904: Una reconstrucción a partir de la producción periodística de la época". Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Arte, Escuela de Antropología. Tesina de Licenciatura inédita.
- GRECA, VERÓNICA; GRECA, DANIELA. 2011. "*El último malón* (1917): un análisis desde la Antropología y la Historia de un relato cinematográfico". Ponencia presentada en XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Universidad de Catamarca, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia, San Fernando del Valle de Catamarca.
- 2013. "Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: Aproximación a la película *El último malón* (1917) desde la Antropología y la Historia". *Claroscuro: Revista del Centro de Estudio sobre Diversidad Cultural*, 11: 127-148.
- KRISTAL, EFRAÍN. 1991. *Una visión urbana de los Andes: Génesis y desarrollo del indigenismo en Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ; VARELA, FABIANA INÉS, dirs. 2018. *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo.
- NICOLÁS ALBA, MARÍA DE ROSARIO. 2015. "La narrativa indigenista en Argentina: Una doble denuncia". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44: 403-22.
- RODRÍGUEZ, ALEJANDRA. 2015. *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- ROMANO, EDUARDO. 1991. *Literatura Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- 1998. "Hacia un perfil de la poética nativista argentina". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27: 73-88.
- 2004 a. "La parábola narrativa regionalista". *Literatura de las regiones argentinas*. Videla de Rivero, Gloria; Castellino, Marta, eds. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 165-82.
- 2004 b. "Culminación y crisis del regionalismo literario". Saftta, Sylvia, dir. *El oficio se afirma*. Vol. 9 de la *Historia crítica de literatura argentina*. Jitrik, Noé, dir. Buenos Aires: EMECÉ. 599-629.
- 2008. "Conflictos y acuerdos entre poéticas durante la formación de un sistema literario argentino complejo". *Silabario*, 10-11: 73-103.
- ROSA, NICOLÁS, dir.; LABORANTI, MARÍA INÉS, comp. vol. 2004. *Moral y enfermedad un sociograma de época (1890-1916)*. Rosario: Laborde.
- 2006. *Relatos críticos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. 1953. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- SARLO, BEATRIZ. 1996. "La duda y el sentimiento". *Punto de vista*, 56: 51-6.
- TODOROV, ZVETAN. 1991. *Nosotros y los otros*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- VIDELA DE RIVERO, GLORIA; CASTELLINO, MARTA, eds. 2004. *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

# BEATRIZ VALLEJOS: IMÁGENES EN VERBA Y EN LACA

*Beatriz Vallejos: Images in Verba and in Lacquer*

**María Amelia ARANCET RUDA**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Pontificia Universidad Católica Argentina  
marancetruda@conicet.gov.ar

## RESUMEN

En principio, nos habíamos propuesto estudiar el segundo poemario de la santafesina Beatriz Vallejos, *Cerca pasa el río* (1952), que ella regalara a su maestro lacquista, el chileno Carlos Valdés Mujica. Este y el primer poemario fueron excluidos de la antología personal de la autora, *El collar de arena* (1980), así como de la edición realizada con el mismo nombre en 2013. Por fortuna dimos con ellos, gracias a la editorial Iván Rosado y a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, respectivamente. Pero, debido al cierre a causa del Covid19, todavía no ha sido posible acceder al segundo. Sin embargo, en la edición de 2013, entre las prosas hay un texto de *Cerca pasa el río*, “La ventana”. A partir de él nos es posible conjeturar qué elementos de aquel libro movieron tanto al chileno a sugerirle pasar sus poemas a la tabla. Al analizar “La ventana” en continuidad con su primer poemario, *Alborada del canto* (1945), hallamos rasgos que ilustran, por contraste, los cambios decisivos que trazan el rumbo seguido después. Finalmente, establecimos una relación entre código verbal y código visual, en pro de conocer su poética como creadora multidisciplinaria.

**Palabras claves:** Beatriz Vallejos, interdisciplina, poesía, lacuismo.

## ABSTRACT

At first, we had proposed to study the second collection of poems by the Santafesina Beatriz Vallejos, *Cerca pasa el río* (1952), which she gave to her lacquer teacher, the Chilean Carlos Valdés Mujica. This and the first collection of poems were excluded from the author's personal anthology, *El collar de arena* (1980), as well as from the edition made with the same name in 2013. Fortunately, we found them, thanks to the publishing house Iván Rosado and the National Library Mariano Moreno, respectively. But, due to the closure caused by Covid19, it has not yet been possible to access the second. However, in the 2013 edition, among the proses, there is one text of *Cerca pasa el río*, “La ventana”. From its reading it is possible to conjecture what elements of that book moved the Chilean so much to suggest Vallejos to pass her poems to the wood. When analyzing “The window” in continuity with her first collection of poems, *Alborada del canto* (1945), we found features that illustrate, by contrast, the decisive changes that trace the course followed later. Finally, we established a relationship between verbal code and visual code, in order to know her poetics as a multidisciplinary creator.

**Keywords:** Beatriz Vallejos, interdiscipline, poetry, lacquer-work.



## Investigar en pandemia o cambiar de caballo en medio del río: La persistencia

Nuestro objetivo primero en este trabajo era estudiar el poemario segundo de Beatriz Eulogia Vallejos y Molinari (1922-2007) [Gronda y Molinas: 304], *Cerca pasa el río* (1952)<sup>1</sup>. Es el que Vallejos regalara a su maestro laquista, el chileno Carlos Valdés Mujica (Valparaíso, Chile, 09 de marzo de 1904-Buenos Aires, 1961 [Achaval]); y a partir del cual Valdés le sugiriera vivamente que pasara sus poemas a la tabla. Vallejos no lo incluyó en su antología personal de 1980, *El collar de arena*, ni está en la reedición homónima, con variantes, que la Universidad Nacional del Litoral y la Municipalidad de Rosario hicieron en 2013. ¿Qué hay en ese libro que tanto estimuló a Valdés Mujica? *A priori*, suponemos que el entusiasmo surgió de haber visto unas imágenes y una modalidad perceptiva rica e hiper interconectada que le resultaron afines.

### ¿Qué vientos soplaron para Beatriz Vallejos?

Por suerte, en la edición de 2013 de *El collar de arena* se suman los textos de algunas conferencias y otros en prosa que, por decisión del editor Daniel García Helder, fueron puestos aparte de los poemarios. Esta decisión trae inconvenientes para quien quiera estudiar los poemarios de Vallejos, puesto que varias de esas prosas son parte de ellos, pues así fueron concebidos. El desglose, entonces, rompe la unidad compositiva; por lo tanto, en la mentada edición no puede apreciarse cada libro como totalidad –aparte de la muy distinta distribución de los espacios en blanco, situación que altera la experiencia estética de los poemas. Sin embargo, la misma decisión del editor ofrece para nosotros una afortunada bondad: la de que entre los textos en prosa publicados hay uno que pertenece al segundo poemario, excluido como tal de *El collar de arena*. Así, sin faltar el respeto a la opción de Beatriz de no sumar *Cerca pasa el río* a su poesía reunida, esta edición de 2013 brinda al menos un botón de muestra de aquel segundo libro; muestra que ilustra considerablemente, a la par que aumenta nuestra curiosidad acerca de cómo es ese libro y hace que deseemos más ardientemente que se reabran las bibliotecas para poder conocerlo de manera íntegra.

El dichoso texto es “La ventana” [Vallejos 2013: 263-8], muchísimo más largo de lo que sería usual luego en la creación verbal de Beatriz, cuyo poema más popular tal vez sea “Atardece / apaisado profundo”<sup>2</sup>, de *Donde termina el bosque* [Vallejo 1985 b], con solo dos versos. Presentamos un fragmento:

La vecindad de los timbres y del agua cayendo ideal sobre la oculta bañista asciende el color verde frío en la pileta de porcelana. La máquina doméstica acelera su intermitencia de hilo en tensión. Esas manos de invierno para un aluminio decoroso iluminan la cocina en la llama dentada  
Pero en la frontera de la luz natural las cortinas desvelan la intimidad de la penumbra recogida densa e imprecisa retrocediendo hacia su ancla. Es allí donde todo color es violento en su inmovilidad de tiempo alucinado [Vallejos 2013: 263].

Hallamos en “La ventana” una escritura que roza a menudo lo surreal; incluso, pareciera haber un medido automatismo. A la par, vemos que incursiona en una discursividad algo barroca, modalidad que jamás le hubiéramos atribuido a partir de la obra conocida desde el poemario siguiente, *La rama del seibo* (1963). Aunque todavía nos falta acceder al segundo poemario completo, mediante la lectura de este solo texto podemos conjeturar qué fue lo que motivó tanto a Valdés Mujica para animar vigorosamente a Vallejos a volcar sus poemas en la tabla.

En “La ventana” la sensorialidad es disparada en múltiples direcciones a la vez gracias a la riqueza de referencias diversas. Tal es el rasgo que más nos inclina a ver cierto barroquismo en esta discursividad, más que el posterior despojamiento zen, asiduo en ella:

La claridad ojival recorta entonces la cajita cerrada con amarillas flores a través de un tul más puro que tu alma la luz cae oblicua al jardín los átomos ascienden al señor en la mañana diáfana los pájaros se aman pésame oh luz azul la vibración de la campana cae a mí a mi culpa de rodillas en el hondo tablero de los patios letanía del crepúsculo en un puñado de violetas abrirás la pequeña mano bajo un firmamento de estrellas detenidas [...] [Vallejos 2013: 263].

<sup>1</sup> Después de haberlo buscado durante tres años y de haber viajado a Santa Fe en 2019, hallamos este segundo poemario en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Pero, un día antes de poder acceder a él, llegó el nuevo cierre de todos los organismos estatales en abril de 2021; es decir que seguimos casi sin conocer el libro en cuestión.

<sup>2</sup> De este poema proviene el sintagma que da título al documental en homenaje, dirigido por Alicia Acosta [2012].

Los efectos de sensorialidad multiplicada y de abigarramiento se refuerzan gracias a la casi ausencia de signos de puntuación, salvo por algunas comas y uno que otro punto final al cabo de largos párrafos. Nos encontramos en medio de un universo que subsume por exceso.

“La ventana” es un poema en prosa y en verso cuajado de suntuosidad y de sensualidad, especialmente destacada en comparación con la dominante de la escritura posterior de Vallejos. Como ejemplo de esa escritura siguiente tomamos un poema cuyo título es semejante, “Ventana”: “el rostro de la noche / madre selvas / cómo florece el cielo” [Vallejos 1993: s/n.].

Tales suntuosidad, sensualidad y abigarramiento son propias de las lacas de Valdés Mujica, quien tomó el procedimiento de origen oriental y le introdujo variantes que caracterizan su estilo personal. Algunas de las imágenes más accesibles son las del Tríptico que está en la capilla del Hospital Central de Mendoza. Beatriz Vallejos cuenta de su impresión al conocer la obra del imaginero chileno: “Me maravilló esa opulencia creativa, esa rara presencia del ícono bizantino, del lujo –ya medio bastante para mi gusto– sobrecargado” [Gronda y Molinas: 305]. Este último adjetivo es aplicable a “La ventana” de 1952; y también es, en parte, el que explica la atracción de Valdés hacia el poemario de Beatriz “Beba” Vallejos, tan intensa, que lo llevó a emocionarse y a admirar su imaginación –según ella cuenta en la “Conversación” con Rosa Gronda– [305].

Entre el segundo poemario, de 1952, y el tercero, de 1963, evidentemente hubo cambios sustanciales en la poética de Vallejos; aparte de que en 1953 nació su tercer hijo<sup>3</sup>, Elena<sup>4</sup>, año en que su familia con Domingo Rigatuso estableció residencia de verano en San José del Rincón, en la misma casa donde Beatriz había vivido en su infancia, lugar que designará como su “lugar sagrado” [Gronda y Molinas: 305-6]. En 1957 la familia se mudó a Rosario y entre ese año y el siguiente –depende de las fuentes– conoció a Valdés Mujica y se convirtió en su discípula. En 1962 Beatriz realizó su único viaje al exterior: fue en barco al Paraguay remontando el Paraná; e hizo junto con su hijo Rubén la primera exposición plástica, con dibujos y lacas [Vallejos 2013: 335]. Aquí habría que poder consultar su biblioteca personal<sup>5</sup> para saber de las lecturas de esos años; así como conocer más acerca de sus contactos artísticos, entre los que sabemos estaba, por ejemplo, el poeta Felipe Aldana y numerosos artistas visuales del grupo *Litoral*.

No disponemos todavía de un recorrido completo ni ordenado de la obra plástica de Vallejos; tampoco sabemos si es posible obtenerlo, porque su familia fue regalando algunas piezas. A pesar de todas las dificultades, hemos podido reunir algunas fotos de obras. La primera fue obtenida en el Museo de la Costa, de San José del Rincón, donde estuvimos en 2019. Luego, la mayoría de las imágenes habidas proviene de lo que Vallejos misma publicara en sus propios libros, a los que accedimos después de un recorrido por las ciudades de Rosario, Santa Fe y Rincón. En este punto cabe mencionar y agradecer la disponibilidad y la generosidad de la Biblioteca Popular Domingo Silva, de San José del Rincón, con sus bibliotecarias Vivian Carina Haiek (Presidenta) y Melisa Sopérez; así como también, a la Biblioteca Popular Alfonsina Storni, de Rosario, con su bibliotecaria Alejandra Dusso, quien, además, desinteresada y diligentemente nos pusiera en contacto con Elena Rigatuso, cuando ya dábamos por perdida la posibilidad de hallarla. Finalmente, gracias a conversaciones vía redes sociales en febrero del presente año, Elena habilitó el vínculo con Maximiliano Masueli y Ana Wandzik, los responsables de la editorial Iván Rosado, de Rosario, que está trabajando en un libro con reproducciones de varias de sus lacas, el cual se supone saldrá a la venta en este 2021. Así, constatamos una vez más que la persistencia contra viento y marea y la colaboración de muchos agentes culturales comprometidos hacen viable la investigación en nuestro país.

### Cierre momentáneo y conclusiones

Para Vallejos la motivación de expresarse en dos códigos es del todo personal, no parece responder a ninguna exigencia ni convención externa. Sostenemos que en Beatriz lo verbal y lo visual confluyen para dar cuerpo a la misma poética. Y vemos que, si consideráramos una sola parte de la producción, no podríamos aspirar a una visión integral auténtica. Dice nuestra autora:

3 El mayor fue Luis Carlos José, que nació el 22 de diciembre de 1943. El segundo fue Rubén Omar, que nació el 17 de febrero de 1946.

4 Elena Dominga nació el 29 de julio de 1953.

5 En 2020 íbamos a viajar a Rosario, puesto que ya teníamos concertado un encuentro con Elena Rigatuso. Naturalmente, debido a la pandemia de COVID19 fue imposible.

[...] yo buscaba otro medio además de la palabra para expresar mi emoción, mi asombro y mi amor por mi región y mi patria de agua. Quise nombrar el viento en su color más vivo, sorprender el reflejo del sol que me parecía acordeonista del río, el aguacil, la mariposa; fijar todo eso inasible, resplandeciente y lírico en la transparencia de una materia que no encontraba en el óleo, ni siquiera en la espiritual luminosidad de la acuarela.

Un día del año 58 visité una exposición del único laquista de Sudamérica entonces, el chileno Carlos Valdés Mujica [...] <sup>6</sup> [2013: 271].

Sin conocer aún muchos de los detalles acerca de cómo producía plásticamente Vallejos, sí sabemos algo gracias al testimonio de Mario Miño, presente en el video homenaje *Apaisado profundo* <sup>7</sup> [Acosta], quien la ayudaba con las tablas. Efectivamente, la del laquismo es una técnica <sup>8</sup> que requiere larga preparación de las superficies, mucha paciencia y minuciosa prolijidad. Una diferencia sustancial entre maestro y discípula no reside tanto en la técnica, cuanto en la temática. Mientras el primero es figurativo <sup>9</sup>, la segunda se aboca de lleno a la abstracción, lo cual la acerca enormemente a la modalidad de poesía que muchos entienden por haiku. En verdad, no estamos seguros de que los de Beatriz sean completamente haikus. Sí hay plena coincidencia en la observación contemplativa del paisaje ofrecida en breves poemas que son fruto de una decantación en el presente absoluto [Haya]. Como fuere, no creemos que haya habido una influencia directa, sino, como Vallejos misma indicara, una afinidad, una fraternidad espontánea [Gronda y Molinas: 306]. En todo caso, se trata de ver qué articulaciones presenta nuestra artista con lo universal, en este caso chino y japonés [Raynoldi: 237]. En tanto género lírico muy específico el haiku debe responder a varias exigencias sustanciales, quizá más importantes que las relativas a la cantidad de versos y a la métrica: tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente [Haya]. De acuerdo con los ochenta y ocho puntos requeridos, según Vicente Haya, son muy pocos los auténticos haikus. Vallejos al respecto se pregunta, y se responde: “En esencia, ¿qué es el haiku? Todo parte del principio ético [de la suprema humildad] y el aprendizaje continuo y directo de la Naturaleza y su comportamiento” [1985 a: 6].

Aunque la apreciación de las lacas aquí –en la presentación en *Power Point* preparada para este congreso– es muy pobre, por la calidad de las fotografías, podemos concluir que comprobamos que lo hallado como categorías fundantes en el estudio del primer poemario, *Alborada del canto* (1945) [Arancet 2020], se confirma en la poética visual. Identificamos seis características comunes en las obras de Beatriz Vallejos en ambos códigos, a saber:

- 1) lo interior y lo exterior no están diferenciados;
- 2) lo frágil es colocado junto a lo masivo que no permite ver bordes claramente delimitados, recurso por el cual lo pequeño inmediato y la vastedad quedan en contacto;
- 3) la condensación es extrema;
- 4) el despojamiento principal es el del yo, rasgo que coincide con la suprema humildad exigida al poeta de haikus;
- 5) el énfasis está en lo nimio, gracias a lo cual se erige una categoría clave en nuestra poeta: la levedad;

6 Este fragmento pertenece a una de las dos conferencias que llevan el mismo título, “Transparencia y misterio de las lacas”, de 1965, ambas en versión manuscrita. La que se transcribe es la única presente en la edición de 2013, lamentablemente, “la menos técnica de las dos” [Vallejos 2013: 269].

7 Del minuto 14:24 al 14:25 cuenta que él buscaba las maderas en el aserradero y la ayudaba a lijarlas. Dice: “Prácticamente estuve como alumno”. Ella revisaba con su mano la superficie y le decía dónde y cuánto faltaba todavía lijar más.

8 Para una mínima observación acerca de esta técnica en Valdés acudimos a María Graciela Verdaguer. Hasta el momento el suyo es el único estudio sobre Valdés Mujica que encontramos. Ella detalla por medio de testimonios cómo llevaba a cabo sus lacas. Según información recabada en una entrevista a la Sra. María Elena Brunella de Minoprio –de quien nada sabemos– Verdaguer enumera los pasos: “1) Ponía las maderas sobre un caballete bajo 2) Dibujaba con lápiz sobre el soporte el motivo que elegía 3) Con pinceles de diferentes grosores rellenaba el dibujo. El material que usaba era una mezcla de tiza y cola de espesa consistencia 4) Luego daba el color con acuarela 5) Terminada esa tarea, un ayudante, de apellido Indovina, era quien ponía el barniz y lustraba la pieza, «a muñeca», con goma laca” [78-9].

9 Generalmente sus temas son religiosos. Por ejemplo, en el video *El cerco del cielo: Una mirada sobre Beatriz Vallejos* [Gronda 2002], disponible en línea, del minuto 01:37 al 01:42, aproximadamente, se ve un cuadro de la Sagrada Familia hecho por Valdés Mujica que Vallejos tenía en su casa de Rincón.

6) sobre la base de colores y de luces se va haciendo palpable lo inasible, a lo que paradójicamente tienden las realizaciones poéticas de Vallejos, sean verbales o plásticas.

Nuestro objetivo general continúa siendo el estudio de su poética como creadora interdisciplinaria, en quien los códigos se complementan casi como una necesidad. De todos modos, Vallejos no reúne pintura y poesía verbal en la misma superficie, sino hasta casi el último de sus libros, *La hamaca* (2003), que no es un libro editado, sino un poemario en íconos, como retablos, y que está en posesión de su hija, Elena Rigatuso [2021]. Allí efectivamente están los poemas pasados “a cedro y laca” [Gronda y Molinas: 313].

Para avanzar en el conocimiento de esta poética debemos seguir con varias tareas: la de rastreo de la obra plástica; la de ampliación del archivo de inéditos, especialmente ensayísticos; y la de confeccionar unas obras completas, al menos en cuanto a lo editado, fieles a las primeras ediciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHAVAL, CARLOS. 2014. “Bio de Valdés Mujica, Carlos (1904-1961). Gutiérrez, Zaldívar Ignacio. *Historia del arte en Mendoza*. Buenos Aires: Editorial Galería Zurbarán-Universidad Champagnat. En línea: <[www.achavalcarlos.com/biografia.asp?artista=Vald%E9s-Mujica,-Carlos-\(1904-1961\)&codigo=28](http://www.achavalcarlos.com/biografia.asp?artista=Vald%E9s-Mujica,-Carlos-(1904-1961)&codigo=28)>
- ACOSTA, ALICIA; CETTOUR, JOSÉ; CHERRY, TERESITA (guión). 2012. *Apaisado profundo*. Cámara: José Cettour, Teresita Cherry, Maricel Masat. Captura de sonido: José Cettour, Mercedes Rondina. Foto fija: José Cettour. Edición: Teresita Cherry. Diseño y retoque fotográfico: Ana Sol Alonso. Comunicación: Diana Guastavino. Postproducción de sonido: Emiliano Beltzer. Música original: Jorge Diego Vázquez. Intérpretes: bandoneón, Iván Gutiérrez Cachullian; guitarra, Guillermo Rubelt; percusión, Darío Javier Balderramo; guitarra rítmica: Jorge Diego Vázquez. Grabación: Pedro Vilte. San José del Rincón / Santa Fe: Producción general, Cienvolando, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. 43 minutos. En línea: <[vimeo.com/90641376](https://vimeo.com/90641376)> (Consultado por última vez el 20/08/2019).
- ARANCET RUDA, MARÍA AMELIA. 2020. “Amanece el canto de Beatriz Vallejos”. *Letras*, 82: *Una red de poesía argentina*, jul.-dic.: 43-63. En línea: <[erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/index](http://revistas.uca.edu.ar/index.php/LET/index)>
- GRONDA, ROSA, dir. y guión. 2002. *El cerco del cielo: Una mirada sobre Beatriz Vallejos*. Cortometraje. Asistente: Priscila Sandoval. Fotografía: Diego Pratto. Cámaras: Diego Pratto. Sonido: Mario Cuello y María Claudia Raimondi. Montaje: Diego Pratto. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Taller de Cine y Centro de Producción de Video. En línea: <[bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/123456789/8618](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/123456789/8618)>
- GRONDA, ROSA; ISABEL MOLINAS. 2006. *Creadores santafesinos: Beatriz Vallejos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Secretaría de Extensión, Centro de Publicaciones. 301-320.
- HAYA, VICENTE. 2012. *Aware: Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós.
- RAYNOLDI, ABIGAIL. 2017. “Las poéticas de Beatriz Vallejos y Juan L. Ortiz: una lectura de la diáspora zen”. *El Hilo de la Fábula*, 17: 236-45.
- RIGATUSO, ELENA. 2021. Chat vía Messenger de Facebook, 16 feb.
- VALLEJOS, BEATRIZ. 1945. *Alborada del canto*. Santa Fe: Castellví. [Rosario: Iván Rosado, 2014].
- . 1952. *Cerca pasa el río*. Rosario: Ediciones Rosario.
- . 1963. *La rama del seibo*. Rosario: edición de la autora.
- . 1985 a<sup>10</sup>. *Pequeñas azucenas en el patio de marzo*. Rosario: Juglaría. [2<sup>o</sup> ed: 1995].
- . 1985 b. “Prólogo”. Wolpin, Samuel. *El zen en la literatura y la pintura: Antología ilustrada del haiku y del relato*. Buenos Aires: Kier. 5-6.
- . 2003. *La hamaca*. Poemario en íconos. Inédito.
- . 2013. *El collar de arena*. A cargo de Daniel García Helder y de Beatriz Vignoli. Rosario: Municipalidad de Rosario-Ediciones UNL, 2013.
- VERDAGUER, MARÍA GRACIELA. 2004-2005. “Carlos Valdés Mujica: Retablo de la capilla del Hospital Central de Mendoza”. *Cuadernos de Historia del Arte*, 19: 64-88. En línea: <[bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=10201](http://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=10201)>.

10 En el colofón indica detalles de cuándo lo terminó: “San José del Rincón. / Atardecer del 26 de marzo de 1985”.

# MONSTRUOSIDADES MISTIS O ISTRANJIROS DESDE LA PERSPECTIVA DEL RUNA ANDINO EN TRES CUENTOS INFANTO-JUVENILES DE JUJUY

*Mistis or Istranjiros Monsters from the Perspective of the Andean Runa in three Child and Youth Tales of Jujuy*

María José BAUTISTA

Universidad Nacional de Jujuy

Fondo Nacional de las Artes

mjbautista@fhycs.unju.edu.ar

## RESUMEN

Las nociones de *mistis* o extranjero han horadado profundamente en la memoria de los pueblos amerindios desde los inicios de la conquista. La irrupción (este *tinkuy*, encuentro de opuestos) de aquellos sujetos usurpadores en la sociedad andina se constituyó en un *pachacuti* (un cambio, el mundo al revés). Una inversión de los roles establecidos que consideraban equilibrados dentro de las comunidades (los *ayllus*). Es así como las relaciones de complementariedad y reciprocidad entre el hombre, los dioses y la naturaleza se vieron fracturadas y el desequilibrio, la violencia y la injusticia social se establecieron como los nuevos “monstruos”; aquellas entidades que se consideran atemorizantes, disruptivas, aberrantes, que no pueden llegar a encajar en la colectividad como tales porque la desequilibran y en algunos casos la aniquilan. Los cuentos infanto-juveniles de autores jujeños que se analizarán tienen como actantes a estos monstruos, a estos *mistis* o *istranjiros* [Landeo Muñoz] que desafían el equilibrio reinante quebrando la confianza de los personajes o destruyendo su entorno en beneficio propio. La noción del extranjero aquí cobra nuevos sentidos, ya que no se trata de un inmigrante pobre que llega en busca de cobijo o una vida mejor, no se trata de familias que se integran como vecinos, sino que se corresponden con seres poderosos: los jueces, los terratenientes con papeles que no se comprenden, los letrados y funcionarios inescrupulosos que se aprovechan de la buena fe de los habitantes de la comunidad, los taimados enganchadores de las grandes mineras, entre muchos más. Es así que el presente trabajo buscará explorar las nociones y representaciones de lo monstruoso desde la perspectiva de las comunidades andinas (los *runas*). Se intentará registrar las nuevas formas en las que, a través de los cuentos infanto-juveniles, se pretende advertir a las nuevas generaciones sobre el accionar de estos “monstruos *istranjiros*” y cómo es posible encontrar una salida por medio de las nociones de reciprocidad, la complementariedad, la relationalidad (*yanantin*) [Mamaní Macedo 2019]. Y cómo estas concepciones podrían ayudar a instaurar un nuevo equilibrio.

**Palabras claves:** monstruosidades *mistis*, reciprocidad, complementariedad, *runas*.

## ABSTRACT

The notions of *mistis* or foreigner have penetrated deeply into the memory of Amerindian peoples since the beginning of the conquest. The irruption (this *tinkuy*, meeting of opposites) of those usurping subjects in Andean society became a *pachacuti* (a change, the world upside down), a reversal of the established roles that they considered balanced within the communities (the *ayllus*). Thus, the relationships of complementarity and reciprocity between man, gods, and nature were fractured. As a result, imbalance, violence, and social injustice were established as the new “monsters”, entities considered frightening, disruptive, aberrant, and that cannot fit into the community as such because they unbalance it and, in some cases, annihilate it. The child and youth stories by authors from Jujuy that will be analyzed have these monsters as actants, these *mistis* or *istranjiros* [Landeo Muñoz] that challenge the prevailing balance by breaking the characters’ trust or destroying their environment for their own benefit. The notion of the foreigner here takes on new meanings since it is not about a poor immigrant who arrives in search of shelter or a better life; it is not about families that are integrated as neighbors, but foreigners correspond to powerful beings: judges, landowners with papers that are not understood, unscrupulous lawyers and officials who take advantage of the good faith of the inhabitants of the community, the crafty

swindlers of the big mining companies, among many others. Thus, the present work seeks to explore the notions and representations of the monstrous from the perspective of the Andean communities (the runas). It will try to record the new ways in which, through child and youth stories, it is intended to warn the new generations about the actions of these “*istranjiro* monsters”, and how it is possible to find a way out through the notions of reciprocity, complementarity, relationality (*yanantin*) [Mamaní Macedo 2019], and how these conceptions could help to establish a new balance.

**Keywords:** *mistis* monstrosities, reciprocity, complementarity, runas.

## INTRODUCCIÓN

La palabra *monstruo* proviene del “latín *monstrum*, significaba advertir. Un monstruo era un aviso, una advertencia que enviaban al mundo las fuerzas sobrenaturales” [Bustos: 1] Originariamente, se utilizaba para referirse a un portento de la naturaleza, pero muy especialmente a un ser deforme. Son entes que presentan características, por lo general negativas, ajenas al orden regular. Los monstruos se describen como seres híbridos que pueden combinar elementos humanos, animales y necrológicos, así como tamaño anormal y facultades sobrenaturales.

Luego de revisar esta noción se puede inferir que, desde la perspectiva occidental, se ha presentado a lo monstruoso como algo que se percibe por medio de la mirada, lo visual es determinante. Habitualmente se denomina con este término a aquello que genera temor o se sale de la norma, en él subyace la transgresión, lo que rompe la uniformidad, lo que trastorna el orden establecido. Su presencia visibiliza un exceso, una no pertenencia; por eso, delimita lo que es admisible desde un punto de vista biológico, físico, ético y moral.

La literatura infanto-juvenil suele adherir a esa noción, ya que en muchos de sus cuentos los monstruos se manifiestan como deformes, verdes, raros o, incluso, a veces graciosos, pero no es el caso de todas las narraciones. En la provincia de Jujuy se pueden hallar obras dedicadas tanto a la niñez como a la juventud, que poseen una particular forma de ver a la monstruosidad, no ya desde la determinación de lo visual sino desde el accionar social, desde lo que se considera una apropiada o no interacción entre los personajes que conviven con otros y con su entorno. En muchas de estas historias se presentan actantes monstruosos a los que Pablo Andrés Landeo Muñoz<sup>1</sup> (2010) denomina *mistis* o *istranjiros*; son aquellos seres que desafían el equilibrio reinante violando la confianza de los personajes o destruyendo su entorno en beneficio propio. Quizá esta perspectiva de la monstruosidad se halle determinada por la situación geográfica, por la historia o por las influencias de los pueblos andinos de la zona; pero ella le ha permitido a estos relatos ser diferentes, transmitir saberes y exponer un punto de vista desde la periferia que incluye y que facilita a los niños y jóvenes de la región comprender un poco mejor el mundo que los circunda.

En este caso el corpus de cuentos se conformó con la selección de tres textos representativos de la geografía provincial con el afán de mostrar lo abarcativo de la temática en la Provincia. El primero pertenece a la zona de las yungas selváticas de Jujuy,; el segundo, al área de los valles y el tercero, a la región de alta montaña. Con esta elección arbitraria se pretende proporcionar al lector una mirada lo más amplia posible sobre el empleo de estas categorías mencionadas.

De este modo, el presente trabajo buscará explorar las nociones y representaciones de lo monstruoso desde la visión del hombre andino (los *runas*). Se procurará verificar la presencia de elementos narrativos en los cuentos infanto-juveniles, con los cuales se pretende señalar a las nuevas generaciones sobre el accionar de estos “monstruos *istranjiros*” y cómo sería posible reestablecer el equilibrio por medio de las nociones de reciprocidad, complementariedad y relacionalidad (*yanantin*) [Mamaní Macedo 2019].

### Algunas precisiones teóricas

#### Principios reguladores

Las comunidades andinas (*ayllus*) rigen sus interacciones por determinados principios que aplican intuitivamente desde tiempos anteriores a la conquista. Mauro Mamaní Macedo explica que uno de ellos es el

<sup>1</sup> Autor peruano de la tesis: *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)* (2010).

principio de la reciprocidad o *ayni*, el cual “rige la vida andina, es una práctica de convivencia, una forma de existir. Este principio antes que un simple intercambio de objetos es una circulación de sentimientos, despliegan una ética solidaria, donde los objetos que viajan están cargados de ternuras como las palabras y las acciones” [2019: 13]. Existen muchos aspectos de la cotidianidad que se fundamentan en función de esta premisa, por ejemplo, “la faena que se realiza con fines colectivos, como construir una escuela, abrir un camino, o extender un puente” [13]. El trabajo recíproco (el *ayni*) es aquel que frente a una acción le corresponde una reacción o respuesta equitativa que equilibre los esfuerzos realizados por ambas partes. Por ejemplo una familia recibe la colaboración de la comunidad para terminar de construir su casa, por lo que en el futuro deberá realizar una acción semejante no como una obligación de restituir sino como una naturalidad de vida. Este es un principio fundamental en el Ande, por su carácter colectivo, ya que conciben la vida como una confluencia de esfuerzos combinados que proporcionan sentido a la vida:

Si atendemos bien a la madretierra, ella será generosa con nosotros, por ello se practica el *ayni* en todos los niveles con los dioses cuando nos protegen, con nuestros semejantes cuando construimos una casa o cuando hacemos carreteras para nuestro pueblo; pero también hay *ayni* cuando contamos un relato, (un *willakuy*), empezamos a contar y de pronto otro hermano o amiga completa nuestra memoria y así el relato es una construcción coral, que es celebrada por todos, porque han contribuido, todos son autor [Mamaní Macedo 2019: 14].

Esta noción de lo comunitario en todos los aspectos de la vida se combina con otros principios mencionados al inicio: la complementariedad y relacionalidad. No se hallan separados entre sí, sino que aparecen implícitos en las relaciones que rigen la cotidianidad del Ande.

Mamaní Macedo explica estos términos en función de uno mayor o integrador, *yanantin*, y lo define como aquello que se constituye a partir de pares:

[...] en estas parejas se concretizan los siguientes principios del mundo andino: relacionalidad: todo debe estar vinculado, nada debe andar suelto; y complementariedad: se necesita de su otro par para fortalecerse, así sea opuesto o semejante; reciprocidad: los elementos que se encuentran (*tinkuy*), deben dar y recibir, entre ellos circulan fuerzas y sentimientos, nadie acapara el esfuerzo, porque su realización es compartir. (Estermann 2006, p. 123-148) [Cit. por Mamaní Macedo 2019: 14-5].

El *yanantin* se materializa entonces a partir de la paridad, del equilibrio en todos los aspectos de la vida del *runa*. En oposición a esta noción se encuentra el término *chulla* (impar, incompleto, débil), lo que anda suelto y genera desequilibrio y puede tener consecuencias próximas, a nivel micro o macro. Por ejemplo:

[...] los dos pies siempre van juntos, ellos cooperan para el soporte y el avance de un cuerpo, pero cuando es *chulla chaki* (un solo pie), el equilibrio se altera, el par se debilita y siente la falta de su complemento para soportar el peso y moverse con normalidad; de la misma forma las manos, los ojos, el esposo y la esposa, deben buscar su encuentro para conservar la concordia en el mundo, ya que lo contrario genera el desequilibrio de donde surgen las crisis como las hambrunas, las sequías, la infertilidades de la tierra madre, del vientre femenino o del semen masculino [Mamaní Macedo, 2019: 14-5].

Todos los aspectos de la vida se rigen por las categorías explicadas incluso los relatos y cuentos (*willakuy*) que serán objeto de estudio del presente trabajo. Pero, en este caso se los abordará desde criterios propios como la noción de *mistis*, que aporta una mirada regional hacia las construcciones verbales y escritas influenciadas por la cultura andina.

#### a. La noción de *mistis*

Lo monstruoso suele explicarse como lo excesivo, caótico, fuera de lo normal o quizá lo extraño a la realidad conocida. Maia Lucía Bradford manifiesta que en dicha idea “se plantea una oposición binaria que estipula que la naturaleza se corresponde con la regularidad y el orden, en cambio, lo monstruoso con el desorden” [72]. Si se sigue esta consideración se podrá asimilar lo monstruoso *per se* a lo monstruoso *mistis*, ya que se condice con la definición de Landeo Muñoz en la que especifica que estos últimos son seres que desafían el equilibrio reinante violando la confianza de aquellos que consideran inferiores o destruyendo el medio ambiente en beneficio propio. En consecuencia, en algunos cuentos el encuentro (*tinkuy*) con lo monstruoso *mistis* genera un efecto equiparable al espanto que se entenderá como consternación, miedo o desequilibrio. Esta es la reacción provocada por la llegada de los españoles: primero el asombro ante la

extrañeza y luego el pavor ante la violencia. Es así como las nociones de *mistis* o extranjero han horadado profundamente en la memoria de los pueblos amerindios desde los inicios de la conquista. La irrupción (este *tinkuy*, encuentro de opuestos) de aquellos sujetos usurpadores en la sociedad andina constituyó un *pachacuti* (un cambio, puso el mundo al revés). Generó una inversión de los roles establecidos que se consideraban equilibrados dentro de las comunidades (los *ayllus*). Por esta razón, las relaciones de complementariedad, relacionalidad y reciprocidad entre el hombre, los dioses y la naturaleza se vieron fracturadas y el desequilibrio, la violencia y la injusticia social se establecieron como los nuevos “monstruos”.

José María Arguedas, en su obra *Yawar fiesta* (1941), también reconoce esta categoría e identifica a los *mistis* con los blancos y mestizos; aquellos vecinos notables o principales del pueblo. Conforman la clase dominante: terratenientes, negociantes, letrados y autoridades municipales. Junto con ellos están las autoridades enviadas desde Lima como representantes del gobierno central (subprefecto, jueces), generalmente blancos y costeños [Toro Moltalvo: 323]. Representan a los grupos de poder y es por esto que las relaciones entre “*mistis, wiraquchas, qalas, estranjiros*” [Landeo Muñoz: 47] y los *runakuna* (hombres andinos) históricamente han sido de exclusión, jalonadas de conflictos y enfrentamientos, generando estructuras sociales de opuestos conformadas por oprimidos vs. opresores y por marginados vs. dominantes.

Ampliando esta noción, Landeo Muñoz afirma que los *mistis* a veces serán considerados *mana runakuna* (no hombres) porque no están comprendidos dentro de la cosmovisión andina, por ser ajenos a las tradiciones y prácticas culturales de la comunidad. El uso del término *mana runakuna* encierra fuertes connotaciones despectivas: es el grupo de seres, en todo el sentido de la descalificación, despojado de los atributos humanos. Seres de la escatología, que habitan la periferia, el campo de la no cultura y la barbarie, el de la oscuridad y el submundo y transitan por *kay pacha* (este mundo) aun siendo seres de *uku pacha* (el mundo de abajo). La expresión análoga *Mana runa* designa a aquellos que perdieron la condición *runa* por vulnerar las normas sociales [Landeo Muñoz: 62-3].

El blanco *wiraqucha* o *misti*, por pertenecer a una cultura distinta y opresora, no puede ostentar la categoría *runa*: no rinde culto a los dioses tutelares andinos, no *chaccha coca*, no habla *runasimi* (*lengua andina*), no participa en los cabildos (reuniones comunales), ni trabaja la tierra con sus propias manos. En las faenas del agua “Los *mistis* no saben trabajar. Son mandones, no más. Vienen a su chacra a pasear y a estar sentados [...], sólo tienen que pagar un jornal” [Montoya et al.: 170].

Los *mistis* o *wiracuchas* pasan a conformarse en seres humanos desvirtuados en la mentalidad *runa*, metafóricamente son los *runamikuq*, los “come gente”, aquellos que se alimentan y se enriquecen con el esfuerzo y trabajo del *runa*. A estos personajes, siniestros para el indígena, Manuel González Prada los denominó “la trinidad embrutecedora del indio” [González Prada: 89] aludiendo al funcionario, al juez y al cura.

Es así como, a partir de las consideraciones antes mencionadas, las nociones de *mistis*, *istranjiro* o extranjero aquí cobran nuevos sentidos, ya que no serán los inmigrantes pobres que llegan en busca de cobijo o una vida mejor, no se trata de familias que se integran como vecinos, sino que se corresponden con seres poderosos alejados de la condición humana de la piedad y la empatía con el sufrimiento ajeno: son los jueces corruptos, los terratenientes con papeles que no se comprenden, los letrados y funcionarios inescrupulosos que se aprovechan de la buena fe de los habitantes de la comunidad, los taimados enganchadores de las grandes mineras, los abusadores de mujeres y niños, entre muchos más.

Las acciones monstruosas cometidas por estos agentes externos son las que necesitan resarcirse para recuperar el equilibrio, y en muchas oportunidades es la comunidad, las *huacas* y la naturaleza misma las que logran reestablecer la armonía e impartir justicia.

### Análisis de los cuentos

“El tigre de Calilegua”, de José Murillo<sup>2</sup>

2 Escritor, docente y periodista nacido en la ciudad de Ledesma (Jujuy) en el año de 1922. Su obra fue ampliamente conocida a nivel nacional. Autor de ensayos, cuentos y novelas, siendo también conocido por su activismo político. En lo literario, las obras más conocidas de Murillo se inscriben dentro de la literatura infantil y juvenil. Situó gran parte de sus escritos en lugares del norte argentino, con una prosa limpia y musical. Su obra literaria fue reconocida, entre otros, con los premios Nacional Enrique Banchs (1972), Nacional de Literatura juvenil e infantil, Internacional Casa de Las Américas y el Konex-Letras, Diploma al Mérito Literatura Juvenil. Falleció en febrero de 1997.



El cuento pertenece a una serie de historias de animales en las que una tigresa de la zona del departamento Santa Bárbara (provincia de Jujuy) prepara a sus cachorros para que enfrenten los peligros de la vida y puedan sustentarse por sí mismos. El presente relato, “El tigre de Calilegua”, refiere la historia del padre de sus crías, un poderoso felino que habitaba en aquella región y se había hecho fama de temerario. La historia cuenta, a grandes rasgos, el encuentro del tigre con un vanidoso y petulante cazador inglés, funcionario del ingenio Ledesma que, en su afán de hacer gala de sus dotes de hombre de mundo y avezado asesino de fieras exóticas, decide ir a cazar al tigre de Calilegua pese a las advertencias de los pobladores. Conocemos al tigre y al inglés solo mediante las lexicalizaciones de la tigresa que oficia a su vez de narradora. El desarrollo del cuento muestra dos instancias, una inicial en la que los pobladores de Calilegua descubren la existencia del tigre pero respetan sus dominios, ya que reconocen su peligrosidad: lo llamarán: *runa-uturunco* (tigre-hombre), el asolador *uturunco* (tigre-diablo) o el *yaguareté-ava* (indio tigre). Ellos no ingresan en las yungas (al monte) y el tigre tampoco irrumpe en los caseríos porque sabe de la peligrosidad del hombre.

Pero con la aparición del inglés Míster Smith la situación cambia. Aquí la narradora le cede la voz al *mistis* o extranjero, quien se presenta a sí mismo desde la pedantería y la arrogancia: “–Mi cazar tigres en India y en África, mi salir a buscar tigre de Calilegua y matarlo, así acabar con miedos” [Murillo: 45]. Se trata, entonces, de un actante marcado y disciplinado por las asignaciones socio-culturales de normatividad gobernadas por un régimen masculino machista patriarcal. El personaje se ubica desde una perspectiva de supremacía hegemónica, degradando a sus interlocutores por sus “supercherías de las viejas creencias, [...] o supersticiones provenientes de ritos indígenas...” [Murillo: 44]:

El inglés escuchó con su habitual seriedad los argumentos esgrimidos para disuadirlo, pero nada lo hizo desistir de su propósito. Él había cazado tigres de bengala en Kenya y en el Indostán. Un tigre americano no iba a ser más peligroso que aquellos grandes y temibles felinos. Él creía que este jaguar o yaguareté podía estar emparentado más con el leopardo que con el verdadero tigre; que era timorato y traicionero por falta de coraje. ¡Nada que ver con el tigre de bengala o con la pantera!

–Mi saber, mi correr riesgo– respondió invariablemente a las advertencias [Murillo: 45].

Esta actitud prejuzga la otredad en tanto que sus presunciones no escapan a los patrones modélicos hegemónicos que, bajo una óptica occidental, son legitimados como saberes generales, que pueden ser extrapolados a cualquier espacio geográfico considerado débil o subyugable por estar supeditado a la dominación colonial. El *mistis* desafía a su entorno exhibiendo puro desconocimiento, lo que implicará una ruptura en el equilibrio y el consecuente final trágico para el personaje.

El inglés hablará desde una posición de poder y creará que los habitantes de la zona son timoratos y faltos de valor, por lo que rechaza toda clase de amonestaciones y ayuda. Su ego colonialista no le permitirá tomar recaudos ni discernir sus acciones, se esgrimirá a sí mismo como un héroe que pretende librar una batalla contra las supersticiones locales. Pero en realidad lo único que lo anima es su aburrimiento y deseos de matar. Detesta la apacible vida del poblado norteño y ve en la cacería la oportunidad de reforzar la hombría que cree estar perdiendo.

Finalmente los pobladores lo ven partir pero ninguno se preocupa de detenerlo. ¿Por qué? Cito:

En realidad les era indiferente la suerte del extranjero y ello por dos razones: el *míster* nada tenía que ver con ellos y además a un tigre no se lo sale a cazar sin perros, a menos que se esté rematadamente loco. Y ese inglés, alto y flaco, desgarrado, de muy pocas palabras y ninguna sonrisa siempre rumiando la nostalgia de sus Islas lejanas, parecía nomás no estar en sus cabales [46].

El narrador perfila la imagen de un *mistis* bastante ajeno a la realidad de la zona. Es un personaje que no desea integrarse, que aborrece el lugar y a sus habitantes; solo está allí por el dinero que puede extraer del ingenio, por la riqueza: “El inglés dejó atrás ese pueblo descarnado, deshumanizado, pues ahí se vivía en función exclusiva de alimentar a los trapiches y los trapiches son insaciables [...]” [46], concepción que se podría asociar a los *runamikuq*, los “come gente”, seres insaciables que se alimentan del trabajo ajeno. La segunda parte se desarrolla en el monte, donde se enfrentará a la naturaleza. Allí también es un extranjero y se dispone a perturbar el equilibrio a través de la muerte:

Llevaba un Winchester 44 y además un Colt 38. Calzaba botas de fino cuero, sobre su pecho cruzaba una canana llena de balas y en la cabeza llevaba un casco blanco. De su ancho cinturón pendía una cantimplora. Pareciera que solo le faltaba el elefante y el equipo de batidores; pero iba a pie y solo [45].

El narrador se mofa con ironía del aspecto del míster. En sí mismo conforma un cliché del poderío inglés cubierto de los atavíos y atributos colonizadores. Se deshumaniza su aspecto y los objetos que porta: las armas, las botas, el casco y la cantimplora, lo alejan del entorno real que lo circunda, las yungas jujeñas.

La naturaleza lo recibe inmutable:

La primera claridad lo ayudó a encontrar la senda para internarse en el monte que escalaba la ladera. Los pájaros saludaban alborozados el día naciente que certificaba la continuación de la vida. El inglés no reparó en ellos. Continuaba su marcha lenta pero sin flaqueza [46-7].

El relato hace hincapié que en este encuentro inicial (*tinkuy*) no hay violencia por parte del entorno, sino que es el extranjero quien lleva consigo la idea de la muerte. En su arrogancia Míster Smith subestima el poder de la *Pacha* y no le importa quebrantar su equilibrio:

Se sintió solo y lo que es peor, desconcertado. El monte palpitaba, vivía de un modo que le era ajeno, más ajeno que el Ingenio de allá abajo.

Desde que dejara su país le parecía que no había para él lugar en el mundo. No se había casado y su familia eran dos hermanas que, naturalmente, le habían dado sobrinos; pero sus sentimientos hacia ellos no eran muy profundos. En realidad no le tenía gran apego a nada [48].

Esta descripción responde a la caracterización que Landeo Muñoz identifica en el *mistis* o *istranjiro*, como aquel que no logra ningún tipo de apego emocional ni con los propios y mucho menos con los ajenos. Es un *mana runa*, un no hombre, porque no consigue empatizar con la comunidad, no lo desea, siente desprecio por sus trabajadores, e incluso por ese ambiente al que explota por dinero. Hace de la caza de animales un *hobby* no solo en el nuevo mundo, sino que también ha mostrado esa actitud en todos lados.

Es así como frente a esta amenaza la naturaleza reaccionará como un ente viviente pensante, buscará restaurar el equilibrio por medio del tigre su agente, su brazo ejecutor:

El tigre lo observaba. Desde que se difundió por el monte la noticia de que un hombre se había internado y avanzaba por el arroyo, supo que venía por él, que la cuestión era con él. –¿Por qué? Nada tenía pendiente él con los hombres. Siempre se había cuidado de evitarlos, de no cruzarse en su camino, ni siquiera se había metido con nada o con nadie que tuviese algo que ver con los hombres [52].

Ahora es el entorno el que se dispone a defenderse. La subsistencia será la premisa del tigre. La vanidad del cazador inglés se contrapone al deseo de pervivencia del ecosistema. El hombre no desea retornar sin su presa porque su orgullo y estatus frente a los “pueblerinos” se vería mellado, e insiste en seguir adelante sin importar las consecuencias. Finalmente el tigre se ve obligado a matarlo para restituir la armonía y la complementariedad que existe entre los seres que habitan ese espacio:

El monte no cede sus secretos: se protege. Los árboles son solidarios con los pájaros; las matas con los felinos. Hasta esa maldita agua que no cesaba de correr y de hacer un murmullo infernal que no dejaba oír otra cosa. Era el mundo contra él porque el tigre no estaba solo y desprotegido: todo el monte estaba de su parte [...] [53].

El cuento finaliza con una sentencia muy clara: “La pelea había sido limpia. El tigre era un cazador, no un asesino. Había tenido que matar para no ser matado. Y esta es la ley” [55].

Murillo deja en claro su mensaje y emplea el formato del cuento infanto-juvenil para transmitir una enseñanza a sus lectores, pero esta no es inocua o inocente, sino que se halla cargada de compromiso y conciencia sobre la realidad que lo circunda. La restauración del orden no es pacífica, la violencia traída por este extranjero generará dolor y muerte desde el inicio. El narrador intenta mostrar al lector niño-joven el proceder dañino de este invasor, pero a su vez le explica que de un modo u otro se retorna a la armonía y que la relación simbiótica entre el hombre andino con la naturaleza no es vana, sino que se constituye desde el respeto mutuo y la complementación.

“La leyenda de la laguna de Yala”, de Dora Blanca Tregini<sup>3</sup>

Es la historia de una niña que recorre las lagunas de Yala (provincia de Jujuy) junto a su bisabuela y mientras pasean la anciana cuenta una leyenda que acude a su memoria. Este relato enmarcado refiere a un pueblo rico y feliz, con reyes legendarios y dioses poderosos, los Incas. Describe las bellezas de los cerros y la majestuosidad de los animales que poblaban la región hasta que se produce la llegada de los conquistadores y con ellos las calamidades y crímenes que asolarán la región. La narradora califica a este encuentro (*tinkuy*) como “el día nefasto”. Ese instante inaugura las guerras y la posterior desaparición de los “hijos de esta tierra”, el *pachacuti* (cambio del mundo).

El cuento estructura los acontecimientos a partir de dos situaciones opuestas; en primera instancia un escenario inicial de bienestar, felicidad y equilibrio. Este último, resaltado a través de la puesta de manifiesto de las relaciones complementarias entre el hombre, la naturaleza y los dioses:

Esos pueblos vivían en paz, construyendo fortalezas, sus casitas, sus templos, (adoraban el sol y la luna), y respetando siempre las costumbres y la vida no sólo de sus semejantes, sino también de los pequeños seres que *Pachamama* (la madre tierra), les regalaba, para que pudieran cubrir todas sus necesidades. Así, cuando cazaban vicuñas, solo sacrificaban a los animales más viejos: a los otros les esquilaban su fino y sedoso vellón, que les servía para tejer las primorosas telas con que se defendían del calor y del frío [Tregini: 42].

Esta primera parte establece un estado de bienestar cuasi utópico. La simbiosis del hombre con la naturaleza pone de manifiesto el conocimiento que la narradora posee acerca de las concepciones de reciprocidad y complementariedad que todo *ayllu* (comunidad) debe respetar. La mención de los dioses tutelares: el sol, la luna y la *Pachamama*, como regentes de todo el *hanan pacha* (mundo de arriba) y el *kay pacha* (el mundo de aquí) resalta el estado de equilibrio en el que estas entidades participaban y accionaban en la vida cotidiana de los pobladores que en renglones anteriores llamará *Incas*. Diametralmente opuesto a lo que sería luego de la llegada del cristianismo que romperá con dicha armonía provocando un *pachacuti* (cambio o vuelta del mundo).

El punto de inflexión se produce a través del *tinkuy* (encuentro) entre los españoles y pueblos originales, el llamado “día nefasto” por la abuela narradora:

Pero no hay dicha que dure. Un día nefasto (día imborrable para ellos) llegó la noticia que seres extraños con otras vestimentas, con otras armas terribles y estruendosas, con otro color de piel y de cabellos, habían irrumpido en su reino y amenazaban con apoderarse de él, y de todos sus bienes y riquezas [42].

La alusión a seres extraños no es más que la confirmación de que aquel que irrumpe no pertenece a esa región, ni a ninguna próxima, se lo reconoce como un “otro” amenazante que a medida que se adentra revela sus intenciones monstruosas: apoderarse de todo.

El *mistis* extranjero es extraño a la vista, posee atributos terribles e intenciones funestas, como lo pone de manifiesto el personaje de la abuela.

Este párrafo inaugura la segunda parte del cuento; a partir de este momento todo cambiará y las palabras utópicas se reemplazarán por otras que marcarán la línea semántica de la desdicha:

Las pobres madres, sobrecogidas de *espanto*, vieron partir a sus hijos en aquella misión sublime. Poco después otra noticia *escalofriante* arrojaba sus corazones en el más *tremendo* de los *infortunios*: todos aquellos hijos adorados, criados con infinita ternura y amor, habían *percido* en manos de los usurpadores [42. El énfasis en cursiva es mío].

Aludiendo al mismo campo semántico aparecerán otros términos como: “matanza despiadada y cruel”, “llanto”, “lágrimas silenciosas y trémulas”, “desesperante”, “ya no había remedio para tanto mal” [42-3], entre muchas otras más. La narradora magnifica el desastre provocado por el conquistador español, el *mistis*, lo percibe como un monstruo y traslada esa percepción a su nieta por medio del incremento e insistencia en el daño que ha causado.

<sup>3</sup> Escritora y docente nacida en 1909 en la provincia de Santa Fe. En 1933 conoce a quieén seríaá su esposo, el poeta y músico jujeño Domingo Zerpa y con él se muda a esla provincia, a la zona de San Pablo de Yala, donde una de sus calles lleva su nombre actualmente. Autora de cuentos, leyendas y obras de teatro infantiles, también escribió zambas y canciones. Recibió el premio Literario Regional SADE (Filial Jujuy) Falleció en el año 2006.

La categoría *mistis* se aplicará de forma muy explícita, son aquellos que “no pertenecen a los *ayllus* ni a las comarcas de la región”, son los que provocan la miseria, poseen otro color de piel, otros dioses y otra forma de relacionarse con el mundo. El inmediato reconocimiento de un invasor agresor hace que no solo los guerreros y los pueblos reaccionen, sino que también lo hacen las divinidades en un intento de recuperar la relación de reciprocidad por medio del llanto de las madres dolientes:

[...] dice que *Pachamama* se apiadó de sus lágrimas y en un movimiento inusitado de su suelo... cambió la fisonomía del paisaje. Y de su propia congoja, y a cada suspiro que acompañaba su pena, una depresión profunda en el terreno se iba marcando, hacia las [sic] cual las lágrimas vertidas por las madres corrían presurosas, como a una señal ineludible, y se volcaban en ellas. Todos los desniveles recogieron las lágrimas amargas, y el sol, señor del universo de los hombres, apiadado también de aquella pena, con sus rayos tibios y dorados fue sorbiendo la sal de cada lágrima, de manera que el agua de las lagunas que se iban formando, en lugar de agua salada, quedara dulce y fresca, como las gotas del rocío [43].

Las acciones divinas tratarán de reestablecer el equilibrio por medio del saneamiento del entorno. La naturaleza volverá a crecer y en ese espacio de dolor la “cientos de corolas hechas con las diversas tonalidades del arcoíris y miles de helechos” [43] florecerán nuevamente.

Hacia el final del cuento el *pachacutiy* provocado por la maldad de los *mistis* no se puede revertir del todo. El llanto vertido y los pesares sufridos quedarán reflejados en el paisaje. Los antiguos dioses tutelares ya casi olvidados solo pueden rendir homenaje a ese sacrificio por medio de la transformación del espacio como un tributo al valor de los *runas* que murieron y al dolor de sus pueblos.

“Bendición Maligna”, del escritor Wanka Willka<sup>4</sup>

Otro grupo de cuentos que hace uso de esta categoría son los pertenecientes a Wanka Willka (Los cuentos de *El socavón plateado*, 2009), cuya temática se centra en la vida de los pobladores andinos en torno a la explotación minera. Aquí los monstruos *mistis* son los enganchadores que reclutan personas con engaños, los dueños de las grandes mineras que explotan a los trabajadores hasta la muerte y los jueces corruptos que por medio de engaños estafan a las comunidades para robarles sus territorios. En todos ellos las *huacas*, la *Pacha* y los *ayllus* (comunidades) actúan complementariamente para restaurar el equilibrio y subsistir en medio de ese “mundo al revés” tal y como lo expresó Guamán Poma.

El cuento “Bendición Maligna”, perteneciente al citado libro, narra la llegada del nuevo dueño de la mina y un cura (los *mistis*) a la zona del socavón, con la intención de iniciar la extracción del metal. Reúnen a los mineros y antes de permitirles entrar realizan una misa e intentan bendecir la mina, pero frente la renuencia de los pobladores el sacerdote se burla de sus creencias y a modo de mofa les dice: “Aquí pasó la noche o dejó su *estiércol* ese toro misterioso que trajinó sembrando minerales por el mundo...’ y risueño por el comentario comenzó a rociar agua bendita sobre la veta...” [Willka: 15. La cursiva es mía].

La referencia escatológica que tergiversa el mito actúa como detonante de la afrenta. El accionar del cura es vengativo con los *runas* e irrespetuoso de las concepciones locales. Sin embargo, todas estas aptitudes son recibidas con resignación y silencio en ese momento.

Al otro día y, avergonzados por el accionar de los *mistis*, los mineros deciden proceder según su costumbre y al amanecer retornan para la realización de la ceremonia de “Respeto, Permiso y Vinculación del Hombre con la Pachamama” [16] pero al llegar al lugar señalado no encuentran la veta de oro. Buscan incansablemente pero no hallan nada. Cansados de explorar, uno de ellos sugiere que por la burla de los *mistis* la “Madre Naturaleza” se ha llevado el mineral. Finalmente desesperanzados regresan al pueblo

4 Prof. Edilberto Soto de la Cruz (Wanka Willka). Afirma ser natural de Huancavelica, Perú. Profesor de Idioma y Cultura Quechua. Ees miembro de la Academia Mayor de la Lengua Quechua del Cuzco y de la Academia Regional de Quechua Cochabamba, Bolivia. Dictó talleres de Extensión Cultural en la Universidad Nacional de Jujuy. También se desempeña como docente en el Instituto Superior de Arte de Humahuaca, IFDC N°2 DEe LAa Quiaca, Abra Pampa y posee un Postítulo: Especialización Superior en Educación Intercultural Bilingüe. Presidente del Instituto Qheshwa Jujuyanta en San Salvador de Jujuy. Autor de numerosos libros: *Aylluymanta*, *Tallmay*, *Simi Pirma*, *Revelaciones de la Pacha Mama*, *Cuentos, relatos y poesías infantiles del Mundo Andino*, entre otros. Cuenta con varias publicaciones que tienen el propósito de difundir y reafirmar la cultura qQuechua oOriginaria tanto entre jóvenes como en adultos.

pero se cruzan en el camino con un pastor que les informa que luego de haberse marchado el cura y el dueño de la mina vio salir entre los cerros una hermosa llama blanca que se perdió en las alturas.

La intervención de la naturaleza frente a las pequeñas y grandes expresiones de violencias, tanto físicas como culturales, es siempre justa. Las riquezas solo pueden ser usadas por aquellos que muestran respeto ante el entorno que los circunda. La noción de posesión, tan arraigada en la concepción occidental, no posee ningún sentido frente a la voluntad de la *Pachamama* quien decide qué dar y qué ocultar.

El cuento cierra con una apreciación al estilo de las moralejas para los jóvenes lectores explicando que el *mistis* a pesar de conocer las historias y costumbres de la región se burla de ellas y las degrada en pos de su propia creencia. Aquí no son los hombres los que logran el equilibrio, sino que es nuevamente la naturaleza la que interviene a modo de escarmiento y retira sus preciados dones.

## CONCLUSIÓN

Pensar la literatura infanto-juvenil en un espacio de frontera, como lo es el de la provincia de Jujuy, ha exigido la búsqueda de nuevas herramientas de interpretación y comprensión para un mayor entendimiento de los sentires regionales. Algunas de las categorías andinas aquí expuestas han posibilitado el desarrollo de una mirada más local, arraigada en la geocultura y en la territorialidad como ejes determinantes. Dichas nociones han facilitado la realización de otras lecturas y dotado a los cuentos infantiles de nuevos rumbos hacia los cuales orientar su exégesis.

Este estudio ha permitido observar que los cuentos infanto-juveniles de autores originalmente jujeños poseen caracteres propios y ejemplo de ello es la recurrente alusión a lo que en este trabajo se ha dado en llamar monstruosidades *mistis*. Las líneas interpretativas realizadas y las categorías andinas aplicadas ponen de manifiesto un patrón discursivo recurrente: la noción de que existe un *mistis*, extranjero o extraño occidental, que se presenta como un “otro” ajeno a la realidad del *runa*, a sus creencias, a su forma de vida y a su herencia. La intervención de estos seres siempre resulta nefasta, en mayor o menor grado. Depredan la naturaleza, matan a sus pobladores y provocan desequilibrio en todos los niveles del mundo andino: en lo cotidiano, en lo laboral, en lo religioso e incluso en lo festivo. Por este motivo es que su accionar se identifica con lo monstruoso, como se dijo al inicio, con aquello que genera caos y desorden. Es así como los cuentos infantiles se hacen eco de esas experiencias legadas desde tiempos de la conquista. Estos seres son tan aciagos que no solo los enfrentan los *runas* (los hombres, mujeres y niños) y los *ayllus* (las comunidades), sino que también se oponen a ellos los dioses mismos como el Sol (*Inti*) y *Pachamama*.

La transmisión de estas nociones a las nuevas generaciones muestra claramente esa necesidad de perpetuar lo aprendido, de legar enseñanzas que generen soluciones, pero no a través de la violencia, sino desde la comprensión y la revalorización de lo propio.

La relación de reciprocidad y complementariedad que mantiene el hombre andino con la naturaleza es lo que le permitirá ir saneando, aunque no del todo, pero sí de a poco, algunas de las grandes heridas generadas por los monstruosos actos de los *mistis* desde la conquista en adelante.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRADFORD, MAIA LUCÍA. 2016. “Lo fantástico, lo monstruoso”. *Monstruos y monstruosidades: Perspectivas disciplinarias IV*; 2014. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 70-4.
- BUSTOS, ALBERTO. 2014. “Etimología de ‘monstruo’”. *Blog de lengua*. En línea: <[blog.lengua-e.com/2014/etimologia-de-monstruo/](http://blog.lengua-e.com/2014/etimologia-de-monstruo/)>
- CRUZ MUCIÑO, ARELI. 2011. “Yawar Fiesta, los choques y confrontaciones de sus sangres Heterogéneas y Transculturadas”. *Escritura y Pensamiento*, XIV, 29: 167-87. En línea: <[core.ac.uk/download/pdf/304900091.pdf](http://core.ac.uk/download/pdf/304900091.pdf)>
- GONZÁLEZ PRADA, MANUEL. 1996 [1888]. “Discurso en el Politeama”. *Páginas escogidas*. Callao: Municipalidad Provincial del Callao.
- LANDEO MUÑOZ, PABLO ANDRÉS. 2010. *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy Umallanchikpi Kaqkuna (seres imaginarios del mundo andino)*. Tesis para optar al grado académico de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana. Asesor Gonzalo Espino Reluce. Lima, Perú.

- MAMANI MACEDO, MAURO. 2018. "Apuntes del Curso: *Literaturas indígenas y literaturas indigenistas*", dictado por el Dr. Macedo, en la provincia de Salta en septiembre de 2018. Salta, Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades.
- . 2019. "Purun yachana: El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura". *Jornaleros: Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 4, 4. Edición digital: <[www.fhycc.unju.edu.ar/revista\\_jornaler@s.html](http://www.fhycc.unju.edu.ar/revista_jornaler@s.html)>
- MONTOYA, RODRIGO. 1991. "Prólogo". Núñez Rebaza, Lucy. *Los danzaq*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de la Cultura. 7-9.
- MONTOYA, RODRIGO, et. al. 1979. *Producción parcelaria y universo ideológico en el caso de Puquio*. Lima: Mosca Azul Editores.
- MURILLO, JOSÉ. 1994. "El tigre de Calilegua". *El tigre de Santa Bárbara*. 11° ed. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- TICONA, ESTEBAN. 2012. "Mestizo, cholo, 'misti', 'ch'ixi'". *Revista La Razón, La Paz (Bolivia)*, 8 de julio. En línea: <[www.la-razon.com/lr-article/mestizo-cholo-misti-chixi/](http://www.la-razon.com/lr-article/mestizo-cholo-misti-chixi/)>
- TORO MONTALVO, CÉSAR. 2015. *Grandes obras maestras; Resúmenes Literatura Peruana; Tomo IV*. 2° ed. Lima: Editorial San Marcos.
- TREGINI, DORA BLANCA. 2006. *Leyendas de Jujuy y otros cuentos*. Salta: Milor.
- WANKA, WILLKA. 2009. *El socavón Plateado: Cuentos y relatos de mineros*. 2° ed. Jujuy: Instituto Queshwa Jujuymanta.

# IMÁGENES GEOCULTURALES DE LA REGIÓN EN LA NARRATIVA INICIAL DE HUGO DEL ROSSO (1926-2002)

*Geocultural Images from the Region in Initial Narrative by Hugo Del Rosso (1926-2002)*

**Analía Verónica BENÍTEZ**  
Universidad Nacional de Formosa  
prof.benitezanalía@gmail.com

## RESUMEN

La EdUNaF (Editorial de la Universidad Nacional de Formosa) se ha propuesto la recuperación de las obras completas de uno de los autores del “primer colectivo literario en Formosa” [Gorleri]. Se trata del escritor formoseño Hugo del Rosso, quien, en la década de 1970, editó los cuentos de su primer libro, *Páginas de amor, angustia y soledad*; luego *Noche sin estrellas* (1972) y los cuentos de *Sol a pique* en el año 1979, que constituyen su primera etapa literaria [Gorleri]. Este trabajo busca no solo dar a conocer la fructífera producción literaria del autor formoseño, sino también iniciar la indagación crítica de un corpus de cuentos publicados en *Noche sin estrellas*. Entendiendo a la región como un conjunto de relaciones, tanto de proximidad como de distancia, que nos igualan y que nos diferencian [Bentacort], me propongo relevar y describir las imágenes geoculturales de la región construidas desde el locus enunciativo [Mignolo] del autor implícito y las poéticas regionales que surgen a partir de ellas.

**Palabras claves:** Imágenes geoculturales, región, poética.

## ABSTRACT

EdUNaF (Editorial of the Universidad Nacional de Formosa) has carried out an editorial project to recover full literary works from one of the “first authors in Formosa, Hugo Del Rosso” [Gorleri]. It is about the beautiful writer Hugo del Rosso who, in the 1970s, edited the tales of his first book, *Páginas de amor, angustia y soledad*, *Noche sin estrellas* (1972) and the tales of *Sol a pique* in 1979 which constitutes its first literary stage [Gorleri]. The aim of this project is not only to enlight the wonderful literary work done by del Rosso, but also to begin an inquiry about the tales published in the book *Noche sin estrellas*. Taken for granted that the region is a place where relationships are based on proximity and distance, the ones that equal or make us different [Bentacort]; I propose to be revealed and described through the geocultural images of the territory from the enunciative locus [Mignolo] of the implicit author and the regional poetics that arise from them.

**Keywords:** Geocultural images, region, poetic.

## INTRODUCCIÓN

Hugo Orlando del Rosso, escritor formoseño que nació en el año 1926 y falleció en el año 2002, forma parte del “primer colectivo literario en Formosa” [Gorleri]. La EdUNaF (Editorial de la Universidad Nacional de Formosa) inició la recuperación de su producción narrativa literaria y periodística, distribuida en varias décadas del siglo veinte, con vistas a la edición de sus obras completas. Este trabajo, enmarcado en el proyecto editorial, pretende no solo dar a conocer la vasta producción literaria del autor formoseño, sino fundamentalmente encarar el abordaje crítico de su obra, trabajo este que se realizará en sucesivas etapas y desde diversos andamiajes teóricos.

El primer momento literario de Del Rosso [Gorleri] comprende los cuentos de su primer libro, *Páginas de amor, angustia y soledad*, luego *Noche sin estrellas* (1972) y los cuentos de *Sol a pique*, del año 1979. De esta etapa, atendiendo al recorte necesario para este trabajo, me limito a comenzar la exploración de un conjunto de cuentos de *Noche sin estrellas* que revelan ciertas imágenes geoculturales de la región construidas desde el locus enunciativo [Mignolo] del autor implícito y me propongo describir las poéticas regionales que surgen a partir de ellas.

Las publicaciones de Del Rosso recorren casi treinta años de la literatura de Formosa. A los tres libros de cuentos editados en la década de 1970, en 1981 se suma *Más cuentos cortos para el niño triste* y la reimpresión, en 1992, de *Páginas de amor, angustia y soledad*.

La segunda etapa transcurre durante la década del noventa: en 1991 y de 1992 publica *Historias de barro y zanja* y *Ocho años después*, respectivamente. Los dos libros reúnen su producción periodística más personal: las columnas firmadas por Del Rosso con el seudónimo de El Pecoso, que salieron regularmente como colaboraciones en el matutino local *Nuevo Diario*; más tarde el gobierno provincial decidió publicarlas en formato libro. En 1994 edita *La bronca*, con el que cierra la etapa cuentística.

En 1997 con la novela autobiográfica *Historia de un pobre libro* se cierra la tercera etapa de la narrativa de Del Rosso. Hay que señalar que los cuentos “Abuelo” y “Quebrachales en sangre” fueron incluidos en diferentes antologías regionales y que el autor participó en diversos certámenes en los que obtuvo premios.

### Hugo del Rosso en una literatura regional

Es necesario preguntarse por qué incluir la narrativa –sobre todo la de la primera etapa– de Del Rosso en una literatura regional. Arendt [122], citando a Stüben, menciona determinados rasgos para incluir autores y textos en una historia de la literatura regional:

- surgirán na respectiva região (ainda que tenha sido o local de estadia acidental do autor);
- foram elaboradas no discurso regional e permitem reconhecer relações intertextuais com traços regionais;
- originaram-se de estímulos que o autor tenha experimentado dos cenários, locais e pessoas de uma região;
- representam uma região e tenham com ela um traço temático como motivo e pano de fundo;
- acima de tudo tenham sido escritas para um público leitor de uma região;
- tenham sido publicadas em uma editora ou em um órgão de imprensa locais;
- tenham sido disseminadas e surtido efeito na região (no público, crítica literária, outros autores)– em geral em função de sua estreita ligação temática com a região [...];
- provenham de autores que viveram na região e tenham sido inspirados pela paisagem, suas pessoas e cultura...<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “–surgió en la región respectiva (a pesar de que era el lugar de estancia accidente accidental); –fueron elaborados en el discurso regional y permiten reconocer relaciones intertextuales con rasgos regionales;

–se originó a partir de estímulos que el autor ha experimentado a partir de los escenarios ríos, lugares y personas en una región; –representan una región y tienen una característica temática con ella como motivo y fondo; –sobre todo, fueron escritos para un público lector en una región; –han sido publicados en una editorial o en una agencia de prensa local; –se han difundido y repercutido en la región (en el público, críticas literarias, otros autores), generalmente por su estrecho vínculo temático con la región; [...] –proviene de autores que vivieron en la región y se han inspirado por el paisaje, su gente y su cultura [...]” [La traducción es mía].



Estos son algunos de los aspectos que permiten incluir a la narrativa de Del Rosso dentro de una literatura regional: en primer lugar, se trata de una producción literaria escrita para un público lector en y para una región –aunque acotada a la ciudad capital de Formosa– y fue publicada en un circuito editorial local. Además, se origina a partir de estímulos que el autor ha experimentado desde los escenarios de la región (la ribera, el interior provincial, las zonas suburbanas, entre otras) y la representa, teniéndola como motivo y fondo. Y, fundamentalmente, porque permite reconocer relaciones intertextuales con rasgos regionales que se manifiestan en otras regionalidades.

### **Noche sin estrellas**

Este trabajo explora el segundo libro de relatos correspondiente a la primera etapa de producción literaria de Del Rosso: *Noche sin estrellas* [1972]. Tal como lo señala Gorleri [238], este libro circuló escasamente por su edición de pocas tiradas. Está compuesto por dos partes: la primera, con el título “Igual que ayer” (con los cuentos “El milagro eterno”, “Bodoques de arcilla”, “El regreso de la leyenda”, “Viaje a las estrellas”, “Río amigo”, “La muralla”, “Alma en la tormenta”, “Retazos”) y la segunda parte: “Noche sin estrellas” (compuesta por “Carta”, “Flores”, “Gris”, “Mi amigo el gorrión”, “Diálogo”, “Noche sin estrellas”). Señala Gorleri [237] que “las historias narradas en los cuentos de esta primera etapa se ubican en un verosímil realista muy eficaz, sin matices de pintoresquismos ni de exaltación de color local, a pesar de incluir referencias de lugares de la provincia de Formosa” tales como el ámbito de la capital, las zonas barriales y portuarias, las localidades y parajes del interior. Afirma Gorleri refiriéndose al primer libro de cuentos de del Rosso, *Páginas de amor, angustia y soledad* (1970): “por primera vez un narrador de ficciones realiza este giro que resulta novedoso: el carácter urbano de los entornos ficcionales; nuevo después de la preferencia por los ámbitos rurales en la narrativa de Bergallo, de Vita, Vergara Bai e incluso la poesía de Margarita Diez” [238].

Esta novedad en la narrativa de Del Rosso –la creación de un espacio urbano y la distancia del pintoresquismo rural en relación con la literatura de Formosa precedente–, permite explorar la experiencia del espacio en los cuentos de *Noche sin estrellas* (1972) y observar cómo el *locus enunciativo* del autor implícito delinea varias zonas que se proyectan, a modo de áreas concéntricas, desde la ciudad hacia el río (el espacio de la ribera y el río propiamente) y, desde allí, hacia el interior del territorio provincial. Estas zonas comportan imágenes geoculturales que responden a una poética del río y del monte, pero construidas desde un mismo eje que le otorga significado: el *locus urbano* del autor implícito.

Entre estas zonas se producen cruces y pasajes: ribera (orillas)-ciudad (centro); monte (interior)-ciudad (centro). Se configuran territorios de tránsito, de movimientos que, en cierto modo, reproducen la lógica construida histórica y culturalmente por otros *locus enunciativos* previos alrededor de esta relación: interior periférico (provincias) y centro (capital del país), pero reconstruidos aquí en un ámbito reducido: el de la provincia de Formosa. Señala Mignolo:

el *locus enunciativo* de un discurso [...] no es un espacio cerrado inteligible en sí mismo o en su sola relación con lo conocido o lo comprendido, sino que su configuración depende tanto de lo que se quiere comprender o conocer, como de previos *locus enunciativos* desde los que se construyeron semejantes o diferentes imágenes de mundo [s. p.].

Se trataría entonces, en palabras de Mignolo, de observar cómo el *locus enunciativo* del autor implícito de los cuentos de *Noche sin estrellas* estaría poniendo en juego en esta comprensión y narración “del mundo que modela” la conservación y/o transformación de la “imagen de lo real” construida “por previos actos dicentes y previos objetos discursivos o semióticos” que tematizaron esta oposición en la literatura y en la cultura argentina y regional [s. p.].

### **El río amigo y sus zonas**

El autor implícito que se despliega a lo largo de los cuentos de *Noche sin estrellas* reconoce como propio el *locus enunciativo* de la ciudad, pero no de cualquier ciudad sino de aquella que, aunque no está nombrada, se representa, se recuesta y se construye con el río. Justamente el cuento que da origen al nombre del libro, “Noche sin estrellas” evidencia este apego y la *lugarización* de la orilla:

Voy por la costa, la arena húmeda del río, la paja seca y crujiente en contraste, el oleaje breve y quejumbroso [...]. Los hombros agobiados, el pecho hundido, el mentón buscando el pecho, las manos en los bolsillos, la frente transpirada, las nubes prietas, el aire inmóvil. Allá arriba está la ciudad con las luces, el color, la música. Alto. Nada de poesía barata [Del Rosso: 113].

El río y sus orillas construyen esta primera *lugarización*, esta primera zona, como espacio de sentido, de medición del tiempo y de parámetro para trazar la vida: “Ayer fue otra cosa esta costa del río, con su arena y el sol quemante de enero” [113]. E insiste: “Fue un río querido y amigo” [115] para luego concluir:

Es que quiero hablarte y no me animo, a vos río amigo. A vos, río hermano. A vos que me diste todo en los años dorados sin ayeres... A vos que fuiste testigo de mi primer fracaso como hombre. A vos que me viste remar sobre tus aguas... [...] A vos te quiero hablar, río hermano, con vos me quiero confesar, decirte todo lo que siento [120].

El río es espejo de revelaciones vitales. El hombre de la ciudad que baja a sus orillas y que se aleja del ruido y la rutina establece una relación de simbiosis con él: “Y vos río hermano que no sabés mentir me dijiste que me mirara en el espejo de tus aguas quietas en la noche serena. Y aunque la piedad de la noche robó grises y arrugas, vi la imagen de un niño triste y que tenía mucho miedo” [122].

Esta imagen geocultural del río es evidente también en el cuento “Río amigo” [Del Rosso 1972]. Ya no se trata de la orilla del río como espacio de borde de la ciudad, sino que se esboza su imagen como experiencia de espacio vital, como hogar de aquellos otros, los que habitan esa segunda zona, la zona ribereña que se prolonga a lo largo de kilómetros y kilómetros de costa, río arriba o aguas abajo; y vale decirlo, de ambos lados de la costa (ya sea de Argentina o de Paraguay): “La creciente entra mucho antes de llegar, sobre todo por la nariz. Se la huele por anticipado. [...] Hay que ser de las islas o de la costa para estar en el asunto” [36].

Esta zona delinea una imagen geocultural que es constante en la narrativa de Del Rosso: la experiencia del espacio de los isleños que viven toda su vida en las costas y su relación íntima con el río basada en un conocimiento experiencial e intuitivo. Leemos en el cuento “Río amigo”: “El isleño y el costero no saben nada de régimen de lluvias, ni períodos anuales de crecientes, ni de aguas del deshielo. Pero de noche, cuando recorren el espinel o sostienen con los dedos vigilantes la liñada, por sus narices acostumbradas entra el olor de la creciente” [36].

La imagen geocultural del río no solo es un espacio geográficamente identificable: como espacio vital supone formas culturales. Los otros, los ribereños, comparten un modo de vida, un sistema económico, percepciones del mundo y de la naturaleza y ciertas características culturales producto del aislamiento social y la falta de educación: “Allí crecieron con los sobresaltos habituales sus cuatro hijos, y el río eterno y silencioso y la tierra generosa nunca le habían negado nada. Todo el pescado que llevó durante más de diez años al mercado del puerto se había transformado en provisiones, ropa y vicios pequeños” [39]. O también en el cuento “Viaje a las estrellas”: “Claro que los padres son chacareros de la isla y de esas cosas no entienden demasiado” [27].

### La tercera zona: la amenaza del monte

El autor implícito, de espaldas a la ciudad, observa el río y se define a través de él. Pero hay un más allá, un territorio que se aleja de la ciudad e incluso se opone a ella. En *Noche sin estrellas* se observa que el espacio del interior provincial se configura como la tercera zona que proyecta imágenes geoculturales de sumo interés para la literatura de la región.

El interior se construye en el discurso referencial a través de la mención de distintos pueblos y parajes. Pero lo que sobresale a través de abundantes y repetitivos fragmentos descriptivos es el monte como espacio intermedio entre estos puntos distantes. El monte es el espacio de la lejanía que circunda los pasajes entre un pueblo y otro, y entre estos y la ciudad capital. Pero como zona de pasaje tiene rasgos que lo particularizan: es peligro e inminente amenaza. No hay admiración ni nostalgia por el color local que podría significar el monte. Al contrario: el autor implícito lo erige como un territorio casi fantasmal. Esta poética del monte se tiñe de rasgos fatalistas, para nada idílicos; es un espacio hasta tenebroso, amenazante para la vida humana que incluso adquiere matices fantasmagóricos.

La imagen de esta región, de esta tercera zona que se ubica a la distancia del *locus enunciativo* del autor implícito y sobre la cual parece no manifestar ni un tipo de apego o admiración, se construye con un haz de rasgos negativos. Es el caso de cuentos tales como “La muralla” y “Retazos”.

El cuento “La muralla” narra la experiencia traumática y vital de un niño que vive en un rancho distante a ocho leguas de Fortín Lugones, rodeado por el monte y alejado de los poblados. La madre enferma de gravedad y es trasladada por los gendarmes en avión hacia la ciudad. El niño se queda en soledad en su humilde rancho. Pero tras una larga noche de penurias, decide enfrentar el viaje para acompañarla y

atravesar montes y parajes hasta llegar al hospital que está en la ciudad. El paisaje salvaje, agreste, exuberante, sumado a la miseria del rancho no son descriptos con rasgos pintorescos; al contrario, se trata de imágenes geoculturales de zonas donde la naturaleza en estado salvaje y las particularidades geográficas impiden la vida misma. Es este uno de los rasgos de esta imagen geocultural del monte: *el fatalismo como experiencia del espacio*: “El rancho estaba como a ocho leguas de Fortín Lugones hacia el oeste, bien sobre el Pilcomayo” [47]; “Aquello no era vivir, y mucho menos en ese rancho miserable y desprolijo. [...] Los hijos mayores ya se habían ido, a tiempo, antes que el paisaje los atrapara también a ellos para siempre [...] Aquello no era vivir...” [48-9].

En el cuento “Retazos” se narra, desde la perspectiva interna de la protagonista, la vida de una mujer “atrapada por el paisaje”: “Ella había perdido hasta la voluntad de lamentarse. Estaba quebrada, vencida, atrapada definitivamente por el fatalismo de ese paisaje podrido y cruel” [73]. Y la vida, entonces, no es más que una sucesiva acumulación de abandonos, pobreza, soledad, tragedia y locura:

Porque se me ocurren estas cosas... Acaso me estoy volviendo loca [...]. Con un suspiro muy hondo comienza a juntar coraje. No sabe si podrá reunir todo el que necesita para asomarse al espejo terso del estero [...]. Sabe que otra burla igual a la anterior y enloquecerá por completo, aunque después la luna se vaya y vuelvan a encenderse las estrellas [83].

Además, este *fatalismo del monte* se presenta con una enumeración exhaustiva de rasgos negativos. Algunas expresiones extraídas del cuento “Retazos” demuestran la isotopía de esta poética fatalista del monte: *mundo descorazonador, chatura del paisaje agobiado y triste, palmeral eterno, viento norte de lúgubre acento, troncos como fantasmas implacables*. Y, por lo tanto, este paisaje fatalista es una barrera, un obstáculo que hay que atravesar para acceder a la ciudad, tal como se lee en el cuento “La muralla”:

Miró hacia el sur. Desdibujado por la bruma se veía a lo lejos el monte como un muro gris. Él sabía que su madre estaba más allá de aquellos montes, más allá de los esteros y riachos. Él sabía que aquello quedaba lejos [...]. Animales, víboras, malvivientes, peligros en acecho y atrás de ese muro imposible, la ciudad donde su madre estaba enferma. La ciudad. Como con el ferrocarril [51].

El pasaje hacia la zona segura (el centro-la ciudad) será otro de los rasgos dominantes que acompañan al *fatalismo del monte*. En el cuento “La muralla”, el viaje del niño implica el pasaje hacia la ciudad y el abandono de la zona de peligro y de muerte representada por el monte y el interior:

Atrás quedaba el puesto Pilcomayo, Fortín Lugones, El Porteño, El Salado, el Tatú-Piré y Puesto Alto Alegre. Atrás quedaban en la pesadilla de una noche sin fin, sus fugas de San Martín y Pozo del Tigre. Atrás quedaba la sequía, la lluvia, la creciente y el horror de la muerte en acecho. Atrás quedaba un mundo poblado de fantasmas. Atrás quedaba un niño, un hombre, las dudas y las resoluciones desesperadas [59-60].

El pasaje interior-ciudad también se observa en el cuento “Viaje a las estrellas”. Es el cruce de las zonas, pero en sentido inverso al de “La muralla”; el peligro que acecha está en la ciudad que “traga” al niño y lo devuelve dañado, roto: “Es cierto que el chico necesitaba ir a la ciudad, pero no para ver a ningún especialista sino a vivir. Era evidente que el campo le sentaba mal” [27]; “Estaba tan mal cuando llegó a la isla que la madre alarmada no le preguntó nada” [34].

## CONCLUSIONES PARCIALES

Los relatos de *Noche sin estrellas* de esta primera etapa de la escritura de Del Rosso, inscriptos en una estética realista y psicologicista [Gorleri] pueden ser leídos desde este lugar, desde un locus enunciativo que construye una poética del río y del monte, siempre teñidas de oposiciones y contradicciones que delimitan territorios simbólicos de permanente productividad en la literatura formoseña y regional: el río como espacio vital, la relación del hombre de ciudad con la orilla, el monte como territorio fatalista y amenazante para la vida civilizada, los pasajes y cruces entre una y otra zona como experiencias traumáticas. En los cuentos analizados, el *locus enunciativo* del autor implícito *lugariza* varias zonas que se proyectan desde la ciudad hacia el río y su ribera. Y luego, desde este espacio de enunciación, hacia la zona peligrosa del interior provincial.

Concluimos que estas imágenes geoculturales responden a una poética del río y del monte que son delineadas desde un mismo eje que le otorga significado: el *locus urbano* del autor implícito. Conviene in-

terrogarse, y seguir explorando en estos y otros cuentos de del Rosso, en qué medida esta antinomia centro-periferia y ciudad-monte establece un diálogo con anteriores *locus enunciativos* desde los que se configuraron imágenes del desierto –entendido en la región como el espacio amenazante del monte–, de la barbarie, de la civilización y que son harto conocidas por la cultura regional.

Por último, cabe agregar que este trabajo, que se encuentra recién en sus fases iniciales, continuará con los recorridos críticos a través de toda la narrativa de Hugo Orlando del Rosso con el propósito de que puedan establecerse posibles cruces entre este autor formoseño y otros textos y autores de la literatura regional contemporánea.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARENDR, JOÃO CLAUDIO. 2015. “Notas sobre regionalismo e literatura regional: Perspectivas conceituais”. *Todas as Letras*, 17, 2: 110-26. En línea: <[dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v17n2p110-126](https://doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v17n2p110-126)>
- BENTANCOR, MILTON HERNÁN. 2016. “El espacio y sus alrededores en la región”. *Antares*, 8, 16, jul.-dez.: 173-91. En línea: <[www.uca.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/4380](http://www.uca.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/4380)>
- DEL ROSSO, HUGO ORLANDO. 1972. *Noche sin estrellas*. Formosa: s.e.
- GORLERI, MARÍA ESTER. 2016. *Literatura de Formosa en el sistema literario argentino 1950-2000*. Formosa. Libro digital.
- MIGNOLO, WALTER. 2005. “La semiosis colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas”. *AdVersus Revista de Semótica*, II, 3. En línea: <[www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm](http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm)>.

# CONFLICTOS E INTERCAMBIOS EN LA FRONTERA SUR DE CÓRDOBA: APORTES DESDE LAS CARTAS DE RANQUELES

*Conflicts and Exchanges in the Southern Frontiers of Córdoba: Contributions from  
Letters Written by Ranquel Indians*

**Andrea Alejandra BOCCO**  
Universidad Nacional de Córdoba  
anbocco@gmail.com

## RESUMEN

En esta comunicación, se pone a dialogar el canon literario argentino metropolitano con las cartas producidas por los ranqueles en el siglo XIX (entre 1869 y 1879). Para ello, trabajaremos con la edición realizada por Marcela Tamagnini *Soberanía: Territorialidad indígena; Cartas de Frontera* (1994) que recopila tanto cartas indígenas como civiles y de misioneros producidas en la zona de frontera de Rio Cuarto. A partir de los aportes de la Semiótica de la cultura, la Antropología y de los Estudios culturales, abordaremos las problemáticas de frontera(s) que emergen en las cartas y el modo en que esa textualidad entra en conflicto con los sentidos instaurados por el canon. De esta manera, pretendemos evidenciar: 1) que los textos del canon fundan un discurso compacto que resiste a la porosidad de la frontera y ancla en la pretendida homogeneidad occidental; 2) que se trata de una matriz literaria decimonónica racializada que impide pensar las literaturas de la Argentina; 3) que las cartas ranqueles permiten revisar los mecanismos de las obras hegemónicas de nuestra cultura nacional y repensar la propia ubicación-adscripción regional de Córdoba.

**Palabras claves:** Frontera, cartas ranqueles, canon, Córdoba

## ABSTRACT

In this communication, the Argentine urban literary canon is put into dialogue with letters written by the Ranquel Indians in the nineteenth century (between 1869 and 1879). In order to do this, we will work with the edition made by Marcela Tamagnini entitled *Soberanía: Territorialidad Indígena; Cartas de Frontera* (1994) which collects indigenous, civil and missionary letters produced in the frontiers of Rio Cuarto. Taking into account contributions from the Semiotics of culture, Anthropology and Cultural studies, we will address problems regarding the frontier(s) that emerge in these letters and the way in which they confront meanings established by the canon. In doing so, we intend to show: 1) that the texts included in the canon built a compact discourse that resists the porosity of the frontier and anchors in a pretended Western homogeneity; 2) that the canon constitutes a racialized nineteenth-century literary matrix that avoids thinking about the literatures of Argentina; 3) that the Ranquel letters allow to review the mechanisms of hegemonic works of our national culture and rethink our own regional ascription-location in Córdoba.

**Keywords:** Frontier, Ranquel letters, canon, Córdoba, Argentina

## INTRODUCCIÓN

En esta comunicación, pretendemos poner a dialogar el canon literario argentino metropolitano con las cartas producidas por los ranqueles en el siglo XIX (entre 1869 y 1879). Para ello, trabajaremos con la edición realizada por Marcela Tamagnini *Soberanía: Territorialidad indígena; Cartas de Frontera* (1994) que recopila tanto cartas indígenas como cartas civiles y de misioneros producidas en la zona de frontera de Río Cuarto.

A partir de los aportes de la Semiótica de la cultura, la Antropología y de los Estudios culturales, abordaremos las problemáticas de frontera(s) que emergen en las cartas y el modo en que esa textualidad entra en conflicto con los sentidos instaurados por el canon literario argentino (portuario).

### Frontera

En el siglo XIX, la noción de frontera que opera en la escritura argentina canónica está vinculada a la idea de “espacio a conquistar”, lo que conlleva a acciones expansivas, para construir el estado nación. Como lo entenderá Frederick J. Turner –el teórico norteamericano fundador de la noción de frontera– “arribar” a las fronteras integraba el núcleo mismo del destino del país.

Así, la frontera decimonónica se forja como una categoría de uso capitalista e imperialista, que en nuestro caso podemos marcar en las modulaciones que van desde “el desierto es nuestro más pingüe patrimonio” (Echeverría, 1837) a “Desde el río Negro, cuatrocientos años de historia nos contemplan” (Wilde, 1892).

En este sentido, nos interesa recuperar algunos planteos Álvaro Fernández Bravo de su libro de 1999, *Literatura y Frontera: Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Allí sostiene que la frontera funciona como una sinécdoque de nación y constituye no solo una categoría geográfica sino temporal, estrechamente relacionada con la irrupción del otro en el discurso oficial, al punto de interpelar las certezas acerca de la identidad, de la cultura y de la misma nación. Los textos de nuestro canon literario, tal como ya aludimos, demarcan con claridad lo sostenido por Fernández Bravo en relación a pensar la frontera como sinécdoque de nación y de ahí a “límite”. Pero más allá de ello y de ellos, también aparece una tensión y ambivalencia en nuestra literatura decimonónica entre pensar la frontera como límite y como espacio poroso; por eso, es una categoría geográfica-temporal-cultural.

Por supuesto que esta tensión y ambivalencia significa modulaciones diferenciales. Por ejemplo, en los textos que considero más cercanos a la matriz metropolitana de configuración de la literatura argentina (en singular), la frontera aparece fuertemente marcada como lugar brutal que funciona desde los mecanismos de la violencia operados por el bárbaro. Por supuesto, aquí el texto paradigmático y modélico es *La cautiva*, de Echeverría.

Si para la lógica lotmaniana, la función de una frontera es separar lo propio de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio, así como la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información; de lo alosemiótico a la traducción hay infinitas posibilidades donde se pone en evidencia la cuestión del poder: situación de polémica, de negación, de apropiación, de clausura.

Por ejemplo, el desierto en la literatura del canon metropolitano, en tanto espacio vacío-salvaje, es lo alosemiótico para la semiosfera citadina, civilizada. La operación de la escritura decimonónica es primero ubicarlo como alosemiótico para luego traducirlo, transformarlo en información, semiotizarlo y apropiárselo. Y con ello, ubicar también como lo alosemiótico a quienes habitan-transitan-están en él: los bárbaros indígenas. En este marco, la gran frontera cultural que la literatura decimonónica en Argentina construye y sistematiza es civilización-barbarie y se transforma, en muchos textos, en sistema de autodescripción que fija jerarquías y posibilidades del decir; por ejemplo: desaprobando las relaciones interétnicas, negar que el “bárbaro” habla/hable.

Si lo pensamos desde la noción de “campos de interlocución” [Segato; Grimson], la posibilidad de decir(-se) está regulada por ellos, generalmente coincidentes con los límites geopolíticos. Un campo de interlocución instituye lenguajes específicos para hacer referencia a la desigualdad y a la diferencia. Regula, además, las visibilidades, las que están directamente relacionadas con la posibilidad de los agentes de autorepresentarse mediante la ‘toma de la palabra’.

Entonces, ¿puede hablar el bárbaro? El canon responderá negativamente a este interrogante. Y si lo pensamos desde la problemática de fronteras refuerza lo colonial-colonizante, lo alosemiótico, la invisibilidad, las asimetrías.

Pero, como cada campo de interlocución se relaciona con las posibilidades de la toma de la palabra individual y colectiva, entonces de golpe en el escenario de la discursividad decimónica irrumpe el bárbaro que habla y hace uso del sistema de escritura del “otro” para intervenir y visibilizarse. Emergen así las cartas indígenas que, encerradas en archivos de congregaciones religiosas, dotan de voz a ese sujeto que parece apenas balbuceante. Si la literatura del XIX habla por los indígenas, en este corpus textual su voz se ofrece de una manera más directa, a través de sus lenguaraces, sus traductores, sus buffers [Lotman].

## Cartas

Tomamos la recopilación realizada por Marcela Tamagnini y publicada en *Soberanía: Territorialidad indígena; Cartas de Frontera* (Primera Edición: Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Publicaciones e Imprenta de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba, Argentina, 1994), que reúne tanto cartas indígenas como cartas civiles y de misioneros producidas en la zona de frontera de Río Cuarto. Se trata de un material ubicado en el archivo privado del Convento de San Francisco de Río Cuarto (ACSF). Del catálogo de este Archivo, fueron seleccionados 595 documentos entre 1868 y 1880.

En su prólogo, Ana María Rocchietti pone en valor el material, señalando: “Las cartas rompen el silencio etnográfico en la Argentina, muestran cómo ha sido de profundo e inmerecido. Las cartas son un discurso político porque ponen en evidencia cómo la sociedad blanca avanzó durante tres siglos hacia la desintegración de la sociedad india” [Tamagnini 1994: 6].

Las cartas firmadas por los ranqueles que integran la selección de Tamagnini nos ofrecen una mirada por los usos de la política en este pueblo. Implican la configuración de una voz representativa-colectiva desde la autoridad individual y presentan también rasgos personales e íntimos de los firmantes que hacen a un estilo. Finalmente, en el mismo sentido que recién recogíamos de Rocchietti, exponen los mecanismos de silenciamiento e invisibilización a que fueron sometidos, y constituyen –como la propia Tamagnini señala en la Introducción– el único testimonio que prácticamente queda de los ranqueles.

En qué medida estas cartas en las que el “bárbaro habla” permiten revisar los mecanismos de las obras hegemónicas de nuestra cultura nacional.

Una de las manchas temáticas que recorren el corpus está centrada en las paces y campañas militares previas a la de 1879. Lo que permanentemente sostienen es la contracara del estigma de perturbador, enemigo y guerrero. Manifiestan la voluntad y necesidad de la paz y el cumplimiento de los acuerdos y tratados. Mariano Rosas lo repite hasta la exageración al Padre Donati:

Deseo que U. aga de su parte cuanto pueda a fin de que cuanto antes se haga el tratado de la Paz. Así dígalo al Coronel Mansilla, y para que no haiga desconfianza, mando a mi hermanos mayor yamado Chaquenao para hacer los tratados y con toda mi facultad y creo que no tendremos más que hacer que cuanto antes se haga el tratado que desiamos de años, que creo que aceptará el Gobierno Nacional, y tambien le doy las gracias por el obsequio que mandó con mis indios y siempre cuente U. con mi amistad (ACSF. Doc. N° 136. Lebucó noviembre 29 de 1869);

[...] asies que espero de Usted me les hable a los gefes que no me culpen a mi yo notengo yntencion de perder la paz por nada es presiso que se pongan entodos los casos y bean que todo lo que a susedido a sido efecto de la peste tan solo (ACSF. Doc. N° 394. Lebucó Marzo 2 de 1874);  
porque yo solo pienso en concerbar la paz y vivir en la mejor armonía yo le suplico que cualesquier acontecimiento que le sea pocible comunicarme que no me engañe esto le hablo valido de la amistad y con fianza y cin otro motivo le saludo con atencio y rrespeto amigo y seguro servidor (ACSF. Doc. N° 520. Lebucó abril 20 de 1875).

La otra mancha temática que ofrecen las cartas ranqueles es el espacio de intercambio y negociación. En este punto, los jefes indígenas firmantes reclaman por productos, objetos y tierras que responden a necesidades tanto personales, como comunitarios. En este aspecto, la recurrencia está en la exposición de la falta de cumplimiento de los acuerdos. Se desnuda a los “cristianos” como los agentes que ignoran la palabra empeñada o lo firmado y se desentienden de las necesidades de los pueblos a quienes exigen luego alianzas y pactos de no agresión. Es decir, se expone la no reciprocidad:

1 En cada cita de las cartas, colocamos la referencia de archivo tal como aparece en la recopilación de Tamagnini [1994].

Así mi padre me ballan a creer que yo no y mando a esto Indio si estos salen es debido a Arredondo por no ha cumplido de aser sus entregas de raciones completa es con que los Indios se disculpan que es lo que salen a robar y estan pobres (ACSF. Doc. N° 163. Mariano Rosas Lebuco Noviembre 21 de 1870);

Apresiado señor suplico a usted le ponga en Conosimiento al gobierno en la Grande nesidad que nos allamos que cuando nos sometimos en esta Cuando iso la entrada el General Arredondo, nos prometió que el Gobierno nos daría tierras en que vivir y todos los recurzos nesarios y asta el presenta nada se los á cumplido con respeto a los terrenos que bamos a los cuatro años que en esto que las raciones se los da diariamente que los sueldos en cuando en tarde (ACSF. Doc. N° 552. Villa de Mercedes Agosto 14 1875. Carta a Señor Don Pablo Pruneda de Capitanejo Lenguaras Martín Simon, Francisco Mora, Martin Lopez Secretario).

Por otra parte, quisiera señalar el modo en que el discurso racializado por parte de los cristianos es expuesto en las cartas. Se puede advertir con claridad en esta misiva que Mariano Rosas le escribe al Padre Donati el 15 de enero de 1875:

Por lo que me habla ensu nota que se cuenta publicamente en barios puntos que las yndiadas estan dejando engordar las caballadas para ceguir maloquiando como Antes del tratado es muy alcontrario Asegure Ud. con toda confianza queno es cono sedise. Mi Padre lló siempre estoys dispuesto aconserbar la Paz y rrespetar sus condiciones pero beo que enmi No ay confianza como hadecir será por que soy Yndio estavan en la creencia que No se sostenerme en mispalabras es una equibocación muchas veses les he ablado con mi corazón que la yntención mía es vivir en paz que cuando no puedo contener la Yndiada lló mismo daría parte pero hasta fha gracias a Dios puedo sostenerme (ACSF. Doc. N° 493).

Finalmente, podemos apreciar cómo a partir de 1877 la denuncia de los incumplimientos y los peligros de invasión y destrucción que sienten los ranqueles se acrecientan al ritmo del avance de los preparativos de la Campaña del desierto. La carta de Manuel Namuncurá a Fray Marcos escrita desde Salinas Grandes el 5 de febrero de 1878, y enviada a través de Epumer, expone con crudeza esta situación y remata con la siguiente sentencia:

Parece que ha tomado la mira de seguir la guerra para concluirnos; que si eso esasi, tendremos que estar nuevamente en guerra y nosotros tendremos que cautivar familias y estar atandonos unos a otros que resulta perderse este trabajo de que se está haciendo, y por tanto yo no quiero seguir la guerra ni perder mi trabajo (ACSF, Doc. N° 832).

### Adscripción regional de Córdoba

Hemos visto hasta aquí un testimonio de alteridad desde la voz misma de los ranqueles, modulada por los lenguaraces. El bárbaro deja de ser hablado o construido como quien no puede hablar, para asumir una voz propia y mostrar un mundo otro, desde la frontera en el que los sistemas de autoadscripción son diferentes.

Pero estas cartas también nos permiten repensar la adscripción regional de Córdoba. Lo primero que quiero recordar es que la frontera sur hasta 1883 (momento de su última reconfiguración) delinea una parte importante de su recorrido por el sur de la actual provincia de Córdoba. Los nombres con que se la designó fueron: Frontera del Río Cuarto, Frontera del Sauce, Frontera de la Punta del Sauce y Frontera Sur de Córdoba. En los inicios estuvo constituida por el fuerte principal de la Punta del Sauce (luego La Carlota) junto a otros dos fuertes: el de Santa Catalina por la derecha y el de Las Tunas hacia la izquierda. En 1784 el Marqués de Sobremonte apuntaló esa frontera con nuevos fuertes a la vera del Río Cuarto. En 1869, se corre hasta el Río Quinto. “La larga duración de esta Frontera y la manera en que el Estado Nacional enfrentó la cuestión indígena en el siglo XIX hicieron de ella la sede del conflicto entre *cristianos* e indígenas”, sentencian Tamagnini y Pérez Zavala.

Por un lado, este devenir ubica a Córdoba en su zona sur, entonces, como escenario de conflictos étnicos y territoriales durante mucho tiempo. Se trata de una frontera que, como toda frontera, separa y contacta. De hecho, los ranqueles –pueblo de cuyas cartas nos ocupamos aquí–, desde el siglo XVIII mantuvieron estrecho contacto con los “cristianos” a través de pactos con la corona, primero y con el estado argentino, después; de verse involucrados en las luchas de facciones durante la primera mitad del siglo XIX, acogiendo a gauchos alzados y a refugiados políticos; incursionando en la línea de frontera con malones; comerciando y construyendo familias interétnicas. Todo esto se produce hasta 1879, momento en que



el Coronel Racedo interrumpe en territorio ranquel para matar y apresar a los indígenas, usurpando sus tierras e incorporándolas al territorio del estado nacional.

Esta memoria histórica, social y cultural parece borrarse en Córdoba. En un trabajo que lleva ya varios años, hemos considerado a esta provincia como parte de lo que consideramos la región “central-paso” que la incluiría junto a Santiago del Estero y, en parte, a Catamarca y La Rioja; hemos incluido la palabra “paso” por entender que se trata de un núcleo que interconecta y, a la vez, mixtura. Y, justamente, estos semas derivan de la configuración histórica, por un lado, de ser el extremo sur del Incario y del Alto Perú (Córdoba del Tucumán) y, por otro, de estar incrustada en la frontera sur.

Pero las competencias con Buenos Aires en el ámbito cultural y político (entre otras circunstancias) revisitadas en el siglo XIX y, gran parte de las derivas políticas del siglo XX y las actuales hicieron de nuestra mediterraneidad una condición insular que nos aísla y rompe los vínculos para reubicarnos geoculturalmente y para pensarnos en relación con otros. El cordobesismo exaspera el federalismo para decretar una autonomía que desconoce el espesor temporal; también para ponernos en una supuesta vanguardia de progresismo y/o tradicionalismo (que muchas veces se confunden en la indistinción).

Volver sobre las cartas de fronteras del siglo XIX y dejar hablar a los ranqueles desgarras las capas de invisibilización que se construyeron sobre nuestra condición indígena, a la que debemos sumar la afro. Pone en crisis una representación criolla y posibilita recuperar la condición histórica de frontera –en el sentido que le da Abril Trigo– de espacio de infracciones, transitividades, movilidades, luchas, inestabilidades y articulación de lugares. Nos vuelve a la consideración de central-paso y no solamente de centro.

## CIERRE

En estas pocas páginas he querido problematizar algunas cuestiones. Por una parte, la manera en que los textos del canon literario argentino fundan un discurso compacto que busca resistir a la porosidad de la frontera y anclar en una pretendida homogeneidad étnico-cultural “occidental”. De ese modo, instauran una matriz literaria decimonónica racializada que, desde mi punto de vista, funciona como un obstáculo para pensar las literaturas de la Argentina. Esa matriz racializada queda al descubierto y entra en crisis, por ejemplo, con la inclusión de las cartas indígenas (pero también de otra textualidad no exclusivamente “cristiana”-“blanca”) a un corpus literario que permita revisar los mecanismos de las obras hegemónicas de nuestra cultura nacional operados desde el modelo metropolitano.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOCCO, ANDREA. 2004. *Literatura y periodismo (1830-1861): Tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina*. Córdoba: Universita.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO. 1999. *Literatura y frontera: Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana-Universidad de San Andrés.
- GRIMSON, ALEJANDRO. 2011. *Los límites de la cultura: Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOTMAN, IURI. 1996. *Semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- SEGATO, RITA. 2007. *La Nación y sus Otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- TAMAGNINI, MARCELA. 1994. *Soberanía: Territorialidad indígena; Cartas de Frontera*. Departamento de Publicaciones e Imprenta de la Universidad Nacional de Río Cuarto. [Ebook, 2003].
- . 2019. “Las cartas ranqueles del siglo XIX: Un corpus en construcción”. *Quinto Sol*, 23, 3, set.-dic.: 1-20.
- TAMAGNINI, MARCELA; PÉREZ ZAVALA, GRACIANA. 2010. *El fondo de la tierra: Destinos errantes en la Frontera Sur*. Río Cuarto: Editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto.
- TRIGO, ABRIL. 1997. “Fronteras de la Epistemología: Epistemología de la frontera”. *Revista Papeles de Montevideo*, 1, jun.: 71-89.
- TURNER, FREDERICK. 1976. *La frontera en la historia americana*. Madrid: Edic. Castilla.

# VOCES “MENORES”, LITERATURAS MENORES; GÓTICO FEMENINO Y DISRUPCIONES A FINES DEL SIGLO XIX: RAIMUNDA TORRES Y QUIROGA

*“Minor” Voices, Minor Literatures; Female gothic and disruptions in the late nineteenth century: Raimunda Torres y Quiroga*

**María Gabriela BOLDINI**

Universidad Nacional de Córdoba  
gabriela.boldini@unc.edu.ar

## RESUMEN

La crítica literaria argentina contemporánea plantea el desafío de revisar el canon y problematizar principios históricos de base que han construido la categoría de “literatura nacional”. La multiplicación de investigaciones sobre literaturas y géneros “menores”, como el gótico femenino, abre nuevas perspectivas para leer las literaturas de la Argentina. En esta ponencia, presentaremos a Raimunda Torres y Quiroga, una escritora poco transitada por la crítica que –hacia 1880– comienza a publicar cuentos fantásticos y de terror en diversos medios de la prensa porteña. Se vincula con otras escritoras reconocidas del momento y participa de debates estéticos e ideológicos en torno a la literatura, la profesionalización de la escritora y la emancipación de la mujer. Su prosa literaria y periodística permite leer las tensiones que atraviesan el campo literario de la época y reconstruir las redes intelectuales femeninas. El gótico, por su parte, se articula con problemáticas feministas y habilita la denuncia de la violencia doméstica, patriarcal. Su obra desarma –en parte– ciertas representaciones cristalizadas asociadas a la literatura de la generación del 80 (positivismo, europeísmo) y habilita el sentido político y revolucionario que toda “literatura menor” [Deleuze y Guattari], instala en el seno de una literatura mayor.

**Palabras claves:** literatura argentina, siglo XIX, literatura menor, gótico femenino, canon.

## ABSTRACT

Contemporary Argentine literary criticism proposes the challenge of revising the canon and problematize basic historical principles that have built the “national literature” category. A large number of “minor” genres and literature researchs, such as female gothic, opens new perspectives to read the literatures of Argentina. In this paper, we will present a Raimunda Torres y Quiroga, a writer little studied by critics, who publish fantastic and horror stories in many newspapers and literature magazines, of Buenos Aires press, around 1880. She links with other recognized writers and participates in aesthetic and ideological debates, around literature, women writer professionalization, and emancipation. His literary and journalistic prose manifests the tensions that cross the literary field of the moment, and reconstruct the female intellectual relations. On the other hand, Gothic is articulated with feminist problems. Represents gender, patriarchal violence. Literary work of Raimunda Torres y Quiroga problematizes –in part– certain crystallized representations associated with generation of the 80 literature: positivism, europeanism. This “minor” literature [Deleuze and Guattari] has a political potential; discusses high and major literature canon.

**Keywords:** Argentine literature, XIX<sup>o</sup> century, “minor” literature, female gothic, canon.

### Revisando el canon: voces menores, literaturas menores

Uno de los desafíos de la crítica literaria argentina, en estos últimos años, ha sido el de revisar y problematizar el canon de la literatura argentina, como así también el de ciertas representaciones homogéneas de base, sobre los cuales se construyó históricamente la categoría de literatura nacional. En el marco de este proceso, se han venido planteando discusiones en torno al regionalismo y la consabida literatura regional (tradicionalmente identificada con lo provinciano), y el ingreso de voces otras que amplían el mapa de la literatura argentina, cuestionando su pretendida identidad metropolitana, portuaria. En otro orden, también se han multiplicado las investigaciones sobre literaturas y géneros menores –entre ellas, la escritura de mujeres– que abren nuevas perspectivas para leer las literaturas de la Argentina, desde posicionamientos descolonizadores, por fuera de la lógica patriarcal. Esto lleva, necesariamente, a revisar tradiciones literarias, procesos de constitución de la literatura nacional, lecturas críticas y núcleos epistemológicos de base para acercarnos a nuestro objeto de estudio. Retomando los conceptos de *totalidad contradictoria* y *heterogeneidad*, contruidos por Antonio Cornejo Polar, a partir de sus estudios sobre literatura peruana, podríamos sostener, entonces, que la literatura nacional –concebida como totalidad heterogénea– contiene series diferentes, con temporalidades y localizaciones múltiples, que se tensionan entre sí. Dicha totalidad incluye lo canónico y lo no canónico, lo legitimado y lo periférico, la escritura y la oralidad, entre otras variables.

Sobre la base de estas conceptualizaciones, presentaremos en este trabajo a una escritora poco transitada por la crítica: Raimunda Torres y Quiroga, quien –hacia 1880– comienza a publicar cuentos fantásticos y de terror en diversos medios de la prensa porteña y semanarios femeninos. Estos cuentos, con visibles influencias de Poe y Hoffman, estaban incluidos bajo el rubro de “Cuentos inverosímiles” o “Historias extraordinarias”. Nos interesa destacar esto último porque *lo inverosímil* o *lo ficcional*, como analizaremos más adelante, es el terreno sobre el cual nuestra escritora desmonta y desoculta con lucidez los miedos y terrores del presente. En definitiva, como señala Elsa Drucaroff, la literatura se constituye en un laboratorio: allí una sociedad experimenta con sus horrores, ilusiones, fantasmas. Estos cuentos raros y oscuros llamaron la atención de sus contemporáneos, por su contenido siniestro, abyecto, macabro; también, por la representación de cuerpos femeninos violentados por la violencia machista; sumado al hecho de que fuera una mujer *soñadora*, la que cultivara este *extraño género*, displicente para el género femenino. *Lo menor*, entonces, se articula desde una doble perspectiva: por un lado, un lugar marginal de enunciación, pero también un género literario menor: el gótico, destronado de la alta cultura, por su desplazamiento hacia lo fantástico y lo misterioso. Como plantea Julio Cortázar en su ensayo: “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, el gótico se constituye como un género *infantilizado*, para lectores novatos, por su apertura a lo truculento y excesiva imaginación: “Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico [...]” [146]. En este mismo ensayo, también recorre algunos antecedentes históricos del género gótico en el Río de la Plata, a los que concibe como *escasos* y *amorfos*. Solo rescata los nombres de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg.

### Lo gótico y lo menor”: alcances y dimensiones

En un sentido amplio, tal vez podríamos afirmar que lo gótico, concebido como mirada, actitud, disposición vital, posicionamiento frente a la literatura, atraviesa de manera conjunta la producción literaria y periodística de esta joven escritora. Esto podría explicar, en parte, el olvido o el silenciamiento que la crítica literaria ha ejercido sobre su nombre. También, la perturbación o el escándalo que su obra provocó en gran parte de sus lectoras contemporáneas, o en sus editores masculinos –propietarios de los semanarios femeninos– que vigilan, tutelan y censuran la escritura femenina.

En términos estéticos e ideológicos, la escritura de Raimunda es corrosiva, hiriente, petulante, grotesca, lo que la ubica en una posición de extrema vulnerabilidad. Un ejemplo de ello es la retractación pública que en 1880 nuestra escritora tuvo que realizar de su antigua propaganda a favor de la emancipación social de la mujer<sup>1</sup>, para alinearse obedientemente a las prerrogativas de lo decible en el entorno social, garantizarse un lugar de enunciación e interlocución en el campo literario, y continuar, de esta manera, con su carrera literaria. Raimunda se autocensura para poder seguir escribiendo y publicando en los medios periodísticos, pero ensaya otras estrategias, que le permiten expresarse con mayor sinceridad y exponer su crítica.

<sup>1</sup> Cfr. “La gran causa del bello sexo” [El Álbum del Hogar, 1879] en Torres y Quiroga: I, 258.

Analizaremos, entonces, de qué manera se entrama lo gótico en la producción literaria y periodística de esta escritora, desde diversas dimensiones, partiendo del supuesto de que esta categoría excede lo estrictamente literario, aunque Raimunda –claro está– cultive notablemente este género. Lo gótico establece una apertura para recorrer heterodoxias que desmarcan y tensionan las coordenadas del discurso social dominante y el campo intelectual del momento. Nuestra escritora interviene activamente en los debates estéticos e ideológicos en torno a la literatura, la profesionalización de la escritora y la emancipación de la mujer. Su prosa literaria y periodística permite leer las tensiones que atraviesan el campo literario del momento y reconstruir, además, las redes intelectuales femeninas, en las que participan escritoras del interior del país y de otros países latinoamericanos. El gótico y el fantástico, por su parte, –como ya mencionamos– adquieren una dimensión feminista, ya que denuncian la violencia doméstica, patriarcal. En definitiva, su obra desarma ciertas representaciones cristalizadas asociadas a la literatura de la generación del 80 (positivismo, europeísmo) y habilita el sentido político y revolucionario que toda *literatura menor* (femenina, gótica), instala en el seno de una *literatura mayor* (o establecida), según plantean Deleuze y Guattari, en sus estudios sobre este tema.

En 1884, Raimunda publica *Entretencimientos literarios*, un libro en el que incorpora –corregidas y ampliadas– la mayor parte de sus contribuciones periodísticas. También presentaba algunos textos inéditos y estaba dividido en cuatro secciones: “Fantasías” (donde ubica sus relatos góticos), “Retratos de brocha gorda”, en el que incluye piezas satíricas y costumbristas, “Misceláneas” y “Páginas celestes”, con poemas en prosa de fuerte impronta romántica, sentimental. El texto estaba dedicado a Josefina Pelliza de Sagasta, una escritora reconocida en la época, con la cual Raimunda había establecido una relación conflictiva, con polémicas y acercamientos. En la dedicatoria, se posiciona humildemente bajo la autoridad de esta escritora, y apela a la indulgencia del público. La disputa con Josefina se había originado a partir de los posicionamientos disímiles de ambas escritoras en torno a la emancipación de la mujer. La postura de Raimunda era más intransigente y revolucionaria, como se puede leer en numerosos artículos periodísticos que escribe sobre este tema. Pregona la igualdad de género en el orden social y jurídico; cuestiona estereotipos y roles de género, establecidos; pondera las capacidades intelectuales de la mujer y milita a favor de su instrucción no solo para que esta pueda ejercer satisfactoriamente su rol de madre republicana, educadora de la futura ciudadanía, sino también para que pueda lograr su autonomía material, económica, base o punto de partida para acceder a cualquier otro tipo de emancipación. Josefina, por el contrario, presenta una postura más cautelosa: *educada sí, pero no emancipada*.

### Disfraces e identidades

Una mirada gótica es, desde luego, una mirada intempestiva, extemporánea, que indaga en lo no dicho y permite vislumbrar las *sombras* del presente. Lo gótico apela a lo perturbador, distorsiona y problematiza lo real. La escritura de Raimunda y su inserción en el campo literario, están atravesados por la dinámica gótica de la trampa, el misterio y el ocultamiento.

Como ya anticipamos, durante mucho tiempo, el nombre de Raimunda permaneció completamente relegado en el canon literario y la crítica académica<sup>2</sup>. Contamos con muy pocos datos biográficos acerca de esta escritora<sup>3</sup>, pero es innegable que tuvo una producción literaria y periodística muy prolífica, principalmente, entre los años 1875 y 1885. Luego, desapareció *misteriosamente* de la escena literaria. Envío colaboraciones a distintos semanarios femeninos (*La Ondina del Plata*, *El Correo de las Porteñas*, *El Álbum del Hogar* y *La Alborada Literaria del Plata*, entre otros), y en dichos espacios también se desempeñó como redactora y gacetillera<sup>4</sup>. A decir verdad, nos encontramos frente a una producción ciclópea y multifacética, que no solo incluye *fantasías*, sino también artículos periodísticos y de crítica literaria, bocetos costumbristas humorísticos, perfiles, poemas en prosa con fuerte impronta romántica, entre otros géneros.

2 En el año 2015, el investigador Carlos Abraham publica *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, un extenso y minucioso estudio crítico en el que dedica un capítulo para recorrer y visibilizar la obra de esta escritora. Tres años más tarde, edita en dos gruesos tomos las obras completas de Raimunda Torres y Quiroga, a quien concibe, entre otras cosas, como “una pionera de nuestra literatura fantástica” y la ubica a la par de otras escritoras más reconocidas como Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla, quienes también cultivaron este género [2019: 9].

3 Se presume que nace en Arrecifes (Prov. de Buenos Aires), hacia 1855.

4 Explica Carlos Abraham: “La gacetilla era una sección estable en los periódicos y en muchas revistas del siglo XIX, con gran variedad de materiales, y de lectura amena. Estaba compuesta por una combinación de noticias breves, chismes de sociedad, textos humorísticos y composiciones literarias” [2019: 79].

Esta diversidad nos permite leer las diferentes representaciones de autoría femenina que Raimunda construye a lo largo de su obra, las modulaciones y diversas estrategias que emplea para posicionarse dentro del campo literario y expresar sus ideas feministas. La treta más evidente, tal vez, es el ocultamiento de la autoría bajo el disfraz de múltiples seudónimos que recorren su obra, y que emplea simultáneamente en distintos medios periodísticos. Está claro que es un procedimiento usual en la escritura de mujeres de la época. Sabemos que no es sencillo para una mujer decimonónica profesionalizarse como escritora pública, en una sociedad y campo intelectual que ridiculiza las pretensiones intelectuales de la mujer, y las concibe como incompatibles con el rol materno y educador que la sociedad le impone. Sin embargo, en la escritura de Raimunda, el juego de identidades y ocultamientos adquiere una dimensión mayúscula. Los múltiples heterónimos se avienen con las características y el estilo de los textos que publica en cada caso. Es así, por ejemplo, como al publicar sus relatos góticos, nuestra escritora firma con el seudónimo de Matilde Elena Wili. Este nombre alude sugestivamente a criaturas sobrenaturales del folklore eslavo, semejantes a vampiros femeninos, espectros de las doncellas muertas antes de su noche de bodas. Las *willis* poseen una sed de venganza contra el género masculino. Por su parte, en sus “Retratos de brocha gorda”, emplea el seudónimo de Luciérnaga, y regala: “estas páginas de mujer traviesa, al primer tuerto que tropiece con ellas” [Torres y Quiroga: I, 320]. En esta sección, la *luciérnaga pícaro* incluye artículos costumbristas humorísticos, en los que ridiculiza vicios sociales como la coquetería y el afán del lujo de la mujer –exacerbados por su falta de instrucción–, como así también el negocio del matrimonio. Ilumina, pone en evidencia la mirada *tuerta* y *distorsionada* de una sociedad materialista e hipócrita que se rige por el dinero y los convencionalismos. Sin embargo, lo humorístico no solo se presenta en estos relatos, con un sentido moralizador, sancionador o correctivo. La mirada gótica intempestiva e irreverente se manifiesta también, bajo una modalidad grotesca, carnavalizada. De hecho, algunos bocetos<sup>5</sup> presentan anécdotas en las que los roles y las relaciones de género se encuentran invertidas. El hombre, *patriarca* doméstico; la mujer, proveedora del sustento y vinculada con el espacio público. Poco importa que en la casa donde el hombre es “la señora”, todo vaya “manga por hombro<sup>6</sup>”; “Por lo demás, Didimio y misia Gertrudis son un modelo de esposos [...]” [341].

En estos retratos humorísticos, Raimunda también ironiza y se burla de las “poetisas al menudeo<sup>7</sup>”, a las que define como: “plagas de versificadoras y escritoras al pormenor que amenazan sofocarnos con su prosa rimada y sus dramas y tragedias” [336]. Son especímenes muy distintos de la poetisa o de una auténtica literata:

Por lo general [la poetisa al menudeo] es vana, *pretenciosa, crítica y ridícula* en grado superlativo. No reconoce talento en sus colegas y siempre encuentra sus versos mal medidos y sin inspiración. Hace un poema con la prontitud con que Vd. se toma un sorbete, y *compone al correr de la pluma*. [...] Yo, *hombre*, yo, en una pincelada de brocha gorda imaginaria me atrevo a *censurarla*. [...] Vemos su nombre en los diarios de avisos, en los periódicos, en los almanaques, en las revistas espiritistas, homeopáticas, extranjeras y nacionales, porque es un tipo... universal [336]<sup>8</sup>.

De esta cita, se desprenden dos cuestiones: una de ellas tiene que ver con los juicios sociales estigmatizantes que circulan en torno a la escritura de mujeres y que también se reproducen hacia el interior del campo de la literatura femenina. En el afán de legitimidad ¿quiénes se constituyen como auténticas literatas y quiénes son las advenedizas? Que escriba solamente la que tenga talento para ello, dictamina Josefina Pelliza de Sagasta<sup>9</sup>. ¿Y en qué lugar se ubicaría Raimunda, considerando que ella también ha sido

5 Cfr. “La corredora” [Torres y Quiroga: I, 339]. Cabe aclarar que el texto no manifiesta un juicio condenatorio sobre esta inversión de roles y estereotipos de género.

6 Expresión antigua, que alude al desorden o caos.

7 Cfr. “La poetisa al menudeo” [Torres y Quiroga: I, 334].

8 El destacado en cursiva es nuestro.

9 Señala Josefina Pelliza de Sagasta: “Una mujer puede ser progresista sin dejar de cumplir sus sagrados deberes de esposa y madre [...]. No necesita gran saber para ayudar con su palabra, con sus hechos, a las nobles ideas que llevan un fin noble, único campo donde la mujer puede desplegar sus alas siendo útil a la sociedad. Puede ser progresista y propender al progreso sin ser emancipada, sin ser sabia, es decir, sin ser ministro, médico, abogado, teólogo, físico o astrónomo”. Citada por: Torres y Quiroga. “La gran causa del bello sexo. I. La emancipación” [II, 258].

etiquetada como una escritora “curiosa” y “petulante”, por algunas escritoras de renombre?<sup>10</sup>. En esta operatoria discursiva, Raimunda se ríe de sí misma, desdobra su identidad, establece un distanciamiento y se apropia de una voz femenina colonizada, machista, para torcerla y reírse de ella. Se anima a censurar a sus congéneres –como lo han hecho con ella–. Mediante esta ventriloquia, pone de relieve que la intolerancia y la ausencia de vínculos de sororidad conduce irremediabilmente a una situación perjudicial para la mujer que escribe.

En otro orden, en la cita anterior, también podemos leer las tensiones que se derivan de un incipiente proceso de expansión y democratización del campo literario –hacia 1880–, con el desarrollo de la prensa periódica, la emergencia de una nueva masa lectora, la mercantilización de la obra literaria (*literatura al menudeo*) y la profesionalización del escritor. Nos parece importante destacar, además, la circulación de una literatura popular, menor, de consumo masivo, en el que se inscribe la obra literaria de esta escritora. Su escritura fragmentada y desordenada, que deglute y procesa lecturas (como una maquinaria), y que se constituye centralmente sobre el terreno periodístico, permite reconstruir las redes alternativas y subalternas de lectura (que circulan por fuera de la cultura letrada), en la metrópolis modernizada de fin de siglo. Resuenan en ella las truculencias del folletín, la literatura gótica europea y norteamericana, el fantástico, el policial, el cuadro costumbrista, el espiritismo y la imaginaria popular, entre otros discursos. Los textos también permiten leer los debates estéticos del momento y la emergencia de nuevas concepciones de literatura. Se ridiculiza el sentimentalismo romántico, –anacrónico, pero aún vigente en este periodo–, aunque un segmento importante de la obra de esta escritora se inscribe dentro de estos lineamientos estéticos. Raimunda propone un desplazamiento del romanticismo sentimental, al gótico. Además, en sintonía con la escritura de sus cuentos góticos, cuestiona el sentido estrictamente moralizador o pedagógico que se adjudica a la literatura (y, particularmente, la escrita por mujeres). Tanto es así que en una serie de artículos de crítica literaria<sup>11</sup>, Raimunda realiza una valoración negativa de los Cuentos infantiles que Eduarda Mansilla había publicado recientemente, en 1880, a los cuales concibe como moralizadores, pero aburridos y del mal gusto. El dilema se dirime básicamente en el siguiente interrogante: ¿Por qué desterrar de las obras morales los efectos y la imaginación? ¿Acaso la imaginación que seduce a los lectores novatos o al público infantil va a contramano de las pedagogías de lectura? ¿Las obras de imaginación o de fantasía conformarían el catálogo de las *malas lecturas*? ¿Qué claves de lectura propone, entonces, Raimunda, para recorrer sus relatos góticos? ¿Constituyen pasatiempos, meros *entretenimientos* literarios o habilitan puntos de fuga para fijar una mirada intempestiva<sup>12</sup> sobre la realidad extra-discursiva?

### El gótico y las configuraciones de lo monstruoso

Con este último interrogante, vamos a adentrarnos ahora en las configuraciones monstruosas que esta escritora ensaya en sus ficciones góticas. Como explicamos, estos relatos fueron editados hacia 1880 y firmados con el nombre apócrifo y llamativo de Matilde Elena Wili. Fueron leídos con exotismo y rareza. Las historias narradas acontecen en espacios y temporalidades remotas y, en muchos casos, constituyen reelaboraciones o adaptaciones de textos literarios europeos. Si bien marcan un quiebre con respecto al presente de la enunciación y resultan bastante extemporáneas, este distanciamiento y dislocación permite leer oblicuamente, y en clave ficcional, la monstruosidad patriarcal, la monstruosidad positivista y burguesa. La violencia machista, circunscrita al entorno familiar, aparece de manera recurrente en estas ficciones. La tortura, el envenenamiento o la mutilación de los cuerpos femeninos visibilizan los dispositivos patriarcales de poder. Las mujeres están victimizadas y en absoluta indefensión frente a la voluntad despótica de sus esposos, dueños soberanos de sus cuerpos. La justicia terrenal tampoco parece efectiva. El equilibrio se restituye cuando aparecen los espectros femeninos de las mujeres asesinadas, para

10 “A la señorita Raimunda Torres y Quiroga vamos a darles un consejo –¿nos lo permite? De todos modos oiga –déjese de tanta emancipación. [...] Déjese de tantas citas porque si hasta ahora ha habido tolerancia puede que llegue un día en que se acabe... y entonces, con toda su elocuencia se va a encontrar enredada. Tómelo como un consejo de buena amiga” [Figarilla. *La Alborada del Plata*. 1878: 80. Texto citado en Buret: 3].

11 Cfr. “Parla” [Torres y Quiroga: I, 332-44].

12 “Lo intempestivo” es una categoría filosófica que Friedrich Nietzsche incorpora en su obra *Consideraciones Intempestivas*, de 1847. La mirada intempestiva es la que establece un desfase, desconexión, distanciamiento con el presente. En definitiva, como plantea Giorgio Agamben, es la que permite ver las tinieblas o las oscuridades del presente.

vengar y perseguir como –Erinias griegas– a sus femicidas. Es evidente que Raimunda poseía una clara conciencia de las injusticias e inequidades jurídicas que el código civil establecía para hombres y mujeres. De hecho, el Código Civil redactado por Dalmacio Vélez Sársfield y promulgado en 1871, establecía la inferioridad civil de la mujer casada y la ubicaba como una ciudadana *a medias*, infantilizada y sometida a la tutela del esposo. La esposa no podía trabajar, ni estudiar, sin la autorización previa del marido. Tampoco podía disponer de los bienes ni tenía patria potestad sobre sus hijos. La reforma del Código Civil y la ampliación de los derechos civiles de la mujer se lograrán recién en la segunda década del siglo XX. Además, posiblemente estas problemáticas interpelaron de una manera muy particular a Raimunda, ya que, según lo que refiere Carlos Abraham [2019], una hermana de la escritora había sido asesinada por su marido.

En estos relatos, lo monstruoso no se manifiesta solamente a través de imágenes perturbadoras o escenarios macabros, como se lee en el gótico tradicional. Resulta siniestro y amenazante porque puede habitar en la naturaleza humana y en el entorno familiar. Deviene, entonces, en una categoría moral. Los textos, además, presentan subjetividades femeninas transgresoras y, por supuesto, monstruosas, con conductas morales censurables. El *ángel del hogar* puede convertirse en demonio. Una madre puede matar y abandonar a sus hijos; una mujer puede cometer adulterios; una mujer puede empoderarse con lecturas científicas e indisciplinarse frente al poder patriarcal.

### CIERRE

Advertimos, entonces, que la obra literaria y periodística de Raimunda condensa una potencia gótica, disruptiva, que tensiona lo instituido y abre perspectivas novedosas para recorrer las literaturas de la Argentina, a fines del siglo XIX. Por eso, para cerrar este recorrido, dejamos abiertos un par de interrogantes que, tal vez, puedan responderse con lo que hemos compartido en este trabajo: ¿Cuáles fueron las razones que motivaron el alejamiento de Raimunda del campo literario? ¿Por qué su nombre permaneció ignoto durante tanto tiempo, en nuestra literatura? ¿Silenciamiento y autocensura pueden leerse como castigo?

### BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, CARLOS. 2015. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Ciccus.
- . 2019. “Estudio preliminar”. Torres y Quiroga, Raimunda. *Obras completas*. Buenos Aires: Ciccus. T. I, 9-175.
- AGAMBEN, GIORGIO. 2008. “¿Qué es lo contemporáneo?”. Trad. Verónica Nájera. Texto leído en el Curso de Filosofía Teórica (2006-2007). Venecia: Facultad de Artes y Diseño. En línea: <etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- BURET, MARÍA FLORENCIA. 2017. “La encrucijada feminista en la escritura de Raymunda Torres y Quiroga”. *Plurentes: Artes y Ciencias*, 6, 7: 1-16. En línea: <revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/download/1380/3357/>
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. 2003. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. 2ª ed. Lima: Centro de Estudios literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP), Latinoamérica editores.
- CORTÁZAR, JULIO. 1975. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 25: 145-51. En línea: <www.persee.fr/doc/carav\_0008-0152\_1975\_num\_25\_1\_1993>
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX. 1978. *Kafka: Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México D.F: Era.
- DRUCAROFF, ELSA. 2011. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- GOICOECHEA, ADRIANA et al., eds. 2021. *Miradas góticas: Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*. Viedma: Etiqueta Negra.
- MANSILLA DE GARCÍA, EDUARDA. 2011. *Cuentos (1880)*. Ed. crítica y pról. Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires: Corregidor.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. 2006. *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- TORRES Y QUIROGA, RAIMUNDA. 2019. *Obras completas; Tomos I y II*. Pról. Carlos Abraham. Buenos Aires: Ciccus.

# INCERTIDUMBRES DE LO REFERENCIAL: SOBRE LOS MANCHADOS, EL PAÍS DEL DIABLO Y LOS LLANOS

*Uncertainties of the Referential: About Los manchados, El país del diablo and Los llanos*

**Jorge BRACAMONTE**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de Córdoba  
jabracam@gmail.com

## RESUMEN

Este ensayo aborda novelas –entendidas como escrituras pluriformáticas, en una denominación de nuestra autoría– de dos escritoras y un escritor cordobeses contemporáneos. En aquellos trabajos, junto a relativas huellas de región y subregiones de procedencia de los escritores, también se vuelve imaginaria y experiencialmente hacia otros territorios y temporalidades transregionales y fronteras interprovinciales de este país. A partir de *Los manchados* (2015), de María Teresa Andruetto; *El país del diablo* (2015), de Perla Suez, y *Los llanos* (2020), de Federico Falco, aquellos aspectos son interrogados desde ciertos nexos entre el lenguaje, la lengua, los procesos de escritura, lo referencial y sus figuraciones clave. Para esto pondremos el acento en algunas interacciones entre la conformación explícita o implícita de poéticas autoriales, las maneras en que emergen voces gravitacionales en estos relatos específicos, y ciertos giros en que dichas enunciaciones –construidas en estos casos entre lo imaginario, lo simbólico y lo real– del orden imaginario dan cuenta de lo referencial temporal-espacial; pero en la medida en que esto, al mismo tiempo, deviene paisajes articuladores entre lo interior y exterior de las subjetividades re/presentadas. En esto resulta relevante el diálogo con lo filosófico y el psicoanálisis.

**Palabras claves:** Novela, región, transregional, paisaje, subjetividad.

## ABSTRACT

This essay addresses novels -understood as pluriform writings, in a denomination of our authorship- of three contemporary writers from Córdoba, Argentina. In said works, together with relative traces of regions and subregions of origin of the writers, we also turn to imaginary and experientially towards other territories and transregional temporalities and interprovincial borders of this country. From *Los manchados* (2015) by María Teresa Andruetto, *El país del diablo* (2015) by Perla Suez and *Los llanos* (2020) by Federico Falco, we question those aspects from certain links between the language, the writing process, the referential and its key figurations. For this purpose, we will emphasize some interactions between the explicit and implicit conformation of authorial poetics, the ways in which gravitational voices emerge in these specific stories, and certain twists in which such enunciations –constructed these cases between the imaginary, the symbolic and the real– of the imaginary order account for the temporal-spatial referential; but at the same time, it becomes articulating landscapes between the interior and the exterior of the re/presented subjectivities. Here is where the dialogue with the philosophical and psychoanalysis becomes relevant.

**Keywords:** Novel, region, transregional, landscapes, subjectivities



“Alta sofisticación y a la vez modos de tejer arcaicos”  
 María Teresa Andruetto, *Extraño oficio*, pág. 127.

### Voces y lugarización múltiple

¿Cómo abordar de manera matizada el problema del locus enunciativo de un texto? Repensemos estas cuestiones desde ese espacio en constante experimentación que resulta la novela; espacio amplio, heterogéneo y multiforme por definición donde además acontece esa dialéctica fundamental: enunciación/enunciado. La revisión de la novela de vanguardia y experimental argentina, para distinguir las diversas especies de estas modalidades incluso en sus entrecruzamientos con otros tipos de novela –por ejemplo, la clásica y la realista–, nos ha permitido esbozar una nueva teoría que nos permite conceptualizar de una manera más satisfactoria a la hora de abordar aquello que, ya de manera convencional y por siglos, denominamos novela. De aquí que, para diferenciarlas de las novelas más restringidamente de género o aquellas que responden a tradiciones miméticas más clásicas o convencionales, las novelas de formas más heterogéneas, más pluri o incluso transgenéricas, que hibridan en mayor medida las tradiciones realistas y experimentales, hayan recibido de nuestra parte la conceptualización de “escrituras pluriformáticas o plurigenéricas”, entendiendo que dichas complejas formas siempre, en mayor o menor grado, manifiestan o sugieren procesos escriturales y sincrónicamente no dejan de narrar historias o fábulas, abrevando para ello no únicamente en un género, sino abrevando en varios<sup>1</sup>. A esta escritura pluriformática, producida en cada espacio literario histórico y localizado, la entendemos como la más abarcadora, aguda y maleable forma verbal artística que a su vez puede explorar la complejidad de aquello que acordamos en definir, con Rancière [2014: 19-28], como el reparto de lo sensible, entendido esto como formas de reparto de lo sensible, de visibilidad y ordenamiento discursivo de experiencias que, sin dejar de ser singulares, son experiencias comunes.

Y es, además, en esa dialéctica y diálogo constante entre las escrituras pluriformáticas y el reparto de lo real, donde se puede manifestar el complejo carácter contradictorio de la literatura, la palabra muda, donde resultan relevantes tanto las tradiciones de las escrituras como la circulación de las voces, tanto la ampliación de las posibilidades de la mimesis como la interrogación –a veces muy sigilosa– del trabajo siempre abierto de la escritura. Si volvemos nuestra mirada a tratar de matizar el abordaje del locus enunciativo, estos aportes, pensados sobre todo desde lo novelístico o pluriformático, pueden sugerir amplias posibilidades de reflexión.

### Huellas en escrituras pluriformáticas

Volvemos con los interrogantes antes enunciados sobre tres escrituras pluriformáticas de dos escritoras y un escritor cordobeses contemporáneos; escrituras pluriformáticas en las cuales, sin dejar de aparecer ciertas relativas huellas de la región y subregiones de procedencia de los escritores, antes bien esos textos y lo que narran se vuelven imaginaria y experiencialmente hacia otros territorios o incluso temporalidades transregionales e interprovinciales de Argentina. Esas obras son *Los manchados* (2015), de María Teresa Andruetto; *El país del diablo* (2015), de Perla Suez, y *Los llanos* (2020), de Federico Falco; narraciones donde aquellos aspectos podrían ser reflexionados desde ciertos nexos entre el lenguaje, la lengua,

<sup>1</sup> Nuestras series de indagaciones, durante los últimos años, sobre la novela como escritura plurigenérica, las exponemos en detalle en nuestro libro de próxima aparición *Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980*. También pensamos darle continuidad a ese estudio en otro, que examinará aquel rasgo en la novelística argentina desde 1980 al presente.

los procesos de escritura, sus figuraciones clave y lo referencial<sup>2</sup>. Cuando decimos “Huellas” anteriormente, nos referimos a esos trazos –en un sentido derrideano– que persisten en la manifestación estética y escritural de cada obra y desde los cuales es posible recomponer aquellas persistencias de lo referencial, transformadas por cierto, de diversas regiones y subregiones. Entendemos Región como territorio o división territorial que constituye una unidad de cierta relativa homogeneidad. El Territorio, a su vez, en una acepción más concreta, es una extensión de tierra que pertenece a un estado, provincia u otro tipo de división política y zona que corresponde a una jurisdicción o autoridad determinada. Este sería el aspecto intersubjetivo de la percepción regional o zonal, la cual a su vez se impregna de componentes relativistas y subjetivantes en otras acepciones posibles; como se expone –en el marco de un relato– en “Discusión sobre el término zona”, de Juan José Saer, donde si hay algún acuerdo probable entre los interlocutores puestos allí en escena es que resulta “más bien difícil precisar el límite de una región” [Saer 2001: 185]. Y entonces aquí subrayamos otro vocablo que proponemos reintroducir desde estas reflexiones textualistas: el término Paisaje, en la doble acepción del diccionario, tanto como extensión de terreno vista desde un lugar determinado y considerada como espectáculo (“el paisaje urbano”, “el paisaje rural”), pero también como pintura o fotografía que recupera esa extensión. Aquí se superpone con espacio y asimismo con territorio, pero también se liga a la temporalidad de la espacialidad y a sus posibles re/presentaciones y a lo que implican. Entonces deviene básico otorgarle importancia –relativa en la trama textual– a lo referencial; importancia que no quita, por otra parte, cierta incertidumbre posible que siempre puede adquirir lo referencial no ya pensado solo desde una novela, sino cuando pasamos a reconsiderarlo al ser igualmente ello una construcción de lenguaje. Realizadas estas reservas, por esto mismo en las tres obras que nos convocan un punto de partida son lo clave de lo referencial y sus figuraciones: de las historias contadas en diversos planos, de los personajes, de las diversas territorialidades y temporalidades.

En *Los manchados* Julieta, una investigadora en literatura residente en Alemania, tras la muerte de su madre (lo cual es narrado en *Lengua madre*), va en busca de reconstruir el pasado de su padre –residente en el exilio– viajando a la región de Tama, en la precordillera riojana. Busca reconstruir las huellas de aquel pasado genealógico, y lo hace entrevistando, dialogando con diversos pobladores de esa zona, construida en este relato –y en la poética de la escritora– conjugando un nombre real (Tama es la localidad cabecera del departamento Ángel Vicente Peñalosa, en la provincia de La Rioja) y una reconfiguración imaginaria –Tama asimismo remite a una lengua originaria. La novela se conforma así con una multiplicidad y polifonía de historias personales, que desde allí le aportan a Julieta versiones donde surgen diferentes facetas y momentos, la mayoría ignorados por ella, de la vida de su padre; pero en ellos también de los conflictos políticos –tantas veces violentos– del pasado del país. Voz narrativa que va citando otras

2 Los libros de cuentos de Andruetto (1954, Arroyo Cabral, Córdoba) son *Todo movimiento es cacería* (2002), *Cacería* (2012) y *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad* (2017). Los títulos de sus novelas son *Tama* (2003, 1993), *La mujer en cuestión* (2009), *Lengua madre* (2010, finalista del Rómulo Gallegos) y *Los manchados* (2015). A su vez, sus novelas breves son *Stefano* (2001) y *Veladuras* (2005), mientras que a su ensayística la conforman los libros *La escritura en el taller* (2008), *Hacia una literatura sin adjetivos* (2008), *Conversaciones con Andrés Rivera* (2012, con Lilia Lardone), *El taller de escritura en la escuela* (2012, con Lilia Lardone), *La lectura, otra revolución* (2014) y el reciente *Extraño oficio* (2021). Sus varios libros de poesía desde 1993 se encuentran en *Poesía reunida* (2019). Para un perfil de la escritora y un detalle de sus ediciones hasta 2015, véase “Miradas desobedientes”, de Corinne Pubill y Francisco Brignole. Asimismo, cabe señalar que en 1993, con *El anillo encantado*, Andruetto comienza la publicación de su literatura infantil y juvenil, que le mereció la obtención del Premio Internacional Hans Christian Andersen. Tanto Suez (1947, Córdoba) como Andruetto han obtenido algunos de los más relevantes premios nacionales e internacionales, tanto en la denominada literatura “para adultos” como en literatura infantil y juvenil –ambas obtuvieron el *White Ravens*–; en el caso de Suez una culminación en este sentido es la obtención con *El país del diablo* del XX Rómulo Gallegos, en 2020. Destacada igualmente por su producción en literatura infantil y juvenil, Suez en el plano de novela ha publicado *Trilogía de Entre Ríos*, integrada por *Letargo* (finalista del Rómulo Gallegos), *El arresto* y *Complot*. La *Trilogía* recibió, entre otros, el primer premio internacional de Novela Grinzane Cavour. En 2007, Suez obtuvo la Beca Guggenheim con *La pasajera*, y en 2013 publicó *Humo rojo*, con la cual obtuvo el premio Nacional en la categoría novela. Tanto la obra de Andruetto como la de Suez han sido traducidas a varios idiomas. A su vez, Federico Falco (1977, General Cabrera, Córdoba) ha publicado los libros de cuentos *222 patitos y 00* (2004), *La hora de los monos* (2010) y *Un cementerio perfecto* (2016), la novela breve *Cielos de Córdoba* (2011) y los poemas de *Made in China* (2008). En 2010 fue seleccionado por la revista *Granta* como uno de los mejores narradores jóvenes en español de ese periodo y en 2020, con *Los llanos*, sobre la que aquí reflexionamos, fue finalista del premio Herralde de Novela.

voces –o registros escritos dejados por otras voces–, *Los manchados* reconfigura una región del interior del interior, alejada de la provincia de Córdoba donde reside la autora. Los desplazamientos de militantes políticos y sociales, perseguidos y exiliados en diferentes coyunturas del país, se versionan desde plurales y tensas perspectivas que ofrecen las sucesivas voces. La manera en que es trabajada la novela, hace recomponer de otro modo los diversos niveles de referencialidad. Por ejemplo, la referencialidad histórico-político: las represiones antiperonistas de junio de 1955 y junio de 1956, son narradas por un lugareño peronista que residió en aquella época en Buenos Aires y que luego retornó, con la última dictadura militar, a Tama. Entre varias versiones, las cuales también configuran sujetos en oposiciones y conflictos ideológicos, aparece aludida la historia de Monseñor Angelelli (“Monseñor”), a partir de los restos que dejó su obra en la región y el esclarecimiento de los responsables de su asesinato en el juicio de 2004. Y en estos entresijos aparece la compleja y también ambigua genealogía de la figura paterna. Fijémonos como hay referencialidades, construidas simultáneamente con precisión y desplazamientos ambiguos por el dialogismo de esta novela. A partir de percepciones e imágenes del lenguaje los paisajes reconfiguran diversos territorios y zonas, que muestran una multivocidad en su conformación desde el relato.

Otros tiempos y otros espacios, los del siglo XIX argentino, reconfigura *El país del diablo*, de Perla Suez. Aquí hay una escritora-narradora implícita que encuentra un escrito fechado en “Epuén, Patagonia, 1932”, de la hija de Lum, cuya historia –la de Lum– hemos leído en las 164 páginas previas. Los procesos de escritura son manifiestos en las enunciaciones de estas novelas, tanto en la anterior como en esta. Pero de modo sigiloso, sin sobresalir respecto al trabajo mimético dialógico que a su vez las caracteriza. Volviendo a *El país del diablo*, sin dudas resulta una novela histórica; pero trabajada en el plano mimético como una novela de peripecias, de aventuras –su autora la ha definido como un *western*–, dialogando intertextualmente con varias crónicas del sojuzgamiento patagónico-pampásico del siglo XIX. Su referencialidad aparece desde estos variados aspectos. Y porque además, y sobre todo, a diferencia de las restantes obras de la autora, explora y reconfigura artísticamente ese “País del diablo”, aquel “desierto”, rótulo de las extensiones patagónicas habitadas por las naciones mapuches y araucanas hasta el siglo XIX, cuando comienzan a ser sometidas y exterminadas por las diferentes avanzadas de las columnas que culminaron en las expediciones de Roca en 1879. De allí que la historia de la joven machi Lum, quien sale detrás de los exterminadores de su toldería para vengarla según los designios de sus espíritus ancestrales, arranque alrededor del “25 de mayo de 1879”, cuando “La pampa fue conquistada” por los ejércitos del “progreso” y la bárbara “civilización”. Pero a su vez, desde aquel momento en que arranca el relato, haga diferentes retrospecciones y prospecciones hacia otras temporalidades y espacialidades, que conectan lo anterior con las confrontaciones entre federales rosistas y unitarios, o con diferentes momentos de los personajes en cuyas acciones singulares se pone el foco para contar la historia. Aun en una novela como la de Suez, cuyo afán porque cada palabra implique una acción narrada parece trepidante, aparece aquel rasgo subrayado de ser, de una manera muy sutil, una escritura plurigenérica –novela histórica, de aventuras, *western*–. Pero aquí, a diferencia de los textos de Andruetto y Falco, se reafirma ese rasgo propio de la poética de Suez: que siendo una escritora residente en Córdoba, sus ficciones buscan explorar y reconfigurar, en general pensándose como diferentes registros de memoria, otros territorios diversos del país –o bien la zona del litoral o bien aquí la inmensidad patagónica en tiempos pretéritos. Es donde entonces apreciamos, en mayor dimensión, esa reconstrucción ficcional transterritorial en las ficciones de estas autoras cordobesas, en cuyas huellas del lenguaje y de los idiomas trabajados –el registro oral en Andruetto, un castellano de narradora omnisciente pero que cita documentos y hasta términos en mapuche en Suez–, se recomponen aquellos territorios, entre lo real y lo imaginario, que vuelven diversas sino plurales las conformaciones de sus locus enunciativos. Y esto no borra lo referencial, lo mimético, sino que le otorga perspectivas particulares, fundamentales para pensar lo zonal al menos desde el adentro de los textos y desde los aspectos de forma, lenguaje, idioma y estética que manifiestan.

### **Paisajes articuladores entre lo interior y lo exterior**

“No obstante, sigue pareciéndoles que están parados en el mismo punto, quietos en medio del desierto”.

Perla Suez, *El país del diablo*, pág. 133.

Es allí cuando aparecen posibles articulaciones entre las voces, las subjetividades conformadas o configuradas por la ficción, y cómo en estas ficciones, con ese carácter transterritorial argentino que las define, aquello se enlaza con las representaciones de paisajes en cada relato. Las sucesivas hablas que dialogan

polémicamente entre sí en *Los manchados* no solo reconfiguran territorios, sino que insertan las historias de sus vidas y corporalidades en el devenir de esos territorios. Nicolás, el padre de Julieta, ha tenido una mancha identificatoria de los herederos de un pueblo de albinos mineros cordilleranos segregados de los llanos. Esa mancha remite desde el cuerpo a la historia de tensiones y conflictos de ese territorio, de ese paisaje. En *El país del diablo*, cada vez más la inmensidad patagónica se enlaza con la profunda desolación que viven los personajes, singularmente la desolación de Lum; en ese momento del siglo XIX donde también se produce un profundo y trágico trastocamiento histórico para sus etnias y para el supuesto desarrollo de la historia de la “civilización” en Argentina. Los territorios, los paisajes, también son los cuerpos; los territorios comienzan en los cuerpos y en su interior.

Paisaje con su flora y fauna que, por otra parte, es descrito y vuelto relato, minuciosamente, en *Los llanos*, de Falco; un diario-ensayo y relato que combina diferentes tiempos de un escritor en crisis personal –debido al abrupto abandono generado por parte de su pareja, con quien convivían en la ciudad de Buenos Aires–, quien alquila por dos años una chacra en Zapiola, pueblo del Noroeste de la provincia de Buenos Aires, que inmediatamente le hace recordar, a su vez y a partir de diferentes sucesos, su infancia y adolescencia en Villa General Cabrera, otro pueblo de la “pampa gringa” cordobesa, y su juventud de escritor en ciernes y estudiante universitario en la ciudad de Córdoba. En *Los llanos* –que reubica la palabra “llanos” en una región donde más bien se ha designado a ese tipo de terreno como “pampa”–, notamos los correlativos cambios en el sujeto que escribe, vive y reflexiona, las sucesivas alteraciones y permanencias en la flora y la fauna del lugar y el paso del tiempo, signado –en un estilo de signar temporalmente que hace recordar a *Cicatrices* de Saer– por el paso de los meses. Ese transcurrir metamorfoseado del paisaje también manifiesta los balances y cambios en la reflexión sobre la propia identidad del narrador-protagonista, y aquello que él observa en los otros –no solo los otros humanos– alrededor y en otros tiempos y espacios que evoca.

Así, de este modo, volvemos entonces nuestra mirada a ciertas interacciones entre la conformación explícita o implícita de estas poéticas autoriales, las maneras en que emergen voces gravitacionales en estos relatos puntuales, y ciertos giros en que dichas enunciaciones<sup>3</sup> del orden imaginario dan cuenta de lo referencial temporal-espacial; pero en la medida en que aquellas interacciones, al mismo tiempo, devienen paisajes articuladores entre lo interior y exterior de las subjetividades re/presentadas. Entonces los paisajes que aparecen relativamente referenciados en estas ficciones no quedan únicamente como paisajes externos, circunscriptos solamente a los “afueras” de los personajes y las voces dispuestos en las enunciaciones y enunciados narrativos. Por el contrario, es como si ciertos detalles temporo-espaciales de esos paisajes ficcionales remitieran, de modo simultáneo, a lo íntimo que transcurre a su vez en esos personajes, inclusive zonas de la intimidad difíciles de nominar hasta por los personajes mismos, aquello que en cierto modo el psicoanálisis ayuda a pensar con el término Extimidad, no como opuesto a lo íntimo sino antes bien considerando que

[...] El término *extimidad* se construye sobre *intimidad*. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño [...] [Miller: 14].

Que quede claro: no estamos diciendo que los paisajes –que además de regionales devienen, en estas narraciones, transregionales o interprovinciales– en *Los manchados*, *El país del diablo* y *Los llanos* manifiesten de manera absoluta lo éxtimo de las subjetividades puestas aquí en juego; solamente decimos –pero esto podría resultar relevante– que en aquellas novelas pluriformáticas ciertos paisajes, por las maneras en que además son trabajados, manifestarían, en tanto extimidades, las intimidades de varios de los personajes y voces involucradas. Y entonces algunos de esos paisajes –que a veces se leen igualmente como pasajes– pueden devenir, en distintos tiempos o de modo simultáneo, familiares o extraños, lugares donde pueden ocurrir hechos benéficos o al menos tranquilizadores, o lugares donde lo siniestro inesperadamente acontece. Y de allí que aquellos tantos paisajes, muchas veces, como le ocurre al fotógrafo francés Deus –errante en una Patagonia inmensa para él según leemos en *El país del diablo*–, o como le sucede al narrador de *Los llanos* cuando es impactado por los cambios en el cielo o en su huerta, no son solo meta-

3 Construidas en estos casos entre lo ficcional y lo real, o si queremos entre lo imaginario, lo simbólico y lo real.

morfosis en los paisajes exteriores sino sobre todo metamorfosis de sentido interiores de esos paisajes en el adentro de las voces e interioridades puestas en escena a través de los personajes y las secuencias de acciones que estas pluriformas –los tres relatos sobre los que aquí reflexionamos– manifiestan.

### Escritura, zona y reparto de lo sensible

Quizá por esto, y a modo de concluir, no resulten extrañas las reflexiones, de diversas procedencias y tradiciones, incluidas en el diario-ensayo del narrador de *Los llanos* y que tiene por *leitmotiv* la relación escritura-naturaleza. ¿Cómo la escritura trata de dar cuenta de esos movimientos microscópicos pero capitales del reparto de lo sensible, ya que resultan formas fundamentales de la manifestación de lo real? En medio de meditaciones propias y de otras y otros como Sara Gallardo, Virginia Woolf y Félix Bruzzone sobre su devenir ser entre animales, cultivos, cambios climáticos y singularidades de ese paisaje de *Llanos bonaerenses*, leemos esto en *Los llanos*:

Vivo el paisaje con la vista, con la piel, con los oídos, pero no lo pongo en palabras. Ni siquiera lo intento. O lo intento sólo acá, para mí, palabras clave para no olvidar. Palabras puerta dentro de diez, quince años, cuando pase el tiempo, me abran al recuerdo de mi cuerpo moviéndose por estos lugares, a las sensaciones y sentimientos de esta época de mi vida [Falco: 80].

Zonas e interzonas, paisajes y extimidades, paisajes y corporalidades, códigos y voces diversas, reparto de lo sensible, procesos de escritura en conjunción con la reflexión y el relato de múltiples experiencias singulares y muy diversas; nociones clave que ayudan a conceptualizar los modos en que estas escrituras pluriformáticas, pero asimismo la singularidad de las poéticas del escritor y las escritoras en cuestión, dialogan y transforman la incertidumbre –sin dejarlo de lado– de lo referencial, incertidumbre que permite emerger con renovada densidad lo transregional.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRUETTO, MARÍA TERESA. 2015. *Los manchados*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- . 2021. *Extraño oficio*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- BRACAMONTE, JORGE. 2018. “Área cultural y transformaciones artísticas: La narrativa contemporánea de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos”. Monteleone, Jorge, dir. *Una literatura en aflicción*. Vol. 12 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. Buenos Aires: Emecé.
- FALCO, FEDERICO. 2020. *Los llanos*. Buenos Aires: Anagrama.
- FREUD, SIGMUND. 2009. “Lo ominoso”. *Obras completas; XVII. De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*. Trad. José Luis Etcheverry. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu. 215-51.
- LACAN, JACQUES. 1987. “XX. En ti más que tú”. *Seminario de Jacques lacan; Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós. 271-90.
- MILLER, JACQUES-ALAIN. 2010. *Extimidad*. Trad. Nora González. Texto establecido por Graciela Brodsky. Buenos Aires: Paidós.
- PUBILL, CORINNE. 2016. “Estigmatizaciones sociales: entre ausencias y presencias en *Los manchados*”. Pubill, Corinne; Brignole, Francisco, eds. *Miradas desobedientes: María Teresa Andruetto ante la crítica*. Valencia: Albatros Ediciones. 165-83.
- PUBILL, CORINNE; BRIGNOLE, FRANCISCO, eds. 2016. *Miradas desobedientes: María Teresa Andruetto ante la crítica*. Valencia: Albatros Ediciones.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2014. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Trad. Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- . 2017. *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- SAER, JUAN JOSÉ. 1983. *Cicatrices*. Buenos Aires: CEAL.
- . 2001. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SUEZ, PERLA. 2015. *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.

# CONSTRUIR IDENTIDAD: LA REVISTA SER FORMOSEÑO

## *Identity Construction: Ser Formoseño Magazine*

Marisa Estela BUDIÑO

Universidad Nacional de Formosa  
mabu2008@live.com.ar

### RESUMEN

Una de las revistas culturales de mayor permanencia en la provincia de Formosa, editada desde 2005 a 2018 por la Subsecretaría de Cultura, es *Ser Formoseño*. Se trata de una revista oficial, nacida en el marco del Cincuentenario de la Provincialización de Formosa (2005), cuya distribución gratuita se hizo principalmente en las escuelas y otras dependencias de la administración pública provincial. En el presente trabajo me propongo analizar las prácticas significantes de la revista como parte de un dispositivo de construcción identitaria, a través de una selección de ensayos y editoriales del período 2009 a 2011, analizados según metodología del Análisis Crítico del Discurso. Teniendo en cuenta que “las ideologías son la base de las representaciones sociales de grupos, incluyendo su conocimiento” [Van Dijk 2005], se reconocen una serie de tópicos, significados locales e implicaciones que evidencian la presencia del discurso ideológico orientado, como puede apreciarse desde el mismo título y eslogan de la revista, hacia una definición identitaria construida desde la política cultural de la provincia.

**Palabras claves:** Discurso, identidad, dispositivo, representaciones

### ABSTRACT

*Ser Formoseño* (published from 2005 to 2018 by the Under Secretariat of Culture) is one of the cultural magazines with the longest permanence in the province of Formosa. It is an official magazine, born in the framework of the Fiftieth Anniversary of the Provincialization of Formosa (2005), distributed mainly in schools and other areas of the Public Administration of the Province. In this paper, I propose to analyze the significant practices of the magazine as a part of an identity construction device, through a selection of essays and editorials from 2009 to 2011 which have been analyzed according to the Critical Discourse Analysis methodology. Taking into account that “ideologies are the basis of the social representations of groups, including their knowledge” [Van Dijk 2005], a series of topics, local meanings, and implications that expose the presence of the oriented ideological discourse are recognized (this can be appreciated from the very title and slogan of the magazine) towards a definition of identity constructed from the cultural policy of the province.

**Keywords:** Speech, identity, device, representations

## INTRODUCCIÓN

En esta ponencia me ocupo de una de las revistas culturales de mayor permanencia en la provincia de Formosa, la cual integra junto con otros textos, el corpus del Proyecto de Investigación *Modos del ensayo: Sociedad, Cultura y Poder en Formosa en el Siglo XXI*, acreditado ante SeCyT-UNaF bajo el código 54-H-138 y dirigido por la Dra. María Ester Gorleri, cuyo objetivo general es conocer los modos discursivos y las interpretaciones que conlleven el discurso ensayístico editado en Formosa en el siglo XXI en cuanto a tres dimensiones: sociedad, cultura y poder; y las relaciones entre ellas. El estudio se enfoca considerando la ‘región geocultural’, el NEA –Formosa– pues

Geocultura es un término que permite interpretar desde una perspectiva transdisciplinaria diversos aspectos del fenómeno de las culturas americanas. Consiste en la interacción de lo geográfico como espacio de circulación de nuevas posibilidades existenciales. Lo geocultural se presenta entonces como un horizonte de comprensión que permite aprehender la diversidad y la heterogeneidad de la realidad continental [“Editorial”].

En el corpus –conformado por discursos ensayísticos– integramos una selección de textos de la revista *Ser Formoseño* editada desde 2005 a 2018 en 46 números, por la entonces Dirección de Cultura provincial, devenida en Subsecretaría de Cultura en 2007. Se trata de una revista oficial, nacida en el marco del Cinquentenario de la Provincialización de Formosa (2005), cuya distribución gratuita se hizo principalmente en las escuelas y otras dependencias de la administración pública provincial.

En el presente trabajo me propongo analizar las prácticas significantes de la revista<sup>1</sup> como parte de un dispositivo de construcción identitaria, es decir, como una forma de intervención cultural que “pone el acento sobre lo público imaginado como espacio de alineamiento y de conflicto” [Sarlo: 9].

### Condiciones de producción de la Revista *Ser Formoseño*

Tal como lo dijimos en otra oportunidad [Gorleri y Budiño 2016: 25], la revista formó parte de un dispositivo “que incluyó la acción cultural como una herramienta potente para cohesionar nuevas representaciones identitarias en el imaginario colectivo [...]”. Dijimos también que esta construcción identitaria desde la política cultural oficial respondía a un marco más amplio como “efecto y reacción ante el impacto que produjo la globalización y el neoliberalismo en Latinoamérica frente a las cuales los países, las regiones y las provincias como Formosa, tomaron partido articulando sus propias coyunturas políticas e ideológicas incorporándolas a sus programas gubernamentales, en una dinámica homogeneizadora”. En efecto, la crisis del Estado neoliberal argentino ocurrida entre el 2000 y el 2002 significó una fisura en la representación del Estado-Nación como principio de cohesión identitaria, lo cual generó en la ciudadanía una marcada percepción de disolución y desamparo; y en muchos estados provinciales, el recurso de las dirigencias a medidas urgentes para sortear el impacto disgregativo, cuya evidencia cotidiana, entre otras, se manifestó en la necesidad de acuñar sus propias cuasimonedas. Afirmamos también que tal situación dio lugar en Formosa a la organización de un dispositivo definido como:

[...] todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos [...] toda la vida cultural de una comunidad –desde la agricultura hasta el lenguaje mismo–; toda *praxis* –en suma– integra ese dispositivo [Agamben: 257].

Tal dispositivo, puesto en marcha desde las políticas gubernamentales, buscó construir en el imaginario colectivo una resignificación simbólica de la autoestima local formoseña tomando la acción cultural como eje estratégico y como una herramienta potente para cohesionar nuevas representaciones identitarias, hasta entonces dispersas en tradiciones y prácticas limitadas a iniciativas institucionales o a agentes particulares (peñas folclóricas, escritores e historiadores, las acciones sindicales –como ATE–, asociaciones artísticas, talleres de escritura, grupos teatrales, los clubes barriales, entre otros).

La firma en el 2003 del Acta de Reparación Histórica, entre el recientemente electo presidente de la Nación, Néstor Kirchner, y el gobernador de Formosa “que consistió básicamente en el suministro de recursos

1 Beigel propone analizar las revistas culturales “en tanto puntos de encuentro de trayectorias individuales y proyectos colectivos, entre preocupaciones de orden estético y relativas a la identidad nacional, en fin, articulaciones diversas entre política y cultura que han sido un signo distintivo de la modernización latinoamericana” [2003: 106].

adeudados en concepto de coparticipación” [Pineda, “Informe final del Área de Historia”, cit. en Gorleri y Budiño 2018: 28] permitió un gran impulso de la acción cultural y tuvo como objetivo lograr una verdadera “revolución cultural”<sup>2</sup>. Para ello, la Dirección de Cultura Provincial fue transformada en Subsecretaría.

### La construcción de nuevas representaciones identitarias

Para referirnos a la identidad, en otra investigación recurrimos a autores como Alejandro Grimson y Gilberto Giménez, quienes

[...] comparten la idea según la cual la identidad –tanto individual como colectiva–, es el resultado de una apropiación distintiva o contrastiva de ciertos repertorios de atributos culturales o de categorías disponibles en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Es cultura interiorizada pero interiorizada de manera específica por los actores sociales en relación con otros actores. De aquí que, para estos científicos sociales, la identidad se define más que por sus contenidos, por sus límites y/o líneas divisorias simbólicas; está asociada a un sentimiento de pertenencia a ciertas categorías que componen ese bagaje o caja de herramientas clasificatorias de nuestra sociedad, *con las cuales sus miembros pueden identificarse a sí mismos e identificar a los otros* (Grimson, 2010b: 11). Por medio de ellas, dice el antropólogo mencionado, un miembro o grupo de la sociedad se identifica, es interpelado e interpela a los otros al tiempo que se afilia, desafilia, estigmatiza, es estigmatizado y contraestigmatiza a los demás. Tiene, en efecto, una función claramente distintiva: marca barreras entre el yo y el otro, nosotros y ellos [Gorleri, Budiño y Renzuli: 23-4].

Todo esto puede percibirse ya en el primer número de la revista *Ser Formoseño* que sale a la luz en 2005, al presentarse en su editorial de la siguiente manera:

El *Ser formoseño* nace a la vida editorial para constituirse en un órgano de difusión de la cultura formoseña; para ser protagonista de la apasionante tarea de interpretar con creatividad e ingenio nuestra realidad provinciana. Usted, estimado lector, se habrá preguntado el porqué del nombre. Indudablemente, esta cuestión merece una detallada reseña por su significación y alcance.

Desde hace un tiempo se escucha hablar en los más diversos ámbitos y con notable insistencia, del *Ser formoseño*. Ahora bien, cuando determinados vocablos o términos irrumpen de manera rotunda y decisiva –como lo ha hecho el mencionado concepto– integrándose al léxico del pueblo, surge a la vez, la exigencia de un ineludible examen, a fin de hurgar en ellos, estudiando sus usos, consecuencias y derivaciones.

En ese sentido, y con el afán de resolver dicho aspecto, nos hemos abocado a la tarea de indagar acerca del *Ser formoseño*, con resultados tan favorables y alentadores que, incluso nos impulsó a designar esta revista con su nombre [*Ser Formoseño*, 1, ene. 2005].

Asimismo, además del título, el eslogan que lo acompaña refuerza el propósito mencionado: desde 2005 a 2010 el eslogan fue “Es tiempo de conocer nuestros rostros”; y de 2011 a 2012, “La voluntad de un pueblo en marcha”<sup>3</sup>. Y luego, de 2013 a 2018, retoma el lema “Es tiempo de conocer nuestros rostros”. También puede observarse en el editorial del N° 35 de 2011: “*Ser Formoseño*, más que una declamación filosófica es una gran tarea. Es un concepto cultural que estamos edificando más de 500.000 habitantes de este suelo bendito de Dios. *Ser Formoseño*, es una meta de pensamiento, creencias, idea, acción”.

2 Así lo expresa una de las conclusiones del Tercer Congreso Provincial de Cultura llevado a cabo en Laguna Blanca, Formosa, el 23 y 24 de octubre de 2009: “Reconocemos en el presente la vivencia de un nuevo tiempo histórico en Formosa, signado por la energía transformadora de una verdadera revolución cultural que impregna al modelo de provincia consagrado en la Constitución Provincial, y que reconoce nuestra existencia multiétnica y pluricultural” [*Ser Formoseño*, 6, 27: 5]. En otro ensayo se lee: “En el marco de un modelo revolucionario, que pone al hombre como centro de todas las acciones, que ha transformado la historia de su pueblo, pero que a la vez ha conservado, custodiado y protegido sus matices y rasgos culturales, concibió desde sus inicios canales de protagonismo juvenil en libertad y en responsabilidad” [*Ser Formoseño*, 7, 35: 5].

3 Eslogan que cambió de acuerdo con la coyuntura eleccionaria del año 2011.



## El discurso identitario

En los ensayos y editoriales analizados según la metodología del ACD identificamos dos hilos discursivos<sup>4</sup> [Jäger]: lo identitario y el Modelo Formoseño o Proyecto de provincia, estrechamente vinculados, es decir, cultura y política. Los planos discursivos en los que se desarrollan estos hilos están referidos a la historia de Formosa y sus pueblos, acotada a una periodización que reconoce “hitos”: Fundación, Provincialización y Acta de Reparación histórica con reivindicación de la doctrina justicialista; a las obras de gobierno en relación con la infraestructura provincial, del manejo de recursos naturales, de las lenguas de la provincia, de las artes y literatura, entre otras. Aunque Beatriz Sarlo observa que “la sintaxis de la revista rinde un tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” [10], en el caso de la revista *Ser Formoseño*, la sintaxis busca fijarlo, exaltarlo, hegemonizarlo.

Teniendo en cuenta que “las ideologías son la base de las representaciones sociales de grupos, incluyendo su conocimiento” [Van Dijk 2005], se reconocen una serie de tópicos, significados locales e implicaciones [Van Dijk 1995] que evidencian la presencia del discurso ideológico orientado, como puede apreciarse desde el mismo título y eslogan de la revista, hacia una definición identitaria construida desde la política cultural de la provincia, a través de:

### a) Descripciones autoidentitarias positivas. Descripciones del “ser”:

Pero este tiempo de negaciones y abandono, no hace más que afirmar las cualidades del hombre formoseño, que pese a los avatares de la no inclusión *pervivió y fortaleció su integración consolidando su identidad*. Podemos afirmar que nos hemos enriquecido con el emprendimiento de la historia y, *mixturados interculturalmente hemos originado una nueva sabiduría*. Y por eso *poseemos una rica herencia que habla de compromiso y trabajo* en cualquier situación que nos planteen los tiempos por venir [Santander 2009 a: 4. El resaltado es nuestro].

### b) Descripciones de actividades que caracterizan al nosotros. Descripciones positivas del hacer y negativas del hacer de los otros:

No es lo mismo haber nacido en Formosa que asumirlo, significarnos en nuestra propia identidad que hacernos formoseños. El ser formoseño se nos da individualmente como una gracia natural, resultado de una determinada circunstancia que nos acontece sin pedirla. El hacernos formoseños admite nuestro libre albedrío; y no es una elección simple, es fundamentalmente una elección comunitaria, una elección de familia. *Nos hacemos formoseños alimentando nuestro ser de las raíces más profundas de nuestra historia, reivindicando las semillas que nuestros padres han sembrado [...]* En este 2009, *pese a los augurios negativos de los personeros del Imperio que pretenden hacernos pagar las facturas del descalabro de su economía de mercado, nuestros programas se van consolidando en crecimiento y con más inclusión, participación, pertenencia e identidad*. Fundamentos que promueven la integración y democratización de nuestra gestión cultural [Santander 2009 b: 4. El resaltado es nuestro].

### c) Descripciones de los buenos propósitos, más allá de lo que se haga, cómo se pretende ser vistos y evaluados. Luego de definir y caracterizar a la política cultural, el enunciador afirma:

A la luz de lo expuesto, no es extraño *advertir los fundamentos ideológicos y técnicos de la centralidad que en el gobierno [...]* tiene la cultura como expresión de una política integral, abarcativa de las más variadas dimensiones del desarrollo formoseño. *Profundamente justicialista y radicada en la comprensión cabal de la responsabilidad indelegable del Estado en la promoción, difusión, protección y fomento de la Cultura; es modelo en la región y en el país, por inversión, crecimiento, diversidad y gestión*.

El capitalismo deshumanizante sigue perdiendo la batalla cultural contra el Peronismo que [... ] sigue revisándose y multiplicándose, *contrahegemonizando las ideologías de los sectores dominantes acostumbrados a la subestimación intelectual de los argentinos de buena fe*. Aquellos que a diario construyen con su trabajo y su quehacer cultural, la grandeza de la Nación y la Provincia [Leyes: 32. El resaltado es nuestro].

4 “En el discurso societal general surge una gran variedad de temas. Llamo hilo discursivo a los procesos discursivos temáticamente uniformes. Cada hilo discursivo tiene una dimensión sincrónica y otra diacrónica” [Jäger: 80, 81].

d) Énfasis en el enunciado de normas y valores con los que se identifica. Énfasis en la violación de estos valores por los otros:

Las tierras del oeste, en su valoración desde la información, trascienden aptas para una gran diversidad productiva, y atrae las ofertas de capitales financieros que asedian, inescrupulosas, a las reales necesidades de la gente. No es tolerable que la variable del cambio sea la amputación de esta comunidad. El Estado acude con toda su capacidad en defensa de su capital esencial: el Hombre [Santander 2009 a: 4].

e) Definiciones de posición y relación con los otros. Énfasis en el conflicto y en la polarización:

La profundización de *políticas neoliberales en décadas anteriores que implantó un modelo basado en una economía de libre mercado, la valoración de la ética del materialismo y consumismo exagerado, promovió una ciudadanía con perspectiva individual e individualizante en toda la sociedad*, afectando con mayor severidad a los grupos etarios juveniles. La modernidad y posmodernidad colocó a los jóvenes en un lugar de tensiones y contradicciones. *El nuevo orden social los convirtió en eje de los mercados de consumo del capitalismo, en víctimas o testigos de los procesos de exclusión [...].* En nuestro país, luego del golpe militar de 1976, las políticas neoliberales, fueron instaladas a sangre y fuego. [...] En mayo de 2003 los tiempos del país vuelven a la senda del *proyecto emancipatorio nacional y popular. La juventud redescubre que aquellas banderas por las que miles de compañeros dieron hasta la vida, no eran una utopía, sino una meta realizable. [...]* En nuestra provincia este proceso se había iniciado años antes. *En el marco de un modelo revolucionario, que pone al hombre como centro de todas las acciones, que ha transformado la historia de su pueblo, pero que a la vez ha custodiado, conservado y protegido sus matices y rasgos culturales, concibió desde sus inicios, canales de protagonismo juvenil en libertad y responsabilidad.* [Samaniego e Inchausti: 5. El resaltado es nuestro].

En cuanto a la retórica ideológica, esta apela a la lexicalización negativa de todo lo que representa el neoliberalismo; a la hipérbole; a los móviles de compasión, de altruismo y honestidad; a la comparación negativa; a la generalización, entre otros.

### El contexto de publicación<sup>5</sup>

Sarlo afirma: “La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirven para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto” [12]. De manera tal que se puede identificar un conjunto de redactores en los que se percibe, además de su expresa identificación con la doctrina justicialista, la intención de enunciar desde lo local. Mirada situada del enunciadore desde una historia que busca vincular el pasado local con el modelo político presente como concreción de imaginarios colectivos locales. Es también un acto de producción de imágenes culturales propias (la bandera provincial, la estación del ferrocarril, los objetos del museo) frente a imágenes/íconos construidas desde la centralidad porteña (por ejemplo, el icónico Cabildo del 25 de Mayo, la Plaza de Mayo, entre otros).

## CONCLUSIONES

Las prácticas significantes de la revista *Ser formoseño* exhiben desde su título y desde su eslogan “*Es tiempo de conocer nuestros rostros*”, “*La voluntad de un pueblo en marcha*” el propósito de una construcción identitaria de *lo formoseño* desde la política cultural del gobierno provincial plasmada en el Modelo de provincia. Los ensayos que la componen, definen un quiénes somos nosotros, con quiénes nos relacionamos: quiénes son nuestros amigos y quiénes nuestros enemigos, qué hacemos –y no hacen los otros, cuáles son nuestras metas y con qué recursos contamos, qué valores nos orientan y qué antivalores tienen los otros, en relación con el proyecto programático del Modelo Formoseño. La mirada situada desde lo local se refuerza también con la construcción de imágenes culturales propias frente a imágenes/íconos construidas desde la centralidad porteña o global, no sin contradicciones o deslizamientos.

<sup>5</sup> Se refiere al conjunto de la publicación donde un texto es editado, a su relación con otros textos de la revista, con sus ilustraciones e imágenes [Annick louis, cit. por Artundo: 12].

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. 2011. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológicas*, 26, 73: 249-64.
- ARTUNDO, PATRICIA. 2010. “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. *IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata: El hispanismo ante el bicentenario*. En línea: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf>
- BEIGEL, FERNANDA. 2003. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8, 20: 105-15. En línea: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=279/27902007>
- “Editorial”. 1998. *Silabario: Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*, 1, 1, nov.: 7.
- GIMÉNEZ, GILBERTO. 1997. *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.
- GORLERI, MARÍA ESTER; BUDIÑO, MARISA. 2016. *Formosa en escena: Historia del teatro en Formosa (1999-2009); Volumen 4*. Buenos Aires: Biblos.
- GORLERI, MARÍA ESTER; BUDIÑO, MARISA ESTELA; RENZULLI, MARÍA AGUSTINA. 2020. *Representar la frontera: Formosa (1979-1950); Subjetividades, identidades y territorio*. Formosa: EdUNaF.
- GRIMSON, ALEJANDRO. 2010. “Culture and Identity: two different notions”. *Social Dentities*, 16, 1, January: 63-79.
- JÄGER, SIEGFRIED. 2003. “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”. Wodack, Ruth; Meyer, Michael, comps. *Métodos de Análisis crítico del Discurso*. Barcelona: Gedisa.
- LEYES, CARLOS. 2009. “Política cultural del peronismo de 1949 a la actualidad: Su centralidad y compromiso con el hombre”. *Ser Formoseño: “Es tiempo de conocer nuestros rostros”*, 5, 24: 30-2.
- SAMANIEGO, AGUSTÍN; INCHAUSTI, FERNANDO. 2011. “Juventud Formoseña y Política”. *Ser Formoseño: “Formosa 2015, la voluntad de un pueblo en marcha”*, 7, 35: 4-5.
- SANTANDER, JORGE. 2009 a. “Todo tiempo trae otro Tiempo: Un cambio cultural en marcha”. *Ser Formoseño: “Es tiempo de conocer nuestros rostros”*, 5, 22: 4-5.
- . 2009 b. “Formosa se hace camino al andar”. *Ser Formoseño: “Es tiempo de conocer nuestros rostros”*, 5, 23: 4-5.
- SARLO, BEATRIZ. 1992. “Intelectuales y revista: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-10: *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*: 9-16. En línea: <doi.org/10.3406/ameri.1992.1047>
- Ser Formoseño*. En línea: <revistaserformoseño.com.ar>
- VAN DIJK, TEUN. 1995. “Estructuras de las ideologías y estructuras del significado”. *Discourse & Society*, 5, 2: 243-89. Citado en *Prácticas de lectura y de escritura: Sociedad, ciencia y cultura contemporánea; Cuaderno de trabajo para los docentes*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Presidencia de la Nación, 2005.
- . 2005. “Ideología y análisis del discurso”. *Estudio: Utopía y praxis latinoamericana*, 29, abr.- jun.: 9-36.

# REGIÓN, CIRCULACIÓN DE LA LITERATURA Y MANIFESTACIONES CULTURALES: LITERATURA TROPICAL EN LA CIUDAD DE RESISTENCIA

*Region, Circulation of Literature and Cultural Manifestations:  
Literatura Tropical in Resistencia City*

**Lucía CAMINADA ROSSETTI**

Universidad Nacional del Nordeste  
lucia.caminada@comunidad.unne.edu.ar

**Lisa Marianella LÓPEZ**

Universidad Nacional del Nordeste  
lisa.marianella.lopez@gmail.com

## RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es pensar la noción de región en relación al proyecto artístico y editorial de Literatura Tropical en la ciudad de Resistencia desde su surgimiento en el año 2014 hasta la contemporaneidad. La propuesta de este trabajo parte de la idea de que, a partir de ciertas manifestaciones culturales que signan el escenario urbano local (performances sonoras y artísticas, presentaciones de libros, obras de teatro, convocatorias editoriales, etc.), Literatura Tropical se torna una plataforma creativa desde la cual reflexionar acerca de los modos de producción, circulación y reconocimiento en el Chaco. Indagaremos en lo que se denomina “literatura impenetrable” [Caminada 2021] para pensar mecanismos de circulación vinculados con una comunidad lectora y escritora que se identifica casi exclusivamente con el escenario regional de Resistencia. Asimismo, mediante un abordaje interdisciplinar que combina nociones teóricas provenientes de diferentes áreas de las Ciencias humanas, la Economía y la Sociología de la cultura, se analizan dos momentos de producción del proyecto artístico-literario: primero, el surgimiento de Literatura Tropical (LT), bajo la co-producción de Alfredo Germignani y Guido Moussa (2014 al 2016); luego, la creación de LT como plataforma creativa (año 2018-actualidad), continuada solo por Alfredo Germignani y otros integrantes.

**Palabras claves:** región literaria, literatura chaqueña, circulación de la literatura, industrias culturales, literatura tropical

## ABSTRACT

The main purpose of this article is to think about the notion of region in relation to the artistic and editorial project of Literatura Tropical in the city of Resistencia, from its beginning in 2014 to the present. The proposal departs from the idea that there are certain cultural manifestations that sign the local urban scene (artistic performances, book presentations, plays, literary calls, etc.), Literatura Tropical becomes a creative platform from which to take into consideration the ways of production, circulation and recognition in Chaco. We research about the “impenetrable literature” [Caminada 2021] to think about circulation mechanisms related to a reading and writing community that it identifies almost exclusively with the regional scene of Resistencia. Likewise, through an interdisciplinary approach that combines theoretical notions from different areas of the human sciences and sociological culture, we will analyze two moments of production of the artistic-literary project: first, the emergence of Tropical Literature, under the co-production of Alfredo Germignani and Guido Moussa (2014 to 2016); later, the creation of Literatura Tropical as a creative platform (2018-till present), continued only by Alfredo Germignani and others members.

**Keywords:** literary region, literature of Chaco, circulation of literature, cultural industries, literatura tropical

## INTRODUCCIÓN

Literatura Tropical nace en su primera etapa conjugando performance, literatura y sonido. Guido Moussa y Alfredo Germignani comenzaron a indagar acerca de lo que significa la literatura tropical, buscando para esto distintas respuestas en torno a diversas manifestaciones y experiencias artísticas. A partir de 2018, Literatura Tropical toma una impronta germignana, ya que Alfredo se encarga de llevar adelante el proyecto editorial, el sitio web y las actividades del colectivo. Nos interesa concentrarnos en la emergencia de Literatura Tropical y lo que generó a nivel experimental en sus comienzos. De hecho, todo lo regional que marca la literatura del Chaco del siglo XX y lo que se desarrolla en el siglo XXI, queda hecho trizas con la propuesta artística de este proyecto.

Al tener en cuenta lo antes dicho, en este artículo, se despliegan y analizan manifestaciones de sujetos, eventos, editoriales y colectivos que tienen que ver con la vivencia de la ciudad resistenciana y la conformación de su comunidad literaria local. Por este motivo, para reflexionar sobre la noción de región en relación con la circulación de la literatura tropical, resulta importante resaltar algunos escritores que son consagrados en los circuitos culturales internos, pese a que se ubican en cierta orilla marginal de los estudios literarios y culturales. Prácticamente, no hay estudios sobre la conformación del campo literario chaqueño contemporáneo en su conjunto, sino, más bien, estudios aislados de ciertos autores con reconocimiento a escala nacional e internacional.

En *Cuentos tropicantes* (antología de relatos), Lucas Brito Sánchez escribe en la solapa: “La literatura tropical no es un género. No es un movimiento. No es una vanguardia. No es tradición [...] La literatura tropical es una experiencia literaria colectiva”. La programática implícita de LT es evidentemente clara: no hay más plan que vivirla de modo colectivo.

Es interesante que se plantee como colectivo que incorpora varias voces y disciplinas artísticas, porque involucra no solo al lector sino al espectador y un público más general, curioso de encontrarse ante las performances y escenas culturales montadas por LT. Dice al respecto A. Germignani que se trata de generar “una implosión en la narrativa, no queríamos contar una historia, queríamos despabilar al lector desde otras perspectivas, trabajando el lenguaje, quebrando las historias y llevarlas para otro lado” [Caminada 2018 a]. La implosión narrativa, en la primera etapa de LT, involucra una industria cultural signada por formatos mixtos del libro tales como lo digital (el blog), la editorial independiente LT que, de hecho, imprime una selección de libros, y agrega la vivencia directa del lector-espectador en la escena artístico-cultural. La narrativa, en esta dirección, no solo se vive en sus fragmentos sino en lo que acogen los espacios de la ciudad de Resistencia que van a particularizar una literatura escrita y vivida.

La circulación de la literatura sucede entonces en la ciudad de Resistencia, en una región seleccionada por sus promotores y en donde tanto los libros como las performances serán parte de la agenda nocturna de la urbe nordestina. Guido Moussa colaboró con una entrevista realizada en 2018 en la cual redefine la LT con el característico acento apocalíptico que marca todo su proyecto:

“LA” literatura tropical no es nada, no existe, es un simulacro de algo que no posee ni poseyó jamás sustancia alguna [...]. Inicialmente cuando arrancamos con la idea y empezamos a formarla y darle cuerpo (muchas horas de conversaciones y reflexionar en torno a la literatura en sí misma y lo que buscábamos con la escritura) sólo queríamos montar un simulacro de “escritores estrellas de rock”: algo totalmente absurdo, una idiotez total. Esto es: nos proponíamos ser “estrellas de rock” [Caminada 2018 b].

¿Cómo leer la producción de LT pensando en el sueño de escritores que se autoperciben como estrellas de rock en una pequeña ciudad argentina del nordeste? Las condiciones de producción que encuentran sus integrantes, encuentran sus lectores y seguidores, quienes participarán de las lecturas colectivas propuestas y, pese a que realmente la autopercepción de Moussa no coincidió con la realidad, lo cierto es que los mentores de LT pasan a ser los personajes ficticios de sus obras y los personajes de la literatura alternativa urbana resistenciana.

### Región, literatura impenetrable y la primera etapa de LT

Para acercarnos a la noción de región, es importante mencionar la propuesta de Beatriz Sarlo al hablar de “regionalismo no-regionalista”, ya que apela a la construcción de un espacio propio de escritura, con condiciones de producción y circulación separadas de la hegemonía, localizable en una región, sin dejar de vincularse con lo universal que representa en sí la literatura. Un regionalismo escindido de todo colo-

rismo local y costumbrismo, no circunscrito a un género, con una apariencia anacrónica o indiferente a lo temporáneo, no limitado solo a la ciudad o al campo que, sin embargo, no abandona el claro lugar de enunciación. En este sentido, se trata de persistir en procedimientos, tópicos y objetos del espacio geográfico que configuren una zona poética, una identidad estética trascendente e individual. Una región imaginada, referencial, pero que escapa a un mero color local o regionalismo provinciano.

Asimismo, Ricardo Kaliman argumenta que el vínculo entre la literatura y el espacio, de alguna manera, penetra la región misma. En este sentido, piensa la región como una función sobre el espacio y no como una representación de este o como el espacio de producción textual en sí mismo. De este modo, hay una identificación con el espacio: vivir y percibirlo en modo experiencial en cierta medida va definiéndolo.

Igualmente, es difícil construir una zona de saber simplemente por la experiencia. Si bien los autores de literatura regional escriben y hablan de una región específica, hay un horizonte de diálogo que marca la literatura y el espacio, más allá de lo espacial en sí, como tema o como lugar de enunciación. Al respecto, siguiendo la lectura de Kaliman, es indispensable pensar también en el espacio de circulación de la literatura.

Ahora bien: ¿Qué hace que la literatura sea impenetrable y que Literatura Tropical nos ayude a pensar las formas de circulación de la literatura en el Chaco? El lugar en el que circula la literatura es inherente a la comunidad que recibe el texto. En este sentido, la palabra que produce regiones, parafraseando el título del artículo de Kaliman, nace de la idea de que la región incluye diversas dimensiones que procuran aunar y confrontar el espacio y la literatura. Por eso, más allá de pensar que hay un tema referencial que se identifica con un espacio o que también habrá otro espacio que marca el lugar de la producción textual, la tercera espacialidad en cuestión –bastante marginada en la contemplación de lo regional– es aquella de la circulación de la literatura. Esta última dimensión espacial remite a la comunidad que lee los textos, es decir, que los reconoce y los receipta.

En la literatura impenetrable [Caminada 2021], la comunidad discursiva formada en el seno local de Resistencia y, en general, en el Chaco, coincide con una parte de la propuesta kalimaniana de comunidad y su estrecho vínculo con el reconocimiento social ya que “está determinada por un conjunto de expectativas y operaciones que comparten un conjunto de individuos y comunidad” [Kaliman: 10].

En este sentido, la distribución de la literatura gira en torno a esta comunidad lectora y escritora anclada en el territorio local. Esto permite la visibilización de la literatura en pequeñas escalas de la sociedad, lo cual no quiere decir que no se produzca literatura ni que esté vinculada con cuestiones de pintoresquismo provinciano. Por el contrario, los grupos y colectivos en Resistencia como, por mencionar algunos, Ananga Ranga, Cospel, Puro Cuento, Literatura Tropical y Mulita, mueven lectores, espectadores, arman libros, proponen proyectos artísticos, experimentan con las artes del sonido y plásticas, etc. Esto significa que lo impenetrable se refiere a este “entre” literatura y espacio que incluye la circulación limitada de mucha producción local [Caminada 2021].

Al tener en cuenta la propuesta estética de LT, lo impenetrable se piensa, en primera instancia, como condición de producción, de circulación y de reconocimiento de las obras [Bourdieu]. Con un particular acento en la relación con aquellas condiciones que determinan la circulación de la literatura, en muchos casos lo impenetrable se liga estrechamente con la dificultad del acceso a la lectura de las obras producidas en un contexto local. En este sentido, las condiciones de circulación impactan directamente sobre las condiciones de reconocimiento, sobre la visibilización del autor y su círculo intelectual.

Las obras editadas y distribuidas por sellos locales rara vez logran un alcance nacional; dan lugar a una comunidad lectora específica e identificable en los circuitos culturales, particularmente los resistencianos. Lucas Brito Sánchez, un escritor que participó de LT en 2014, en sus comienzos, acerca de la literatura chaqueña contemporánea explica que funciona como:

Un pintoresco pantano, un pastiche delicioso. La literatura chaqueña contemporánea es ambiciosa. Estamos embarcados en una guerra contra nuestros antepasados fetichistas, contra los copleros, los rimadores, a la literatura con “moraleja”. Hay dos o tres generaciones que quieren hablar de otras cosas, hacerse famosos con otros temas; es un intento noble y honesto muchas veces. Falta mucho para ver los resultados, y quizás no lleguemos a verlos hasta que nuestra aldea se queme por completo [Caminada 2018 c].

Por el contrario, otros ejemplos demuestran la legitimación de un campo literario más amplio: autores como Mempo Giardinelli, Carlos Busqued o Mariano Quirós publican muchas veces en Anagrama, Tus-

quets o en editoriales de alcance internacional y nacional, generando una apertura lectora del Chaco; una suerte de universalización del territorio que se produce al salir del círculo cultural local.

Por último, otra propuesta que dialoga con el proyecto de LT –pensando sobre todo en su narrativa– se refiere a la impenetrabilidad concebida en lo estético, en la figuración de los espacios, en la tipificación de los personajes, entre otros. Entonces, en la literatura impenetrable de LT identificada en sus emergencias escriturales, descubrimos que hay en los últimos años, en esta ciudad pequeña de la región del Nordeste argentino, una literatura que le hace homenaje a su nombre: “Resistencia”. Vivir en una ciudad con ese nombre es ya un hecho ficcional, signa una escritura que resiste, que se produce, que circula por la cultura local.

### **Industrias culturales y segunda etapa de LT**

Ramón Zallo afirma que las Industrias Culturales son aquellas que producen y distribuyen bienes culturales, portadores de contenidos simbólicos, concebidos por un trabajo creativo, y destinados finalmente a un mercado de consumo [1988: 26]<sup>1</sup>. Esta noción se enmarca dentro de la perspectiva de la Economía de la Cultura que posee, según el autor, varios rasgos constitutivos, que nos permiten a su vez entender el funcionamiento de las IICC<sup>2</sup>:

Es una economía de valores intangibles o simbólicos generados por trabajos creativos, en forma de bienes o servicios individualmente insustituibles y en permanente renovación de contenidos o de interpretaciones. Es una economía de la oferta múltiple, oferta que crea la demanda y que tiene una funcionalidad y eficacia social más allá de su valor económico. Su valor material e intelectual tiende a decrecer históricamente pero, en cambio, tiende a incrementarse el coste de la exclusividad, de la complejidad y de la notoriedad, con lo que el coste marginal en general tiende a cero y hay una amplia gama de costes hundidos, así como una incertidumbre sobre el resultado de la puesta en valor. Tiene amplias zonas de bien público, también mercados bien imperfectos y una inevitable presencia de las Administraciones públicas. Todo ello permite considerar económicamente a la cultura como un sector con sus ramas, subsectores y actividades auxiliares [Zallo 2007: 230].

Si observamos el caso de LT desde esta perspectiva, podemos afirmar que a partir del trabajo creativo de un colectivo, existe una producción mayor que la oferta visible y económicamente solvente, que se efectúa a partir de prototipos únicos, protegibles mediante los derechos de autor, con un valor intangible o simbólico dado por una comunidad. Además, LT se caracteriza por la flexibilidad y adaptación a los cambios, por experimentar en múltiples formatos y por producir constantemente debido a la caducidad cíclica de los bienes a comercializar. Por último, la presencia pública de sus bienes culturales supone la adaptación a las normativas vigentes de la administración pública y la legislación para su reproducción, comercialización, intercambio, etc.

Ahora bien ¿qué aspectos definen la segunda etapa de LT? En una reciente entrevista a Luba Malum, de la revista digital *Modomatria*, se define a LT de la siguiente manera:

Literatura Tropical quizás sea la propuesta artística más extrema que irrumpió en la última década de cultura chaqueña. Colectivo que nuclea literatura, teatro, música, instalaciones y audiovisual, este grupo que originalmente nació como proyecto editorial, en la actualidad tiene un horizonte que se expande al ritmo de propuestas potentes, inquietantes, a veces desquiciadas, siempre bellas. Pero bellas de una manera retorcida, como corresponde al arte que se precie [“Ritmo caliente”].

De este modo, LT conserva de sus inicios su esencia colectiva, su afán de experimentación, la combinación de múltiples lenguajes en sus propuestas, entre otras características. Sin embargo, este proyecto ha experimentado cambios a lo largo de sus diez años de trayectoria.

Luego de la separación de sus fundadores, LT continuó a cargo de Alfredo Germignani, con una merma en sus actividades hasta el año 2018. Desde allí, se observó paulatinamente un resurgimiento del proyecto con nuevas perspectivas de trabajo e integrantes. Actualmente, junto a Germignani, encabezan el pro-

1 Dentro de las Industrias Culturales tradicionales se encuentran la Música, el Cine, la Radio, la TV, y la Editorial. Esta última, se subdivide a su vez en Prensa y Libros.

2 En adelante, nos referiremos con la sigla “IICC” a Industrias Culturales.

yecto Luba Malum (seudónimo que utiliza Agustina Bártoli en sus intervenciones y creaciones para LT) y Laura Aguirre. También cuentan con la colaboración de artistas invitados de diferentes ramas: diseñadores, escritores, ilustradores, correctores, audiovisualistas y músicos.

A partir del año 2018, se publicó el catálogo 2018/2019 de LT que consta de cinco títulos de los escritores Agustina Bártoli, Geraldine Bernard y Alfredo Germignani, con el diseño de portada del artista gráfico Santiago Lischiuk. En cuanto al año 2020, Luba Malum, en la entrevista para *Modomatria*, hace hincapié en los cambios acaecidos durante la situación de aislamiento social provocada por la pandemia Covid-19, entre ellos: 1) la formalización y profesionalización de la línea editorial, a diferencia de los proyectos editoriales del pasado que fueron más bien “suelos”; 2) el fortalecimiento de la propuesta digital y la comunicación en redes sociales, usándolas como soporte para otro tipo de proyectos<sup>3</sup>; 3) el estreno de la versión audiovisual de la obra *Callaré como Pirrón*; 4) la publicación en Spotify de toda la antología sonora del grupo (RadioZ, discos, audiorrelatos, spoken word, etcétera); 5) la formalización de la tienda de venta digital de libros; 6) la realización de un ciclo de entrevistas, entre otros proyectos.

Todos estos cambios marcan el rumbo de LT hacia el vasto universo digital y evidencian un quiebre con su etapa anterior. Aquí es importante destacar que, en el campo de las IICC, existe en las últimas décadas una marcada tendencia hacia la convergencia de múltiples formatos y hacia la creación y difusión de experiencias que puedan ser apreciadas a través de diversas plataformas. Asimismo, respecto de la Industria del Libro, Roberto Igarza explica los cambios en los modos de lectura en el llamado “nuevo ecosistema cultural-mediático”, marcado fundamentalmente por la era digital:

En el nuevo ecosistema cultural-mediático, las experiencias de lectura se desplazan, poco a poco, de las formas que ofrece la lógica editorial, sustentada en el libro impreso y en un conjunto de mediaciones que articulan disposiciones de acceso, competencias lectoras y formas de compartir, hacia nuevos escenarios más complejos, de cohabitación de soportes, de apilamiento de medios y solapamiento de consumos [...]. Como experiencia de consumo, la lectura nunca estuvo tan comprometida como ahora en la competencia y en la colaboración con otras formas de consumo cultural. Existen al menos cuatro factores que influyen en la evolución de la lectura: la sobreestimulación (mensajes y contenidos), la multimediatización de los contenidos, la pérdida de significación de los contextos de lectura y el comportamiento social de los lectores [Igarza: 48].

De esta manera, la experiencia de la lectura lineal y silenciosa que requiere el libro tradicional escrito, coexiste con otras formas de lectura transmedial, es decir, una lectura que se caracteriza por el desplazamiento de un soporte y formato a otro:

En la mayoría de las ocasiones, el libro coexiste. Su presencia se integra en un conjunto mayor de estímulos y propuestas. Para una parte significativa de lectores, la lectura se ha vuelto transmedial hace tiempo. En un mismo entorno de lectura conviven soportes y mensajes diferentes, y una diversidad de artefactos, incluyendo el libro [Igarza: 49].

Tener en cuenta estos factores permite comprender que la transición de LT hacia el formato de libro digital, la incursión en el mundo de los podcast en Spotify, las versiones audiovisuales de sus obras, entre otros, se producen en el marco un ecosistema cultural-mediático, que impulsa la experimentación con nuevos formatos y que considera además las nuevas formas de lectura y consumo cultural.

En cuanto a este año, se afirma que LT está trabajando en una nueva tirada de libros para conformar el catálogo editorial 2021<sup>4</sup>. Además, se efectuó la selección de tres obras inéditas de la convocatoria “Mujeres & Disidencias”, lanzada en 2020, y cuyas ganadoras se dieron a conocer en el marco del Día de la Mujer. Se menciona también la inclusión de un libro doble llamado *Viaje al campo/Alabadas sean las palmeras*, de coautoría entre Luba y Alfredo; y la grabación de *Selva adentro*, un disco de poesía y experiencias sonoras.

3 Luba Malum cita la muestra virtual de Marcelo Nieto, donde se podía ingresar a una entrada de la página web de LT, que reunía collages, fotografías de instalaciones y poemas escritos, y grabados, acompañados de climas sonoros.

4 Se mencionan los títulos: *Bajo la Lupa, famosos casos de la crónica policial de Chaco*, de Marcos Misiaszek; *Lo peor ya pasó (Frasas pavotas del ex presidente Mauricio Macri)*, del colectivo LT; *Nanorrelatos, sobre juguetes y cuarentena*, libro que se realizó a través de una convocatoria junto con el espacio cultural El Quiosquito, y que reúne más de cien nanorrelatos de autores de diferentes puntos del país y Latinoamérica.



Respecto a lo radial, se pretende retomar el proyecto de *RadioZ* en La Alternativa, radio *online* del Centro Cultural Alternativo. Finalmente, para la propuesta teatral del grupo, están en vías de desarrollo dos obras, *Memento Mori* y *Synodus Horrenda*, que se estrenarán a fines de 2021.

De este modo, se observa una evolución del proyecto no solo a nivel de sus integrantes, sino también la incursión en nuevas formas de producción y difusión de sus propuestas, fundamentalmente a partir de la digitalización y las múltiples opciones que nos ofrecen las nuevas plataformas. Asimismo, consideramos que este hecho puede posibilitar la mejora paulatina de las vías de circulación de sus producciones (redes sociales, venta digital de libros, Spotify). Esto, a su vez, abre la posibilidad de llegar a un público cultural más amplio o bien, de ir afianzando los lazos con su comunidad discursiva, a partir de las estrategias de comunicación que permite el medio digital.

Además, la profesionalización de la línea editorial y su formalización como sello editorial no es un dato menor, puesto que ha hecho posible que más escritores noveles apuesten por el proyecto LT. A su vez, las presentaciones de los libros, en diferentes eventos de promoción de la lectura, también colaboran con la difusión del LT en tanto industria cultural o, más precisamente, como industria del libro.

### Espacios de producción, circulación y reconocimiento de LT

Como hemos señalado al principio de este artículo, la noción de región implica pensar las relaciones entre espacio y literatura, y abre los interrogantes acerca de los lugares y condiciones de producción, circulación y reconocimiento de las producciones literarias. De este modo, en este apartado nos proponemos responder a estas preguntas en relación al caso que nos convoca.

¿Desde qué lugar produce LT? En su sitio web<sup>5</sup>, se afirma que “Literatura Tropical es una plataforma creativa de literatura de experimentos, que impulsa proyectos editoriales y propuestas performáticas, dramáticas y artísticas, sonoras y visuales, a partir de ideas y creaciones individuales y colectivas, paridas en y desde Chaco, Subtrópico Profundo”. De esta manera, LT delimita un espacio concreto de producción: en y desde Chaco, *Subtrópico Profundo*, o en términos kalimánicos, un espacio de la enunciación literaria (el lugar en el que se escribe) [Kaliman: 6].

¿Dónde circula la LT? Consideramos que existen ciertos hechos o situaciones que suponen, en distintos niveles, instancias de visibilización, circulación y reconocimiento a la práctica de LT, a nivel local. En primer lugar, como ya mencionamos en otro apartado, la actividad de LT convive con otros proyectos literarios dentro de la escena cultural contemporánea de la ciudad, y esto posibilita la interacción de sus integrantes con otros escritores de la región. Al respecto, Bruno Ragazzi expresa que la *Revista Cuna* –de carácter literario y periodístico-cultural que circuló por Resistencia en el período 2006-2011– nucleó tanto a escritores ya reconocidos en la región, como Mempo Giardinelli, Miguel Ángel Molfino, Francisco Romero, etc., como a otro grupo más joven e incipiente: Pablo Black, Mariano Quirós, Alfredo Germignani, Germán Parmler, entre otros, que estaba dando sus primeros pasos. De esta manera, podemos afirmar que este hecho supuso una primera instancia de incursión de Alfredo G. en el campo literario de la ciudad y marcó a su vez su relación con otros escritores de su generación.

Por otra parte, podemos señalar que las Ferias del libro locales y festivales literarios, como el Festival Mulita<sup>6</sup> o el Festival de Literatura Impenetrable<sup>7</sup>, constituyen espacios de socialización de las propuestas

5 Literatura Tropical. En línea: <<https://literaturatropical.com/>>

6 Desde el año 2014 la ciudad de Resistencia es anfitriona del *Festival Mulita*, que se realiza en el Fogón de los Arrieros, donde se invita a los escritores locales e invitados de otras provincias a compartir sus escritos. Los impulsores de este evento y fundadores del proyecto editorial Grupo Mulita, Pablo Black y Mariano Quirós, lo definieron como “una propuesta literaria y artística nacida de la convicción de que en el Nordeste argentino existe una producción artística y literaria potente y de una belleza singular, que merece ser celebrada y difundida” [“Se viene...”]. Además, se pueden mencionar otras actividades impulsadas por el Grupo Mulita, como el *Ciclo Literario “A cuatro voces”* y las distintas presentaciones de los libros de la Colección Mulita y del Festival Mulita a través de las respectivas páginas de Facebook.

7 Si bien hubo una sola edición de este Festival en 2018, tuvo una importante convocatoria de autores regionales, profesores y estudiantes de literatura y amantes de la lectura en general. En el mismo, se ofrecieron charlas, talleres, intervenciones y encuentros literarios. El evento fue organizado por los investigadores Lucía Caminada, Lucas Gatica y Carlos Giacomelli, cuyo proyecto fue seleccionado por Fondo Nacional de las Artes en sus Becas a la Creación 2017, y contó con el acompañamiento del Seminario de Literatura Argentina II de la Facultad de Humanidades de la UNNE [“Festival de Literatura impenetrable...”].

artístico-literarias de LT, a la vez que representan un lugar de interacción y colaboración con otros escritores. De igual modo, la puesta en escena en diferentes espacios que son epicentros de diversas manifestaciones culturales en la capital chaqueña, como el Centro Cultural Alternativo (CECUAL), el Fogón de los Arrieros, la Casa de las Culturas y otros lugares alternativos como el Bar Macedonio o el Bar las Chatas, constituyen instancias de reconocimiento a su práctica dentro de la ciudad.

Otro aspecto a destacar es la circulación de LT en espacios académicos. Aquí podemos destacar dos hechos importantes: la lectura de algunas obras de LT en el marco de la cátedra de Literatura Argentina II de la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), durante los años 2017-2018, y las charlas de los fundadores del proyecto en la Facultad de Humanidades de la UNNE para los alumnos de literatura en el año 2018.

Por último, la creación de su página digital, la difusión a través de las redes sociales (Facebook e Instagram), las entrevistas y notas en la prensa local, también son canales que permiten promocionar, visibilizar y hacer circular los eventos o propuestas del Colectivo LT.

¿Quiénes son los lectores de LT? Para responder este interrogante, creemos necesario recurrir a la noción de “públicos culturales”. Colomer sostiene que estos son el universo de personas interesadas en las distintas prácticas culturales de una realidad social. A su vez, estas se convierten en “seguidores” cuando quieren participar en las prácticas propuestas y tener información sobre sus creadores e intérpretes y sobre los proyectos que quieren desarrollar. Por último, el conjunto de seguidores puede conformar una “comunidad” cuando existe una interacción entre ellos, que puede denominarse “territorial”, cuando estas relaciones son mayoritariamente presenciales, antes, durante o después de los encuentros; “virtual”, cuando esta interacción se da por medio de blogs, redes sociales, correo electrónico; o “efímeras” si nacen y mueren en el tiempo de una experiencia presencial [Colomer: 1]. Esta noción de comunidad, de nuevo nos remite a la definición de comunidad discursiva, de la que habla Kaliman [9-10].

En el caso de LT se podría hablar, a grandes rasgos, de un público cultural que constituye una comunidad discursiva que se identifica casi exclusivamente con la ciudad de Resistencia, conformada por escritores locales, artistas, estudiantes de literatura y público afín a las propuestas literarias regionales, que además suele concurrir e interactuar en lugares icónicos de la ciudad que son el centro de múltiples manifestaciones artísticas y culturales: el CECUAL (Centro Cultural Alternativo), Macedonio Bar, El Fogón de los Arrieros, la Casa de las Culturas, entre otros.

Aquí el concepto de “nicho”, también puede servirnos para entender el público cultural de LT. Cuando hablamos de productos de nicho, nos referimos a bienes o servicios hechos y pensados para un público no masivo, sino más bien específico, con intereses particulares. Kotler y Keller definen el nicho como un mercado limitado, pequeño, que ha sido descuidado por las grandes organizaciones y, por tanto, la clave está en la especialización y el desarrollo de ofertas que satisfacen las necesidades de este tipo de consumidores [320]. Esta noción permite pensar en LT como un proyecto que ofrece una experiencia artístico-literaria, en la que convergen diversos lenguajes, pensada principalmente para un “nicho”, es decir, para una comunidad con intereses, gustos y prácticas específicas, que convergen en un espacio determinado.

## CONCLUSIONES

El análisis del proyecto artístico y editorial de Literatura Tropical en la ciudad de Resistencia, desde sus comienzos hasta la actualidad, nos ha permitido no solo observar su evolución a lo largo de sus diez años de trayectoria, sino también indagar en conceptos claves como “región” y en los modos de producción, circulación y reconocimiento, que permiten acercarnos a una reflexión crítica de lo que llamamos “literaturas regionales”. En este sentido, la noción de “literatura impenetrable” se traduce en un modo de leer una región literaria, que podemos denominar chaqueña, en donde se advierte una gran labor y producción de diversos proyectos artísticos-literarios como el de Literatura Tropical, que difícilmente circulan y logran reconocimiento fuera de los límites del escenario regional de Resistencia.

Asimismo, describir a LT desde una perspectiva interdisciplinaria e incursionar en el campo de las Industrias Culturales ha hecho posible pensar en este proyecto en tanto industria cultural o, más precisamente, industria del libro, que se caracteriza por gestar productos de “nicho”, es decir, bienes culturales hechos y pensados para un público no masivo, con intereses particulares, que además interactúan en un espacio delimitado.

Por otra parte, podemos afirmar que LT ha ido evolucionando no solo a nivel de sus integrantes, sino que ha experimentado una renovación productiva, sobre todo a partir de la digitalización de sus propuestas y de plataformas que pueden mejorar paulatinamente las vías de circulación de sus producciones. Esto, a su vez, abre la posibilidad de llegar a un público cultural más amplio o, bien, de ir afianzando los lazos con su comunidad discursiva, a partir de las estrategias de comunicación que permite el medio digital. A su vez, la formalización y profesionalización de la línea editorial, ha hecho posible que más escritores noveles apuesten por el proyecto.

Por último, consideramos que la participación de LT en festivales literarios y ferias del libro, dirigidas a la promoción y circulación de la literatura de la región NEA; la conexión con los ámbitos educativos y/o académicos; las redes que se establecen con otros escritores o proyectos editoriales locales; la presencia/actuación en diferentes lugares icónicos de la ciudad que se erigen como escenarios de manifestaciones culturales diversas, entre otros factores, suponen instancias de visibilización, circulación y reconocimiento de la praxis de LT e influyen en la conformación de su comunidad discursiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cuentos tropicantes. 2014. Resistencia: Literatura tropical & Cecual.
- BOURDIEU, PIERRE. 1966. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Problemas del estructuralismo*. Pouillon, J., ed. Madrid: Montessor. 135-182.
- CAMINADA ROSSETTI, LUCÍA. 2018 a. Entrevista personal con Alfredo Germignani [audio]. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, 1 mar.
- . 2018 b. Entrevista personal con Guido Moussa [escrita]. Resistencia, Chaco, 24 abr.
- . 2018 c. Entrevista personal con Lucas Brito Sánchez [escrita]. Resistencia, Chaco, set.
- . 2021. “Introducción” y “Mapa de la literatura chaqueña contemporánea: hacia lo impenetrable”. Caminada Rossetti, Lucía, dir. *Literatura impenetrable: Un itinerario por la literatura contemporánea sobre el Chaco*. Resistencia: Editorial Universitaria del Nordeste, Eudene. 12-23 y 25-43.
- Colección *Mulita*. En línea: <[www.facebook.com/coleccion.mulita](http://www.facebook.com/coleccion.mulita)>
- COLOMER VALLICROSA, JAUME. 2014. “Estrategias para el desarrollo de públicos culturales”. Catalán Romero, Salvador; González Rueda, Antonio Javier, coords. y dirs. *Manual Atalaya: Apoyo a la Gestión Cultural*. España: Universidad de Cádiz. En línea: <[atalayagestioncultural.es/capitulo/estrategias/estrategias-desarrollo-publicos-culturales](http://atalayagestioncultural.es/capitulo/estrategias/estrategias-desarrollo-publicos-culturales)>
- “Festival de Literatura Impenetrable bajo el ambay”. 2018. *Chacohoy*, 30 ago. En línea: <[www.chacohoy.com/noticias/view/191670?fbclid=IwAR2YpIsl7\\_X8BFEnvuoCguySBvOSxrfhRWWujummTt\\_PVFUsNRutTP5BhA](http://www.chacohoy.com/noticias/view/191670?fbclid=IwAR2YpIsl7_X8BFEnvuoCguySBvOSxrfhRWWujummTt_PVFUsNRutTP5BhA)>
- Festival Mulita*. En línea: <[www.facebook.com/festivalmulita](http://www.facebook.com/festivalmulita)>
- IGARZA, ROBERTO. 2013. *Nueva agenda por el libro y la lectura: Recomendaciones para políticas públicas en Iberoamérica*. CERLALC.
- KALIMAN, RICARDO. 1993. *La palabra que produce regiones*. Tucumán: Banco Credicoop, Departamento de Cultura.
- KOTLER, PHILIP; KELLER, KEVIN. 2012. *Dirección de marketing: Conceptos esenciales*. Trads. María Astrid Mues Zepeda y Mónica Martínez Gay. 14° ed. México: Pearson Educación.
- RAGAZZI, BRUNO. 2021. “En un principio fue Cuna: Circulación y jerarquización de géneros y nombres en una revista de Resistencia”. Caminada Rossetti, Lucía, dir. *Literatura impenetrable: Un itinerario por la literatura contemporánea sobre el Chaco*. Resistencia: Editorial Universitaria del Nordeste, Eudene. 114-49.
- “Ritmo caliente”. 2021. Entrevista a Luba Malum. *Modomatria: Revista digital de la Secretaría de Derechos Humanos y Géneros de la Provincia del Chaco*. “Lecturas”, 25 mar. En línea: <[modomatria.chaco.gob.ar/ritmo-caliente/](http://modomatria.chaco.gob.ar/ritmo-caliente/)>
- SANTIAGO, SILVIANO. 2000. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *Uma literatura nos trópicos: Ensaíos sobre dependência cultural*. Río de Janeiro: Rocco.
- SARLO, BEATRIZ. 1996. “La duda y el pentimento”. *Punto de Vista*, 56: 31-5.
- “Se viene la 5ta edición del Festival Mulita”. 2019. *El Diario de la Región*, Resistencia, 14 mar. En línea: <[www.eldiariodelaregion.com.ar/articulo/se-viene-la-5ta-edicion-del-festival-mulita/](http://www.eldiariodelaregion.com.ar/articulo/se-viene-la-5ta-edicion-del-festival-mulita/)>
- ZALLO, RAMÓN. 1988. *Economía de la cultura*. Madrid: Akal.
- . 2007. “La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio”. *ZER: Revista de estudios de comunicación*, 22: 215-34.

# FILIACIONES Y TENSIONES ESTÉTICAS EN TEXTOS TEATRALES DE DOS CREADORES SANJUANINOS DEL PRESENTE: SUSANA LAGE Y ARIEL SAMPAOLESI

*Affiliations and Aesthetic Tensions in Theatrical Texts by Two San Juan Creators of  
the Present: Susana Lage and Ariel Sampaolesi*

**María Cristina CASTRO**

Universidad Nacional de San Juan  
profmariacristina711@gmail.com

## RESUMEN

En este trabajo intentamos abordar las intertextualidades en las obras de Lage y Sampaolesi. Los hipotextos que subyacen nos orientan a interrogarnos acerca del modo en que, en las obras de estos creadores, se estructuran rituales de reescritura como proyectos creativos, en relación con obras de Shakespeare. Partimos de la hipótesis de que estos autores establecen una relación interactiva con sus contextos literarios; y sus textos, siendo creaciones de lenguaje y pensamiento, se constituyen en marcos de relaciones intersubjetivas en un mundo común a ambos, a través de pensamientos, conceptos y significados. Postulamos una lectura polifónica para el corpus elegido. En este sentido y para acercarnos a los entretejidos posibles del corpus, también recuperamos la teoría de la interpretación de Ricoeur, plenamente vinculada a la lectura de la obra literaria en sí. Consideramos los procesos de la interpretación determinados no solo por los fenómenos a ser interpretados, sino también por los correspondientes a la experiencia de lectura. Pensamos que los efectos polisémicos del discurso de los personajes de sus obras interpelan el problema de la plurivocidad y enriquecen la interpretación de sus textos en aspectos interdiscursivos, intertextuales y contextuales, que detectamos en sus dramaturgias.

**Palabras claves:** polifonía, intertextualidad, reescritura, interpretación

## ABSTRACT

In this work we try to address intertextualities in the works of Lage and Sampaolesi. The underlying hypotexts guide us to question how, in the works of these creators, rewriting rituals are structured as creative projects, in relation to works of Shakespeare. We start from the hypothesis that these authors establish an interactive relationship with their literary contexts; and his texts, being creations of language and thought, constitute frames of intersubjective relationships in a world common to both, through thoughts, concepts and meanings. We postulate a polyphonic reading for the chosen corpus. In this sense, and to get closer to the possible interweaving of the corpus, we also recover Ricoeur's theory of interpretation, fully linked to the reading of the literary work itself. We consider the processes of interpretation determined not only by the phenomena to be interpreted, but also by those corresponding to the reading experience. We think that the polysemic effects of the discourse of the characters in his works challenge the problem of plurivocity and enrich the interpretation of his texts in interdiscursive, intertextual and contextual aspects, which we detect in his dramaturgies.

**Keywords:** polyphony, intertextuality, rewriting, interpretation

## INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio que intentamos construir está relacionado con las prácticas de escritura teatral de dos directores de teatro de la provincia de San Juan: Susana Lage y Ariel Sampaolesi, quienes también son investigadores y docentes en la carrera de Estudios Teatrales, Profesorado en Teatro, que pertenece al ámbito de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes<sup>1</sup>, de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). El problema a abordar en nuestro trabajo está orientado a establecer las relaciones de filiación a través de tensiones intertextuales<sup>2</sup> en sus textos, los hipotextos que subyacen en sus obras, de textos de William Shakespeare. Partimos de la hipótesis de que estos autores establecen una relación interactiva en sus creaciones de lenguaje y pensamiento, estructurando rituales de lectura distintos en sus procesos creativos, para la construcción de sus personajes. En este contexto, intentamos construir nuestra hipótesis, pensando que estos creadores interpelan los textos primigenios, los shakespearianos, a través de sus personales procesos de apropiación y reescritura creativa. Estos planteos pueden explicarse desde la pregunta foucaultiana: “¿cuál es, pues, esa singular existencia, que sale a la luz en lo que se dice, y en ninguna otra parte?” [Foucault 2002], para cuya aplicación, elegimos dos obras de estos creadores sanjuaninos. La obra de Susana Lage es *El sueño de la mujer triste*, con hipotextos de *Hamlet*, de Shakespeare. De Ariel Sampaolesi, *Noche de Epifanía*, reescritura de la obra homónima de Shakespeare, en coautoría con su asistente de dirección Daniel Zalazar.

### Lecturas polifónicas e intertextuales de los textos de Lage y Sampaolesi

A los textos de ambos autores podemos considerarlos como actuaciones verbales en tensión con un dominio de objetos discursivos, situados entre otras actuaciones verbales, dotados de una materialidad repetible [Foucault 1995: 180]<sup>3</sup>. Si bien pueden considerarse dentro del juego de la producción social discursiva, notamos que su materialidad textual es repetible en tanto formaciones discursivas resignificadas histórica y socialmente como estrategias de resistencia. Se trataría de prácticas de relectura y reescritura en series sucesivas, en relación con las instituciones, en las que presentan sus obras, para las que las definen y redefinen regionalismos locales, según condiciones de circulación. Con *El sueño de la mujer triste*, la primera presentación fue en 1999, en el contexto de la Universidad Autónoma de México por un grupo de teatro al que pertenecía Lage; luego fue presentado en Argentina, en 2001, por invitación interuniversitaria, Unam-UNSJ, y en 2018, para la Convocatoria de Proyectos del CICITCA-UNSJ. La obra *Noche de Epifanía* la llevó a escena el Elenco de Teatro Universitario de la UNSJ, dirigido por Sampaolesi, luego se presentó en la Fiesta Provincial del Teatro en San Juan y resultó ganadora para representar a la provincia en la Fiesta Nacional del Teatro en 2019, que se realizó en Misiones. Asimismo ha sido presentada en otras provincias argentinas, porque fue también seleccionada para el catálogo de obras que el Instituto Nacional del Teatro ofrece para la circulación por todo el país teatral.

Para aproximarnos a las obras de Lage y Sampaolesi, nos apoyaremos en la concepción de discurso de Foucault, quien considera que “los discursos son un material del que parte el análisis de lo social y de lo histórico. El sujeto hablante queda excluido, no es éste quien dota al discurso de realidad y sentido, sino que son las prácticas discursivas las que crean los objetos y sujetos” [cit. por Rolón]. Foucault [1999: 350] propone que nos preguntemos acerca de cuáles son los modos de existencia de un discurso determinado, de dónde proviene, cómo se lo hace circular, quién lo controla. Esto es porque, según su perspectiva, el análisis de un saber no parte de la conciencia de un autor sino de su discurso. Por lo que los discursos teatrales de Lage y Sampaolesi nos resultarían prácticas de enunciados que posibilitan un saber, de sujetos creadores del discurso que, si bien se apoyan en fuertes relaciones intertextuales o re-escriturales, su

1 Susana Lage es docente en las cátedras “Dramaturgia” (1º Año) y “Análisis de la dramaturgia escénica” (2º Año). Ariel Sampaolesi es docente en la cátedra “Cuerpo y Movimiento 1” (1º Año). De la carrera de Estudios Teatrales, FFHA-UNSJ.

2 Concepto estudiado por Gérard Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Cap.1. “Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad”.

3 En *Arqueología del saber*. Se entiende que las prácticas discursivas fijan las regularidades de lo que se admite enunciar en cada época sin acudir a un sujeto, autor del discurso y tienen relaciones de interpenetración con las prácticas extradiscursivas, siendo estas prácticas institucionales que producen la formación de saberes, formaciones discursivas u objetos científicos determinados.

autoría es insoslayable, por ser sus creaciones emergentes de una práctica discursiva que no es ni interna ni externa al discurso, ni al sujeto aislado, sino que fluctúa en los límites de los entretijos textuales que detectamos en su discurso.

Desde la teoría de la interpretación de Ricoeur, consideramos que los posibles entretijos shakespearianos de ambas obras, se vinculan con las lecturas polifónicas de ambos creadores, a través de sus procesos de interpretación, determinados no solo por los fenómenos a ser interpretados, sino también por los correspondientes a sus experiencias de lectura, desde diferentes disciplinas que aportan a la teatral. Lage es profesora en Letras también en la carrera de Letras y ha sido columnista en un diario local. Sampaolesi ha estudiado periodismo y ha intervenido en programas periodísticos tanto en radio como en televisión sanjuaninos. Sus competencias lectoras y escriturales, orientadas a desarrollar la crítica, provocan un contacto interactivo entre sus obras y el público, de gran aceptación perlocutiva y de recepción. En *El sueño de la mujer triste*, destacamos las relaciones intertextuales con “Un sueño realizado” (1941)<sup>4</sup>, de Onetti, y la obra *Hamlet*, de Shakespeare, construidas a través de la duplicación de los cuerpos de sus principales personajes, Director-Hamlet y Mujer triste-Espectro de Hamlet. En *Noche de Epifanía*, la reescritura de la obra shakespeariana nos coloca frente a la multiplicación de los roles y ante la multi-presencia de los cuerpos simulados, donde destacamos las Marías duplicadas y las Olivias quintuplicadas.

En el texto teatral de Lage, ambos personajes están fusionados en la figura emblemática de un Director, que se desarticula en la pregunta sin respuesta: ¿quién es Hamlet? En ambos textos es la Mujer quien trae su obra y contrata los servicios de quienes están en el oficio del teatro para que lleven a cabo su representación. Está dispuesta a pagarles, el montaje se concreta, la mujer, que interviene como personaje haciendo de sí misma, muere durante la puesta en escena. El personaje del Director como Sujeto de la acción, surge entonces como un efecto del sueño de esta mujer que quiere verlo representado en un escenario, y actuarlo, porque fue feliz en ese sueño, pero se construye a sí mismo, irónicamente, como un no lector de Shakespeare, desde la escena inicial:

**Director:** Yo fui capaz de vivir veinte años sin problemas sin saber qué era el Hamlet. Sin problemas, ¿eh? Ni la más remota idea. Claro, hablo de antes de que ocurriera lo del sueño. Les juro que es posible caminar, comprar el periódico, casarse, tener una profesión, enfermarse de hepatitis a los 18, hacer el amor, comprar una casa, divorciarse, todo sin saber quién era Hamlet. Y ni de oídas. Incluso, hasta ser director y productor de teatro, como yo, y no tener la más mínima noticia de que había existido un Hamlet. Ni de Shakespeare, por supuesto. Y no porque no haya tenido acceso. No, señores, antes de lo del sueño claro que tuve acceso a un librito encuadernado en piel azul que decía “Hamlet” en la pasta. Y en el momento en que lo tuve en mis manos, me senté a una mesa, me acomodé los lentes, lo puse abierto frente a mis ojos... y no lo leí. No, señores, no lo leí. ¿Y saben qué? Fue a propósito, estricta y deliberadamente a propósito. Tenía vagas ideas de lo que podía encontrarme: una calavera, una chica enfermiza ahogándose en un río, un tipo medio loco, un cementerio y muertos, muchos muertos. Pero mis ojos no vieron una sola letra. Ni una sola. Ni el prólogo, pues. Y así estuve dos o tres horas. Todo un récord de no-lector.

Wittgenstein [2015: Parágrafos 21 y 23] señala que el papel que la emisión de las palabras juegan en el juego de lenguaje, difieren según el tono en que se pronuncian, el semblante, el contexto, y que la diferencia reside solo en el uso. Desde este planteo, podemos considerar en la relación Mujer triste-Director: es la Mujer triste la que orienta la acción del Director, pues este primero se asume como crítico, cuando piensa que ella le trae una obra para que la lea, luego como productor cuando habla de sus problemas económicos para hacer un montaje, pero cuando la Mujer le ordena: “En el teatro, frente a la plaza. Lo contrata hoy. (*Le extiende dinero*) Supongo que esto bastará para los primeros gastos”, se asume como director del sueño. Desde lo discursivo, el acto de habla es una promesa formal: “pasado mañana montamos *El sueño*”. Pero, de inmediato, el hipotexto hamletiano aparece a través de la repetición del mismo acto de habla, pero invertido. La mujer le pide que se lo jure, pero ya convertidos ella en el viejo rey Hamlet fallecido y el director en su hijo:

4 “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti, fue originalmente publicado en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, el 6 de julio de 1941, en la 2ª sección, pp. 3 y 4.

(La luz cambia. Quizás el Director tenga una espada en la mano, quizás se escuche música isabelina)

**Mujer:** Júralo.

**Director:** ¡Quién carajo...! ¡Aparición maldita, sombra concebida en las pesadillas de Shakespeare! Ya seáis alma dichosa o condenada visión, malvada o bendita intención la vuestra, respondme, no me atormentéis con la duda, ¿por qué nosotros, ignorantes y débiles por naturaleza, ante vuestra presencia padecemos una agitación espantosa, con ideas que exceden los alcances de la razón?<sup>5</sup>

**Mujer:** Júralo, Hamlet.

**Director:** Quién os envía a turbarme... Cómo saber si no venís del infierno a llevarme con vos para solazaros en mi desgracia...

**Mujer:** Júralo, júralo por tu espada.

En cuanto a la obra de Sampaolesi, *Noche de Epifanía*, elegimos abordar los cuerpos de los personajes femeninos, que los asimilamos como los mundo que habitan y esos mundos habitados por ellas están como sus cuerpos: esfumados, alienados, superpuestos entre sí, multiplicados, donde lo real y lo imaginado, lo onírico y la vigilia pierden sus límites porque están en continuo efecto de contradicción entre el ser y el parecer.

(*Entran Coro de Olivias y otros integrantes de la Corte*).

BUFÓN: –(*Chiflido*) Llevaos a la señora.

OLIVIA 1: –Eres un bufón que no sirve para nada. No quiero verte. Además, te estás volviendo un sinvergüenza.

BUFÓN: –Decid al sinvergüenza que se corrija, y al corregirse no será tal. Si no se corrige, el verdugo se encargará de corregirlo. Toda cosa corregida es una cosa remendada. La señora ha mandado que os llevéis a la absurda criatura y yo os lo repito: llevaos a la señora.

OLIVIA 1: –Y yo, señor, he mandado a que te lleven a vos.

BUFÓN: –Error mayúsculo... Señora, llevo este palito de loco en la mano, pero no en el cerebro. Permitidme que os demuestre que la absurda criatura sois vos.

OLIVIA 1: –¿A ver?

BUFÓN: –A ver... ¿Por qué estas de luto?

OLIVIA 1: –Por la muerte de mi hermano.

BUFÓN: –¡Pobre alma, debe estar derritiéndose en el infierno!

OLIVIA 1: –¡Su alma está en el cielo, loco!

BUFÓN: –¡Miren a esta loca! ¡Está afligida porque el alma de su hermano está en el cielo! (*Chiflido*). Llevaos a la loca.

OLIVIA 1: –¿Qué pensáis de este bufón Malvolio? ¿Verdad que no se corrige?

MALVOLIO: –Me maravilla, que os complazcáis en escuchar a semejante estúpido. El otro día lo vi ser derrotado por un bufón vulgar que no tiene más cerebro que una piedra. Miradle ahora, que desvalido está. Si no festejáis sus chistes, queda como amordazado. Creo que las personas sensatas que hacen caso de esta especie de locos, no valen más que el pintado cetro de sus bufones.

CORO DE OLIVIAS: –(*en escena son cinco*) Estás enfermo de amor propio, Malvolio, y tenéis el gusto estropeado por el hígado. Cuando se tiene el corazón fresco, generoso e inmaculado, toma uno por flechitas lo que vos tomáis por balas de cañón.

En esta escena, podemos observar cómo el tiempo y el espacio en los que el cuerpo tiene la experiencia pierden los límites y se extienden en el territorio de la identidad del sujeto (una Olivia o cinco Olivias en coro) en el que a causa de la indiferenciación entre cuerpo y alma, entre lo material y lo espiritual, asistimos a la presencia de un sujeto, una Olivia, que es cuerpo, pero cuerpo multiplicado, por lo que el dominio del lenguaje de una conciencia única se transformaría en el de una conciencia multiplicada. Vemos los cuerpos de las Olivias como el lugar donde el público, desde lo convivial, logra salir del simulacro espectacular para confrontarse con el ser Olivia. Advertimos una oposición entre la expresión que Olivia le imprime a la escena a través de la evocación del hermano muerto que tensiona con la lacerante puesta en juicio de la cordura de Olivia desde la voz del Bufón. Ambos, en su discusión, se califican de locos. Advertimos otra oposición entre la intervención de Malvolio, cuando sentencia que las personas sensatas que hacen caso de esta especie de locos, (refiriéndose al bufón) no valen más que el pintado cetro de sus

5 W. Shakespeare. *Hamlet*, I, 10 (paráfrasis).

bufones, que tensiona con la respuesta del coro de Olivias, quienes ponen de relieve, a través de sinécdoques (hígado, corazón) la exageración en la percepción de Malvolio, lo que puede compararse con la distorsión de su razón. Estas situaciones, observadas de este modo, nos permiten indagar sobre la metáfora corporal e interrogarnos por la relación entre cuerpo y espíritu, cuerpo y razón, cuerpo y sociedad. “Pero el objeto no es metáfora, él es pasión simplemente” [Baudrillard: 276]; por ello se puede justificar la hipérbole en relación con la posibilidad de locura y exageración por las pasiones, al tomar las palabras del otro por balas de cañón cuando se tiene el hígado estropeado, en lugar de verlas como flechitas con el corazón fresco.

## CONCLUSIONES

Para concluir, pensamos, desde los fragmentos analizados, que en la obra de Lage, que anuncian una ficción dentro de otra ficción, un montaje teatral se hace posible porque la relación del cuerpo del Sujeto (Director-Mujer) con el pensamiento y la experiencia funciona como un efecto de un sueño. El sujeto es desplazado de su lugar fundamental y originario, ya que existe un Director porque hay una Obra sobre un sueño que lo recrea, con dos Autores sobre ese sueño, una mujer triste y un director fracasado.

En la obra de Sampaolesi y Zalazar, estamos ante la multiplicación de cuerpos y de sujetos. El simulacro de la ficción teatral mantiene un orden a través de la acción impostora infringida a los cuerpos. En situaciones de usurpación, el cuerpo tiene una constante transición entre ser objeto de ella e incorporarla.

En ambos casos, consideramos que se puede concebir el discurso situado dentro del espacio de un sueño, de un montaje, de una simulación, de una mentira, en planos de acción, donde estos son sustituidos por el lugar de nuestro ser en movimiento en el mundo, la experiencia de lo vivido a través de los conceptos topológicos de movimiento como la superposición: yo no estoy con mi ser frente a otro ser, sino que discursivamente nos entrelazamos con él, nos plegamos y desplegamos en él, es ello lo que nos hace ser en el mundo, como Olivias o como Mujer triste.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, ANTONIN. 1994. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Fahrenheit.
- BARTHES, ROLAND. 1998. *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- BENTLEY, ERIC. 1964. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1986. *Cool memories*. París: Galilée.
- BERISTAIN, HELENA. 2006. *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DUBATTI, JORGE. 2003. *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- FOUCAULT, MICHEL. 1999. “¿Qué es un autor?”. *Obras esenciales: Entre filosofía y literatura*, Vol. I. Barcelona: Paidós.
- . 2002. “Capítulo2: Las regularidades discursivas”. *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.
- GARCÍA REINOSO, DIEGO. 1980. “Juego, creación, ilusión”. *Revista Argentina de Psicología*, XI, 28, oct.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HERNÁNDEZ CASTELLANO, DONOVAN ADRIÁN. 2010. “Arqueología del saber y el orden del discurso: Un comentario sobre las formaciones discursivas”. *En-claves del Pensamiento*, V, 7, jun. 47-61:. En línea: <[www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-879X2010000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2010000100003)>
- LAGE, SUSANA. 2016. “El sueño de la mujer triste”. *Entre mitos y desiertos*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- ONETTI, JUAN CARLOS. 1994. “Un sueño realizado”. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- RICOEUR, PAUL. 2003. *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores.
- ROLÓN, ADELA. 2019. Programa de Estudio de “Epistemologías 1”, Módulo 1, Doctorado en Filosofía, Parte 3. Universidad Nacional de San Juan, Secretaría de Posgrado.
- SAMPAOLESI, ARIEL; ZALAZAR, DANIEL. 2019. *Noche de Epifanía*. Inédito.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. 1999. *Hamlet*. Barcelona: Cátedra.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. 2015. *Investigaciones filosóficas*. En línea: <[www.uv.mx/rmipe/files/2015/05/Investigaciones-filosoficas.pdf](http://www.uv.mx/rmipe/files/2015/05/Investigaciones-filosoficas.pdf)>



# LA PRESENCIA DE LO EGIPCIO EN LA NOVELA *MINOTAUROAMOR* (1966), DE ABELARDO ARIAS

*The Egyptian presence in 'Minotauroamor' (1966), by Abelardo Arias*

Giuliana CERÚSICO

Universidad Nacional de Cuyo  
giuliana.cerusico@gmail.com

## RESUMEN

Entre la multiplicidad de enfoques desde los cuales puede abordarse *Minotauroamor* (1966), se presenta el de la lectura de la novela como creación literaria producto de las propias vivencias de Abelardo Arias como viajero y de su análisis minucioso sobre la cultura griega. Este acto de ahondar en la historia de la civilización minoica es lo que lleva al autor a literaturalizar distintos elementos que formaron parte de la esencia de *lo griego* y entre ellos su vinculación con el pueblo egipcio. En efecto, la novela presenta la consolidación de una imagen que los personajes ficcionales de la antigua Creta poseen sobre los egipcios; en otras palabras, el retrato literario de una mirada mutua que abarca ambos lados de la frontera. El presente trabajo parte de la hipótesis de que la presencia de lo egipcio es un recurso funcional al mensaje construido por el autor en su obra, en donde la imagen extranjera –aparentemente *bárbara* como el Minotauro– evidencia el carácter monstruoso del ser humano.

**Palabras claves:** mito, Imagología, Abelardo Arias, Minotauro, Egipto

## ABSTRACT

Among the multiplicity of perspectives from which *Minotauroamor* (1966) can be approached, the reading of the novel as a literary creation is presented as a product of Abelardo Arias' own experiences as a traveler and his meticulous analysis of Greek culture. This act of delving into the history of the Minoan civilization is what leads the author to turn into literature different elements that were part of the essence of "the Greek", among them, its link with the Egyptian people. Indeed, the novel presents the consolidation of an image that the fictional characters of ancient Crete possess about the Egyptians; in other words, the literary portrait of a mutual gaze that spans both sides of the border. The present work starts from the hypothesis that the presence of "the Egyptian" is a functional resource for the message constructed by the author in his work, where the foreign image -apparently as "barbaric" as the minotaur- evidences the monstrous character of the human being.

**Keywords:** myth, Imagology, Abelardo Arias, minotaur, Egypt

## INTRODUCCIÓN

Abelardo Arias (1908-1991), nacido en Córdoba, mendocino por adopción, es considerado uno de los autores más relevantes en el ámbito de la literatura argentina del siglo XX. El mérito de su gran labor lo llevó a obtener un reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional.

Además de su vasta producción literaria, su compromiso con la escritura abarcó también una profunda participación en los debates poéticos de la época, como así también la amistad y vinculación con distintos círculos literarios y un notable rol como crítico y difusor, producto de su desempeño como periodista y la fundación de la Editorial Tirso. Consecuentemente, su continua actividad le permitió mantener de manera prolongada su presencia en el panorama literario [Ivars 2007 a: 68].

*Minotauroamor* es una obra que manifiesta muy hondamente la atracción que sintió el escritor por la cultura, los mitos y la realidad actual de Grecia. Publicada en 1966 y ganadora del Premio Nacional de Literatura, es una novela que brinda la propia recreación del autor sobre el famoso mito cretense. A partir de una ruptura con las fuentes tradicionales y el simbolismo original, Arias construye la historia desde la vivencia de Asterio, el monstruo, con la finalidad de otorgar una honda reflexión acerca de la condición humana.

Caracterizada por el propio autor como su novela favorita, es una obra cuyo contenido da cuenta del proceso de creación gestado a partir de las propias vivencias del autor como viajero en las tierras mediterráneas. En efecto, el proceso de escritura de la misma fue iniciado en el lugar propio de la ficción, Heraclión, Creta, entre los años 1961 y 1965.

Para el presente trabajo vamos a ubicarnos dentro de este último aspecto, el de la novela como una creación literaria producto del análisis minucioso del autor sobre la cultura griega. Este acto de sumergirse, de ahondar en la historia de la civilización minoica es lo que lleva al autor a literaturalizar distintos elementos que formaron parte de la esencia de *lo griego* y entre ellos su vinculación con otra civilización antigua como lo fue el pueblo egipcio. En relación a esto último, cabe destacar la visita a Egipto que posteriormente emprendió el escritor en 1972, como indicio de su interés por lo relativo a esta segunda cultura [Ivars 2007 b: 11].

Desde el enfoque de la Literatura Comparada, abordaremos como tema la presencia de lo egipcio en la novela *Minotauroamor*, en el cual exploraremos de manera general aquellos elementos que forman parte del retrato literario de Abelardo Arias sobre la vinculación entre los griegos y los egipcios.

En cuanto a la relevancia del asunto investigado y los resultados previstos, con este análisis se aspira a dar cuenta de nuevos elementos que puedan añadirse a las lecturas e interpretaciones ya realizadas previamente, elementos que forman parte del mecanismo literario de ruptura y reversión mítica llevado a cabo por Arias.

Frente a lo expuesto, resulta oportuna la formulación de diversas preguntas, las cuales aspiramos responder en el desarrollo de nuestra investigación. En el plano de la misma novela ¿cuál es el resultado o efecto logrado que proviene de este proceso de literaturización del mundo minoico, el cual incluye, al mismo tiempo, la presencia de imágenes de la otredad y lo extranjero? ¿Cómo se ensambla el mensaje construido en la obra con las motivaciones y convicciones del propio escritor?

La labor que nos concierne, de acuerdo al tema elegido, parte de la formulación de la siguiente hipótesis: la presencia de lo egipcio en la novela *Minotauroamor* es un recurso funcional al mensaje construido por el autor en su obra, en donde la imagen extranjera –aparentemente *bárbara* como el Minotauro– evidencia el carácter monstruoso del ser humano.

De la formulación anterior, y de las preguntas de investigación realizadas previamente, se desprenden los siguientes objetivos: a) analizar el desarrollo literario realizado por el autor en su recreación de las relaciones culturales entre lo egipcio y lo griego; b) identificar y comprender la funcionalidad que desempeña la imagen de la otredad y de lo extranjero como recurso para la elaboración semántica del mensaje construido en la obra; c) determinar el resultado o efecto creado que subyace tras el proceso de reversión mítica y reflexionar sobre la vinculación de este acto de escritura con las motivaciones del propio Abelardo Arias como escritor.

Gran cantidad de estudios y lecturas se ha realizado en torno a la novela mitológica del escritor mendocino. En lo que refiere a la estructura de la obra y la relación de la misma con la historia relatada, podemos citar lo consignado por Susana Aguirre. Seguidamente, respecto a la reversión mítica y el tratamiento de la figura del Minotauro desarrollado en la novela y la poética del autor en sí, podemos mencionar los estudios realizados por Marta Castellino, Dolly Sales de Nasser y Lorena Ivars.

Respecto a la temática elegida, no se encuentran antecedentes de análisis sobre la vinculación con lo egipcio en *Minotauroamor*.

Como sustento teórico para el presente análisis, se realizará el abordaje de la novela desde el enfoque brindado por la Imagología Comparada. Como indica su nombre, se trata de una de las ramas derivadas de la Comparatística, que estudia el fenómeno transfronterizo que consiste en las formas de encuentro con el extranjero, la otredad o lo extraño, encuentro representado de manera intelectual a través de imágenes en la literatura.

A continuación, y de manera sucinta, se realizará la exposición de algunos conceptos claves que constituyen lo que Manuel Romero Sánchez denomina como “herramientas de los estudios imagológicos” [21-26], a saber, los conceptos de estereotipo, prejuicio e imagotipo.

El *estereotipo* es una nomenclatura implementada por primera vez en 1922 por Walter Lippmann, quien lo define como un elemento que “transmite la verdad a través de muchas realidades construidas, con las cuales intentamos simplificar de una forma cognitiva la vida cotidiana” [Romero Sánchez: 21]. En segundo lugar, se entiende por *prejuicio* las “opiniones preconcebidas, que tienen una carga positiva o negativa y que son muy difíciles de cambiar, puesto que suelen estar enraizados en una tradición concreta” [23]. Finalmente, el tercer concepto clave consiste en la noción de *imagotipo* o *imágenes inculcadas*. Previamente a una definición, cabe señalar dos conceptos relacionados y afines como resultan ser los *heteroimagotipos* –la imagen que uno tiene del otro– y los *autoimagotipos* –la imagen que uno tiene de sí mismo. Regresando a lo que nos concierne, los imagotipos se definen como la suma de imágenes, estereotipos o prejuicios en la cual la realidad es una creación lingüística, puesto que no hay representación directa de la *verdad*, sino que se realiza a través de opiniones generales y mezclas de elementos, que poseen una función ideológica o utópica y una evolución histórica [24]. Es una imagen más compleja, producto de la confrontación del heteroimagotipo y la imagen de lo propio (imagotipo) [Pérez Gras: 19].

### La vinculación entre dos pueblos

La relación entre griegos y egipcios, además de los hechos históricos que condujeron a la cercanía entre ambas civilizaciones, se visualiza a partir de distintos aspectos.

Un elemento fundamental reside en el hecho de que parte del conocimiento que se posee sobre lo egipcio se debe a la existencia de las fuentes clásicas, al estudio que los propios griegos dedicaron para tratar de entender y a su vez dar cuenta de la influencia de aquella cultura ajena a la propia. Entre estas fuentes, se destacan los nombres de Diódoro Sículo, Estrabón y, principalmente, Heródoto, quien, según Nelly López de Hernández, realizó “[e]l estudio más completo de la historia y cultura del Egipto” [54].

Tal fue la actitud que ponían de manifiesto los griegos respecto a los habitantes del Nilo, en su afán por comprender, por lo que su accionar no solamente se limitó a la adquisición de conocimientos, sino que se produjo otro suceso, como lo fue el cruce de fronteras con el acervo mitológico egipcio. Es así como se advierte el establecimiento de un diálogo entre mitologías, en el cual los griegos identificaron en el panteón egipcio a algunos de sus dioses a partir de analogías entre los mismos.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de este fenómeno puede advertirse en el nombre de origen helénico dado a una de las ciudades antiguas egipcias llamada Hermópolis, caracterizada por la presencia de templos en honor al dios Thot, en cuya figura los griegos vieron a su propia divinidad: Hermes.

### La presencia de lo egipcio en la novela de *Minotauroamor*

En el trascurso de la lectura de *Minotauroamor* podemos advertir la reiterada referencia, en boca de los personajes, a lo que, desde la Literatura Comparada y la Imagología, se conoce como el encuentro con el extranjero, entendido como la representación intelectual de un espacio extranjero que se lleva a cabo en un proceso de creación literaria.

La novela reúne los rasgos propios de aquellos textos que resultan de interés para el análisis imagológico. Caracterizado su argumento por la realización continua de viajes marítimos y la llegada de personajes provenientes de diversos puntos del Mar Mediterráneo, forma parte de la literatura que da cuenta del fenómeno de extrañeza cultural, al ofrecer la expresión literaria de imágenes presentes en la cultura de una comunidad en relación a los conceptos de alteridad –la imaginación acerca del otro– y de identidad –la definición de una identidad propia– [Pérez Gras: 14-5].

La propiedad transcultural puede advertirse en distintos planos. Por un lado, a nivel de contenido, a partir de los prejuicios, estereotipos e imágenes y, por otro lado, a nivel discursivo, con la observación del modo en que se realiza el acto de nombrar lo extranjero.

En distintas ocasiones se menciona a “los otros”, los egipcios. Se pregunta por ellos, se habla de sus divinidades y de sus costumbres. Consecuentemente, la presencia de los otros pareciera manifestarse en un primer momento de manera latente, dada la reiteración verbal sobre los egipcios, para luego, en un segundo momento, figurar de manera concreta, a partir de la llegada del hijo del Faraón.

Arias presenta en su novela la consolidación de una imagen o heteroimago tipo que los personajes ficcionales de la antigua Creta poseen sobre los egipcios. La escritura literaria lo lleva a retratar esta mirada mutua que abarca ambos lados de la frontera.

Para abordar el desarrollo literario sobre la presencia de lo egipcio, se realizará el análisis dividido en tres aspectos: 1) Las primeras alusiones a Egipto y las constantes referencias a los “primos”; 2) la mención de los dioses e identificación entre los panteones; 3) la figura del hijo del faraón.

### **1. Las primeras alusiones a Egipto y las constantes referencias a los “primos”**

Para iniciar la exploración de elementos, que dan cuenta de esta presencia de lo extranjero en la ficción de Abelardo Arias, se puede traer a colación las dos primeras menciones de lo egipcio, las cuales, notoriamente, figuran al comienzo del capítulo I.

La narración comienza con las propias palabras del Minotauro, Asterio, acerca de la historia de su ascendencia: “Poseidón mismo hizo que la reina se enamorara del toro más hermoso de Kreta, Babilonia y Egipto” [Arias 1978: 10].

Consecuentemente, a partir de esta primera enunciación pareciera que las tierras del Nilo se encuentran integradas y forman parte de lo espacial que concierne a la historia. El mito de Asterio no solamente se limita al territorio cretense, sino que trasciende sus propias fronteras.

Líneas más abajo, tras continuar con el relato de su propia historia, el protagonista repite lo comentado por Ícaro acerca del término laberinto, la singular construcción arquitectónica construida para su encierro:

Ícaro, el hijo de Dédalo, le había enseñado que a este palacio de Knosós, con sus cientos de cámaras, los helenos lo llamaban laberinto. Ellos no poseían palacios semejantes, se pasmaban de asombro y se extraviaban en los pasillos. En verdad, al construirlo, Dédalo había imitado al palacio de Lapi-ro-hunt (Templo a la entrada del lago), que mil años antes hizo construir el faraón Amenombrat, el tercero en Egipto. De aquí, y no de la palabra caria “labrys”, que designaba a las doble-hachas sagradas, los helenos habían derivado laberinto [10].

En esta segunda cita, a diferencia de lo anterior, la mención de lo egipcio no se plantea en términos de integración de una cultura con la otra sino de influencia. La célebre construcción del arquitecto más famoso de la Hélade tuvo su origen a partir de la inspiración e imitación que tuvo Dédalo respecto al palacio egipcio. Además, el hecho de resaltar el correcto origen etimológico de la palabra da cuenta, de igual forma, del alcance e influjo de esta otra civilización en uno de los elementos primordiales que forman parte de lo que hace a lo minoico, como lo es el laberinto.

Asimismo, en lo concerniente a una lectura semiológica del texto, podemos proceder con el recuento de palabras propuesto por Pageaux, para responder la pregunta respecto a cómo se expresa lo extranjero y por medio de qué términos se desencadenan ciertos efectos de sentido. Según el autor, estas pueden concebirse como “señales” o manifestaciones del carácter “extranjero” que brota en el texto imagológico [Pageaux: 226-7].

Los dos fragmentos anteriores nos permiten señalar distintos aspectos. Por una parte, el modo en que se indica el elemento, como resulta ser el empleo de la transcripción “Lapi-ro-hunt” para señalar la palabra extranjera. Por otra parte, acerca de lo comentado sobre las citas, podemos hablar de una valoración axiológica unida al tipo de espacio elegido para la representación de lo extranjero. Si bien en el texto no se advierte el uso de adjetivos positivos, podemos destacar las asociaciones semánticas ya mencionadas, vinculadas al espacio y a lo identitario, que ubica a lo egipcio en un lugar favorable de integración al territorio y de estima y reconocimiento.

Una vez planteada, desde las primeras páginas, esta vinculación particular con lo egipcio, la presencia de los otros va a encontrarse presente de manera implícita a partir de la verbalización constante en boca de

los personajes. En un principio la alusión a Tebas se limita a breves referencias, como lo característico de su paisaje, “los cálidos vientos de Egipto” [Arias 1978: 27], el deseo de Asterio de conocer aquellos dominios y el comentario sobre la relación política entre el rey Minos con el Faraón [18].

Sin embargo, el encuentro con lo extranjero va a alcanzar su nivel de cercanía a tal punto que tanto Ariadna como Asterio comienzan a referirse a los otros como sus *primos*, al mismo tiempo que dan cuenta sobre la imagen que ambos tienen consolidada sobre aquella civilización ajena.

El ejemplo más cabal de este hecho se presenta en el capítulo IX de la novela, durante el banquete fúnebre en honor a Laódice. En este marco, donde Asterio y Teseo son invitados como comensales por Ariadna, la conversación deviene en una serie de menciones acerca de las costumbres propias de los *primos*:

[Asterio] –Tú sabes que nunca me han servido vino, aunque yo ignore la razón. Ni siquiera cerveza, que tanto beben los egipcios, *nuestros primos* [...].

[Teseo] –Pero Ariadna nos ha prometido otra sorpresa; al parecer, también otra costumbre egipcia, muy de acuerdo con este banquete.

–Sí, Teseo, los pueblos cultos no temen imitar a los extranjeros– sonrió irónica y volvió a golpear la pátera de bronce.

Apareció un esclavo nubio vestido a la egipcia. Llevaba en las manos una caja alargada y abierta. Se acercó reverente y mostró el contenido, una pequeña momia, mientras susurraba:

–¿La ves? Mírala bien. Come, bebe, huelga ahora, que muerto no has de ser otra cosa que lo que ves. [...]

[Ariadna] –Los faraones tienen por costumbre elegir las hijas de los reyes o emperadores poderosos para mujeres de sus herederos. Tutmés casó con Mutemaya, la hija del rey de Mitani –sonrió irónica–, resultamos más económicas que un ejército de ocupación... También, invitan a los hijos de reyes y a los de las familias principales, los educan a la egipcia y, luego, tienen cómodos aliados o involuntarios emisarios... Son los poseedores del hiq, ese cetro que el Faraón les obsequia como irónico cayado...

–En cambio, los helenos somos, o seremos, totalmente libres [101-2].

A partir de esta escena, la representación de lo egipcio adquiere mayor definición y presencia en la novela. En este fragmento se observa la elaboración de estereotipos, por parte del Minotauro y su hermana, dado que la verdad se trasmite a través de realidades construidas, con las cuales se intenta realizar una simplificación cognitiva de la vida [Sánchez Romero: 21] y forma de ser de los habitantes del Nilo. Además de lo mencionado en la cita anterior, la habilidad y grandeza arquitectónica, se suma al estereotipo egipcio la preferencia por cierto tipo de bebida alcohólica, su relación peculiar con el concepto de la muerte, la carencia de libertad y su interés por el poder político y económico. Respecto a estos los últimos atributos, añadidos al modelo estereotipado, puede notarse cierta postura crítica que desapruueba y resalta, en contraposición, los “modos helenos” –juicio presente en la conclusión de Teseo sobre la libertad de los griegos. Dicha actitud descubre lo apuntado por Thomas Bleicher, acerca del rechazo de la imagen del otro y su repercusión cuando son opuestas a la propia [cit. en Siebenmann: 10]

Cabe señalar nuevamente el modo optado para describir lo extranjero. En este caso es notoria la elección del espacio para representar el encuentro con la otredad. Dentro de una circunstancia solemne y de relevancia narrativa, como resulta ser el episodio del banquete fúnebre, se inserta a modo de representación teatral una recreación o retrato de un aparente acto ritual, con la imitación de vestimentas y objetos propios del acervo cultural egipcio.

Finalmente, la conversación sobre Tebas concluye con la anticipación de la llegada del hijo del Faraón –lo que posteriormente generará que esta presencia de lo egipcio en la novela se manifieste de manera concreta. Lo notorio de este último comentario reside en la afirmación de Ariadna hacia Teseo acerca de aquello que une a su pueblo con aquel otro, lo que justificaría el empleo del término filial de *primos*: “Para las fiestas de la Fecundidad vendrá Amenhotep, el hijo del Faraón, y podrás comprobar todo lo que tenemos en común” [Arias 1978: 102].

De manera similar, junto a los dos hermanos, otros personajes de la novela expresan y refuerzan esta idea del parentesco. Conjuntamente a la distinción de los egipcios como primos, identificación realizada, incluso, por quienes no pertenecen a la civilización cretense –“¡Mira, Asterio! un rollo del nuevo papiro, veinte planchas unidas, de tus primos los egipcios. ¡Aquí escribiré el himno de Knosós, tu himno, tu epopeya!

[115]–, en más de una ocasión se nombra al Faraón con el epíteto de *hermano*: “[Minos] –Seremos huéspedes de ilustres personajes para las fiestas de la Fecundidad. El hijo de nuestro ‘hermano’ Amenhotep, el tercero, y sus médicos vendrán a consultar a Akashan y aprender sus lecciones de trepanación. ¿Sabes que nuestros médicos son los mejores, que hasta de Babilonia vienen a consultarlos?” [185].

Esta última cita, en donde Minos enfatiza la superioridad de la medicina minoica, da pie a comentar, desde una mirada imagológica, la recreación de una relación intercultural en la ficción, en la cual los cretenses emiten una valoración axiológica sobre los extranjeros. Tal relación intercultural no solamente se establece a partir de la comparación sino, según Pageaux, por el mismo acto de crear una imagen sobre el otro: “elaborar una imagen de lo extranjero significa entablar con este ‘extranjero’ cierto tipo de diálogo, relación” [228].

En plena correspondencia con esta acción de índole identitaria, debe resaltarse la frecuencia de uso de la palabra *barbarie* en la obra: “Agorácrito, el adolescente ateniense, le había dicho que los helenos llamaban bárbaros a quienes no pensaban como ellos; podía [Asterio], entonces, aplicarles la misma medida” [Arias 1978: 12].

Manfred Beller aboca parte de sus estudios al término bárbaro, dada su condición como concepto sumamente relevante desde el punto de vista imagológico. Se constituye como uno de los heteroimagotipos más utilizados, en vistas de presentar todo lo diferente –sea una comunidad, nación o raza– como una imagen opuesta e inferior respecto de la propia superioridad cultural o moral. Conjuntamente se integra dentro de la serie de los pares retóricos de opositores, surgidos en diferentes complejos históricos: helenos-bárbaros, salvajes-civilizados, cultura-barbarie. Consecuentemente, Beller, frente a la pregunta de quién es el bárbaro, alega que es posible decir que todos lo somos desde la perspectiva del otro [261-76], razonamiento que el propio Minotauro, Asterio, realiza en la novela.

Regresando a la figuración de este término en el discurso novelístico, a partir de un entendimiento etimológico, hay una apropiación de la expresión para referirse a los demás, en ocasiones de manera burlesca o peyorativa –“[Pasifae] Los helenos son bárbaros, todavía creen en los héroes y los necesitan” [Arias 1978: 188]– y, en otras, añadiendo un modo de tratamiento diferenciado según la condición de barbarie: “Ellos mismos decían: ‘los bárbaros nacieron para esclavos [...] para aquéllos la cortesía debida a los padres o amigos; para éstos los métodos de aprovechamiento usados con plantas y bestias’” [119].

A diferencia de los otros grupos étnicos, representados por prisioneros y cautivos, la población egipcia es considerada en términos de aparente igualdad y estima. No obstante, pese a este reconocimiento, Creta no deja de ser presentada desde un lugar sobresaliente y de admiración –“[Dédalo] Tú sabes que hasta los egipcios vienen a copiar algunos de nuestros conocimientos, tanto en medicina como en arte, y se llevan arquetas llenas de papiros” [125]. A la par de esta autoreferencialidad, debe añadirse el efecto inmediato que conlleva la formulación de estereotipos:

Al enunciar el estereotipo, queda afirmada con más fuerza la jerarquía de las culturas: por un lado el “yo” que enuncia el estereotipo y por otro lado el Otro puesto en escena por las pocas palabras del estereotipo (las pocas facciones o los pocos atributos del dibujo, de la caricatura) enunciadas por medio del eterno presente de las inmutables verdades [Pageaux: 224].

Por consiguiente, pareciera que se instaura un eje axiológico de civilización y barbarie, que posiciona a cretenses –y de cierta manera también a egipcios– en el lugar de lo civilizado, eje expresado concretamente en boca de Ariadna, cuando comenta que un pueblo culto no teme imitar a los extranjeros [Arias 1978: 102].

Siguiendo la tipología propuesta por Pageaux sobre el tipo de relaciones acorde a diferentes lógicas de la elaboración de la imagen, con los egipcios se advierte una oscilación entre dos clases de diálogo o vinculación. Por un lado, nos encontramos ante una aparente relación compartida, correspondida, bilateral, que exhibe un sentimiento de *filia*, en donde –además de la mutua estima y amistad– se presenta la ausencia de jerarquía intelectual y la creencia dinámica y optimista en una complementariedad cultural. Sin embargo, por otro lado, con lo observado en los párrafos anteriores, es posible referir la existencia de la relación unilateral correspondiente a la fobia, que indica la valorización negativa producto del posicionamiento de la civilización que mira desde un sitio absolutamente superior a la civilización mirada [Pageaux: 228-9].

## 2. Mención de los dioses e identificación entre los panteones

La recreación literaria de la vinculación entre egipcios y griegos puede observarse en el acto de nombrar divinidades y proponer una correspondencia entre unos dioses con otros, lo que evidencia nuevamente una relación intercultural de carácter filial.

Una primera identificación que encontramos en la novela, de carácter implícito, se plantea en el capítulo XVI, cuando, tras la vuelta solitaria que lo lleva al encuentro confuso y alborotado con el pueblo, Asterio encuentra el regalo del maestro de pintura:

Descorrió el cortinado del espejo de Ariadna: se reflejaban, un color distinto, se alejaban como en un sueño. Se acercó asombrado a la pared del naciente, en un panel habían colocado un fresco que le hacía musarañas: un mono azul, entre rocas rosadas y pájaros desconocidos. Los monos eran astutos, libidinosos y estaban consagrados al culto de la luna [Arias 1978: 167].

A nivel de contenido, puede plantearse de manera hipotética, por el carácter exótico del animal y los pájaros, la referencia a la divinidad egipcia conocida con el nombre de Thot. Además de su condición como divinidad lunar, se puede traer a colación la identificación del mismo con el babuino<sup>1</sup>, uno de los animales sagrados. Por otra parte, en lo que respecta al aspecto de lo libidinoso es donde puede hablarse de la posibilidad de correspondencia entre divinidades. Como se mencionó respecto a la ciudad de Hermópolis, la figura de Thot fue asociada e identificada con Hermes a tal punto que este último también fue asociado a los animales sagrados asignados al dios egipcio. La mención de la fecundidad podría interpretarse, entonces, desde el lugar del dios griego, cuyo culto en sus orígenes fue asociado a la fertilidad<sup>2</sup>.

Por otra parte, a nivel de la ficción, puede comentarse el papel que desempeña esta imagen pictórica en relación con los sucesos: a la vez que retrata lo sucedido previamente (el reconocimiento hecho al Minotauro, por parte del pueblo, como dios de la fertilidad y fecundación) anticipa lo que va a suceder minutos después (la muerte de Samia y Mera).

La segunda identificación, que hallamos en el texto, se presenta de manera explícita en el capítulo siguiente (XVII). En compañía de Eglígida, el protagonista medita sobre lo sucedido con Ícaro y, en este acto de consuelo ante la ausencia, realiza una conjunción entre divinidades griegas (Febo, Apolo) y egipcias (Ra y Horus<sup>3</sup>), al plantear la existencia de diversas formas para denominar al mismo cuerpo celeste, el sol:

Entraron al dormitorio [...] Le bastaba la presencia de Eglígida en la cámara vecina. Confortaba la constancia tonal; todo era semejante, lo anterior y lo posterior al hecho. Borrar los tiernos frutos destrozados en el goce. Icaro tendría que volver, habría estado con Febo, Ra, Apolo, o como le llamaran al sol; no, debía ser Horus, el sol naciente con su bella flor de loto, Horus el niño desnudo. Creer en eso era estúpido, pero no lo podía evitar [170-1].

## 3. La figura del hijo del faraón

El encuentro con el otro finaliza con la manifestación concreta de la presencia de lo egipcio, a través de la llegada a Creta del hijo del Faraón.

En los últimos capítulos, Amenhotep, tras presenciar las primeras ceremonias, con la complicidad de Dédalo se acerca a Asterio para entablar una conversación en la cual le manifiesta sus deseos. Lo fundamental de este episodio reside en el hondo mensaje que subyace tras el encuentro entre ambos personajes. Contrariamente a lo que podía creerse con las palabras de Ariadna, en un principio, sobre la similitud y

1 “[Thot] inicialmente fue visto desde la perspectiva de un dios escriba en la ciudad de HERMÓPOLIS y recibió la forma de un cinocéfalos en los rituales. Con posterioridad, generalmente se le representó como un hombre con cabeza de ibis” [Vidal Manzanares: 189].

2 “Hermes –hijo de Zeus y Maya, es sustituido en la *Iliada*, como mensajero de los dioses, por Iris. Es la piedra, el mojón con el falo, símbolo de la fecundidad” [García López: 53].

3 “Horus, dios de Behdet (Tell el-Balamún), en el Delta occidental, dios-halcón desdoblado en *Horus el Grande* (griego: Haroeris), halcón u hombre con cara de halcón que llevaba el disco solar sobre la cabeza, y en *Horus Niño* (griego: Harpócrates), niño desnudo adornado con la trenza de los príncipes” [Drioton y Vandier: 55]. “Re’, o el sol. Viajaba por el cielo con su séquito, en dos barcas, la del día, la Maandjet, y la de la noche, la Masaktet. Se le atribuía el introducirse al atardecer en la boca de la diosa-cielo, atravesar durante la noche el interior de su cuerpo y renacer de ella, por la mañana, como un nuevo sol” [Drioton y Vandier: 58-59].

cualidades en común, Amenhotep no comparte los supuestos valores que caracterizan al pueblo egipcio y al griego. En vez de eso, el joven egipcio ve a su igual en la figura de Asterio:

Asterio, ciertamente eres un prodigio físico. En cuanto a lo que más me importa, el espíritu, ya sé todo por Dédalo y, también, por Icaro [...]. Si me perdonas, yo te trataré como lo que eres, un ser distinto. Yo también lo soy, no porque descienda del Toro Sagrado o de Atón, sino porque me preocupa la gente inferior de mi pueblo. ¿Crees en ellos, Asterio? [Arias 1978: 206].

Esta conducta del personaje egipcio que contradice las supuestas afinidades filiales entre pueblos y se posiciona de una manera diferente frente a la otredad –que también es representada por el Minotauro, dada su condición híbrida de animal y ser humano– puede comprenderse por medio de lo dictaminado por Siebermann, en lo tocante a la percepción divergente de la alteridad: “una alteridad determinada puede provocar reacciones dispares, según el caso. Una determinada otredad no es siempre y en todas partes percibida y experimentada de modo igual [Siebermann: 18].

De esta ruptura del aparente lazo entre Creta y Egipto se desprende otro aspecto crucial, el cambio de la relación intercultural como consecuencia de la modificación en la autopercepción. En las investigaciones imagológicas se plantea la existencia de un probable giro dialéctico motivado por la discrepancia entre la imagen propia y la ajena. Este giro abarca dos posibles rumbos: el establecimiento de un ideal propio al cual se le opone los criterios de todo lo ajeno –lo planteado por el personaje de Ariadna que anteriormente hemos observado, por ejemplo– o la elaboración de una crítica de lo propio y la búsqueda de lo ideal en lo ajeno [Siebermann: 7].

La valoración sobre la propia identidad se presenta ambigua y Asterio, al igual que Amenhotep, ya no desea pertenecer y formar parte de lo que se entiende por civilizado y/o humano, además de que su propia naturaleza de supuesto monstruo no se lo permite. En nuestra condición de lectores de la novela contemplamos cómo finaliza el proceso de cambio del eje axiológico, en donde lo minoico, lo heleno, se desplaza al lugar de la barbarie y lo ideal es situado en lo ajeno (el hijo del Faraón y el Minotauro).

Por consiguiente, se suscita una nueva lógica de la elaboración de la imagen con la presencia de otro tipo de relación intercultural: la del enjuiciamiento de la otredad como absolutamente superior. Este tipo de mirada conlleva las nociones de *espejismo* –la valorización positiva de la imagen formada sobre el otro– y *manía* –la actitud de quien mira. En este tipo de diálogo cultural, el elemento extranjero o extraño representa lo que falta según la perspectiva de quien observa. La otredad, mitificada y convertida en territorio de sustitución y justificación psicológica, se experimenta como reveladora del vacío o laguna en el espacio mental [Pageaux: 228]. Trasladando esta noción teórica a nuestro texto podríamos decir que el futuro soberano egipcio es el recordatorio de todas aquellas cualidades humanas que se encuentran carentes.

Seguidamente, Asterio comprende la analogía entre sus espíritus, que los une a ambos en un mismo destino inexorable: “¿Tú, hijo de tu dios Atón, le has compuesto un himno? –el silencio fue destruido por el rumor de la gente–. Yo, también, he pintado un toro y por esto he de morir. Ahora comprendo por qué deseabas verme” [Arias 1978: 207]. Tal analogía se encuadra nuevamente dentro de la descripción de lo extranjero, en donde, en semejanza con nuestro protagonista, lo egipcio –representado por Amenhotep– adquiere una valoración positiva: además de su proveniencia singular, ligada a lo divino, ambos se encuentran en una situación de soledad, al diferenciarse por su capacidad de crear y desear la compasión y benevolencia con las otras personas.

Esta atribución de un quehacer artístico que el escritor recrea en su personaje literario podría apreciarse como una de las razones por la cual Asterio y Amenhotep se entienden mutuamente. Para observar esto mismo debemos remitirnos a la primera estada del protagonista en los talleres de pintura, experiencia vital que le revela, a modo de epifanía, el modo común de expresarse y repetirse que tienen los artistas:

Compartió el almuerzo de los aprendices, hasta posó para la cabeza del toro. “Nadie creará, en el futuro, que esta es la cabeza del Minotauro. Nadie cree en lo asombroso cuando se descubre su lógica”, dijo el maestro. Lo había mirado sorprendido, era la voz de Agorácrito; los artistas, los hombres de la inteligencia, tendrían un modo común de expresarse o repetirse [139].

En el devenir de la novela, Minotauro aprende y hace propio este lenguaje especial, lo que lo lleva a encarnar la figura del artista –figura que, de cierto modo, se adjudicaría también al futuro monarca egipcio. Lorena Ivars analiza con gran profundidad el concepto del monstruo y el artista en la novela, que se asienta dentro de una poética de lo monstruoso.



Esta poética se compone de dos elementos cruciales: por un lado, la defensa de la temática amorosa y, por el otro, la concepción de la literatura como manifestación de la esencia humana. En ella, Abelardo Arias se destina al propósito de intentar comprender las diversas causas que condicionan al hombre como un ser errante. Se desempeña, entonces, como portavoz de los marginados, los oprimidos, los extraños e indefensos, entendidos estos como “[l]os seres incomprendidos [que] enseñan al mundo el sentido de lo plenamente humano, el amor incondicional” [Ivars 2007 a: 76]. Tales monstruos albergan en su interior las incertidumbres pertenecientes a su creador, el propio escritor, junto a la búsqueda de las profundidades del alma humana.

Asterio, de *Minotauromor*, pertenece a la triada de los monstruos paradigmáticos del autor mendocino, monstruo que proyecta a un ámbito universal la unión intrínseca de lo monstruoso y lo humano, mediante la explicación de lo que se discierne universalmente como condición humana, por intermedio del mito y la reflexión filosófica. Esta proyección se efectúa gracias al camino de autoconocimiento, humanización y espiritualización recorrido por el personaje, el cual se convierte en el símbolo del artista que, a través del arte, busca revelar su propia naturaleza –decisión que constituye, al mismo tiempo, un modo de oponerse a los designios de los hombres [Ivars 2007 a: 75-96].

A partir de lo expuesto y partiendo de lo referido previamente –acerca de la analogía y el entendimiento mutuo entre las dos figuras literarias–, podríamos mentar la posibilidad de aplicar al personaje de Amenhotep esta misma circunstancia como otro ser incomprendido –un ser “distinto” [Arias 1978: 206]– que igualmente enseña el sentido de lo plenamente humano –mediante la posesión de “una moral dulce en la cual tuvieran su protección los humildes, los desheredados, hasta los esclavos” [196].

A su vez, hay que resaltar el espacio elegido por el escritor para representar lo egipcio. La otredad se describe y se revela de manera concreta en un punto crucial del desarrollo de la historia, en las páginas previas a la muerte de Asterio y la resolución de la novela. Este último aspecto singular finalmente nos lleva una vez más a cuestionarnos sobre la funcionalidad que desempeña la imagen de la otredad y de lo extranjero en la elaboración del mensaje construido en la obra.

Antes de continuar, traemos a colación nuevamente lo afirmado por Laura Pérez Gras respecto a la lectura de los textos a través de lo imagológico: “[l]a imagología ayuda a abordar mejor un tipo de literatura que se yergue sobre la fractura de la moral y la legalidad en el vínculo humano dentro de determinados contextos o acontecimientos históricos” [23]. La recreación literaria del encuentro con el otro actúa en función al propósito de Abelardo Arias en su recreación del mito para otorgar una reflexión sobre la condición de humanidad. La imagen del extranjero muestra el camino a recorrer hacia la reflexión de la propia identidad.

Lo que al principio de la novela se presenta como una serie de reflexiones de los personajes sobre lo propio en relación a la alteridad de los egipcios, adquiere en este episodio un nuevo valor semántico. Con ambos personajes, Asterio y Amenhotep, el escritor evidencia un contraste frente a lo deshumanizado y monstruoso de quienes perpetúan la violencia. Mediante el encuentro con el otro y la mirada de ambos lados de la frontera –la mirada de los dos jóvenes personajes– Abelardo Arias nos propone y nos conduce a otra forma de reflexionar sobre lo identitario, ya no en un plano geográfico y sociocultural, sino en parámetros más universales, sobre lo que es capaz de convertir al ser humano en monstruo.

## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, se puede reflexionar acerca de la presencia de lo egipcio en la novela *Minotauromor* (1966), abordado desde el enfoque de la Imagología Comparada, como una temática capaz de brindar nuevos elementos que pueden añadirse a las lecturas e interpretaciones ya realizadas previamente, elementos que forman parte del mecanismo literario de ruptura y reversión mítica llevado a cabo por Arias.

A lo largo de nuestro estudio, se analizó el desarrollo literario realizado por el autor en su recreación de las relaciones culturales entre lo egipcio y lo griego. Este proceso de literaturización, que deviene en un retrato de ambas sociedades, muestra la presencia de lo egipcio como un aspecto que se va manifestando de manera gradual a medida que avanza el relato, para luego condensarse en la figura de Amenhotep, el hijo del faraón.

En efecto, en un principio, la presencia de los otros se manifiesta de manera implícita a partir de la verbalización constante en boca de los personajes. La vinculación particular con lo egipcio se limita al plano discursivo, a través de breves referencias sobre aspectos geográficos y políticos, el empleo del término

filial *primos* y los estereotipos y comentarios sobre las costumbres y modo de ser, que dan cuenta de la imagen o heteroimago tipo que los personajes han consolidado sobre aquella civilización ajena. Seguidamente, la relación entre egipcios y griegos adquiere mayor profundidad y carácter explícito a partir del acto de nombrar divinidades y plantear una correspondencia entre panteones. Por último, el encuentro con el otro finaliza con la manifestación concreta de la presencia de lo egipcio, a través de la llegada a Creta del hijo del Faraón.

Una vez identificadas aquellas imágenes literarias de la otredad y lo extranjero, indagamos sobre el efecto logrado proveniente del proceso de literaturización del mito minoico, como así también sobre la funcionalidad desempeñada por cada una de las imágenes en la elaboración semántica del mensaje construido en la obra. Por otro lado, a partir de la figura de Amenhotep nos preguntamos, además, sobre el lazo entre el acto de escritura de la novela con las motivaciones y convicciones del propio escritor.

La presencia de lo egipcio en la novela *Minotauroamor* es un recurso funcional al mensaje construido por el autor en su obra, en donde la imagen extranjera –aparentemente *bárbara* como el Minotauro– evidencia el carácter monstruoso del ser humano. Lo que en una primera instancia se advierte, desde la mirada imago-lógica, como la consolidación de un imago tipo –producto de las reflexiones de los cretenses sobre la propia identidad y la alteridad representada por lo egipcio– adquiere al final del texto una nueva significación.

Recordando a Laura Pérez Gras, “[la imagología] no solo ayuda a comprender la idea del Otro a partir de su representación sino también a tomar conciencia de un Yo respecto de este Otro” [12]. Con sus dos personajes, Asterio y Amenhotep, Arias logra añadir un carácter universal a este acto de comparación cultural. Los parámetros que conducen hacia la reflexión de la propia identidad ya no se plantean desde un ámbito espacial y sociocultural –sobre aquello que diferencia y/o enlaza a dos pueblos distintos–, sino sobre lo que nos identifica como seres humanos o como monstruos.

Paralelamente, y como aspecto posible para explorar en un futuro desde la Imagología Comparada, se advierte la presencia de otras culturas extranjeras representadas por aquellos otros personajes que han llegado al reino de Minos como prisioneros de guerra enviados por Atenas. En ellos también se lleva a cabo un proceso análogo que resalta el carácter *bárbaro* de los helenos en general, tanto atenienses como cretenses, quienes, pese a presentarse a sí mismos como pueblos civilizados [Arias 1978: 102], en sus acciones ocupan el lugar de lo monstruoso.

Retomando la pregunta de investigación respecto al modo en que se ensambla el mensaje de la obra con las motivaciones y convicciones del propio escritor, citamos las palabras de Abelardo Arias sobre su texto a modo de posible respuesta:

Todo comenzó al preguntarme [...] ¿quién es más monstruoso, el Minotauro que sigue los dictados de su naturaleza o esos padres que enviaban al sacrificio a sus hijos para proteger sus vidas y la libertad del Ática? Sentí al Minotauro, tremendismo a lo Goya, tan de nuestras raíces, aquí y hoy. Imagen de minorías despreciadas o execradas [...] es posible decir que toda novela nace de la devoción del recuerdo, y yo agrego, del desgarramiento metafísico de la conciencia.

Ya es tiempo de confesar que es mi novela bien amada [1991: 141].

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, SUSANA. 2005-2006. “Diversidad de focalizaciones y unidad de sentido en *Minotauroamor* de Abelardo Arias”. *Piedra y Canto: Revista del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 11-12: 41-69.
- ARIAS, ABELARDO. 1978. *Minotauroamor*. 3° ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . 1991. *Páginas seleccionadas por el autor*. Pról. Syria Poletti. Buenos Aires: Celtia.
- BELLER, MANFRED. 2006. “¿Quién es un bárbaro?”. Agazzi, Elena; Calzón, Raul, eds. *Caracteres nacionales imaginados: Conferencias y artículos sobre imagología literaria*. Göttingen: V&Runipress. 261-76. [Trad. de Lila Bujaldón de Esteves como apunte de cátedra].
- CASTELLINO, MARTA. 1997-1998. “Imaginario bíblico y mítica pagana en Abelardo Arias”. *Piedra y Canto: Revista del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 5: 41-77.
- . 1999. “Dos versiones de un mito en las letras de Mendoza (O de cómo Ícaro se elevó y cayó)”. *Piedra y Canto: Revista del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 6: 43-63.
- DRIOTON, ÉTIENNE; VANDIER, JACQUES. 1981. *Historia de Egipto*. Trad. Yole de Vázquez-Preedo 6° ed. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ. 1975. *La religión griega*. Madrid: Ediciones Istmo.
- IVARS, LORENA. 2007 a. "El monstruo y el artista: Un acercamiento a la poética de Abelardo Arias". Zonana, Víctor Gustavo; Molina, Hebe, eds. *Poéticas de autor en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor. 47-103.
- . 2007 b. "Introducción". Abelardo Arias. *Narrativa*. (Colección Letras Mendocinas, 10). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 9-32.
- LÓPEZ DE HERNÁNDEZ, NELLY. 2005. *Historia del Antiguo Oriente; 3. Historia del Antiguo Egipto*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA. 2016. "Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales". *Enfoques*, XXVIII, 1, jun: 9-38. En línea: <[www.redalyc.org/articulo.oa?id=25955333002](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=25955333002)>.
- SALES DE NASSER, DOLLY. 1999-2000. "El arte y el artista en *Minotauroamor* de Abelardo Arias". *Piedra y Canto: Revista del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 6: 65-84.
- . 2001-2002. "Héroe y antihéroe en *Minotauroamor* de Abelardo Arias". *Piedra y Canto: Revista del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 7-8: 151-70.
- . 2005-2006. "Diagnóstico del hombre moderno en *Minotauroamor* de Abelardo Arias". *Piedra y Canto: Revista del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 11-12: 147-65.
- SIEBENMANN, GUSTAV. 1996. "La investigación de las imágenes mentales. Aspectos metodológicos". *Versants*, 29: 5-29. [Trad. de Lila Bujaldón de Esteves como apunte de cátedra].
- PAGEAUX, DANIEL-HENRI. 1984. "Temas comparatistas para Hispanoamérica". *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*. Paris: Sorbonne Nouvelle. 209-230.
- SÁNCHEZ ROMERO, MANUEL. 2005. "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias". *Revista de Filología Alemana*, 13: 9-28. En línea: <[www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001)>.
- VIDAL MANZANARES, CÉSAR. 1993. *Diccionario histórico del antiguo Egipto*. Madrid: Alianza Editorial.

# NARRACIÓN E INTERDISCURSO: UNA MEMORIA HISTÓRICA Y DISCURSIVA SOBRE LA MASACRE PILAGÁ SEGÚN VALERIA MAPELMAN Y ORLANDO VAN BREDAM

*Narration and Interdiscourse: A historical and discursive memory of Pilagá massacre by Valeria Mapelman and Orlando Van Bredam*

**Mariana Belén CONTE**

Universidad Nacional de Formosa  
marianabelenconte1986@gmail.com

## RESUMEN

Este trabajo analiza dos obras de cuyas heterogeneidades enunciativas emergen representaciones sociales de la otredad, desde las cuales histórica e ideológicamente se ha construido la imagen de los pueblos originarios y se ha silenciado una parte de la historia. El ensayo-documental de Mapelman (2015) y la novela de Van Bredam (2009), atravesados por interdiscursos, rescatan del olvido las voces y la memoria de la masacre perpetrada a los pilagá en 1947, en el paraje de La Bomba, en la provincia de Formosa. Aquí se intenta responder: En los límites de “lo decible” [Angenot 2010], ¿qué y cómo se recupera el recuerdo de la masacre de un pueblo? ¿Qué dicen o qué traen a la memoria, qué olvidan y qué ocultan estos discursos? A partir de un enfoque sociosemiótico y desde las herramientas del Análisis del Discurso la indagación se centra en el entramado de narraciones que configuran la memoria discursiva de un “corpo sócio-histórico de traços” [Pêcheux 1999; 2012], discursos sociales e interdiscursos que exponen un diálogo con la historia y, a su vez, una tensión en la construcción de identidades y fronteras culturales, proyectadas en el territorio formoseño.

**Palabras claves:** interdiscurso, memoria discursiva, heterogeneidades enunciativas.

## ABSTRACT

This project analyses two literary works whose enunciative heterogeneities originate social representations of the otherness. These representations have historically and ideologically portrayed the native peoples and silenced part of the history. The documentary-essay by Mapelman (2015) and the novel by Van Bredam (2009), interdiscursively intertwined, rescue from the oblivion the voices and the memory of the massacre perpetrated to the Pilagás in 1947 in La Bomba town, in the province of Formosa. Within the limits of “the sayable” [Angenot 2010], some questions will be answered: what and how is recovered from the memory of a people massacre? What is said, reminded, forgotten, or hidden in these discourses? From a socioemiotic point of view and with the framework provided by Discourse Analysis theory; the analysis is focused on the network of narrations which constitutes the discursive memory of a “corpo sócio-histórico de traços” [Pêcheux 1999; 2012], social discourses and interdiscourses that exhibit a dialogue with the history, and at the same time, a tension between identity construction and cultural frontiers projected in the Formosenian territory.

**Keywords:** interdiscourse, discursive memory, enunciative heterogeneities.

## INTRODUCCIÓN

Es a través de la narración [...] que un sujeto o una comunidad puede dar cuenta de sus orígenes y de su historia para inscribirse en la memoria y resistir el olvido [...]. Convertida en género, la experiencia individual se inscribe en la cultura de la comunidad [...] esas historias tienen sentido y son fuente de identidad [Klein, 2015: 15].

El presente trabajo se propone abordar contrastivamente dos textos de cuyas heterogeneidades enunciativas [Authier-Revuz] emergen fronteras culturales y representaciones sociales de la otredad, desde las cuales culturalmente se ha construido la imagen de los pueblos originarios y se ha silenciado una parte de la historia, ocurrida el 10 de octubre de 1947, en el paraje La Bomba, cercano a la localidad de Las Lomitas, en la provincia de Formosa. Se trata de dos obras que, a través de la narrativa, rescatan las voces silenciadas del pueblo pilagá: el ensayo-documental *Octubre Pilagá: Memorias y archivos de la masacre de La Bomba* (2015), de Valeria Mapelman, y la novela *Rincón Bomba: Lectura de una matanza* (2009), de Orlando Van Bredam.

El corpus descrito está compuesto por fragmentos de narraciones e interdiscursos que en las dos obras configuran una memoria histórica y discursiva [Pêcheux 1999], atravesada por discursos sociales. En tanto prácticas situadas, desde las condiciones de producción y recepción de estos fragmentos discursivos emergen efectos de sentido que funcionan como vectores de representaciones e ideologías [Angenot 2010: 14-15] que entran en tensión al proyectar identidades, imaginarios y fronteras culturales [Verón; Angenot 2010, 2012] sobre el territorio formoseño.

Además, en el entramado de estas narraciones se pone en evidencia la hegemonía de otros discursos (oficiales, canónicos, ajenos) que interpelan la reflexión de interrogantes a los que este trabajo intenta dar respuesta. Desde un enfoque sociosemiótico y desde las herramientas del Análisis del Discurso, el objetivo propuesto consiste en determinar, en los límites de “lo decible” [Angenot 2010], ¿qué y cómo se recupera el recuerdo de la masacre de un pueblo? ¿Qué dicen o qué traen a la memoria, qué olvidan y qué ocultan estos discursos?

Así mismo, las respuestas a estos interrogantes se sostienen en una lectura integral desde dos perspectivas que definen el concepto de memoria: por un lado, como una secuencia discursiva que se asimila a la noción de interdiscurso y da lugar a un “corpo sócio-histórico de traços” [Pêcheux 1999, 2012]; por otro, como la facultad de ciertos sistemas para conservar y acumular información, y como mecanismo por el cual la cultura toma la experiencia histórica pasada y la selecciona, lee, traduce e interpreta colectivamente como textos [Lotman].

### **Configuraciones de un espacio habitado por la memoria y una narrativa entretejida con interdiscursos**

En *Octubre Pilagá*, de Mapelman, y en *Rincón Bomba*, de Van Bredam, se recuperan y se traducen –en el sentido lotmaniano– las experiencias, acontecimientos, sujetos, territorios (geográficos, discursivos) e identidades que habían sido objeto de olvidos y desplazamientos, al margen de la historia. Desde sus condiciones de producción, ambos autores configuran un *espacio habitado* por la memoria [Ricoeur] donde aparecen imbricadas una *fase documental* con testimonios y archivos, una *fase explicativa-comprensiva*, que responde a los acontecimientos históricos desarrollados, y una *fase representativa* de configuración literaria o escrituraria, cuya función es representar la rememorización del pasado [Ricoeur: 177].

Sus narrativas se tejen ideológica e interdiscursivamente desde la continuidad de una semiosis que, como “construcción social del sentido” [Verón], dialoga con múltiples entrecruzamientos de voces pasadas, propias y ajenas. El dialogismo y la polifonía de la experiencia discursiva en ambos textos se manifiesta en la evidente interacción de ecos y reflejos de discursos, puntos de vista y cosmovisiones, con diferentes grados de concientización, manifestación y respuesta [Bajtín]. A su vez, desde esta raigambre bajtiniana, el análisis de sus textos se desprende de dos líneas teóricas. La primera, desde la discursividad social, entiende al discurso como “configuración espacio-temporal de sentido” [Verón], socialmente convalidado. Desde este carácter social, el discurso construye realidades, identidades, representaciones sociales e imaginarios y se define, además, como todo un encadenamiento de enunciados que organizan aquello que se dice, se narra, se argumenta, se fija en imágenes y artefactos culturales, a través de prácticas discursivas y de interdiscursos que, a su vez, refieren a la interacción e influencia entre discursos [Angenot 2010].

La segunda línea teórica, desde el análisis de la materialidad discursiva, focaliza en la dimensión interdiscursiva de los textos. Tomando la noción foucaultiana de formación discursiva, los discursos constituyen los trazos o huellas de una secuencia discursiva o una *memoria discursiva* [Pêcheux 2012]. En estas huellas se pueden distinguir formas lingüísticas de complejidad enunciativa, con diferentes grados de apropiación, distanciamiento, polifonía o desdoblamiento. Se trata de dos formas de *heterogeneidad enunciativa* [Authier-Revuz]: una *heterogeneidad mostrada*, la cual puede ser *marcada* (porque inscribe al “otro” en el hilo del discurso a través de marcas sintácticas o tipográficas como discurso directo e indirecto, comillas, cursivas, citas, incisos, etc.) y *no marcada* (aquellas que no aparecen resaltadas y se reconocen por sus efectos polifónicos a través del discurso indirecto libre, la ironía, la intertextualidad, la paráfrasis, la parodia, entre otras); y una *heterogeneidad constitutiva*, que marca de manera implícita las relaciones de interdiscursividad, es decir, del sujeto y su discurso atravesado por otros discursos.

### La narración y la interdiscursividad en *Octubre Pilagá*, de Valeria Mapelman

En “El camino hasta La Bomba”, capítulo que da inicio al libro, Mapelman relata el derrotero etnográfico que significó todo un trabajo de investigación. Su narración se abre con una fotografía de Grette Stern a la que accede en su infancia. Desde la metáfora del tejido, inicia la trama de una historia que, para ella, como descendiente de sobrevivientes del nazismo, estaba destinada a contar:

Una de las fotografías fue tomada en Las Lomitas, y muestra una mujer hilando la fibra de chaguar... ¿Por qué esta foto me recuerda a mi abuelo? ¿Fue él, un sobreviviente, quien me llevó hasta La Bomba? ¿Fue la mujer de la foto que en silencio ofreció la puntada del hilo que teje la trama?

En el año 2001 [...] escucho las primeras noticias sobre una masacre en territorio pilagá, y tomo la puntada del hilo para llegar a Formosa en 2005 y grabar los primeros testimonios para el documental *Octubre Pilagá* [Mapelman: 7-8].

Esta trama está documentada con entrevistas donde las narraciones de los sobrevivientes o testigos se contraponen frente a otras textualidades interdiscursivas, entre las que se destacan fotografías, discursos políticos, noticias periodísticas, hechos históricos relacionados a la explotación indígena y otras masacres (como la de Nepalí o la Conquista del Desierto en la Patagonia), diarios, cartas, libros, partes, rendiciones y enciclopedias elaboradas por algunos sacerdotes y misioneros franciscanos, por el personal al servicio de las compañías militares, por botánicos y zoólogos que documentaban sus descubrimientos científicos, entre otras materialidades. Desde estos discursos sociales, que perviven hasta la actualidad con una serie de *traducciones* [Lotman] sobre lo ocurrido en La Bomba y sobre el generalizado imaginario social alrededor de los pueblos originarios, dialoga para discutir con el pasado y mostrar que:

Sin la memoria de los abuelos pilagá todo esfuerzo de reconstrucción lleva a errar el camino, quizá por eso muchos insisten en que “no tienen voz”, y se atribuyen el derecho de hablar en su nombre [...]. Pero su voz no se ha perdido, y tampoco su memoria. No hay quien recuerde tanto y tan bien como un pueblo que no tiene lápices ni papeles [10].

De este modo, Mapelman reúne el testimonio de los sobrevivientes (que en aquel entonces eran niños y adolescentes) y material de archivo iniciado a partir de relatos orales que narran los acontecimientos de las causas y consecuencias de la masacre. Se trata de una certificación y acreditación de los relatos [Ricoeur: 212] que adquiere valor a través de una puesta en texto que, según la autora, constituía una deuda con todo el testimonio grabado de los ancianos que había quedado fuera de su video documental *Octubre Pilagá: Relatos del silencio*, estrenado en 2010. Aquí la narración de los relatos testimoniales, citados de manera directa, aparecen destacados e irrumpen como experiencia vivida, a la vez que *dicen* y resisten a lo que otros discursos han olvidado o silenciado de la historia, para convertirse en una “fuente de identidad” [Klein 2015: 15].

En tal sentido, a través de estos discursos, la historia se reconstruye y se inscribe en la memoria para contar los acontecimientos previos al ataque de Gendarmería Nacional, cuando cientos de familias enteras provenientes de los alrededores de La Bomba se congregaron en torno a la figura de Tontiek (Luciano Córdoba), un hermano sanador y líder espiritual (cuyos discursos abrevaban en un sincretismo entre las enseñanzas de los pentecostales y las creencias de los antiguos). Según testimonios, como el de Panorí (Alejandro Granada), era a él a quien acudían para curar sus enfermedades:

*Nosotros poblamos ahí, por causa de Tonkiet, por eso la gente venía de todos lados. Toda la gente venía de otros lugares [...] Todas las comunidades estaban presentes [...] todos interesados en buscar el Poder de Dios.*

*No querían nada más, sólo buscaban la sanidad para los enfermos. Tonkiet los sanaba, por eso venía la gente [99].*

Los relatos coinciden también en el recuerdo de aquel 10 de octubre de 1947: la masacre inició cuando los caciques se negaron al pedido explícito de retirar a su gente hacia las reducciones aledañas, lo que los gendarmes interpretaron como alzamiento; ello dio lugar a que abrieran fuego sobre la multitud, asesinando a cientos de personas, con Biblias en las manos, en su lugar de culto. Los heridos e ilesos que pudieron escapar (entre ellos, hombres, mujeres, ancianos y niños) se adentraron en el monte y huyeron hacia Pozo del Tigre o Paraguay. Mapelman incorpora el testimonio de Ní daciye (Solano Caballero), introduciendo su propio punto de vista:

La vida de este hombre condensa toda la historia del pueblo pilagá de los últimos 500 años:

*Como a las 6 o 7 de la tarde vinieron los milicos hasta donde estábamos y empezaron a disparar. ¡Pobre gente! Cuando empezaron los tiros caían niños, caían mujeres... ancianos (...) Cuando terminaron la matanza cortaron todos esos árboles por eso no existe más aquél monte. Si no hubieran cortado el monte hubiéramos podido encontrar ahora todas las balas incrustadas en los árboles, pero pasaron las topadoras y se llevaron los ranchos y los árboles. Si hubieran dejado el árbol donde yo me escondí podríamos encontrar las balas y ya no podrían seguir mintiendo. Todos podrían verlo [146-7].*

La memoria rescata del olvido el recuerdo de los hechos, pero también esas voces ajenas que se cuelan en la heterogeneidad mostrada de un discurso propio, para hacer hablar a los otros a través del recurso gráfico de las comillas. Estas voces “otras” que han dejado sus huellas en una de las sobrevivientes, Seecho’le (Norma Navarrete), se recuperan como prácticas significantes para desmontar las mentiras y tergiversaciones históricas, para denunciar la violencia y la animalización a la que fueron sometidos los pilagá:

*Los gendarmes preguntaban si podían abrir fuego sobre los “perros”, pero el comandante les decía que no era el momento [...]. Yo era como aquella niña, tenía como 12 años y todavía no tenía marido. Había muchísimas criaturitas chiquitas [...] Entonces los gendarmes le hablaron al cacique Tapiceno por medio de su lengua. Le dijeron que si le daban una o dos chicas ellos no abrirían fuego. Entonces agarraron a la chica más linda de todas y el mismo comandante [Pueyrredón] la llevó para el monte y la violó [...] cuando volvieron, el comandante no cumplió su palabra y seguimos cautivos [168].*

Desde el inicio de la masacre y durante las siguientes semanas, los sobrevivientes narran con detalle cómo fueron víctimas de la persecución de Gendarmería Nacional, que arremetió contra ellos con asesinatos en distintos parajes y con violaciones cometidas a mujeres y niñas. Sumado a ello, relatos como el de Ní daciye (Solano Caballero), actualizan esa experiencia pasada de las heridas de las balas, del cansancio de la huida y la inanición por hambre y sed, que hicieron lo propio, sumando más víctimas:

*Nosotros no teníamos cómo hacer fuego. Tampoco teníamos agua [...] teníamos mucha sed. Teníamos hambre y estábamos muy flacos porque habíamos pasado muchos días sin comer nada [...].*

*Un chico que era grandecito se murió de hambre y tuvimos que dejarlo ahí no más, sin enterrarlo [...] su madre siguió escapando con nosotros [...]. Ya no teníamos más ropa, se había roto en pedazos con las espinas [185].*

Los relatos también recuperan las consecuencias luego de los hechos. Según los testimonios de los sobrevivientes, una vez capturados fueron llevados a reducciones de colonias indígenas (en Muñiz y en Bartolomé de las Casas), dependientes de la Dirección de Protección del Aborigen y esta de la Secretaría de Trabajo y Previsión. En esos lugares, donde permanecían años en condición de cautiverio, la violencia sobre ellos se traducía en condiciones de marginalidad y extrema pobreza, y en el desarraigo de sus costumbres, debido a una serie de prohibiciones: la de hablar su propia lengua, de realizar sus actividades culturales, de practicar sus creencias, de identificarse con sus nombres originarios –cambiados por nombres criollos–. De allí solo salían para el trabajo en la zafra, obrajes e ingenios, o para el servicio de particulares. De este modo, el texto de Mapelman se convierte en un archivo cuyo espacio físico y social aloja la *huella documental* [Ricoeur: 212] de la experiencia y la interpretación de los implícitos en el discurso y la memo-

ria. En su textualidad, nuevamente se puede rastrear la secuencia de una memoria discursiva construida por un conjunto de enunciados determinados por heterogeneidades mostradas: “desierto”, “civilizado” y “salvaje”. Estos, a su vez, constituyen ecos de otros discursos hegemónicos, que permiten rastrear intertextual e interdiscursivamente la heterogeneidad constitutiva de sus condiciones de producción en la vieja antinomia “civilización-barbarie”, configurada desde el Romanticismo en la recepción del imaginario social. Mapelman, que ha estudiado los efectos de metáforas contradictorias como las del “desierto verde”, en su libro las traduce y advierte:

A 1.200 kilómetros al norte de Buenos Aires no hay un desierto como pregonaron los conquistadores del Gran Chaco. Nunca lo hubo. La noción de desierto es el lugar común que la historia oficial prefiere, pero no es cierto que el territorio estuviera despoblado, ni que fuera árido o estéril, sólo se hizo circular el mito para fundamentar el modelo colonizador con el que se construyó el Estado argentino, un recurso que ya había sido eficaz en la conquista de Pampa y Patagonia. La existencia de un “desierto verde” es otra de las grandes mentiras... al servicio de la apropiación territorial y el control de la fuerza de trabajo [...]. Un espacio, que una vez declarado “desierto”, se asumía como vacío y disponible para colonizar. Construyendo el “desierto” se fundamentaban y materializaban los proyectos de apropiación del hombre “civilizado” sobre un territorio “salvaje” [29-30].

En un ejercicio de construcción de sentidos, la autora discute con una constelación de discursos hegemónicos que sustentan el dispositivo ideológico de esta antinomia. Desde los tópicos ya mencionados, los victimarios aparecen victimizados, contribuyendo a sostener siempre un mismo hilo discursivo que instaura al “otro” como enemigo: “desierto”, “malón”, “salvaje”, “indios”, “indígenas”, “irreductibles” e “intransigentes”:

Mi madre y nosotros fuimos encerrados en una habitación (...). Por suerte el malón nunca llegó [149];

[...] ... se da cuenta de la ocurrencia de ciertos hechos originados por indígenas del lugar, los que en número de mil quinientos se concentraron en las proximidades (...) el motivo de tal concentración obedece a la pretensión de que el Gobierno Nacional les haga entrega de tierras para colonizar...

Esta Superioridad... dispuso se arbitraran los medios para la disolución pacífica de los mismos (...). Los indígenas “Pilagás”, con su cacique PABLITO NAVARRO, se muestran irreductibles e intransigentes (...) Las últimas noticias recepcionadas del lugar de los hechos puntualizan que los indígenas han adoptado una actitud de franco alzamiento, que ha llevado al Comando del Escuadrón a solicitar refuerzos a fin de prevenir posibles desmanes de aquellos contra la población de Las Lomitas y agresiones contra las fuerzas de la Gendarmería Nacional... [160-1].

La voz enunciativa de este ensayo-documental trae a la memoria colectiva del presente la historia de expropiación de territorios y el plan de la conquista del Gran Chaco, poniendo en evidencia, desde los interdiscursos, todo un dispositivo de poder con políticas y prácticas (con la intervención de agentes estatales, eclesiales, de las fuerzas de seguridad, estancieros y comerciantes en el negocio de los ingenios y obrajes) centradas en la explotación de familias originarias enteras, compuestas por niños, ancianos, hombres y mujeres qom, wichí, macá, chorote, cholopí, entre muchas otras etnias de Chaco y Formosa.

### **La narración y la interdiscursividad en *Rincón Bomba*, de Orlando Van Bredam**

Por otra parte, en la novela *Rincón Bomba*, publicada inicialmente en 2009 por Van Bredam, el pasado y el presente cobran otro espesor para realizar la *lectura de una matanza*. El acontecimiento histórico se va develando a partir de diferentes voces, ajenas a las víctimas, pero la que nuclea la narración es el testimonio de un suboficial retirado de Gendarmería Nacional. En una suerte de expiación de sus pecados, con el peso de su memoria, el personaje de Nelson Cooke confiesa su participación en la masacre a Mariana, una estudiante universitaria que investiga los hechos de 1947 para realizar un trabajo académico. Durante su relato *escupe* repetidamente “el gusto a sangre podrida” [Van Bredam: 67] que le trae recordar esa infamia:

–¿Sabés lo que queda después de la matanza de quinientas personas? Ese olor a sangre podrida, no hay manera de tapanlo [...]

–¿Todavía siente ese olor?



–Todavía lo siento. Al cabo de tres semanas, después de enterrar o quemar a los indios, volvimos de poco al escuadrón, pero el olor nos seguía a todas partes, se metía en el sueño... sabíamos que habíamos cometido una atrocidad [...] [67-8].

Este texto literario “inscribe el discurso social y lo trabaja” [Angenot 2010: 126]; por eso, su autor, a través de una trama interdiscursiva, dialoga con otros textos para contar la historia desarmando o desnaturalizando los estereotipos históricamente creados en torno a los pueblos originarios. Como otras textualidades interdiscursivas aparecen leyendas wichí, fragmentos de *El Gran Chaco* (texto de 1881, de Luis Jorge Fontana, fundador de Formosa), poemas y relatos propios y ajenos, o recortes de noticias periodísticas y de estudios antropológicos:

Somos lectores. Todo texto evoca otros textos. Recordamos, entonces, una nota de Elizabeth Bergallo sobre el 12 de Octubre. La buscamos y leemos:

“Son la mejor gente del mundo y sobre todo la más amable, no conocen el mal –nunca matan ni roban– [...] Serían buenos sirvientes, con ciento cincuenta hombres podríamos dominarlos y obligarlos a hacer lo que quisiéramos”. Así aconteció, Colón los obligó [...] y padecieron sus últimas consecuencias: la aniquilación social/étnica y el ecocidio.

Los pueblos no son inocentes. A su modo, los pueblos, las naciones, convalidan el crimen como ocurrió con Las Lomitas y otras comunidades del Gran Chaco. Hablan y exigen desde sus prejuicios. Somos lectores y recordamos un cuento de Orlando Van Bredam [...] [Van Bredam: 79].

Su ficción se configura, además, desde códigos paraliterarios o metatextuales, ideológicos y temáticos [Reis] que se abren a la semiosis de un tercer espacio discursivo, un “entre medio (*in between*)” [Bhabha] intersticial entre ficción y realidad, donde no sólo la historia se traduce desde otros textos, sino también su figura de autor (y de lector) implícito representado:

Esto sucede cuando uno lee determinadas novelas como ésta sobre Rincón Bomba, a la que el autor ha titulado simplemente como *La matanza de Rincón Bomba*, uno no puede dejar de levantar la mirada de la página y preguntarse ¿Dónde termina la realidad histórica y dónde empieza la ficción? [Van Bredam: 59].

Cabe aclarar que su novela no se presenta miméticamente como correlato de la realidad, pero la coexistencia de dos mundos, el del acontecimiento histórico real y el del universo creado por la ficción [Iser] se constituyen desde su entrecruzamiento en una especie de *realidadficción* [Ludmer] propia de las literaturas post-autónomas, con una serie de conexiones espaciales, temporales, autorreferenciales, socioculturales, ideológicas, intertextuales e interdiscursivas:

[...] En el paraje denominado Rincón Bomba, ubicado a unos seis kilómetros de la localidad de Las Lomitas, continúan las excavaciones llevadas a cabo por un grupo interdisciplinario de la ciudad de La Plata en búsqueda de una fosa común en la que, según versiones de descendientes de la comunidad aborigen pilagá, fueron arrojados los restos de quinientas víctimas de una matanza perpetrada contra ellos hace casi sesenta años.

[...] Entonces... nos preguntamos [...] por qué nunca supimos que en nuestra provincia [...] en 1947, más de quinientos aborígenes, hombres mujeres, niños, ancianos, fueron asesinados por Gendarmería Nacional [...] [Van Bredam: 22].

En la novela de Van Bredam, la figura protagonista de la estudiante que se encuentra con la historia de Rincón Bomba se desdibuja entre las voces que narran, no solamente esta masacre, sino también, un pasado de explotación y expropiación. Con un final incierto, el narrador insinúa una especie de desdoblamiento o enmascaramiento en la figura del escritor, que la experiencia del sentir o *estructura del sentimiento* [Williams], encarna una y todas las voces la vez: la del escritor que “es ahora un vecino asustado de Las Lomitas echa a rodar un comentario de que en cualquier momento los indios atacarán el poblado” [Van Bredam: 98]; es también “una de las mujeres pilagás sorprendidas por la metralla” [99], así como “un pilagá perseguido, hambriento, desesperado” [99]; es un gendarme que “ha cumplido con la patria” [99]; o un “escritor hombre, el que ha convivido con esta historia” [100]. Finalmente, en la conclusión de su relato, advierte que tanto quien escribe como quien lee quedan con las secuelas y el peso de conocer una verdad de la que es difícil salir ileso.

## CONCLUSIONES

El eje transversal en estas narraciones es la articulación entre el testimonio de la experiencia humana y los interdiscursos que permiten un contrapunto con la memoria y con la historia. En cada texto, los acontecimientos narrados en torno a la masacre y la explotación indígena, vuelven presente lo ausente, a través del lenguaje [Ricoeur], que restituye del silencio la voz de las víctimas de un dispositivo político, eclesial, militar y económico, gestionado por el Estado argentino, desde los inicios del ideario de Nación. El lenguaje, ideológico por excelencia [Bajtín; Volóshinov], expone cómo se fue gestando, hasta la actualidad, la memoria de los discursos hegemónicos sobre los imaginarios y las representaciones sociales de la figura de los pueblos originarios.

De este modo, las relaciones intertextuales e interdiscursivas de ambas obras establecen conexiones ideológicas con la antinomia “civilización-barbarie”, desde la cual los indígenas constituían simbólicamente la imagen de una otredad negativa, sustentada en la noción de una “raza inferior”, que quedaba al margen de la identidad nacional (criolla, blanca, de descendencia europea, civilizada, asociada al progreso y la moral cristiana). La naturalización de estos discursos sociales sobre el “problema del indio” –a quien lo definían, desde la otredad, como “bárbaro”, “salvaje”, “enemigo”–, permitió la vehiculización de campañas militares cuyas consecuencia fueron el genocidio, la apropiación de territorios, la represión y explotación de los sobrevivientes (sometidos a trabajos forzosos y sin paga en ingenios y obrajes; a pésimas condiciones de vida, salud y alimentación en las reducciones indígenas; al abandono de sus costumbres, creencias y prácticas culturales).

En resumen, la reconstrucción de una memoria discursiva que pone en escena las voces marginadas, entra en tensión con los actuales relatos oficiales sobre la masacre ocurrida durante el primer peronismo, tergiversada y luego silenciada, hasta la aparición de estas obras. En las narrativas abordadas, el pasado se convoca a partir de interdiscursos y su intertextualidad, permitiendo descubrir ideológicamente nuevas configuraciones de sentidos que interpelan a cada lector en la actualización de sus lecturas, cuestionando los discursos naturalizados, desterrando los imaginarios impuestos y tomando conciencia de una restitución de derechos que todavía sigue siendo una cuenta social pendiente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, MARC. 2010. *Interdiscursividades: De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- . 2012. *El discurso social: Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- AUTHIER REVUZ, JACQUELINE. 1984. “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”. *Langages*, 73, *Les Plans d'Énonciation*: 98-111.
- BHABHA, HOMI. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BAJTÍN, MIJAÍL. 2008. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, MICHEL. 2004. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ISER, WOLFGANG. 1997. “La funcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez, comp. Madrid: Arcos.
- KLEIN, IRENE. 2007. *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- . 2015. *La ficción de la memoria: La narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- LOTMAN, IURI. 1996. *Semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- LUDMER, JOSEFINA. 2009. “Literaturas posautónomas 2.01”. *Propuesta Educativa*, 32: 41-5. En línea: <[www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf)>.
- MAPELMAN, VALERIA. 2015. *Octubre Pilagá: Memorias y archivos de la masacre de La Bomba*. Temperley: Tren en Movimiento.
- MAPELMAN, VALERIA; MUSANTE, MARCELO. 2010. “6-Campañas militares, reducciones y masacres: Las prácticas estatales sobre los pueblos originarios del Chaco”. Bayer, Osvaldo, coord. *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*. Buenos Aires: RIGPI. 105-30.
- PÊCHEUX, MICHEL. 2003. “El mecanismo del reconocimiento ideológico”. *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: F.C.E.

- . 2012. "Leitura e memoria: projeto de pesquisa". *Análise de Discurso*. Trad. Tania C. Clemente de Souza. Campinas: Pontes. 141-50.
- PÊCHEUX, MICHEL et. al. 1999. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes. 49-57.
- REIS, CARLOS. 1981. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos.
- RICOUER, PAUL. 2008. "II. Historia/epistemología". *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 173-237.
- VAN BREDAM, ORLANDO. 2015. *Rincón Bomba: Lectura de una matanza*. Entre Ríos: La Hendija.
- VERÓN, ELISEO. 1998. *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- VOLÓSHINOV, VALENTÍN. 2018. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

# EL EUCALYPTO DE LA VIDA: APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE JORGE TORRES ROGGERO

*The “eucalipto” of life: approach to the poetics of Jorge Torres Roggero*

**Cecilia CORONA MARTÍNEZ**

Universidad Nacional de Córdoba  
Universidad Autónoma de Entre Ríos  
ceciliacoronamartinez@hotmail.com

## RESUMEN

El propósito de nuestro trabajo es propender al mejor conocimiento de la obra del escritor cordobés Jorge Torres Roggero, autor de una obra poética apreciable, que ha sido recogida en volumen a fines del año 2019. Ha escrito, además, un relevante corpus de ensayos. Nos centramos en uno de sus poemarios: *Eucalypto y otros poemas*, publicado en 1991. Procuramos una lectura que tenga en cuenta, en particular, la construcción de “imágenes geoculturales del locus enunciativo”. Para ello es preciso ubicar a Torres Roggero en su contexto generacional: la ya canónicamente denominada Generación del 60 y, en lo que se refiere a la producción local, el grupo Laurel. A partir de una estética donde la realidad cotidiana se poetiza, postulamos que en la obra del autor –fiel a esta característica– se advierte un impulso espiritual subyacente que trasciende el coloquialismo y la referencialidad más o menos inmediata.

**Palabras claves:** poesía, Córdoba, Torres Roggero, generación del 60

## ABSTRACT

The purpose of our work is to promote better knowledge of the work of the Cordoba writer Jorge Torres Roggero, author of an appreciable poetic work, which has been collected in volume at the end of 2019. He has also written a relevant corpus of essays. We focus on one of his poetry collections: *Eucalypto y otros poemas*, published in 1991. We seek a reading that takes into account, in particular, the construction of “geocultural images of the enunciative locus”. To do this, it is necessary to place Torres Roggero in his generational context: the already canonically called Generation of 60 and, as regards local production, the Laurel group. From an aesthetic where everyday reality is poeticized, we postulate that in the author’s work –faithful to this characteristic– there is an underlying spiritual impulse that transcends colloquialism and more or less immediate referentiality.

**Keywords:** poetry, Córdoba, Torres Roggero, the 60’s generation

“pasaba sobre mí el espíritu de la palabra como una lanza”

El propósito de nuestro trabajo es propender al mejor conocimiento de la producción del escritor cordobés Jorge Torres Roggero, autor de una obra poética apreciable, que ha sido recogida en volumen a fines del año 2019. Es autor, además, de un relevante corpus de ensayos.

Nos centraremos en uno de sus poemarios: *Eucalypto y otros poemas*, del año 1991. Procuramos una lectura que tenga en cuenta, en particular, las imágenes donde el poeta construye “imágenes geoculturales del locus enunciativo”. Para ello es preciso ubicar a Torres Roggero en su contexto generacional: la ya canónicamente denominada Generación del 60 y, en lo que se refiere a la producción local, el grupo Laurel.

La generación poética del 60 incluye una cantidad significativa de creadores: Alfredo Andrés, Horacio Salas, Juan Gelman, Manuel Grinberg, Leónidas Lamborghini, entre los más conocidos. A pesar de la diversidad de su producción, es posible marcar en algunos de ellos –especialmente en los textos publicados en la década del 60–, ciertos rasgos comunes, entre los cuales uno de los más relevantes es la preeminencia de la cotidianidad.

Según el diccionario, lo cotidiano es simplemente lo diario; podríamos parafrasear entonces: lo que cada uno experimenta en el devenir de su vida, lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano. ¿En qué consiste lo nuevo en estos poetas? en que los temas eternos de la poesía: el dolor, la muerte, el amor, no son desarrollados de manera abstracta, sino manifestados por un yo en situación. Un yo que está en un tiempo y en un lugar determinados, enunciados sin temor a *pasar de moda*.

Hablamos de un tiempo preciso y los 60 se llenan de datos históricos: revoluciones, ilusiones de cambio, *grandes relatos...* En cuanto a los espacios, son generalmente urbanos: poetas de ciudad – muchos de Buenos Aires, *contaminados* de tango–, la urbe es habitada y puesta como marco ineludible.

A partir de una poética generacional donde es posible encontrar, siguiendo a Delfina Muschietti, una “estética del re-conocimiento que une al poeta y al lector medio en la construcción de un imaginario poético donde se comunican [...] discurso y realidad cotidiana ubicada sobre coordenadas tempo-espaciales precisas”, consideramos que la poesía de Torres Roggero responde a esta caracterización, en tanto se trata de una obra claramente situada en un lugar y en una época. En ella, la inmersión en lo cotidiano, en especial en las múltiples manifestaciones de la cultura popular<sup>1</sup> –una característica sobresaliente de su escritura– no impide la incorporación de tópicos *universales*. Se advierte en los poemas un impulso espiritual subyacente que trasciende el coloquialismo y la referencialidad más o menos inmediata.

Torres Roggero publicó el primer libro de poemas en 1962, *Las circunstancias*<sup>2</sup>; *Eucalypto y otros poemas* (1991) es el sexto. Gran parte de su obra poética se recoge en *Poesía (1960-2015)*, con un estudio preliminar de Pablo Heredia.

En su trayectoria, es imprescindible mencionar la pertenencia al grupo Laurel. Entre 1957 y 1959, en la ciudad de Córdoba, se desarrolló la acción de un conjunto heterogéneo de escritores, “convocados por la común entrega a la poesía y a la necesidad de afirmar su tarea más allá de la creación individual” [*Bibliografía crítica...*: 11]. Adoptaron el nombre “Laurel” y publicaron una revista de poesía, además de sostener una importante actividad cultural que logró superar las fronteras provinciales. Su director fue Alberto Díaz Bagú (1919-1993) y entre sus objetivos proponía –tal como se declara en el N° 3 (abril de 1957)– romper el “círculo vicioso” que consistía en que el poeta joven “no publica porque no es conocido y no es conocido porque no publica” [13]. Algunos de sus integrantes eran Osvaldo Guevara, Enrique Menoyo, Alejandro Nicotra, Alfredo Ottonello Guevara, José Alberto Santiago, Lila Perrén de Velasco y Carolina Vocos. A este grupo se sumó Torres Roggero y en 1959 obtuvo el primer premio “Laurel” en el Concurso Alfredo Otonello Guevara con *Las circunstancias*<sup>3</sup>.

No es posible señalar una línea uniforme en las poéticas de los autores que conformaban el grupo. Se afirma en el único texto crítico que lo ha estudiado: “Sincrónicamente considerados, los poemas acusan

1 El fútbol, el trabajo, el viaje en colectivo, entre otras.

2 Le siguieron *El que tenga oídos* (1966), *Cualquier cosa que uno dé* (1973), *Coplas de las tinajas* (1979), *Córdoba en tres miradas...* y *un vistazo* (1982), *Eucalypto y otros poemas* (1991) y *Un país de sonrisas (diálogos de amor)* (1996).

3 Obtuvo el premio en forma conjunta con *El Visitante*, de Rodolfo Aldo Godino. *Las circunstancias* fue el sexto cuaderno de la colección Laurel, Hojas de Poesía, Ediciones Díaz Bagú.

líneas muy diversas en cuanto a visión y formalización; diacrónicamente, revelan influjos, vertientes, y evoluciones personales –edades, incluso– también dispares” [Bibliografía crítica...: 37].

Cabe señalar que existió una segunda época de la revista, en la década del 80, donde la participación de Torres Roggero fue muy activa, pues se desempeñó como uno de los subdirectores de la publicación.

### **Eucalypto y otros poemas**

El libro está conformado por dos poemas extensos: “Eucalypto” y “Volvé, Diego, volvé”, y catorce mucho más breves, agrupados como “Otros poemas”<sup>4</sup>. En todos ellos se emplea el verso libre, en ocasiones se trata de series indefinidas y en otros se organizan en estrofas.

Características propias del texto son el coloquialismo (“Volvé, volvé, Pelusa, ya hiciste la difícil”, [Torres Roggero 1991: 24]), la referencialidad (“cuando las tardes se vuelvan celestes” [16]<sup>5</sup>), la intertextualidad (“resonaba en las sabias sandalias de Platón / y en la planta descalza de Netzahuacoyotl” [21]); más algunos mínimos juegos lingüísticos de impronta vanguardista (“por todas las arterias bail-andando / se aproximan, se empujan, se desplazan” [29]).

Los poemas extensos están precedidos de una “Declaración del tema”. Se trata de un recurso retórico propio de la oratoria sagrada, también llamado *proposición*; entre sus funciones se señala la de ayudar “al oyente a seguir el proceso de reflexión a través de todo el mensaje” [Silvera].

En “Eucalypto”, poema organizado en cuatro partes o cantos, la “Declaración del tema” presenta un listado de cinco ítems: una cita del Génesis, otra de una “Tablilla babilónica”, una explicación del hecho del que se habla en el poema, el significado de la denominación “eucalipto” y por último una mención a Calipso, personaje de la *Odissea*.

Esta breve enumeración ya plantea interrogantes de relevancia para nuestra lectura: ¿cómo se entienden las *ayudas* de cuño clásico/religioso incorporadas al relato de la tala de un árbol? Interrogantes que pueden constituirse en claves de interpretación, en cuanto avanzamos en el poema.

Antes del primer canto aparece un subtítulo: “Fue en Pedro Zanni y Colón”. Se trata de una esquina de Alto Alberdi, tradicional barrio de la ciudad de Córdoba. Allí se sitúa el supermercado en cuya playa estaba el árbol. Los versos lamentan su muerte y a la vez manifiestan la causa: “De vos tan solo quedó el lyptus, / empaquetado paladar de colorante permitido” [13].

En el canto 2, el yo lírico se dirige al árbol, llamándolo “hermano polifemo” [14]. Se trata de una nueva referencia homérica, que homologa el eucalipto al gigante derrotado por Ulises y los suyos. Es un hermano, pues comparte con el poeta “los versos que sembré allí cerca”, y esta alusión conduce a vivencias personales, siempre relacionadas con la poesía. El vencido ahora pertenece a otro orden, el de lo sobrenatural: “árbol eterno que custodia / la semilla secreta del poeta” [14].

El canto 3 refuerza el carácter arquetípico del árbol, como mediador entre cielo y tierra (“¿Por dónde bajarán ahora los mensajes del cielo / los avisos terribles, las blancas profecías?” [15]). Lo que se ha perdido es un árbol, donde las aves veían el amanecer y además un puente espiritual donde se posaban los ángeles.

El último canto vuelve a situarnos en la precisa esquina donde se produjo el arboricidio, que el yo lírico recorre habitualmente: “(yo voy para el colegio) / baja por Pedro Zanni derecho al cementerio” [17]. Y se escucha la voz del árbol, confianzuda y herida: “Me están hachando las raíces, pibe”, que pide ayuda: “cachá un grito pelado en una madrugada, [...] sorbé un hálito, en pneuma, un carraspeo” [17]. Todo culmina con la plegaria del yo lírico, que se desdobra para dar voz al árbol y a su propio canto: “tomá y recemos [...] para que en esta esquina deshojada / clave otra vez su centro el universo” [17]; “para que yo no corte, profesor de hacha y tiza / el axis mundi que atraviesa / el corazón de los que crecen” [18].

Cada uno de los versos se abre en significados múltiples, “profesor de hacha y tiza” es una expresión coloquial pero ya poco empleada, que remite al texto de Arturo Jauretche<sup>6</sup>, a la profesión del poeta; el verso final: “¡Oh eucalipto, calypto, apocalypto!”, cierra los postulados presentes en la “Declaración del tema”:

4 Entre ellos se encuentra “Acerca de la muerte de Claudio Soncoyana”, antes incluido en *El alma entera*, libro que iba a publicarse en 1982.

5 Alusión al color de la camiseta del Club Atlético Belgrano, tradicional equipo de fútbol de la ciudad de Córdoba.

6 *Prosa de hacha y tiza* (1960).

no era un árbol cualquiera, era un árbol que –como Calipso– guardaba bien su semilla, para finalizar con un alusión al evangélico mensaje de Juan: “Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva” [“Apocalipsis”, *Biblia*: 21].

Lo que se ha tronchado es, en efecto, un árbol situado en una esquina concurrida de un antiguo barrio de la ciudad, cuya materialidad ya no existe en ese lugar frecuentado habitualmente por el yo lírico; pero también se trata de una entidad simbólica: el eucalipto es el árbol, misterioso puente que religa cielo y tierra, por él pasa el eje del mundo espiritual que sostiene a los hombres, es –como se revela en los versos finales– portador de un mensaje oculto (la semilla guardada), que contiene todo lo creado: cielo y tierra presentes y futuros.

“Volvé, Diego, volvé” es el segundo poema extenso. También precedido por una “Declaración del tema”, que en nada se parece a la de “Eucalypto”. Se trata de una explicación del porqué de la escritura: “El caso Maradona me pegó en el alma” [20]<sup>7</sup>, el poeta ve al futbolista como un representante cabal de “nuestro pueblo”: usado y luego arrojado a la vindicta pública. Pero propone una salida: “volver al **ser-que-somos**<sup>8</sup>, al sólo estar [...] donde la antigua semilla halla tierra propicia para el fruto” [20].

Antes de revisar el texto, es preciso detenernos en esta última cita, que nos envía directamente al pensamiento del filósofo argentino Rodolfo Kusch (1922-1979)<sup>9</sup>. Como ensayista, Torres Roggero ha profundizado en los postulados de Kusch y ha plasmado sus reflexiones en varios libros<sup>10</sup>, en ese vector se ubica la reflexión que cierra la “Declaración”. Kusch considera que existe en América un *pensamiento seminal*, diferente del occidental, y a la vez postula que lo propio del continente es el *estar*, distinto del *ser*. Sería largo detenerse en el desarrollo de estas reflexiones, solo aludimos a ellas en tanto las consideramos necesarias para nuestra lectura.

También organizado en cuatro cantos, todo el poema propone una apelación del yo lírico a Diego Maradona. El primer canto presenta al futbolista como hijo del pueblo conformado por la unión de los inmigrantes (de “allá” [21]) con los criollos (“los que estaban de antes”) y –Rubén Darío mediante– equipara su talento con Platón y Netzahuacoyotl. Al final, se citan versos de “Apología tanguera”, tango de Enrique Cadícamo, que bien pueden describir a Maradona: “flor de yuyo”.

En el segundo canto se lo insta a venir, en un despliegue de la oposición entre un *aquí*, un *nosotros*, donde están “tu vieja” y “Fiorito”; y el *allá*, Europa. Llamado que se completa en el cierre con otros versos de Cadícamo, del tango “La casita de mis viejos”.

La tercera parte reitera “Volvé, volvé, Pelusa” [23], describe un *aquí* que ya no es simplemente una designación geográfica, sino más bien un lugar simbólico. Sigue las huellas de Leopoldo Marechal<sup>11</sup> y recoge mitos populares híbridos: el carbuncho (europeo) presente en el guasuncho (argentino)<sup>12</sup>. Finaliza con versos propios, en una suerte de epifonema.

Finalmente, el último canto, el más extenso, describe el *allá*: el Norte, el *jet set*, el tano, el inglés [24], derrotado este último por la habilidad del jugador. Se mencionan y se resignifican una serie de metáforas futbolísticas (“pisarla”, “hacerle arar el paso”), que ya no refieren al fútbol sino a una posición vital: la reivindicación de lo propio ante lo otro: “siempre con la cabeza levantada, ¡siempre!”. La advocación final es una letanía, donde los santos son reemplazados por “San Juan Moreira”<sup>13</sup> y Namuncurá (canonizado por el pueblo).

7 En marzo de 1991, el futbolista argentino Diego Armando Maradona, jugador del club italiano Nápoli, dio positivo en un control antidroga. Había consumido cocaína. En abril del mismo año, la policía encontró drogas en su casa, en Argentina, adonde había regresado. Estos hechos provocaron un escándalo mediático de grandes proporciones.

8 En negrita en el original.

9 Se trata de un filósofo y antropólogo cuyo pensamiento fue relegado de los ámbitos académicos durante mucho tiempo. Sin embargo, desde hace unas décadas, se ha vuelto a la lectura de su obra y a reconocer sus aportes al pensamiento nacional. Precisamente, su posición fue la de reivindicar un pensar propio de América, diferente del que proviene de los centros culturales hegemónicos. Entre sus libros, mencionamos *La seducción de la barbarie: Análisis herético de un continente mestizo* (1953), *América profunda* (1962), *El pensamiento indígena y popular en América* (1971) y *Geocultura del hombre americano* (1976).

10 Entre ellos, destacamos *Elogio del pensamiento plebeyo* (2002), *Dones del canto: Geotextos de identidad y de poder* (2006), *Tumultos del corazón: Pensamiento nacional, popular y democrático* (2012).

11 “El surubí le dijo al camalote: / no me dejo llevar por la inercia del agua / Yo remonto el furor de la corriente / para encontrar la infancia de mi río” [“Heptamerón”: 371].

12 El mito del carbuncho, que ya aparece plasmado en el poema *La Argentina*, de Martín del Barco Centenera (1603).

13 “Se necesitan hombres como el San Juan Moreira/de Leonardo Favio, capaces de mirar al sol de frente” (“Sueño y color”:281).

A lo largo del poema, se presenta un yo lírico que apostrofa a Maradona, instándolo a abandonar un camino errado, alejado de su centro. Un regreso a la tierra, nombrada en la madre, en el barrio, en “los ríos que nos dieron un nombre y un destino” [23]. El lugar del *nosotros*, donde el que está perdido puede “recobrar la oculta fuente de tu alegría” [23].

Si consideramos la condición de ídolo popular del futbolista, quien para una importante cantidad de conacionales “representa” la argentinidad, es posible una lectura donde el *llamado* al héroe no se limita a una persona, sino a cierta parte de los argentinos, para quienes el *afuera* siempre es más atractivo que el lugar propio. No solo Diego debe volver, también se invita a cambiar a otros, a regresar al lugar donde la eternidad se vislumbra<sup>14</sup>.

### Y los “otros poemas”

De su lectura es posible marcar algunos elementos comunes. Entre ellos, sobresale la construcción de un yo alejado de la excepcionalidad. Lejos de las figuras románticas del poeta-vate, del poeta-ser superior, distinto por su sensibilidad, alejado de lo común; en este caso el poeta es un hombre más en la multitud de hombres y mujeres que comparten la vida en la ciudad. Con cierta frecuencia, emplea el *nosotros*, en una marca más de la concepción del yo como prójimo, como compañero. Esta adscripción ideológica se explicita en “Pero...”: “[...] haber ritmado / gritos del corazón, bombos de adentro” [29]<sup>15</sup>, en clara alusión al peronismo.

En un artículo fechado el 12 de noviembre de 2017, el autor asevera: “en la cotidianeidad de la cultura popular, cohabitan con nosotros ángeles y demonios” [*Marechal...*]. Cohabitación que se patentiza en su poesía, tal como se lee en “La camisa feliz”: “[...] desenmascarar / algún día / al meticuloso ángel que misteriosamente / vigila que no salten los tapones del mundo” [49].

Se trata de una visión que, si bien pone de relieve los dolores y las faltas de los hombres y las mujeres, manifiesta una perspectiva gozosa donde asoma la perspectiva de un cambio por venir: “Yo no sé lo que son, pero están siendo, / [...] / sin plaza están, pero emplazando vienen [...]” (“Pero...” [29]).

Ya mencionamos cómo el lugar es esencial en la poesía de Torres Roggero, la misma Córdoba aparece en “Fundación”. Sin nombrarla “esta ciudad que recorreremos” [45] se plantea un modo de relación entre el hombre y la urbe: la búsqueda. En los árboles, en su cielo, en sus archivos, en las cosas, en lo cotidiano, para llegar a una suerte de revelación final: la ciudad es lo que los hombres hacen de ella: “esta ciudad que recorreremos / la hemos fundado nueva y orgullosa para siempre” [45].

Porque el hacer del poeta es una más entre las actividades humanas, ya lo advertimos. Una lectura atenta devela poemas donde se desarrolla una verdadera arte poética, entre ellos sobresalen “El que mete gol entra”, “La circunstancia” y en especial “Verbum”. Este es el primero de los “otros”, y el título, traducido del latín, significa “la palabra”. El “Evangelio según San Juan” comienza: “Al principio existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios” [*Biblia*]<sup>16</sup>. Hay una palabra profana, la del yo lírico, y una Palabra divina, según se nos remite desde el mismo título. Con su palabra el poeta ha recorrido caminos de dolor y de gozo, de amor y de odio, hasta lograr sentirse su dueño. En una suerte de apoderamiento similar al del primer hombre en el paraíso, este nuevo Adán resulta derrotado por el poder de la divinidad: “sentí que clavada en el sudor de mi frente / daba órdenes la Palabra” [28].

En el recorrido por estos poemas otros, se percibe una recurrente defensa de la *desnudez*: “desnudo / de adjetivos inútiles” [31], “Claudio Soncoyana vestía la camisa del hombre desnudo” [33], postura que culmina en “La camisa feliz”, donde “al sudoroso hombre de la camisa feliz” se le opone el “hombre, sin sentido, / en el traje de confección de tus buenos modales” [49]. Solo si el poeta/el hombre se despoja de todo lo superfluo: palabras, bienes, ropas, posesiones al fin, podrá alcanzar la felicidad, a la manera de Claudio Soncoyana, el “Pobre Absoluto” [33]<sup>17</sup>. La fuerte referencia del texto tolstoiano<sup>18</sup> transparente

14 “[...] tapias / que a Georgie emocionaron: fue un instante / no avaro de eternidad, decía”; alusión a Jorge Luis Borges y su libro *Historia universal de la infamia*, donde se lee: “la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara” [367].

15 La *Marcha Peronista* proclama: “y como siempre daremos / un grito de corazón: / ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!”.

16 Otras versiones dicen *Verbo*.

17 En textos religiosos se menciona a Jesucristo como *pobre absoluto*.

18 “La camisa del hombre feliz” es un breve y muy difundido cuento de León Tolstoi.



un anhelo vital y sugiere una respuesta a preguntas que también se reiteran en los versos. En “Noche”, leemos “Herido en pleno corazón, al fondo / del alma caigo. / Enderezo preguntas, hierro negro” [35]<sup>19</sup>.

Además del despojamiento, la propuesta vital supone la inmersión del yo en el nosotros: “la solución / está en untar las manos al destino común” [37]. En “Mutis”, la invitación al silencio – otro modo del despojamiento – es una incitación a la rebelión colectiva a la vez que una serena confianza en la victoria final: “Y entonces, / compañeros, / reducidos a bloque de silencio, / a puro estar, a vida ensemillada / preludiará el temblor de los que dicen / y se helará el sudor del que declara, / del que apunta, el que esgrime y boco-nea / del que ordena, el que grita y mandonea” [51]. De manera distinta, lejos de la superioridad del intelectual o del vate, el poeta *dice*. Y lo hace respondiendo a una íntima convicción, que se manifiesta en el último poema del volumen: “¿acaso luz de adentro / creada fue / para yacer / oculta en un zapallo helado, / flagelada y atada al pelo de la lengua?” [53]. A su manera, habla según la Palabra: “Cuando uno enciende una lámpara, no la esconde ni la cubre, sino que la pone sobre el candelero, para que los que entran vean la claridad” [“Evangelio según San Lucas”, 11:33].

### Para ir concluyendo

Publicado casi treinta años después de su opera prima, este libro de Jorge Torres Roggero constituye una obra de madurez, se advierte en ella que el poeta ha llegado a construir su poética, con un lenguaje propio. Los poemas conservan rasgos generacionales –de los que no reniega–, a los que suma una meditada cosmovisión personal.

Algunas características de esta poética, quizás las que con más fuerza aparecen en el texto leído, son las que hemos intentado marcar. En primer lugar, el arraigo: la permanente presencia del locus; así como la pluralidad de campos semánticos que se incluyen en los poemas, desde lo más pedestre hasta lo más elevado; con la particularidad de que todos ellos se colocan en el mismo nivel, en una discursividad omnívora. Se mezclan diversos registros lingüísticos: lo coloquial/lo teológico/lo simbólico, en una simultaneidad armónica donde la poesía reivindica e incorpora los modos de la cultura popular.

Al comienzo del presente trabajo, advertíamos la presencia de un impulso espiritual que trasciende los rasgos generacionales. Esta espiritualidad se manifiesta de diversas maneras, no solo en la interacción entre los hombres y lo sobrenatural, sino también en la posición del yo lírico, que se construye a la manera de instrumento o portavoz de un mensaje que lo atraviesa y lo trasciende.

Pablo Heredia encuentra que en la poesía de Torres Roggero “[s]e configura entonces como un desplazamiento del lenguaje para instaurar la celebración vital de lo cotidiano” [11]. Ese *desplazamiento* del lenguaje fuera de cierta tradición de la poesía occidental –a lo que se refiere el estudioso–, responde a una búsqueda donde la palabra asume la totalidad de su espesor significativo: lo cotidiano, lo popular, lo social, lo político, lo simbólico, lo metafísico, lo religioso se conjugan en una obra poética que desde Córdoba enriquece la producción literaria argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

*Biblia*. En línea: <[http://www.vatican.va/archive/ESLo506/\\_\\_\\_PW7.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESLo506/___PW7.HTM)>.

*Bibliografía crítica de la literatura de Córdoba; Cuaderno N° 1: El grupo “Laurel”*. 1979. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana.

BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

HEREDIA, PABLO. 2019. “El sentido de la verdad: El poema como resistencia vital. Una aproximación a la poética de Jorge Torres Roggero”. Torres Roggero, Jorge. *Poesía (1960-2015)*. Córdoba: Alción. 7-31.

MARECHAL, LEOPOLDO. 2014. *Obra poética*. Buenos Aires: Leviatán.

MUSCHIETTI, DELFINA. 1989. “Las poéticas de los 60”. *Cuadernos de Literatura: Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 4. En línea: <[revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/3307](http://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/3307)>.

SILVERA, GUSTAVO. s.f. “Homilética Lección 12. La Declaración Temática I”. En línea: <[slideplayer.es/slide/9343663/#:~:text=una%20declaraci%C3%B3n%20tem%C3%A1tica%3F,A.,breve%20del%20tema%20en%20forma](http://slideplayer.es/slide/9343663/#:~:text=una%20declaraci%C3%B3n%20tem%C3%A1tica%3F,A.,breve%20del%20tema%20en%20forma)>.

19 También en “El que mete gol entra”, “Espías” y “Bajo la cacerola”.

- TORRES ROGGERO, JORGE. 1991. *Eucalypto y otros poemas*. Córdoba: Argos.
- . 2017. “Marechal: Colofón, *El gran mono* y *La ciudadela*: Reflexiones de anteayer para pasado mañana”.  
En línea: <[confusapatria.wordpress.com/2017/11/12/marechal-colofon-el-gran-mono-y-la-ciudadela-reflexiones-de-anteayer-para-pasado-manana/](http://confusapatria.wordpress.com/2017/11/12/marechal-colofon-el-gran-mono-y-la-ciudadela-reflexiones-de-anteayer-para-pasado-manana/)>.
- . 2019. *Poesía (1960-2015)*. Córdoba: Alción.

# HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO LITERARIO ENTRERRIANO

## *Towards a Construction of Entrerriano Literary Space*

**Cecilia CORONA MARTÍNEZ**

Universidad Nacional de Córdoba  
ceciliacoronamartinez@hotmail.com

**Alfonsina KOHAN**

Universidad Autónoma de Entre Ríos  
kohanalfonsina@gmail.com

### RESUMEN

La presente ponencia intenta poner en conocimiento de estudiosos residentes en diversos lugares del país, los objetivos y motivaciones de nuestro proyecto de investigación *Cartografía de la literatura entrerriana: La construcción del espacio literario de la provincia; Periodo 1876-1910*. La perspectiva que planteamos en el mismo surge desde un lugar de vacancia, que se evidencia, en primer término, en la escasa producción académica que se haya propuesto elaborar un panorama amplio de la literatura producida en la provincia. Dado que remediar esto resulta una tarea que excede absolutamente nuestras posibilidades, hemos definido un recorte –si se quiere– arbitrario, pero que consideramos un modo de comenzar una tarea que esperamos sea fructífera y genere nuevos estudios. Dicho recorte considera dos aspectos, el primero, de carácter diacrónico, en tanto limitamos nuestra investigación a la producción de poetas, dramaturgos, ensayistas y narradores entrerrianos del periodo comprendido entre 1876 y 1910 (fin de la Rebelión Jordanista y primer centenario de la Revolución de Mayo). El segundo, y como aproximación a la literatura del periodo, propone una mirada crítica que organice, a manera de mapa simbólico del territorio, la presencia de la geografía provincial en su literatura.

**Palabras claves:** cartografía literaria, espacio, literatura entrerriana

### ABSTRACT

This presentation aims to spread to the academics in different places of the country, the objectives and motivations of our research project *Cartografía de la literatura entrerriana: La construcción del espacio literario de la provincia; Periodo 1876-1910*. There is little academic production in Entre Ríos and we cannot change that situation because exceeds our possibilities, however, we are able to propose our point of view. We show our perspective so that it can lead new and fruitful studies. Our point of view considers two aspects, firstly, on diachronic nature, we limit our research to the production of poets, essayists, playwrights and narrators from Entre Ríos between 1876 and 1910 (end of the Jordanista Rebellion and first centenary of the May Revolution). Lastly, as a approach to the literature of the period, proposes a critical look that organizes, as a symbolic map of the territory, the presence of the provincial geography in its literature.

**Keywords:** literary cartography, space, literature of Entre Ríos

## INTRODUCCIÓN

La presente ponencia intenta poner en conocimiento de estudiosos residentes en diversos lugares del país, los objetivos y motivaciones de nuestro proyecto de investigación *Cartografía de la literatura entrerriana: La construcción del espacio literario de la provincia; Periodo 1876-1910*. La perspectiva que planteamos en el mismo surge desde un lugar de vacancia, que se evidencia, en primer término, en la escasa producción académica dedicada a un estudio intensivo de la literatura producida en la provincia. Dado que remediar esto resulta una tarea que excede nuestras posibilidades, hemos definido un recorte quizás arbitrario, pero que consideramos un modo de comenzar una tarea que esperamos sea fructífera y genere nuevos estudios.

Dicho recorte considera dos aspectos; el primero, de carácter diacrónico, en tanto limitamos nuestra investigación a la producción de poetas, ensayistas, dramaturgos y narradores entrerrianos del periodo comprendido entre 1876 y 1910 (las razones de la selección serán explicadas en el desarrollo de este trabajo). Por otro lado, y como primera aproximación a la literatura del periodo, adoptamos una mirada que organice, a manera de mapa simbólico del territorio, la presencia de la geografía provincial en su literatura.

La delimitación temporal propuesta considera dos sucesos trascendentes de la historia social y política de Entre Ríos. En primer lugar, el 16 de diciembre de 1876 es capturado Ricardo López Jordán (jefe de la llamada Revolución Jordanista), poniendo fin así al periodo de grandes revueltas sangrientas. Comienza entonces la construcción política y literaria de la provincia post-jordanista. En segundo término, 1910 es el año del Primer Centenario de la Revolución de Mayo, momento en que –a la par de la consolidación de un modelo de país–, se producen ficciones representativas de la nacionalidad, en correlación con el momento histórico. Escogemos este periodo ya que corresponde también a una etapa fundacional dentro de la literatura provincial.

En lo que se refiere a la construcción del espacio literario de la provincia, hemos escogido esta categoría –en detrimento de otras posibles–, puesto que la consideramos un instrumento válido para abordar (en posibles nuevos proyectos), diversos momentos de la historia literaria entrerriana.

Sabemos que este planteo podría llevarnos a considerar una serie de cuestiones altamente problemáticas y/o debatibles, relacionadas principalmente con la decisión que supone escoger una categoría histórico-política rígida (la provincia) para estudiar fenómenos discursivos, pertenecientes a otro orden.

Sin dejar de advertir la relevancia de estas cuestiones, adoptamos una posición pragmática, en tanto la consideración de “Provincia de Entre Ríos” nos permite cierta concentración en los enfoques de búsqueda y análisis. Esto no significa que intentemos obviar estas problemáticas, sino más bien establecer de manera si se quiere aleatoria, un punto de partida para la investigación.

Investigación que –insistimos– pretende un objetivo que se desdobra claramente: por un lado, cartografiar las producciones literarias de Entre Ríos durante una etapa que denominamos fundacional; y, por el otro, detenerse específicamente en la construcción del espacio en sus manifestaciones más tempranas.

### Aproximaciones a un estado de la cuestión

En lo que se refiere a estudios previos sobre la literatura entrerriana del periodo comprendido desde el fin de la rebelión jordanista hasta el Centenario, no se han encontrado trabajos que sistematicen dichas producciones. Sí algunos estudios como *Entre Ríos cantada* (1955), de Luis Alberto Ruiz, primera antología iconográfica de poetas entrerrianos, que constituye un punto significativo para una incipiente organización de la literatura provincial. Esta antología ofrece en un relativo orden cronológico, una nómina –incompleta– de poetas pertenecientes a los distintos periodos, hasta el surgimiento de la llamada “Escuela entrerriana” (década del 50), entre los que se incluyen algunos de los que forman parte de nuestro corpus de investigación. Si bien la aproximación crítica es exigua y quedaron por fuera de la selección varios nombres, la antología marcó las directrices para un desarrollo más rico en el proyecto inédito *Historia de la literatura entrerriana* en tres tomos, finalizado hacia 1985 por el mismo Ruiz. Allí también son tomados en consideración los poetas, narradores, dramaturgos y ensayistas del periodo que aquí abordamos. El autor realiza una clasificación personal, donde se entremezclan géneros y periodos, de modo que los escritores estudiados aparecen mencionados en diversos momentos de la Enciclopedia.

La antología *Nuestros poetas y sus herederos* (2007), realizada por la agrupación Gente de Letras, de Gualeguaychú, reúne nombres y material que permanecían dispersos, además de dar cuenta del progresivo

crecimiento de la actividad literaria de la ciudad y la región durante el siglo XIX. También deja entrever que la mayor parte de la producción que por entonces se leyó en diarios, semanarios y revistas, no ha sido hasta la fecha recopilada, por lo que los estudios o ensayos carecen de un consistente respaldo bibliográfico y muchos autores y textos permanecen en piezas antológicas o estudios fragmentarios.

La *Enciclopedia de Entre Ríos-Literatura* (1979) en tres tomos, constituye un aporte igualmente significativo que el de Luis Alberto Ruiz y sienta precedentes en términos de bibliografía crítica. Dirigido por el Profesor Julio C. Pedrazzoli, un equipo de estudio –entre los cuales se encontraban varios poetas– llevó a cabo, con la revisión de material bibliográfico existente en la provincia, la producción de ensayos y comentarios críticos en torno a una amplia selección de autores. Junto con la obra de Ruiz, la *Enciclopedia de Entre Ríos-Literatura* constituye el mayor corpus de estudio hasta la fecha y no ha sido todavía actualizado a pesar de los cuarenta y dos años transcurridos desde su publicación.

### Espacio ¿y lugar?

Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer* (2000), postula una distinción entre lugar y espacio que consideramos enriquecedora: el espacio es un lugar practicado [129]. Es decir, la inmovilidad inherente al lugar se transforma a partir de las acciones de “sujetos históricos”, quienes con su hacer generan un espacio [130].

Asimismo, es imposible ignorar las contribuciones de H. Lefebvre y de E. Soja, particularmente de este último, de quien rescatamos la descripción de “un espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas” [40]. Consideramos que estos conceptos aportan herramientas esenciales para el estudio de los espacios en el periodo que nos ocupa, en tanto muchos de los autores proponen una íntima correlación entre la tierra, la geografía provincial y los acontecimientos históricos.

Una primera aproximación al corpus nos condujo a advertir que, en algunos textos que lo integran, el espacio se construye fenomenológicamente a partir de una cierta intimidad. Por ello, recurrimos a la siempre vigente propuesta de Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1957), quien habla de una mirada retrospectiva puesta en la infancia, en la casa o el suelo de la niñez como sitio habitado que se evoca. En dicha evocación, podemos transpolar el concepto de casa con el de lugar/espacio de origen –vivencias de niñez, albergue y protección respecto a un afuera diferente u hostil.

Finalmente, el concepto de cronotopo, en tanto conjunción de dos dimensiones que, al decir de Mijail Bajtín se define como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” [237], permite pensar en la combinatoria entre contextos sociales e históricos, geográficamente situados que, en determinados escenarios culturales mediados ideológicamente, enmarcan el surgimiento de las producciones literarias que aquí abordamos.

### Mapa, cartografía y recorridos

Una de las propuestas de nuestra investigación es la construcción de un mapa de la literatura provincial durante el periodo propuesto. Nos introducimos aquí en otro terreno, también lábil e inestable, donde las categorías no son sólidas ni unívocas. En efecto, ¿a qué nos referimos al proponer una “cartografía” literaria?, ¿a dibujar un mapa?, ¿a mostrar un recorrido?

De Certeau refiere “mapa” a “lugar” y “recorrido” a “espacio”: un mapa presenta “un conjunto formal de lugares abstractos” [133], diferente de las prácticas espacializantes que caracterizarían a un recorrido. Sin desconocer las derivas posibles de estas postulaciones, optamos por una orientación quizás más conservadora. Para ello, nos apoyamos en afirmaciones de Franco Moretti y su obra *Atlas de la novela europea 1800-1900* (1997), donde plantea que en toda producción literaria se trazan mapas por mundos ficcionales y por representaciones de espacios geográficos y acontecimientos históricos que influyen simbólicamente en la literatura.

Si bien el estudioso italiano avanza en la elaboración literal de mapas/imágenes, no es nuestro propósito imitarlo. Más bien, tomamos de su pensamiento la puesta en valor de la relación geografía/literatura (novela, en su obra); en tanto la espacialidad, la geografía posee “una fuerza activa, concreta, que deja sus huellas en los textos, en las tramas, en los sistemas de expectativas” [5]. Rescatamos en consecuencia la postura que sostiene la influencia del territorio en la literatura.

Nuestro proyecto propone, en un segundo momento, el estudio de las derivas de la literatura entrerriana

y organizarlas como si de un mapa se tratara. De manera similar a lo planteado por Buchbinder y Matoso, para nosotros, cartografiar o mapear “implica un relevamiento espacial y temporal de una superficie real o imaginaria que orienta a quien lo instrumenta según diferentes fines” [25].

Pedro García Martín, compilador del *Atlas de literatura universal* (2018), manifiesta que en una sociedad contemporánea efímera, cargada de posverdades y valores líquidos, los mapas ofrecen una cierta idea de solidez. Indica, además, que el “arte de cartografiar las obras literarias también recrea el mundo. Nos proporciona nuevas e insospechadas lecturas acerca de su naturaleza creativa”. Por ello, mapear la literatura entrerriana no supone trazar diagramas sino, al decir de Jameson, “coordinar información existente [...] con la aún no experimentada” [51], para establecer correlaciones entre determinada geografía y ciertas obras.

### Primeros acercamientos al corpus

#### a. Representaciones del espacio provincial en algunos poetas del siglo XIX

Dejadme que recorra los bosques y jardines  
de flores tapizados que riega el Paraná,  
tejiendo una guirnalda de rosas y jazmines  
que del guerrero ilustre la frente ceñirá [“El 9 de agosto”. Andrade, O.: 179];  
¡Ah! Todo está como entonces,  
los sauces, el cielo, el río,  
las olas, hojas de plata  
del árbol del infinito;  
sólo el niño se ha vuelto hombre [...] [“La vuelta al hogar”. Andrade, O.: 59].

Las estrofas citadas de Olegario Víctor Andrade (1839-1882) constituyen una muestra clara –o quizás establecen un paradigma– de una manera de concebir el espacio local. Por un lado, la naturaleza idealizada que constituye el escenario donde se mueve el héroe; por el otro, desde una perspectiva intimista, la recolección de elementos característicos que, sumados, cimientan el espacio/tiempo feliz de la infancia. Es posible enumerar cuáles son dichos elementos: el río (en primer lugar), el ceibo, las enredaderas, el sauce, el zorzal (“cantor de las selvas”), los juncos, las achiras; todos ellos conforman la naturaleza local indisolublemente ligada a la inocencia de la niñez.

Por su parte, Diego Fernández Espiro (1862-1912) ve a Entre Ríos “coronada de palmas y de flores /la diosa de las selvas y los ríos” [25], generadora de “sangre impetuosa” [73]; en tanto, Juan B. Arengo (1822-1896), así le escribía años antes, en 1850: “con tus galas naturales; / tus campiñas virginales, / y tus dos grandes raudales, / Uruguay y Paraná, / embelesas al viagero [...]” [318] y se extiende, antes que en las bellezas naturales, en la predicción de un futuro venturoso: “¡Qué progresos no hará tu hermoso suelo!” [318]. Además, se trata de una tierra con historia: “Un suelo ya eres en quien la Victoria / gustosa mil veces su lauro plantó; / y en quien adorada su hermana la Gloria / de heroica Provincia la fama te dio” [318]. Estamos en presencia, entonces, de una construcción del espacio como el lugar de la protección, donde el hombre/niño se siente seguro y cuidado (seguimos aquí a Bachelard); pero también, Entre Ríos se carga de sentido en cuanto es un lugar practicado, donde la presencia del hombre heroico resignifica el paisaje natural. Se produce un intercambio de cualidades: un paisaje característico se compenetra con un ser humano sobresaliente.

Una variante significativa surge de la obra de Agustina Andrade (1858-1891); en ella, el espacio entrerriano se muestra con frecuencia, y construye –a la par de los años de la infancia– un eje espacio-temporal que puede rastrearse a lo largo del libro. Arriesgamos en postular que, a diferencia de lo que sucede en otros escritores que frecuentan el mismo paradigma, en Agustina este funciona como condensador de singular efectividad poética.

Dicho eje aún en la palabra “Edén” una experiencia de la plenitud ya irremediabilmente perdida. Es un tiempo/lugar mítico, donde el yo lírico ansía regresar, ya que se trata de un “ayer” feliz contrapuesto a un “hoy” signado por la desgracia y la tristeza: “¡Nadie es feliz en esta vida ingrata, / más que una sola vez, arroyo amado!” [17].

El anclaje vital es la “patria” entrerriana, sede del “paterno hogar” [62]. Y si bien este último ya es una “pobre mansión en ruinas” [62], se sigue anhelando el regreso.

Considerando este breve recorrido, es posible destacar que, en un conjunto importante de autores del periodo tratado, el espacio tanto puede formar parte de lo íntimo como funcionar a la manera de matriz de un tipo humano representativo, portador de valores arquetípicos.

b. *El espacio provincial representado en Los gauchos judíos*

Alberto Gerchunoff manifiestamente adopta al campo entrerriano como suelo de origen y germen para su materia literaria. A partir de esa adscripción a la tierra, a la patria y a la nacionalidad publica adelantos en la prensa nacional de *Los gauchos judíos* (1910). Desde las primeras páginas del texto, la tierra toma un papel preponderante:

Fue en España donde, los judíos dejaron de cultivar la tierra [...] el rabí Zadock-Kahn me anunció la emigración [...]. A la Argentina iremos todos y volveremos a trabajar la tierra, a cuidar nuestro ganado, que el Altísimo bendecirá [...] Al repetir aquí sus palabras, beso en su nombre la tierra que me da paz y alegría [...] [11].

La construcción del paisaje en diálogo con el tiempo de la preparación para la siembra constituyen el cronotopos de este texto, donde el campo cobra un sentido casi místico ya que el trabajo con la tierra se traduce en una suerte de acercamiento a la libertad:

El viento agita los distantes cardales. Hace frío. La mañana duerme en la pereza y una niebla muy fina vela los rayos del sol. La campiña blanquea bajo la escarcha, que se agranda como ilusión de nieve. [...] Tenemos que marcar un trozo para labrarlo. [...] Y la tierra, enfriada por el invierno, se abre exhalando un olor de fuerte humedad que el grupo familiar aspira como un aroma. La rueda única del arado canta el salmo de las siembras fecundas [...] [12-3].

Las citas precedentes permiten observar una fuerte idealización del espacio rural de Entre Ríos, ya que los breves años felices de la infancia que Gerchunoff transita junto a su madre y hermanos en Colonia Rajil (Villaguay) dejan en la memoria del escritor una marca indeleble, casi utópica y embelesada, que resuena una y otra vez en su escritura.

## CONCLUSIONES Y APERTURAS

Ya que nuestra investigación está en los inicios, no podemos plantear siquiera conclusiones parciales, sino más bien señalar algunos ejes que se han relevado en el proceso de construcción y revisión del corpus.

Tanto en poesía como en narrativa, la presencia del paisaje provincial se relaciona en particular con la infancia de los autores, considerada un espacio-tiempo mítico y feliz. Por otro lado, las particularidades geográficas engendran hombres recios y valientes, portadores de cualidades heroicas.

En los textos leídos hasta ahora, las temáticas ya mencionadas aparecen en reiteradas ocasiones. De tal modo, el actual desarrollo de la investigación nos permite sostener –con ciertos recaudos– nuestra hipótesis inicial, la cual propone reconstruir el entramado entre la geografía provincial (ríos, selvas, pequeños pueblos) con poéticas individuales/generacionales del periodo propuesto.

En lo que se refiere a nuestro objetivo de elaborar cartografías, en el trayecto que actualmente transitamos: recolección de datos, búsqueda en bibliotecas y archivos, hemos encontrado –en concordancia con lo que se advierte en la mayoría de los escritores de la época– una cantidad importante de autores para quienes la literatura no constituye la principal actividad, sino más bien algo accesorio a otras profesiones (médicos, políticos, educadores, periodistas). Además, muchos de ellos eran –por razones políticas o de trabajo– itinerantes: Arengo se radicó en Rosario, Alberto Gerchunoff se trasladó a Buenos Aires y estuvo unos años viviendo en Tucumán donde dirigió el diario *El Mundo*, Evaristo Carriego (el Viejo) vivió en Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires; por nombrar solo algunos.

Asimismo, es posible señalar la existencia de redes intelectuales; alguna ya señalada por la crítica, como la que reúne a los escritores entrerrianos residentes en Buenos Aires alrededor de figuras como Martiniano Leguizamón [Chein]. Su tejido puede integrarse a nuestra cartografía, cuyo trazado recién se inicia y está todavía balbuceante.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. 2007. *Nuestros poetas y sus herederos*. Paraná: Gente de Letras-Consejo Federal de Inversiones Provincia de Entre Ríos.
- ANDRADE, AGUSTINA. 1878. *Lágrimas: Ensayos poéticos*. En línea: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Lágrimas.\_Ensayos\_poeticos\_-\_Agustina\_Andrade.pdf?uselang=es>
- ANDRADE, OLEGARIO V. 1925. *Obras poéticas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina. En línea: <www.cervantesvirtual.com/obra/obras-poeticas--8/>
- ARENGO, JUAN B. 1888. *Versos o Pasatiempos rimados*. Rosario: s.d.
- BACHELARD, GASTÓN. 1997 [1957]. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, MIJAIL. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BUCHBINDER, MARIO; MATOSO, ELINA. 2013. *Mapas del cuerpo: Mapa fantasmático corporal*. Buenos Aires: Letra Viva.
- CHEIN, DIEGO. 2012. “Nación y provincia: Génesis del discurso de la identidad entrerriana en la literatura nativista argentina (1895-1915)”. *A Contracorriente*, 9, 2, invierno: 190-220. En línea: <acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/171/325ri.conicet.gov.ar/handle/11336/58245>
- DE CERTEAU, MICHEL. 2000. *La invención de lo cotidiano; 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- FERNÁNDEZ ESPIRO, DIEGO. 1924. *Poesías completas*. Buenos Aires: Claridad.
- GARCÍA MARTÍN, PEDRO. 2017. *Atlas de literatura universal*. Madrid: Nórdica.
- GERCHUNOFF, ALBERTO. 2009 [1910]. *Los gauchos judíos*. Buenos Aires: Agebe.
- JAMESON, FREDRIC. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós: Barcelona.
- LEFEBVRE, HENRI. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- MORETTI, FRANCO. 1997. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- PEDRAZZOLI, JULIO. 1979. *Enciclopedia de Entre Ríos- Literatura I*. Paraná: Ed. Arozena.
- RUIZ, LUIS ALBERTO. 1955. *Entre Ríos cantada*. Buenos Aires: Zamora.
- SOJA, EDWARD. 2008. *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Trad. Hendel y Cifuentes. Madrid: Traficantes de Sueños.



# ENTRE EL ARRAIGO Y LA EVASIÓN: REFLEXIONES SOBRE EL REGIONALISMO LITERARIO EN MARIO BENEDETTI

*Between Roots and Evasion: Reflections on Literary Regionalism in Mario Benedetti*

Constanza CORREA LUST  
Universidad Nacional de Cuyo  
correalust@gmail.com

## RESUMEN

Mario Benedetti publica en 1951 su obra titulada *Marcel Proust y otros ensayos*. Entre los textos que la componen, encontramos “Arraigo y evasión en la Literatura Hispanoamericana Contemporánea”. Años después, en 1963 publica su propia y posterior revisión de sus ideas en “La literatura uruguaya cambia de voz”, incluido en *Literatura uruguaya del siglo XX*, de 1963. En ambos casos, los términos “arraigo” y “evasión” son utilizados y repensados por el autor como un modo de abordar la tensión entre el problema de lo regional y lo universal en la literatura; lo telúrico y lo cosmopolita; lo rural y lo urbano. Sin embargo, la reformulación de sus propios criterios –no solo críticos sino también poéticos– en los años que distan entre un artículo y otro, vienen a reflejar un cambio ideológico que afecta no solo a Benedetti, sino a la gran mayoría de la generación de la cual forma parte. En este sentido “el cambio de voz” tiene que ver con una respuesta al llamado continental que supuso la Revolución Cubana; “dejar de estar de espaldas a América” representa ahora una consigna a la que la literatura uruguaya debe intentar responder, entre la “fallutería y la sinceridad”.

**Palabras claves:** ensayo, Benedetti, regionalismo, cosmopolitismo, latinoamericanismo

## ABSTRACT

Mario Benedetti published in 1951 his book entitled *Marcel Proust and other essays*. Among the texts that compose it, we find “Rooting and evasion in Contemporary Hispano-American Literature”. Years later, in 1963, he published his own and subsequent revision of his ideas in “Uruguayan literature changes voice”, included in the *20th century Uruguayan Literature* of 1963. In both cases, the terms “roots” and “evasion” are used and rethought by the author as a way of approaching the tension between the problem of the regional and the universal in literature; the telluric and the cosmopolitan; the rural and the urban. However, the reformulation of his own criteria –not only critical but also poetic– in the years that are distant between one article and another, reflect an ideological change that affects not only Benedetti but also the vast majority of the generation of which he is part. In this sense, “the change of voice” has to do with a response to the continental call that the Cuban Revolution represented; “Stop turning your back on America” now represents a slogan to which Uruguayan literature must try to respond, between “falluteria and sincerity.”

**Keywords:** essay, Benedetti, regionalism, cosmopolitanism, Latin Americanism

## INTRODUCCIÓN

La totalidad de la obra de Mario Benedetti, tan prolífica como miscelánea, sigue ocupando un lugar privilegiado por el reconocimiento que su público lector le otorga, dentro de su propio país, pero también en el resto del mundo. Este hecho es comprobable al relevar la cantidad de ediciones y traducciones de sus títulos, y prueba de ello también es la cantidad de estudios derivados de su producción, que tuvieron, el año pasado, un especial auge y resurgimiento en el centenario de su muerte. Este último acontecimiento vino también a comprobar varias de las hipótesis que venimos observando como constantes de la crítica benedettiana.

Entre dichas constantes, y en primer lugar, encontramos la “vocación comunicante” de la obra benedettiana. Resulta también recurrente la alusión a la coherencia del autor, cualidad que lo coloca, paradigmáticamente, como un intelectual comprometido. La crítica, en este punto unánime, insiste en subrayar un aspecto cohesivo que atraviesa la totalidad de su obra y que hace de ella un verdadero proyecto cultural de un intelectual que buscó ser un partícipe activo de la historia de su país y su continente.

En segundo lugar, y en un sentido mucho menos alentador, nos encontramos con otra constatación: todavía hoy, el ensayo –y, en general, la “literatura de ideas”– del autor (que abarcaría también sus artículos periodísticos y sus escritos políticos) sigue siendo el ámbito menos abordado de su producción. Esta deuda hacia un análisis más global y profundo de su obra ensayística ha sido anteriormente señalada por autores como Larre Borges [1997], Da Cunha Giabbai [2001] y Gregory [2014], quienes realizan, respectivamente, significativos aportes para revertir esa omisión. La más importante contribución en la que parecen coincidir estos autores, pese a sus discrepancias en otros criterios, es el cotejo de la trascendental importancia que significa la revisión de esta obra ensayística para, desde ahí, iluminar su poética y el proyecto cultural que el autor persiguió mediante su literatura. En efecto, y concordando con esta línea de pensamiento, consideramos que es en la prosa ensayística de Mario Benedetti donde podemos encontrar claves fundamentales para una lectura de los otros géneros que aborda y, sobre todo, para entender de un modo global el proyecto cultural en que intentó convertir el ejercicio mismo de su escritura.

### La ensayística de Mario Benedetti

Sostenemos, entonces, que la producción ensayística de Benedetti representa una cantera inexplorada para poder comprender más cabalmente el sustento estético e ideológico de su obra. Del mismo modo, y teniendo en cuenta el grado de involucramiento que Mario Benedetti sostuvo con una empresa cultural de la talla del semanario *Marcha*, analizar sus propia prosa ensayística puede funcionar como un modo de ver reflejadas las opciones estéticas de toda una generación que se replanteó la literatura y su relación con la nación, con el público y con la realidad. Las inquietudes, reflexiones, continuidades y reformulaciones de uno de los principales miembros de la que se llamó a sí misma “generación crítica”, se construyen discursivamente en ensayos que hacen eco de todo un cambio generacional que atravesó no solo a la comunidad literaria montevideana, sino también a la de Latinoamérica.

Entre uno de los tópicos más recurrentes que podremos encontrar a lo largo de su producción ensayística, se encuentra el de “el arraigo y la evasión”, fórmula de apariencia antinómica que adquiere a veces matices dialécticos y en la cual, en sus propias palabras, parece que “está todo mezclado”. A pesar de esa evidente miscelánea que realiza el autor, quien mediante su uso a través del tiempo no deja de incurrir en diversas reformulaciones producto de su evolución ideológica y su pertenencia generacional, este tópico se presenta desde un principio como un fructuoso modo de abordar la tensión entre el problema de lo regional y lo universal en la literatura, lo telúrico y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano.

Sin embargo, antes de adentrarnos en la observación de este tópico en particular, nos parece oportuno hacer una aclaración respecto a la manera en que abordaremos los ensayos de Mario Benedetti propuestos como corpus. Para los fines que nos ocupan, haremos propia la novedosa y promisoriosa propuesta que Ma. Clara Lucifora expone en su reciente obra *Máscaras autorales*; es decir, analizando la prosa ensayística en clave de autopoética. La propia autora define en su obra qué comprende este tipo particular de escritos:

Nos referimos particularmente a aquellos textos, de diversos géneros, en los cuales los artistas reflexionan acerca de su quehacer estético y la ideología artística que lo sustenta. [...] es posible pensar que las autopoéticas son una plataforma de presentación adecuada para un autor y su obra, pues le otorgan una instancia de auto-figuración, que responde a sus intereses y aspiraciones en el medio cultural, intelectual, literario en el que se inserta o pretende insertarse; es decir, le permiten adjudicarse una “máscara autoral” [15-6].

Es decir, proponemos abordar los ensayos benedettianos como autopoéticas, permitiendo de este modo un análisis del tópico (y todo el campo semántico que de él irá derivando el autor) como un ejercicio de reflexión del propio quehacer literario, ya que, como detallaremos más adelante, todas estas deliberaciones tomarán cuerpo en sus propias decisiones estéticas, materializándose en propuestas narrativas y poéticas que intentan *llevar a la práctica* sus propios postulados. Al mismo tiempo, y como sosteníamos anteriormente, veremos cómo este ejercicio autopoético que supone el análisis de la problemática del regionalismo, viene a manifestar una preocupación generacional y coyuntural del propio país e, inclusive, del continente.

### El “arraigo y la evasión”

Hecha esta aclaración, consideramos oportuno ahora incursionar sobre el origen de este binomio de “arraigo y evasión” que resultó tan prolífico para el autor (como así también para otros escritores) para reflexionar sobre el regionalismo, y las oportunidades o desventajas que puede significar en términos literarios. Esta fórmula es usada por primera vez por Benedetti en un ensayo titulado, precisamente, “Arraigo y evasión en la Literatura Hispanoamericana Contemporánea”, perteneciente a *Marcel Proust y otros ensayos*, de 1951. Sin embargo, este tópico no solo tuvo repercusiones en polémicas posteriores, sino que, según puntualiza Espeche, viene a renombrar y recuperar una disyuntiva entre lo local y lo universal que ya estaba en boga desde tiempo antes en las letras uruguayas:

Claramente el trabajo de Benedetti se posicionaba frente a, por lo menos, una polémica anterior, que tomó estallido público entre 1948 y 1949: entre los llamados “lúcidos”, quienes inspirados en los diagnósticos de Juan Carlos Onetti apoyaron el entronizamiento de una literatura ciudadana, cosmopolita y técnicamente *aggiornada* –nucleados en torno de *Marcha* y la revista *Número*– y los “entrañavivistas” nucleados sobre todo en el grupo y la revista *Asir*-, para quienes era necesario recuperar y exaltar la narrativa criollista y sobre todo encontrar allí la esmerada recuperación de una verdad nacional [2016: 108-9].

Esta nueva manera de designar ese aparente enfrentamiento entre dos modos de entender y de hacer literatura, este tópico antinómico, demuestra rápidamente una productividad que superará los límites del ensayo de Benedetti para continuar la discusión en otras esferas. En efecto, la misma terminología es usada por Ares Pons en un artículo denominado “La *intelligentsia* uruguaya”, publicado en *Nexo* en 1953; por Lockhart Washington y Arturo Sergio Visca en las páginas de la revista *Asir* en el año 1954; y por Real de Azúa en 1957. En 1959, servirá de marco para un debate sobre las obras de Neruda y Borges, llevado a cabo por Ángel Rama, Rodríguez Monegal y Carlos Real de Azúa, debate que el mismo Benedetti comentará en un artículo publicado en el diario *La Mañana* [Espeche 2016: 119].

El propio Benedetti retomará sus postulados, reformulándolos, diez años después, en un artículo denominado “La literatura uruguaya cambia de voz”. Dicho artículo, incluido en *Literatura uruguaya del siglo XX*, de 1963, está fechado en enero de 1962; sin embargo, gracias a un reciente y copioso trabajo de archivo por parte de la Universidad de la República, en el que se recopilan todos los artículos periodísticos de Mario Benedetti entre los años 1948 y 1965; se ha comprobado que el artículo final está compuesto por varias publicaciones que fueron apareciendo desde el mes de mayo y hasta finales de 1961 en el diario *La Mañana*. La insistencia en estos términos –y las ideas que lo respaldan– significarán, para el propio autor, un lugar común al que volver para reflexionar sobre el lugar de la literatura uruguaya dentro de Latinoamérica, como prueban varios ensayos posteriores.

Ahora bien, es oportuno señalar que la oposición entre un afán europeizante y otro americanista, entre una tendencia regionalista y otra universalista, resultó de una pregnancia particular en las polémicas literarias latinoamericanas de los años 40 y 50. Alrededor de los 60, con el advenimiento del Boom y el fervor revolucionario se continuó, adquiriendo nuevos matices. En el caso particular del Uruguay, esta discusión tuvo rasgos muy particulares que derivan del contexto cultural e intelectual concreto que está atravesando el país. Esta confrontación inicial de los términos “evasión y arraigo”, contiene dentro de sí una problemática que hacía tiempo se venían planteando los escritores uruguayos respecto de su literatura y la relación que esta tenía con la realidad nacional y el contexto latinoamericano. Con el tiempo, esta antinomia agregó otros términos al campo semántico que fue desplegando, y pasaron a formar parte de la controversia los *leitmotifen* de “dar la espalda”, “la creencia en el país ideal”, “la crisis estructural”, el “compromiso del escritor” y la necesidad de conformación de un nuevo público. Vividos con la profunda

convicción respecto de una necesidad de transformación y del rol que a ellos, como intelectuales, les concernía en ese cambio, todos estos aspectos de la cultura nacional fueron denunciados hasta el cansancio por la “generación crítica”, sobre todo a partir de la gran tribuna (y escuela) que significó para estos intelectuales el semanario *Marcha*.

“Arraigo y evasión” representan dos polos entre los cuales se abre todo un terreno para repensar las raíces de la identidad nacional, el afán europeizante como un rasgo alienador, el cosmopolitismo como una forma de *aggionamento* de tradición telúrica, la necesidad de integración de “el país”, como lo llamará el propio Benedetti, a la “patria grande”. En palabras, nuevamente, de Espeche:

El tropo arraigo y evasión permite ver la forma en que esos términos fueron usados por diversos intelectuales uruguayos para definir una específica perspectiva sobre la cultura del país, y cómo ésta se delimitaba o no como “nacional” en el marco latinoamericano (y, en ciertos casos, cada vez más vinculado a una posición antiimperialista) [2010: 91].

### El “cambio de voz”

En su artículo de 1951, Benedetti intenta, de hecho, revisar la relación que la literatura de Uruguay ha mantenido con la tradición continental y universal, por un lado; y con el interior, el campo y la ciudad, por el otro. Propone entonces una clasificación antagonista: entre “localismo” y “universalidad”, cada una de estas dos tendencias habría tenido mayor influencia en determinados géneros. Bajo esta interpretación, la poesía había respondido mayormente a actitudes evasivas, como la alusión a corzas y princesas y la construcción de lo que Benedetti denomina “una Arcadia”. El poeta se posiciona como “atalaya del soneto gacelar”, que sitúa al escritor en un “precario escape de lo cotidiano” (aquí, la referencia más clara es al modernismo). La narrativa, en cambio y para el autor, se habría relacionado con el arraigo, como parecía demostrárselo el nativismo y el caso concreto de narradores tales como Ciro Alegría, Rómulo Gallegos y Eduardo Mallea. Ahora bien, la referencia telúrica y campestre se había convertido, en los últimos años, también en una nueva forma de evasión. En este sentido, sostiene Benedetti que la Arcadia, para el montevideano, no estaba conformada solamente por una realidad extraña a la cotidianeidad en espacio y tiempo, sino que “hay otra, que es más legítima, menos evidente y literariamente más utilizable. Es la Arcadia del tema Gauchesco, o mejor aún, del tema nativista” [16]. En una evidente tendencia a generar una especie de vaivén entre estos dos polos que nunca terminan de oponerse del todo, se desprende la propuesta del ensayista: hacer de la ciudad un tema central, que sea el origen de una nueva literatura uruguaya, haciéndose partidario de lo que ya había postulado Onetti cuando sostuvo que cierta visión del campo, resultaba, para el siglo XX uruguayo, “mentida”. Entonces, la búsqueda de la especificidad de la identidad uruguaya, la esencia de esa literatura nacional debía y podía encontrarse en la ciudad. En las propias palabras de Benedetti:

El arraigo del escritor ciudadano podría consistir en fijar el desarraigo ambiente, en enfrentarlo. Una colectividad que marcha a la deriva, representa, buena o mala, una realidad, y el declararla, y declarar con ella las afinidades y repulsas que la encaminan o la desorientan, significa, en el peor de los casos, un testimonio. Y sobre un testimonio es posible construir [1951: 73].

En este punto, creemos necesario explicitar algo que venimos mencionando al pasar: esta “aparente” contradicción de los términos “arraigo y evasión” utilizados por Benedetti no es planteada como una confrontación insalvable de criterios, sino que, justamente por el contrario, se busca plantear una síntesis a través de ellos. No es contradicción ni paradoja: es la búsqueda de una “solución” que supere la controversia original. Después de este primer acercamiento, Benedetti discurre en su artículo sobre cómo el arraigo no implicaba necesariamente una relación unívoca entre lo local, lo autóctono y lo rural; como tampoco sería siempre una evasión lo universal, cosmopolita y ciudadano. El desarraigo es, para Benedetti, condición misma del ser latinoamericano y afincarse en un *ethos* continental sería la forma de arraigar al uruguayo a una verdadera literatura sinceramente nacional, antes que “fallutamente” extranjerizante o “hipócritamente” autóctona. Integrarse en el destino común del pueblo, en el proyecto cultural de los herederos de Martí, era una tarea que quedaba en manos del escritor: mediante la apropiación de la realidad del país, con sus crisis morales y políticas, y mediante la explotación de la ciudad montevideana como tema. Solo así el escritor estaría escapando de la verdadera evasión que, para el propio autor, significaba nada menos que una traición, es decir, seguir reproduciendo una dominación cultural en términos de importación automatizada de técnicas extranjeras, “cerebrales y enajenantes”.

En su propia y posterior revisión de su artículo de 1951 que supone la escritura de “La literatura uruguaya cambia de voz”, los términos “arraigo y evasión” son repensados en función de una nueva dimensión de esta integración al destino común de Latinoamérica. El mismo Benedetti sostiene, respecto de la variación de su criterio, que “Evasión y Arraigo son, es cierto, palabras claves, pero en cambio no son dos palabras puras. En general, vienen ligadas a dicotomías menos prestigiosas. Por ejemplo: franqueza a hipocresía” [1969: 11].

Stephen Gregory, en un minucioso análisis sobre la obra benedettiana y su recepción, sostiene que este artículo puede considerarse una extensión, en el campo de la crítica literaria, de los postulados de crítica social, moral y política que Benedetti propuso en *El país de la cola de paja*. En efecto, así como la fórmula que venimos analizando muestra una capacidad para impregnar discursos posteriores, en este nuevo artículo se hacen presente varios de los tópicos que Benedetti introduce en *El país...*: no solo el “mirar desde arriba” de los intelectuales, o “el dar la espalda” de la cultura, también se retoma la crítica política de la democracia en decadencia, y la moral de una sociedad que parece moverse por la “fallutería”, término opuesto al de “sinceridad”.

Vale aquí hacer una digresión para resaltar el hecho de que, en más de una oportunidad, la crítica ha abordado como “tríptico” el conjunto de las obras *Montevideanos* (cuentos), *Poemas de oficina* (poesía) y *El país de la cola de paja* (ensayo); ya que en ellos puede observarse una identidad en la concepción del hecho literario. Los tres textos representan una forma de llevar a cabo los postulados que Benedetti esboza en su ensayo “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea” y, por supuesto, en muchos otros escritos en el lapso de 1950 a 1960. No hablamos simplemente de la ciudad y su gris cotidianeidad como tema, sino también en el compromiso que reclamaba desde entonces (aunque en ese tiempo, su concepción del mismo haya variado) al autor: hay en las tres obras una intensa crítica a la sociedad uruguaya, cuyos valores habían caído en decadencia y en donde todo parecía estar impregnado por un conformismo y mediocridad que el autor denuncia, de manera más o menos explícita, de acuerdo al género que aborda. Subyace a la construcción de estas obras una certeza y una actitud: la consciencia de que el autor no puede evadirse de su época. Como puede observarse, el pensamiento sartreano que el propio autor uruguayo denostó severamente en años anteriores, ahora atraviesa su propia concepción del quehacer literario y, sobre todo, intelectual.

### Un llamamiento generacional

Importantes factores inciden en esa transformación del eje de análisis respecto del “arraigo y la evasión”, entre ellos no puede dejar de mencionarse el viraje ideológico que opera no solo en Benedetti, sino en toda la generación de la cual forma parte. La Revolución Cubana funciona como un catalizador de voluntades: la necesidad de unirse a los hermanos de otros pueblos y luchar por una verdadera emancipación se hace imperante, ya no hay excusas ni espaldas para dar.

El regionalismo empieza, en esa década tan convulsionada que fueron los 60, a concebirse en términos de integración necesaria para los latinoamericanos; integración que no era posible sin asumir los propios rasgos de la crisis social interna de Uruguay (según el diagnóstico de toda una generación crítica): la evasión, la hipocresía, la indiferencia. Dice Benedetti:

De espaldas a América, y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo sólo mira al mar, es decir, a eso que llamamos mar; pero ese mar no es otra cosa que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. Esa tibieza, esa media tinta, ese ser y no ser, se prestan poco para el traslado literario. [...] [1969: 12].

En este sentido, Benedetti entronca con el proyecto cultural de los hombres del 45, en la medida en que busca, mediante sus reflexiones, sentar las bases de una transformación que logre poner a la literatura uruguaya en la órbita del regionalismo latinoamericano. En palabras de Gregory, en su ensayo “La literatura uruguaya cambia de voz”, el autor “vislumbra la posibilidad de transformar un ‘público’ lector en la base de un pueblo en marcha” [126]. Este “cambio de voz” tiene que ver con una respuesta al llamado continental que supuso la Revolución Cubana; “dejar de estar de espaldas a América” representa ahora una consigna a la que la literatura uruguaya debe intentar responder, entre “el arraigo y la evasión”, entre la “fallutería y la sinceridad”. La vertiente “universalista” que durante tantos años había mantenido a Uruguay creyendo en una “utopía democrática”, considerándose la “Suiza de América”, se caía ahora, frente a la crisis estructural que el país atravesaba, en pedazos.

Como venimos sosteniendo, el toque de queda que significó la Revolución Cubana pone, en palabras de Espeche, al “antiimperialismo y su vinculación con la necesidad del reconocimiento sub-continental, así como la valoración de lo latinoamericano, en primer plano” [2010: 91]. Frente a esta coyuntura, repensar la tensión entre lo local y lo universal adquiere nuevas dimensiones. Dice Benedetti: “Todo depende de dónde resida el verdadero reclamo, la verdadera urgencia, la impostergable necesidad. El arraigo se da siempre en el sentido de la conciencia, a veces de la más oscura conciencia, y el resto, es evasión” [1963: 44]. La síntesis que se persigue ahora entre esta polaridad propuesta en un principio, se aborda en términos que rebasan lo meramente literario y privilegian asumir a la cultura como un agente de cambio para una región que se analiza entonces, sobre todo, en términos sociales y políticos.

## CONCLUSIONES

Benedetti cierra el ensayo de 1962 afirmando: “Estamos así como en la pubertad de nuestro latinoamericanismo [...] estamos cambiando la voz” [45]. Como sostienen Ruiz y Martínez Gramuglia, arraigo y evasión ya no suponen divisiones maniqueas, sino que, siguiendo el propósito sintético de Benedetti, suponen un nuevo compromiso para el escritor: “el compromiso crítico es, en la coyuntura de la segunda mitad del siglo XX latinoamericano, el de resituar las discusiones y deslindar los sentidos liminales, para hallar una respuesta que, si aleja a los lectores del lugar común, los atrae al violento oficio de componer el criterio que manifieste menos el lugar que el carácter de lo común” [5]. En este sentido, afirma Espeche:

El contraste planteado por Benedetti como necesario para lograr una síntesis funcionaba entonces como una fórmula efectiva de lo hispanoamericano; una suerte de estabilización en lo inestable llevaba de este modo aún más allá la idea de que era posible –o mejor dicho, que no había otra forma de lograr una literatura propia– el arraigo en el desarraigo [2016: 112].

Como conclusión podemos establecer entonces que los tópicos de arraigo y evasión funcionan como una oportunidad más para repensar la literatura en una dimensión pragmática: como un factor de transformación en el devenir ideológico de un pueblo. Es decir, el regionalismo y el cosmopolitismo dejan de plantearse, en los ensayos de Benedetti, como una disyuntiva antinómica, para pasar a ser una síntesis que, a su vez, brinde una oportunidad sociocultural de hermanarse con el destino de los pueblos latinoamericanos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENEDETTI, MARIO. 1951. *Marcel Proust y otros ensayos*. Montevideo: Número.
- . 1969. *Literatura uruguaya siglo XX*. 3° ed. Montevideo: Alfa.
- DA CUNHA GIABBAI, GLORIA. 2001. *Mario Benedetti y la nación posible*. Alicante: Universidad de Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.
- ESPECHE GILARDONI, XIMENA. 2010. *Uruguay latinoamericano. Carlos Quijano, Alberto Methol Ferré y Carlos Real de Azúa: Entre la crisis y la cuestión de viabilidad nacional (1958-1968)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de General Sarmiento. En línea: <[www.ungs.edu.ar/ms\\_ung/ wp-content/uploads/2012/02/ Espeche-Tesis-UNGS-IDES.pdf](http://www.ungs.edu.ar/ms_ung/ wp-content/uploads/2012/02/ Espeche-Tesis-UNGS-IDES.pdf)>
- . 2016. *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- GREGORY, STEPHEN. 2014. *El rostro tras la página: Mario Benedetti y el fracaso de una política del prójimo*. Montevideo: Estuario.
- LARRE BORGES, ANA INÉS. 1997. “Benedetti, lector”. Lago, Sylvia. *Actas de las Jornadas de homenaje a Mario Benedetti*. Montevideo: Universidad de la República. 147-51.
- LUCIFORA, MA. CLARA. 2020. *Máscaras autorales: Análisis de autopoéticas*. Mar del Plata: EUEDEM.
- RUIZ, FERNANDO; MARTÍNEZ GRAMUGLIA, PABLO, coords. 2012. *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. Buenos Aires: NJ Editor.

# LA PRESENCIA DE LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL EN LA REVISTA EL DUENDE: UNA MIRADA COMPARATIVA Y CONTRASTIVA

## *The Presence of Oral Tradition Literature in the Magazine El Duende: A Comparative and Contrastive Approach*

Carmen Julieta DÁVILA

Universidad Nacional de Jujuy  
cjdavila@fhycs.unju.edu.ar

### RESUMEN

El presente trabajo plantea y analiza la forma en que la literatura de tradición oral se hace presente en publicaciones de la revista *El Duende* durante los noventa y de qué manera estos escritores contribuyen a la construcción de un canon literario diseñado a partir de la lucha por instalarse en el campo literario jujeño, específicamente en los años 1994, 1995 y 1998. Intentaremos dar cuenta, a partir de una perspectiva comparatista, cómo dialogan en la revista dos poéticas: una literatura de tradición oral y otra letrada, en un mismo ejemplar o en la revista en general. Pretendemos poner en evidencia la convivencia de textos que recuperan la tradición oral como “La mulánima” y “El duende”, de Elena Bossi, frente a textos literarios como “Flores”, de Jorge Accame, y “El galope”, de Jorge Calvetti, para evidenciar de qué manera todas estas publicaciones pueden ser leídas en clave del fantástico. Desde una posición periférica y fronteriza la revista apela a la oralidad para erigirse como portadora y conservadora de un pensamiento y cultura originaria. Estos intelectuales, como parte del *staff*, a través de cada publicación van conformando una parte del campo literario de los noventa en Jujuy, su proyección hacia el NOA (Noroeste argentino) y Latinoamérica. Así vemos que Alejandro Carrizo, director de la revista, frente a las poéticas porteñas y estéticas posmodernas rescata la tradición oral de Jujuy, en cuya génesis habita el relato oral. En cuanto a la metodología y teoría aplicada para el abordaje de este trabajo que se encuentra en proceso de investigación tendremos en cuenta la noción de “campo literario” de P. Bourdieu, “formación cultural” de R. Williams, los aportes teóricos sobre las revistas culturales y consideraciones sobre los estudios comparativos, teorías de análisis narratológico y descriptivo, estudios sobre oralidad, teorías sobre literatura fantástica, la categoría de “monstruo” de Raúl Dorra.

**Palabras claves:** revista, *El Duende*, los noventa, literatura/oralidad, Jujuy

### ABSTRACT

This paper presents and analyzes the way in which the literature of oral tradition is present in publications of the magazine *El Duende* during the 90s, and how these writers contribute to the construction of a literary canon designed from the struggle to find a place in the literary field of Jujuy, specifically in the years 1994, 1995, and 1998. We try to show, from a comparative perspective, the dialog between two poetics in the magazine: a literature of oral tradition and a written one, in the same issue or in the magazine in general. We intend to highlight the coexistence of texts of oral tradition such as “La mulánima” and “El duende” by Elena Bossi with the narrative that recovers oral stories but has literary craft, such as “Flores” by Jorge Accame and “El galope” by Jorge Calvetti, and how all these publications can be read as fantastic literature. This magazine, from a peripheral and frontier position, appeals to orality to set itself up as the bearer and preserver of an original thought and culture. In relation to the intellectuals as part of the staff of the magazine, through each publication, they build a part of the literary field of the 90s in Jujuy and its projection towards the NOA (Northwestern Argentina) and Latin America. Thus, in the face of porteño poetics and postmodern aesthetics, Alejandro Carrizo, the magazine’s director, rescues the Jujuy oral tradition, whose genesis inhabits the oral story. In terms of methodology and theory, we will consider the notions of “literary field” by Bourdieu, “cultural formation” by Williams, theoretical contributions about cultural magazines, and considerations on comparative studies, theories of narratological and descriptive analysis, studies on orality, theories on fantastic literature, and the category of “monster” by Ral Dorra.

**Keywords:** magazine, *El Duende*, the nineties, literature/orality, Jujuy.

## INTRODUCCIÓN

Alejandro Carrizo, como director de la revista *El Duende*, va a reunir a esta nueva generación y a otros escritores no solo del país sino de Latinoamérica, un grupo que no será sostenido en el tiempo como el de *Tarja*. Estos escritores comienzan a trabajar con una literatura de la memoria soterrada, censurada, memorias potenciales del nuevo discurso de los noventa. La revista propone un programa estético político que recupera la literatura de corte americanista y la de un colectivo, de un nosotros que revisa constantemente las problemáticas identitarias, las memorias, las resignificaciones del arte popular, las costumbres y la inclusión de relatos orales.

Podemos afirmar que muchos cuentos literarios nacen en los de tradición popular o toman de ellos su núcleo argumental, como veremos en los textos de Elena Bossi. Esa aproximación a la narrativa oral desde una perspectiva comparatística y contrastiva que vincula versiones o variantes del relato folclórico, con estas variantes textuales que presentaremos, dará cuenta de cómo existe una confrontación intertextual de versiones diferentes, en una dinámica de tradición oral y cultural letrada.

El espacio cultural que propicia la revista *El Duende* adquiere un carácter territorial que va más allá de lo geográfico. Sus textos son fronteras, espacios de experiencias e historias donde las diferentes escalas y lógicas de poder se entrelazan. Así, presentamos la forma en cómo –en la década de los noventa– Alejandro Carrizo, director de la revista *El Duende*, rescata la tradición oral de nuestra provincia poniéndola en diálogo con la tradición letrada, publicando textos que pueden ser leídos en clave de fantástico y con la incipiente idea de terror presente en la literatura de tradición oral.

### Revista *El Duende*: Una escritura fronteriza

El primer número de *El Duende* aparece en noviembre de 1993 en la ciudad de Ledesma y reúne a un grupo de escritores, diseñadores, críticos; entre ellos se encontraba Alejandro Carrizo como su director, algunos estudiantes universitarios que lo acompañaron en los dos primeros números<sup>1</sup>. A partir de una entrevista realizada a Carrizo, podemos determinar tres etapas de la revista: la primera con el N° 1 y el N° 2 publicados en la ciudad de Ledesma (con un grupo de amigos y estudiantes universitarios de Carrizo que trabajaban en un programa de radio llamado *El mundo según Tauro* y era un periodismo más de batalla que llegó hasta el final de la siguiente etapa); la segunda etapa, en San Salvador de Jujuy (con los escritores pertenecientes a una misma generación), y la tercera, con los últimos tres números a cargo de la dirección de Maximiliano Chedrese hasta 2005:

Nos reuníamos durante la siesta para no molestar a nadie, y se iba a llamar *Tornillo*, en base a un cuento de Cortázar. Pero como lo hacíamos a la siesta y yo venía obsesivo con recuperar los mitos y leyendas de la zona, le pusimos *El duende*, porque el duende sale a la siesta. El segundo número lo hicimos en Ledesma y el tercero ya lo hicimos yo viviendo en Jujuy. Acá comienza la segunda etapa de *El Duende*. Hubo giros económicos en el país y en la provincia [...] no nos alcanzaban los fondos para seguir publicando. Decidimos con Ernesto Aguirre entregarle la revista a los jóvenes para que comiencen con una nueva etapa (tercera etapa), ellos hacen tres números nada más y deciden dejarla, creo que desemboca en *Intravenosa* [Dávila 2019].

En el campo literario de los noventa en Jujuy convergen varias estéticas entre ellas, “las estéticas residuales de los ’50 y ’60 que mantienen su liderazgo cuya figura rectora es Néstor Groppa, Libertad Demitrópulos y Busigniani hasta Galán, como referentes de las dos revistas emblemática del NOA: *Carpa* y *Tarja*” [Nallim 2010: 47], también figuras como Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo y Héctor Tizón, quien “no tejerá redes generacionales y filiaciones estéticas con escritores posteriores a su generación” [47]. Entre los intelectuales que formaron parte de *El Duende* se encuentran escritores pertenecientes a distintas

1 En el N° 2 de la revista *El Duende* (1993) se detalla el *staff*: Director: Alejandro Carrizo; Consejo de Redacción: Luis Espínola, Alejandro Cano, Ariel Alía; Corresponsales: Diego Fernández (San Salvador de Jujuy), Mercedes Saravia, Teresa Leonardi Herrán (Salta), Alejandra López, Jorge Leguizamón (Tucumán), Diego Martínez, Luciano Rivetti (Córdoba), Leonardo Martínez (Buenos Aires); Columnista: Olga Demitrópulos; Colaboradores: Héctor Tizón, Ramiro Tizón, Jorge Calvetti, Luis Brito García, Susana Reynoso, Carmen Segovia, Diego Fernández, Nancy Olivera de Demarco, Alicia Ortíz, José L. Navarro, Olga M. de Arédez, Paulina de Vargas, Aldebarán. Diagramación: Marcos Caorlín. Asesoría Legal: José Luis Navarro.



generaciones como: Ernesto Aguirre, Álvaro Cormenzana, Alejandro Carrizo y Pablo Baca. También encontramos a Alberto Alabí, Jorge Accame, Elena Bossi, Mita Homs, Olga Demitrópulos, Reynaldo Castro, Salma Haidar, Isolina Comas de Haquim, Luis Wayar, Agustín Vallese, Mónica Undiano, Raúl María Nocetti, Arturo Álvarez, Santos Vergara, Oscar García, entre otros.

La revista opera como un órgano/medio de difusión, brinda un espacio de confluencia, donde los escritores afines a estéticas dominantes rescatan una tradición del pasado para legitimarse en el presente. Así, la revista no contradice, no es parricida, sino que se postula como continuadora de estéticas olvidadas, marginales que se recuperan y vuelven al centro de campo literario. “O sea que toda escritura parte del reconocimiento del valor literario, lo que implica la afirmación de una literatura preexistente, de una tradición, a la que hay que repetir, modificar o borrar” [Blanco 2018: 84].

Alejandro Carrizo se posiciona en el medio social jujeño como el último sostén de la bohemia, manifestando siempre haber compartido con intelectuales como Andrés Fidalgo, Néstor Groppa, Héctor Tizón, Mario Busigniani, figuras relevantes en el campo literario jujeño, capaces de darle el espaldarazo para que su proyecto se materializara. De esta manera el discurso de estos intelectuales, y la publicación de obras de autores nacionales canónicos como Julio Cortázar, David Viñas, Rodolfo Alonso, Juan Gelman y los autores latinoamericanos como Eduardo Galeano, Arguedas, entre otros, le otorgan mayor visibilidad y legitimación en el campo literario local.

### La relatoría oral duente para el fantástico de terror

Herminia Terrón de Bellomo, en el prólogo de *El cuento fantástico en Jujuy* (2012), sostiene:

El género fantástico recién alcanzó su madurez en Jujuy a partir de los setenta y que sus antecesores fueron Ovejero, Infante, Burgos y Gorriti. Este género no ha sido exclusivo de ciertos autores, sino que cada uno de ellos apela a distintos registros de lo fantástico, [...] sin embargo la obra de la mayoría de los escritores que publicaron en las últimas décadas contienen manifestaciones de lo fantástico [Terrón de Bellomo: 14].

Los textos reunidos en el corpus no son fantásticos por el tema, sino por la estructura particular que presentan. Entre las estrategias fundamentales con las que juega el fantástico advertimos: la vía de escape ante un contexto insatisfactorio y frustrado ante la rigidez del orden establecido, la locura y el sueño que sirven para evidenciar una realidad sin escapatoria cuya única liberación es la muerte, lo sobrenatural como medio para problematizar la realidad, confrontación entre lo sobrenatural y el mundo real que provoca incertidumbre, intranquilidad y vacío. También la crítica a la injusticia social sobre todo en los grupos despojados y manipulados por el clientelismo político. Todos estos aspectos hacen explotar los mundos extra reales y compensatorios en el fantástico.

Angulo Villán y Terrón de Bellomo sostienen que el relato oral ya posee el estatuto de ficción: “la dimensión de la oralidad, a la que Ong considera como una ‘psicodinámica’ particular, caracterizada por las redundancias y las tensiones entre opuestos, [...] cuyas repeticiones de tópicos, modalidades de composición y estilo dan cuenta de una manera particular de decir el mundo, propia de distintas localidades de Jujuy” [2]. *El Duende*, como dispositivo de difusión de la literatura regional, propone una nueva forma de la escritura oralizada, que incluye tanto viejas y nuevas poéticas de la literatura jujeña que dan cuenta del territorio, y de ciertos tópicos comunes, como también lo advierten estas escritoras en la “tensión entre vida y muerte, [...] niños muertos sin bautizar, jóvenes que se han suicidado, [...] los espíritus que retornan en el día de las almas” [2]. Trazamos esta cartografía literaria presente en distintos números de la revista para problematizar la vuelta al origen y la sistematización de la literatura en la revista para ver de qué manera se efectiviza la renovación del campo literario en esta publicación a través del rescate de la cultura popular, o se propone una continuación de generaciones anteriores.

Lo cierto es que algunos aspectos socioculturales característicos de los noventa<sup>2</sup> (y particularmente en Jujuy), en el momento de la publicación, posibilitaron que la literatura fantástica de terror se advierta en la revista *El Duende*. Este ser que infunde miedo, se propone trastornar la siesta con una literatura urbana ligada al terror de la región del NOA, en textos que retoman los relatos orales en los que se puede reconocer la triada (violación de la norma – orden – restablecimiento o cambios).

### El fantástico en la literatura oral en *El Duende*

En el N° 4 de la revista, de 1994, figura como parte del “Consejo de Redacción”: Elena Bossi<sup>3</sup> junto a Pablo Baca, Luis Espínola, Alberto Alabí y Jorge Accame. Gran parte de los textos de la escritora que conforman su libro *Seres mágicos que habitan en la Argentina* (1° ed. 1994; 2° ed. 2007) se publicaron en esta revista.

El texto se titula “El duende”, con el comentario final: “del libro *Seres mágicos que habitan en la Argentina*, inédito”. En nuestra cultura, el duende formó parte del folklore de todos los pueblos, alcanzó a habitar en todos los ámbitos y capas de la sociedad. En esta versión del relato oral es evidente la trama descriptiva. En el texto descriptivo se advierte la actividad perceptiva de quien asiste a las acciones cruentas del duende porque “los acontecimientos están orientados no a alcanzar su cierre sino a producir una imagen del personaje” [Filinich: 110]:

El duende es un ser chiquito de unos cuarenta o cincuenta centímetros, un niño que ha muerto sin ser bautizado. Cabezón, la cara es overa y tiene astitas. Piernas cortas, los brazos apenas le llegan a la cintura. Le tapa la cara un sombrero bien grande, blanco o negro, de lana. Viste con un poncho a la usanza criolla; su ropa de barracán, lleva pantalones grises harapientos y anda descalzo (sus pies son muy pequeños). Lloro como una criatura [Bossi: 7].

La construcción discursiva de la descripción en el texto de Bossi, implica “una puesta en escena del acto perceptivo” [Filinich: 54]. Este sujeto que percibe a través de la mirada y da a conocer el mundo circundante: “El acto de percibir implica, en primer lugar, hacer presente algo ante alguien” [54]. El duende estaría asociado, además, con el culto a los muertos y al fuego hogareño, sitio al que según las creencias de la antigüedad se acercaban las almas de los antepasados: “La fama de mansedumbre parece que ilumina, su significado etimológico, provendría del latín ‘domitus’ que quiere decir ‘familiar’, ‘manso’, ‘domado’” [Santillán Güemes: 70].

La imagen del ser puede adquirir una identidad trágica por considerarse un espíritu de una criatura que fue abortada, o asesinada por su madre al nacer, un niño sin bautizar y esta es la versión que encontramos en el NOA. La criatura tiene otras particularidades que lo hacen un ser monstruoso<sup>4</sup>: tiene una mano de

2 Hacer una revista en los noventa pudo haber sido la tarea más difícil debido a la ubicación fronteriza de provincia y al sufrimiento por los despojos de varios grupos políticos que estaban en el gobierno. En 1990, luego de que se aceptara la renuncia del entonces gobernador De Aparici, una época de cesación de pagos, protestas, emergencia sanitaria y educativa, “se inició un ciclo de alta inestabilidad institucional” y “de alta conflictividad social” [Lagos y Gutiérrez 2006: 243]. Nuevas fuerzas de protestas sociales ganaron las calles de Jujuy, como el Frente de Gremios Estatales (FGE), conformado por ATSA, CEDEMS, ADEP, ATE y SEOM; este último cobra importancia en la década del noventa por su máximo representante Carlos Nolasco Perro Santillán, líder símbolo de la lucha gremial, participó fuertemente en la organización de la Marcha Federal en 1994 (en Plaza de Mayo) y en la Marcha de la Dignidad en 1996. Hecho que le adjudicó la admiración de la sociedad jujeña y el reconocimiento a nivel nacional. Esta realidad se hará patente en las publicaciones de la revista *El Duende* ya que van a configurar la escritura de los textos a partir de un paseo por las calles, por la vida, la realidad, los espacios urbanos llenos de protesta, de bombas, de paros, un malestar visible en cada artículo publicado.

3 Doctora en Letras, nacida en Buenos Aires y radicada en Jujuy, docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy (UNJu) en la carrera de Letras, profesora e investigadora desde 1993 en la UNJu. Escribe para chicos, jóvenes y adultos, autora de textos literarios y ensayos, también es editora y directora de tesis.

4 “El monstruo suele definirse en relación con una norma que resulta violada; es una deformación o un desvío, del orden natural o del orden divino: es una desmesura o una carencia que violenta la armonía de los seres. Puede tratarse de un desorden físico [...] pero también de un desorden moral (la excesiva maldad, la excesiva lujuria, la carencia de todo sentimiento humano) o incluso estético (la fealdad extrema y también la turbadora belleza de los efectos demoníacos)” [Dorra: 43].

lana y otra mano de hierro, y “siempre golpea con la de hierro”<sup>5</sup>. La revista posee una columna de opinión como “El Duende con la de fierro y El Duende con la de lana”, que según nuestro parecer habilitan un mayor ámbito de expresión de la subjetividad, la defensa de posición ideológica y postura de los valores que sostiene la publicación.

El tema de la metamorfosis y las transformaciones es una constante dentro de los textos que rescatan los relatos orales en esta revista. Estos monstruos tienen cualidades deformantes, un aspecto estrafalario, su accionar también es monstruoso ya que atacan, enferman, muerden y matan a las personas, no son seres inofensivos.

En el N° 6 de la revista, del año 1994, se publica el texto “La mulánima”, firmado por Elena Bossi. La Mulánima, el Alma Mula, Mujer Mula, Tatá cuñá, Mula Frailera, Mala Mula, Mula sin cabeza, relato oral<sup>6</sup> que según Santillán Güemes es:

[...] difundido en el norte y centro del país, según la creencia popular, la mujer que comete incesto real, sanguíneo (hermanos que viven como marido y mujer), simbólico (relaciones carnales entre compadres) o es amante de algún sacerdote (yacen en uno con el cura) se convierte en Alma-mula o Mulánima. Un ser terrorífico [Santillán Güemes: 132].

Catalogada por Berta Elena Vidal de Battini (1900-1984) como “fantasmas de condenados”, Elena Bossi define como una:

[...] mulita de pocos años, chica. Galopa haciendo un ruido infernal: arrastra cadenas, da rebuznos estridentes y desesperados, bufa; echa fuego por la boca, las narices y los ojos. Hace ruido como si mascara el freno. Su grito es a veces como un relincho y otras como un llanto de mujer, un quejido que estremece a quienes lo oyen.

Llega hasta la puerta de la iglesia y luego recorre el camino de vuelta. Mata a dentelladas a la gente que se le atraviesa y hasta puede comérsela.

Lleva las riendas sueltas, de modo que al correr las pisa y se lastima la boca con el freno.

Se la ve cuando va a cambiar el tiempo, al soplar fuerte el viento Sur; aprovecha las tempestades; durante las tormentas se oye el ruido de cadenas entre los dientes.

Ataca las majadas, come algunos animales y deja a muchos dañados [Bossi: 9].

Si bien la escritora recurre al tema mítico o folklórico como fuente de sus textos, podemos advertir la variante en la escritura oralizada que adquiere las características de los letrados y la cultura hegemónica, pero en donde ya no está presente la oralidad propiamente dicha. Hay ciertas condiciones de producción, circulación y reconocimiento de la obra y de la escritora que debemos tener en cuenta. Aquí cambia la forma de narración propia del relato oral por la descripción, aunque el sistema de representación siga permanente. Por eso Bossi, a través del trabajo con la palabra, modifica sustancialmente el relato oral introduciendo la descripción y caracterización del personaje donde se resalta la violencia de sus acciones.

En ambos textos, al igual que en el relato oral, advertimos: una situación inicial donde ocurre un desorden, hay una violación de la norma, el estado de armonía es quebrado y debe ser restaurado en el final a través de una serie de pruebas o tareas que deben ser cumplidas (al igual que en el esquema compositivo de Greimas).

Estos textos son sumamente instructivos. En el caso de “El Duende” lo podemos advertir en el siguiente fragmento: “Hay varias maneras de correrlo para salvarse de su presencia. [...] Consejos: 1. Coloque un pantalón de hombre sobre la cama. 2. Haga que un hermano o cualquier hombre de la familia se acueste

5 Identificamos un espacio constante en la revista que es el de *El duende con la de fierro* y *El duende con la de lana*; este espacio tiene una gran carga de denuncia y crítica social contra algún personaje de la política o alude a una problemática social. Vemos como un principio regulador presente en la revista las disputas intrínsecas que se producen entre los autores; esto genera polémica, que a su vez es necesaria para que el campo no se detenga. A continuación cito un relato oral recogido por Berta Vidal de Battini sobre el duende: “Diz que el duende tiene una mano de trapo y otra de fierro. Pregunta con qué mano quiere que le pegue, pero pega siempre con la de fierro. Claudia Mendoza, 72 años. Pueblo Viejo. San Antonio. Jujuy. 1958. Campesina. Ha concurrido a la escuela primaria” [Vidal de Battini: III, 364].

6 Leyendas: refieren hechos fantásticos, pero indicando personas y/o fondo histórico reales, razón por la cual llega a admitirse que ocurrieron verdaderamente [Fidalgo: 29].

al lado. 3. Cásese” [Bossi: 7]. En el caso de La Mulánima, la descripción del exorcismo que debe llevarse a cabo para salvarla es el ritual para la recuperación de la normalidad, la restauración del orden perdido (para que el monstruo vuelva a ser una mujer). En el diseño geométrico (cuadrado en la calle) que realiza el hombre para restaurar el orden, el paso del monstruo de la ilegalidad de la frontera hacia la legalidad de la civilización. “Cuando se las descubre van perdiendo su poder. Si el hombre que decide atacarla no tiene verdadero coraje, ella lo matará” [Bossi: 9].

Elena Bossi trabaja el lenguaje en la escritura y recrea estos relatos orales, valiéndose de ciertos temas o tópicos pertenecientes a las narraciones de las comunidades, donde ya se advertía la violencia contra las mujeres, sobre todo en las descripciones de la Mulánima, como ser monstruoso a consecuencia de una conducta sexual pecaminosa que no tiene redención por lo tanto este sujeto marcado por la vergüenza y el odio debe ser condenado a la muerte.

En el N° 8 de la revista del año II (1994), se publicó el cuento “Flores”, de Jorge Accame. Este texto permite establecer una conexión con el relato oral del “Fantasma que debía una materia”, y que tuvo circulación oral, pero que no necesariamente funciona como hipertexto del cuento. El texto presenta ciertas características propias del fantástico: sigue la línea temporal y marcas narrativas que provocan duda o *vacilación* en el lector. La realidad está dada por los ambientes reconocibles de San Salvador de Jujuy, como la Escuela Normal. Se construye la trama a partir de la voz del narrador en primera persona para darle verosimilitud<sup>8</sup> al relato. Advertimos ciertas marcas narrativas: “sobró una”, “llevaba la firma de un confuso Juan o José Flores”, “los alumnos me dijeron que ese nombre no correspondía al grupo”, que provocan la ruptura en la normalidad anticipando una alteración. Lo fantástico no se restringe a un momento determinado de la narración, sino que atraviesa toda su trama<sup>9</sup>. Así, en el inicio aparece un hecho insólito, pero a medida que avanza la narración, se va intensificando:

Tomé una prueba escrita de análisis sintáctico. Al devolver las hojas corregidas sobró una. Los alumnos me dijeron que ese nombre no correspondía al grupo. La evaluación, que había sido reprobada, llevaba la firma de un confuso Juan o José Flores. La guardé dentro de mi portafolios. Por las dudas, en los días sucesivos pregunté en otros cursos: todos ignoraban su origen. Repasé las listas; en vano. Nadie apareció con ese apellido. No me sorprendí demasiado. Un escrito aplazado era quizá eludido hasta por su propio dueño. Probablemente abusando de mi ignorancia acerca de los integrantes de cada grupo, alguien había firmado con seudónimo previendo el resultado fatal [Accame: 16].

En *Teorías de lo fantástico* (2001) David Roas sostiene que la evolución del género permite clasificar lo fantástico en dos categorías: lo fantástico clásico (hace uso del horror, el miedo) y lo neofantástico (donde el hecho insólito no provoca pánico, sino una nueva percepción del mundo, evidenciando la posibilidad de

7 “EL FANTASMA QUE DEBÍA UNA MATERIA: Sucedió más o menos hace treinta años en la escuela Normal. La contó un profesor del colegio que enseñaba biología y siempre nos contaba muchas historias. La historia trata sobre un alumno al cual le costaba mucho Lengua y Literatura, siempre desaprobaba con cinco... El alumno se llamaba Juan Cruz, era muy humilde, concurría al segundo año, al turno tarde. Él trabajaba por la mañana y algunas veces no podía estudiar, por eso siempre desaprobaba Lengua. Una mañana faltó al trabajo, se puso a estudiar para Lengua y al medio día cuando iba para el colegio en su bici fue atropellado por un camión. El chico no pudo llegar nunca a esa prueba y aprobar la materia, por eso decían que su alma no descansaba en paz... Sucedió que cada vez que el profesor tomaba una evaluación de Lengua aparecía una con el nombre de Juan Cruz. Era su alma que no estaba tranquila por esa evaluación. Hasta que un día, antes de la evaluación, el profesor se dio cuenta que tenía varias evaluaciones del alumno, preguntó a los chicos y le respondieron que había fallecido. Después de la evaluación nuevamente apareció la evaluación de Juan. El profe corrigió la prueba, lo aprobó y la dejó sobre el pupitre. Desde allí, Juan Cruz pudo descansar en paz y tranquilo. Informante: Adela Flores, c. 40 años. Fecha: 15 de agosto de 2007. Localidad: Ledesma” [Angulo Villán y Terrón de Bellomo: 65].

8 Para Todorov, los narradores se presentan en estas obras, principalmente en primera persona y los textos que no siguen esta regla se alejan de lo fantástico porque, al tener una voz impersonal, el texto nos aparta de la duda y por lo tanto del elemento fundamental del género [46].

9 Todorov plantea que en los relatos fantásticos antepone el desarrollo de la acción sobre la construcción de personajes, se va construyendo una imagen en la que se puede percibir el movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos y cada ruptura de la situación establecida va seguida de una intervención de lo fantástico, sin que se llegue a producir al final un desenlace satisfactorio porque el sentido no está al final del relato, sino que lo atraviesa [48].

verdades alternativas [265]. En el cuento “Flores” podemos notar la ausencia del miedo del protagonista, a pesar del hecho insólito (recibir evaluaciones de un alumno inexistente); este docente asume lo extraño con total normalidad, adaptándolo a la realidad que conoce. Aquí también al igual que en el relato oral surge el testimonio de alguien que da cuenta de esa verdad y provoca la vacilación en el protagonista:

Cuando ya iba a entrar al aula, sentí que me aferraban del brazo para detenerme. Era una preceptora. Se la veía nerviosa. —Sin querer— murmuró — he oído lo que relató en el bar. Le dije para tranquilizarla que no tenía la menor importancia. Ni siquiera intentó escucharme y empezó a hablar: —Había hace tiempo, en segundo A, un chico Flores que nunca aprobó Castellano. Era voluntarioso y estudiaba mucho, pero sus deficiencias —mala escuela primaria o falta de cabeza, se ve— le impidieron eximirse. Una tarde, cuando venía hacia aquí a rendir examen por quinta o sexta vez, lo atropelló una camioneta y murió. Fue la única materia que quedó debiendo para siempre. La narración era algo melodramática. Sin embargo, la mezcla de ambigüedad y precisión entre aquellas coincidencias me inquietó por varias semanas [16].

Para el protagonista lo sucedido no tiene ninguna explicación y por eso busca una solución racional a ese vacío, “la imposibilidad de saber, o, lo que es peor, sospechar la posibilidad de la existencia de otras realidades” [Terrón de Bellomo: 16].

### “El galope”, de Jorge Calvetti: Cuando el entorno se vuelve siniestro

En el N° 38, “Número aniversario” de la revista, año 1998, se publicó el texto “El galope”, de Jorge Calvetti, como parte de una antología de cuentistas jujeños titulada *Dicen*. En el *staff* figura un listado de “Cuentistas seleccionados”; Calvetti es el primero de 16 escritores jujeños como Olga y Libertad Demitrópulos, Miguel Ángel Pereira, Miguel Espejo, Raúl Dorra, Daniel Ovejero, Héctor Tizón, Raúl Galán, José Murillo, Carmela Ricotti, Alberto Alabí, Tito Maggi, Mónica Undiano, José Alejandro López Iriarte y Pablo Baca. También figura en el *staff* un listado de “Plásticos invitados” que acompañan a cada texto de la antología.

La biografía construye la figura del escritor a partir de su formación en la metrópolis de Buenos Aires, y el reconocimiento de su obra gracias al “ejemplo” y la “orientación” que tuvo de escritores canónicos, los circuitos culturales en los que se insertó, ligado a distintas fases del campo intelectual y literario argentino, pero sobre todo que siempre conservó su admiración por la tierra en la que nació. Algunas escritoras y críticas que analizaron su obra sostienen que Calvetti tenía la idea de la “pluralidad del arte sumada al cultivo de la confraternidad entre los artistas”, “lo que lo llevó a rodearse de muchos pintores, músicos, poetas, intelectuales” [Mirande: 54].

Para Jorge Calvetti “es clave el vínculo entre el artista y su realidad” [Mirande: 54]; la admiración parte de la observación de su entorno que incorpora el universo de valores simbólicos de su cultura, a la que reconoce como parte de esa realidad problematizándola por un mundo que se vuelve fantástico, alterno y siniestro. El cuento comienza con una microestructura inicial que está ubicada en un marco totalmente realista de una típica escena de nuestro entorno sociocultural —una creencia popular en la que durante la noche de los Fieles Difuntos, las almas de los muertos vuelven a visitar las casas donde vivieron.

El narrador, al principio tomará distancia para declararse incrédulo/escéptico ante esas creencias y costumbres, cuestión que podría dar cuenta de una etapa superada por el escritor porteño, pero como veremos en el avance de la narración, esta posición se irá disolviendo hacia el final<sup>10</sup>. La experiencia de Calvetti en su juventud, el proceso de formación de una identidad ligada a su cultura y a los fragmentos de su vida dispersa en distintas ciudades de Argentina le permitieron construir sus ficciones en relación a la tierra que lo vio nacer. La expresión de angustia y desarraigo le dieron forma a un proyecto literario de carácter sociocultural, pero que se abre a otras esferas no solo la identitaria, sino política, económica que nos permite desmontar el término literatura regional posicionando su literatura desde una perspectiva nacional

10 Como parte de un proyecto de investigación acerca de la revista *El Duende* que se encuentra en ciernes, focalizaremos aspectos intratextuales vinculados a la emisión y recepción de lo fantástico, con el objetivo de demostrar la clara conceptualización que el escritor tenía sobre esta clase de relatos y, también, advertir la tensión genérica del texto, para demostrar cómo lo fantástico actuó como caja de resonancia del incipiente proceso de rescate y visualización de la cultura andina, y la inclusión de la literatura regional en el canon literario argentino, promovido desde la revista *Tarja* y que será retomado por la revista *El Duende*.

y latinoamericana. La participación en proyectos hemerográficos argentinos y sobre todo su actuación en la revista *Tarja*<sup>11</sup>, su propio proyecto religador regional, argentino y latinoamericano dan cuenta que al elegir el norte de Jujuy, la Quebrada, la erige como metáfora simbólica que habla de mucho más allá de lo territorial, del olvido de esas comunidades originarias y de la urgencia de recuperar la memoria perdida. La narrativa de Calvetti es territorial, pero no se queda solamente en la geografía, sino que el *terruño* domina lo psíquico; entonces nos encontramos con un trabajo en el nivel simbólico, en recuperación de la memoria de los pueblos.

Hay suspenso que incrementa la tensión en torno a las descripciones del ambiente lóbrego y tenebroso de la medianoche que provocarán en el protagonista un sentimiento de *extrañamiento* o lo *siniestro*<sup>12</sup>:

En estos lugares, cuando no hay luna la noche es de una lóbreguez cerrada y brutal. Que fuera por esa oscuridad con ráfagas de viento helado, por las fantasmagóricas de las sombras de nuestros cuerpos, sombras que temblando a la luz de las velas, se estiraban en el suelo y parte de las tapias laterales, por el sentido sobrenatural de la fecha o por la conjunción de todos esos elementos, lo cierto es que me había impresionado y hubiera preferido no salir

En rigor de verdad, no puedo decir –debo aclararlo aquí– que no creo. Soy sincero si afirmo que jamás lo he pensado. No soy hombre religioso, ustedes lo saben. No he sido hombre con fe disponible y creo que no podré llegar nunca a creerlo todo [Calvetti: 4].

El mundo interno y mundo externo del protagonista no tienen sentido más que en el nivel puramente imaginario o psíquico. Por eso el sentimiento de *extrañamiento* o lo *siniestro* aluden a que lo más interno, lo más íntimo, se encuentra en el exterior. Un sujeto exiliado de sí mismo, en el que predomina la ambigüedad, que solo parece encontrar su ser más íntimo en lo más lejano y deslocalizado, como un anhelo de abrirse al mundo, una “tensión entre lo local y lo universal” [Guillén: 17]:

En los cuentos de Calvetti lo fantástico emerge junto con lo siniestro para crear ambientes inquietantes cargados de misterio y sugestión. En todos ellos se mantiene con algunas diferencias de estilo o intensidad, una ambientación inquietante de apertura al misterio, enriquecida con supersticiones y rituales mágicos o diabólicos que son parte del acervo cultural jujeño [Blanco 2013: 114].

Los personajes son opuestos y complementarios, dejan ver no solo el desarrollo de la trama, sino la dinámica de la relación entre el hombre formado en las letras y el hombre originario. Por un lado, nos encontramos con el pensamiento occidental –“ese narrador formado en la lectura y la cultura racional occidental” frente a “Prudencio, un vaqueano ‘puro’, sin otra formación que su experiencia” [Blanco, 2013: 129] el pensamiento situado de la cultura local.

Colisionan en el cuento dos pensamientos distintos, la cultura regional/andina y la cultura occidental para revelar conflictos y problemáticas que dan cuenta de la diversidad cultural, donde la narrativa es epistemológicamente organizadora del mundo. Una narrativa conflictuada que pone en tensión los distintos niveles de la realidad, ligada al obraje, a lo político, a la denuncia, costumbres y creencias locales, pero también a las subjetividades y autobiografías. Esta narrativa se encuentra contaminada de fantasmas,

11 Esta idea de la pluralidad del arte sumada al cultivo de la confraternidad entre los artistas estuvo muy presente en el espíritu generacional de los hombres de mitad del siglo XX; y en el caso particular de Calvetti se manifestó en la empresa colectiva de la que fue impulsor: la revista *Tarja*, fundada por el maimareño junto a Néstor Groppa, Andrés Fidalgo, Mario Busignani y el pintor Medardo Pantoja. Los dieciséis números de la revista permiten dibujar el pulso de la vida cultural de las provincias del Norte entre 1955 y 1960, en lo que refiere no solo a la literatura sino a las artes plásticas que, de hecho, tuvieron lugar central: las tapas venían ilustradas con dibujos originales de artistas de la época, las contratapas incluían poemas y dibujos de niños (alumnos de Néstor Groppa en su época de maestro en Tilcara) y, además, cada ejemplar incluía un poema ilustrado con una serigrafía o un dibujo de un pintor o un grabadista. La lista de artistas es larguísima: Castagnino, Policastro, Adler, Rebuffo, Pellegrini, Audivert, Pantoja, Pedro Molina, Jorge Soto, Jorge Gnecco, Nina Heberle, entre muchos otros [Mirande: 55].

12 Lo siniestro se expresa como algo que siendo muy íntimo y familiar se convierte en algo radicalmente extraño, Freud lo denomina “*unheimlich*”. El fantástico hace que nos interroguemos sobre nuestras creencias, la realidad que nos rodea y el mundo. Del mismo modo el Psicoanálisis plantea interrogantes sobre nuestra propia existencia, como una experiencia fenomenológica. Literatura y Psicoanálisis son pensamientos que abordan la condición humana; ambas trabajan con la palabra para dar cuenta de la subjetividad del ser humano y son narraciones que describen.

creencias; la narrativa especie de habitáculo de la memoria de los pueblos que no es fantástica, sino que forma parte de la tradición del relato que permite dar lugar a un pensamiento situado.

Como veremos en estos textos publicados en la revista hay historias que pueden ser del fantástico de terror y que se encuentran muy vinculadas con el relato oral. Esto pone en evidencia la convivencia de textos de raigambre latinoamericana y otros de carácter más literario, anunciados desde la tapa y publicados en el centro de la revista, como una noticia nodal, quedando en la periferia los textos como “El duende” o “La mulánima”, de Elena Bossi, que no se anuncian en la tapa y que junto a otro/as escritores/as locales van conformando un canon fronterizo.

La relación existente entre la literatura oral y la literatura escrita es contradictoria, en el sentido de que la oralidad, en tanto fenómeno de comunicación real, al ser convertido por los escritores en una creación literaria, podría ser denominado como ficción de la oralidad en la escritura. Cuestión que problematizamos en el análisis de la revista: ¿por qué hay una vuelta a la oralidad? ¿Será porque tiene que ver con los propósitos ideológicos, políticos y literarios de la revista? La configuración ficcional es de un capital simbólico acumulativo que puede ser interpretado como “territorio”<sup>13</sup> o “territorialización” categoría que tematiza García Canclini en *Culturas híbridas*. La topografía demarcada adquiere mayor fuerza en la idea de hibridación cultural gracias a la “decolección” de bienes simbólicos que permiten un reordenamiento individual de los productos culturales de acuerdo a los gustos personales, más que a los cánones establecidos. Y en el que la revista jugará un papel importantísimo de distribución. De hecho, existe una negociación simbólica entre los escritores y la línea editorial de la revista. Aunque las luchas internas, diferencias y discrepancias, entre el rescate de lo folclórico y la renovación del campo, sea una tirantez permanente. Consideramos que estos escritores como Elena Bossi y Jorge Accame han logrado desarrollar una corriente fantástica jujeña ligada a las costumbres de los pueblos originarios, pero que ya venía desarrollándose con la generación de Tarja, con escritores consagrados y que aún permanecían vigentes en los noventa. Jujuy, una provincia fronteriza, donde diferentes configuraciones culturales que se expresan en nuestro territorio superan lo nacional. Podemos hablar de dos lógicas simultáneas en las fronteras que operan con fuertes contradicciones. Por un lado, una frontera construida “desde arriba” (institucional) cimentada con significados de carácter formal, con publicaciones de textos canónicos anunciados desde la tapa, propaganda de una hoja completa dedicada al gobierno de la provincia. Frente a publicaciones de géneros fronterizos construida “desde abajo” con un fuerte carácter simbólico que configura el espacio a través de lo vivido, la práctica de habitar ese espacio, reflejada en publicaciones polémicas que dan cuenta de lugares de acción y producción de discursos, por este rechazo hacia toda forma de representación, debido a la desconfianza respecto de los gobernantes de turno y los procesos de privatizaciones de empresas del Estado en la década de 1990 que lo llevaron al desastre económico y social.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACCAME, JORGE. 1994. “Flores”. *El Duende*, II: 8.
- ANGULO, FLORENCIA. 2016. *Al encuentro de la modernidad: Sociedad, cultura y literatura en la revista “Jujuy” (1936-1940)*. San Salvador de Jujuy: Ediciones Culturales San Salvador.
- ANGULO VILLÁN, FLORENCIA; TERRÓN DE BELLOMO, HERMINIA. 2012. *Fantasmas de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: Apóstrofe Ediciones.
- BEIGEL, FERNANDA. 2003. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8, 20, ene.-mar.: 105-15.
- BERGESIO, LILIANA; FANDOS, CECILIA. 2009. “Neoliberalismo: Ideología y práctica; Su influencia en América Latina de los noventa”. Lagos, Marcelo, dir. *Jujuy bajo el signo Neoliberal*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU. 15-63.
- BLANCO, SOLEDAD. 2013. “Lo fantástico-siniestro como expresión de conflictos ontológicos en tres cuentos de Jorge Calvetti”. Mirande, María Eduarda; Terrón de Bellomo, Herminia, dirs. *Jorge Calvetti: Entre el universo y el terruño*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU. 107-33.

13 Rita Laura Segato, en *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, define al territorio como la apropiación, política, económica, cultural, simbólica del espacio real indisociable del poder y que organiza significados e identificaciones [34].

- . 2015. "La ficción de la oralidad en textos narrativos argentinos". *Cuadernos FHYCS-UNJu*, 47: 65-73.
- . 2018. *Reseña, canon y tradición literaria: Aportes teórico-metodológicos para el abordaje de las Revistas Culturales*. San Salvador de Jujuy: Avesol.
- BOCCO, ANDREA ALEJANDRA. 2020. "La Literatura de la Argentina en clave bilingüe-bicultural: Fronteras, heterodoxias e interpelaciones sobre el propio objeto de investigación". *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: Tensiones, disensos y convergencias; Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina*. José Maristany y otros, eds. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress. I, 237-43.
- BOSSI, ELENA. 1994. "La mulánima" y "El duende". *El Duende*, 4 y 6: 7 y 9.
- CALVETTI, JORGE. 1998. "El galope". *El Duende*, 38: 4-5.
- CASTRO, REINALDO; NALLIM, ALEJANDRA, dirs. 2014. *El Norte del Sur: Escritores, escritores y otros sujetos de moral dudosa*. San Salvador de Jujuy: Proyecto C.
- DÁVILA, JULIETA. 2019. Entrevista al escritor Alejandro Carrizo, director de la revista *El Duende*. San Salvador de Jujuy.
- . 2020. "El Duende, revista cultural de Jujuy (1993-2005): un estado de la cuestión". *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: Tensiones, disensos y convergencias; Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina*. José Maristany y otros, eds. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress. II, 457-67.
- DORRA, RAÚL. 2000. "¿Para qué los monstruos?". Accame, Jorge, et al. *Monstruos (Ensayos)*. San Salvador de Jujuy: Secretaría de Estado y Cultura de la Provincia de Jujuy-UNJU. 41-56.
- FREUD, SIGMUND. [1919]. "Lo siniestro". *Librodoc.com*. En línea: <[www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf](http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf)>
- FIDALGO, ANDRÉS. 1975. *Panorama de la literatura jujeña*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- FILINICH, MARÍA ISABEL. 2003. *Enciclopedia semiológica*. Buenos Aires: Eudeba.
- FRANCO CARVALHAL, TANIA. 1996. *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1989. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo-Conaculta.
- GÓMEZ, ELIZABETH; KINDGARD, FEDERICO. 2006. "Trabajo, desocupación y movimiento obrero". Teruel, Ana; Lagos, Marcela, dirs. *Jujuy en la historia: De la Colonia al Siglo XX*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU. 519-49.
- GREIMAS, ALGIRDAS. 1987. *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- GUILLÉN, CLAUDIO. 1985. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- LAFLEUR, HÉCTOR, PROVENZANO, SERGIO; ALONSO, FERNANDO. 2006. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: Editorial el 8vo Loco.
- LAGOS, MARCELO; GUTIÉRREZ, MIRTA. 2006. "Dictadura, democracia y políticas neoliberales. 1976-1999". Teruel, Ana; Lagos, Marcelo. *Jujuy en la historia: De la Colonia al Siglo XX*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU. 243-94.
- MIRANDE, MARÍA EDUARDA. 2013. "Ars longa, vita brevis: Los 'poemas conjeturales' entre monumento y testimonio". Mirande, María Eduarda; Terrón de Bellomo, Herminia, dirs. *Jorge Calvetti: Entre el universo y el terruño*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU. 41-62.
- NALLIM, ALEJANDRA. 2010. "La literatura regional del nuevo milenio Estación Jujuy". Massara, Liliana, et al., dirs. *La literatura del noroeste argentino: Reflexiones e Investigaciones*. Subproyecto Interinstitucional sobre la literatura del NOA. Proyecto de Apoyo a las Ciencias Humanas (PROHUM) Universidad Nacional de Jujuy – Universidad Nacional de Salta – Universidad Nacional de Tucumán.
- ONG, WALTER. 1982. *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PALLEIRO, MARÍA, comp. 2014. *Oralidad, narrativa y archivos: Tradición y cambio social en el contexto argentino*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PITA, ALEJANDRA; GRILLO, MARÍA. 2012. "Revistas culturales y redes intelectuales: Una aproximación metodológica". *Temas de Nuestra América*, 29, 54: 177-194.
- PROPP, VLADIMIR J. 1928. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- ROAS, DAVID. 2001. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. David Roas, ed. Madrid: Arco-Libros. 7-46.
- ROMANO SUED, SUSANA; ARÁN, PAMPA. 2005. *Los '90: Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.
- SANTILLÁN GÜEMES, RICARDO. 2007. *Imaginario del diablo*. Buenos Aires: Editorial del Sol.
- SEGATO, RITA LAURA. 2007. *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.



- TERRÓN DE BELLOMO, HERMINIA. 2012. *El cuento fantástico en Jujuy*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- TODOROV, TZVETAN. 1982. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- VIDAL DE BATTINI, BERTA. 1984. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- ZAPANA, MARCELO. 2018. “Tópicos y funciones identitarias del periodismo cultural de Marcos Paz”. Mirande, María Eduarda; Terrón de Bellomo, Herminia, dirs. *Escrituras a contraluz: Mario Busignani y Marcos Paz en el campo literario de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.

# POESÍA Y PSICOANÁLISIS. CUANDO EL PAISAJE DE LA TIERRA INSCRIBE LA INFANCIA: GEOLOGÍA, DE CLAUDIA MASIN

*Poetry and Psychoanalysis. When the Landscape Inscribe the Infancy: Geología, by Claudia Masin*

Karen Magalí DELLAMEA  
Universidad Nacional del Nordeste  
karendellamea@hotmail.com

## RESUMEN

El presente trabajo analiza la obra poética *Geología*, de la escritora chaqueña Claudia Masin, desde un enfoque teórico-crítico que contempla las relaciones entre los estudios de la literatura y los aportes de la teoría del Psicoanálisis. A partir de categorías teóricas del Psicoanálisis se pretende analizar cómo la infancia constituye no solo un tópico recurrente en los poemas, sino que, a su vez, configura al sujeto poético de la aventura y su lugar de enunciación. Desde esta perspectiva, se articulan dos categorías centrales para el análisis de los poemas: por un lado, la de *aventura* de Giorgio Agamben y, por el otro, la de *acontecimiento* de Gilles Deleuze. Dichas nociones resultan operativas ya que Claudia Masin, en sus poemas, escribe sobre el acontecimiento de la infancia y evidencia, de este modo, la experiencia del sujeto de la aventura. Para ello la autora se vale de los elementos de la naturaleza y el paisaje en cuanto *signos compuestos de lejanía*. Desde esta perspectiva, tanto la naturaleza como el paisaje aparecen dentro de los poemas como *signos* que condensan una lógica que remite a un doble registro entre lo propio y lo otro, lo próximo y lo lejano.

**Palabras claves:** poesía, psicoanálisis, aventura, acontecimiento, región

## ABSTRACT

The present paper analyzes the poetic piece *Geología* of the writer Claudia Masin from a specific approach which contemplates the relation and exchanges between studies from the literature and contributions from the psychoanalysis theory. From psychoanalysis categories the intention is to analyze how the infancy is not only a recurrent topic if not that, at the same time, it configures to poetic subject of the adventure and his enunciation place. From this perspective, articulates two central categories to the analyze of the poems: on the one hand, adventure notion from Giorgio Agamben, and by the other hand, event notion from Gilles Deleuze. Both categories are operative because Claudia Masin, in his poems, write about the infancy event and she evidence, in this way, the subject experience of the adventure. For it, the writer takes landscape and nature elements like *signs of remoteness*. From this perspective, both nature and landscape appears in poems like *signs* which condense a logic between own and the other, between the near and the remote.

**Keywords:** poetry, psychoanalysis, adventure, event, region

## INTRODUCCIÓN

“Pero hablar es ya haber partido y toda cosa que digas  
te separa de la tierra,  
o mejor dicho, crea una grieta en el terreno  
por donde se escurren las imágenes amadas”.  
“Sequía”. Claudia Masin.

Desde los fundamentos que guían la presente investigación, la noción de aventura es un asunto teórico que atraviesa tanto el psicoanálisis como la literatura. Esta noción permite explorar una tensión central para ambos espacios: aquella que se da entre *el evento y su narración*, es decir entre lo inarticulado y lo comunicable en términos de experiencia. Para Agamben, la noción de aventura radica en la conjunción de ambas acepciones (evento y narración) ya que “no se sitúa ni únicamente en el texto ni sólo en una serie de eventos, sino en su coincidencia” [20]. Desde este enfoque, realizaremos una lectura en clave de aventura de los poemas de *Geología*, de Claudia Masin, a partir de la noción de acontecimiento imaginario y, en particular, del acontecimiento imaginario de la infancia.

Para ello, recuperaremos algunas figuras y lugares recurrentes dentro de sus poemas, como *las imágenes amadas* del recuerdo de la infancia –aquel recuerdo impregnado a los minerales de la tierra de los cuales se desprenden (*se escurren*) otros paisajes, otras tierras–, la niña que recorre la siesta, inmóvil, y ansía un *nafragio, un estallido [o] acaso el descubrimiento de la tristeza*. Los acontecimientos que surgen de las cosas quietas y *el regocijo / de todo ser callado cuando su secreto / al fin se revela*. Una pequeña que explora y a la cual advierten sobre los peligros de convertirse en piedra. El mapa, la casa y “la palabra viaje”. La aventura de *escribir la historia de ese viaje*<sup>1</sup>. Este es el universo poético que Claudia Masin dispone ante nosotros bajo una geología completa.

### Los trayectos del inconsciente

A propósito de los trayectos y acontecimientos imaginarios de la infancia, Gilles Deleuze [1996] se pregunta: “¿Qué ser amado no envuelve paisajes, continentes y poblaciones más o menos conocidos, más o menos imaginados?” [100] al momento de reflexionar respecto de la *actividad cartográfica* del pequeño Richard. El autor hace referencia, a partir del caso clínico del pequeño Hans y del pequeño Richard, a lo que los niños dicen que hacen o tratan de hacer. Para ello, Deleuze menciona que “[el inconsciente] explora unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establece el mapa correspondiente” [98]: en ello radica la *concepción cartográfica* del inconsciente ya que “no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los *desplazamientos*” [101]. El autor explica al respecto que el inconsciente, según la concepción cartográfica del psicoanálisis, “ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires [con] objetos [que], más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*” [102].

En este sentido, la actividad cartográfica del inconsciente ya no representa una mera *extensión* del padre-madre (“ya no se trata de la búsqueda de un origen”), más bien implica un corrimiento o *desplazamiento* del objeto: los recorridos y mapas trazados por este ya no se encuentran pegados a “las fotografías amarillentas del padre-madre” [100]: una cartografía del inconsciente remite a objetos que *emprenden el vuelo*. Explica a este respecto Deleuze [1996] que “es como si unos caminos virtuales se pegaran al camino real, que recibe así nuevos trazados, nuevas trayectorias” [107]. Podríamos pensar que los nuevos trazados y las nuevas trayectorias que recibe el camino (objeto) “real” son en realidad acontecimientos imaginarios que –en el caso de *Geología*– surgen del *ejercicio de una fantasía* [Monteleone].

En relación con lo expuesto, la noción cartográfica del inconsciente resulta explicativa al momento de pensar en la experiencia del sujeto poético de la aventura. Este último –al igual que el sujeto deleuziano– es un sujeto *signado* por un movimiento de deriva constante. Gilles Deleuze y Claire Parnet, en *Diálogos*, trazan una suerte de mapa-catálogo de los recorridos y personajes literarios que convierten esta deriva en una aventura. Recuperamos aquí algunas citas a través de las cuales se expone a la manera de *máxima* la descripción de dicho movimiento de deriva:

1. “Partir, evadirse, es trazar una línea. El objeto supremo de la literatura” [45].
2. “La literatura [es] huida, devenir, paso, salto, demonio, relación con el exterior” [45].
3. “El devenir es geográfico” [46].

<sup>1</sup> Las bastardillas corresponden a fragmentos de los poemas “Poligrafía”, “Terremoto” y “Azufre”, respectivamente.

En el caso del poemario *Geología*, de Claudia Masin, hay un anticipo desde el título del libro: se escribe sobre el afuera, sobre los materiales, capas y componentes que configuran la tierra. En los poemas, el sujeto de la aventura establece una relación con el afuera a través de la cual “[convierte] el afuera en un elemento vital y renaciente” [Deleuze 1987: 130]. Se escribe a partir de la *deriva* de la relación que se entabla con ese afuera que, en última (o primera) instancia es el otro, *lo otro*. Desde esta perspectiva, en los poemas de *Geología* esta relación con *el afuera* está cifrada en la naturaleza y el paisaje. Tanto la naturaleza como el paisaje aparecen como *signos compuestos de lejanía* que condensan una lógica, la cual remite a un doble registro entre lo propio-lo otro, lo próximo-lo lejano. En dicha lógica se inscribe la experiencia del sujeto de la aventura valiéndose de los elementos de la naturaleza y el paisaje en cuanto *signos compuestos de lejanía* (“El devenir es geográfico”).

Una de las estrategias de composición poética que constituyen la aventura en los poemas de la autora es el uso metafórico del elemento natural o paisajístico. En este sentido, el paisaje, la tierra de la región se convierte en un componente significativo dentro de los poemas ya que Claudia Masin descubre en el norte de su tierra “las materias del mundo que parecen resguardar mejor el ejercicio de una fantasía” [Monteleone]. Las lejanías que estos signos traducen e invocan –el mar, las grutas, los minerales y las piedras– son algunos de los signos que configuran *el ejercicio de una fantasía* en los poemas de la autora. Desde esta perspectiva, estos signos aparecen como *huellas* (estrategias) escriturales que nos permiten reconstruir el acontecimiento imaginario de la infancia.

### 1. Sequía

Te gustaba observar cómo los campesinos,  
 en tu tierra alejada de los puertos,  
 volvían de la cosecha cabizbajos, para no deslumbrarse  
 con el resplandor del sol. La luz, su cruda obsesión  
 por el detalle, vuelve a los hombres pudorosos  
 como criaturas del mar que se retraen  
 al contacto de la arena. El sol  
 les va marcando surcos en el rostro,  
 más profundos que las líneas de las manos,  
 que auguran una suerte caprichosa y compleja.  
 Adivinabas en esos ojos la intensidad  
 del deseo de viajar hacia los climas fríos.  
 Casi nadie partía, sin embargo:  
 es temible el destino que el sol atesora  
 para quienes desertan [Masin: 68].

En el caso del poema “Sequía” hay un viaje o un recorrido, pero en cualquier caso un *desplazamiento*, una *deriva*. El título del poema nos anticipa sobre las condiciones del paisaje que conforma ese viaje. Sin embargo, es interesante observar que la autora escriba sobre estos personajes de *tierra adentro* en términos tan distantes. El poema habla de personas atravesadas por el polvo, la sequía y el calor. No obstante –nos dice una voz en segunda persona– podemos adivinar en “esos ojos la intensidad / del deseo de viajar hacia los climas fríos”. La presencia de signos que remiten a una distancia o lejanía se nos presenta ya desde el segundo verso (“Te gustaba observar cómo los campesinos, / en tu tierra alejada de los puertos”) en donde la descripción de la tierra es por disonancia. En este sentido, la construcción de estos signos de lejanía se da a través del uso de metáforas. Cecilia Luvaro expone: “Lo que enriquece a un elemento de la metáfora es, precisamente, todo aquello que le es ajeno y que el otro elemento le aporta, desde su mundo. Consiste en una traslación de sentido” [11]. Desde esta perspectiva, el sentido poético se construye por distancia o *traslación* a través del uso de metáforas que remiten a lo que le es ajeno o lejano a los campesinos de tierra adentro: el mar, el puerto, los climas fríos.

### 2. Oro

Tu casa estaba construida en un paisaje árido.  
 Lo recorrías con el entusiasmo de los buscadores de oro,  
 segura de la existencia de ese tesoro y de tu decisión  
 de hallarlo. La aridez era tan bella

como la visión que, imaginabas, se tenía del océano  
 desde los barcos: una extensión de luz vacía,  
 todo un país para ser habitado y a su vez una magnífica  
 excusa para el futuro exilio [Masin: 47].

Nuevamente la presencia de una ausencia: la del océano en su *extensión*. Se trata de una ausencia *real*, no hay siquiera rastro de agua en la aridez circundante y, sin embargo, los paisajes imaginados desde la aridez, funcionan como una deriva en sí: “una magnífica / excusa para el futuro exilio”. El oro funciona como catalizador que decanta la visión –igualmente bella– del océano. Es un tesoro. En este sentido, el uso metafórico de los minerales de la tierra –el oro en este caso– remite a un paisaje-otro, a un *signo* el cual encierra la lógica de una distancia que implica el recorrido de un extremo a otro: una deriva. “El delirio las inventa”, dirá Deleuze; el autor se refiere a estas visiones que “arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje” [1996: 4].

### 3. Azufre

Como si alguien de la familia  
 hubiera fallado en los preparativos de una travesía larguísima  
 y ahora te tocara reconstruir el itinerario de esa expedición  
 que nunca se hizo.  
 Se debería partir cuando el mapa esté completo,  
 cada ciudad en su sitio y de cada una los datos necesarios:  
 la velocidad máxima de sus vientos, la profundidad de sus ríos,  
 su época de tormentas.  
 A veces pensaste en diseñar  
 un mapa deliberadamente errático, por la sola belleza  
 de extraviarte en dibujos que no llevan a ninguna parte.  
 O tal vez para obligarte a permanecer en el mismo sitio  
 preparando para siempre una partida,  
 tu propia vida el lugar donde aprender la palabra viaje [Masin: 71].

Como hemos visto, los signos de lejanía son los que mejor traducen, en su lógica, el devenir del sujeto de la aventura. Para el sujeto poético de *Geología* no es necesario un desplazamiento físico ya que las visiones que “arrastran las palabras de un extremo a otro del universo” son en sí mismas un viaje. Deleuze dice al respecto de esta idea que “El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje”, y aclara: “el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir” [1996: 104]. En “Azufre” asistimos a la posibilidad de viaje sin desplazamiento: la “expedición que nunca se hizo y un mapa errático” que no conduce “a ninguna parte”. Sin embargo, paradójicamente, hay algo en la reconstrucción de ese itinerario que lo convierte en un devenir: la posibilidad de imaginarlo.

## CONCLUSIONES

En los tres casos analizados, el sujeto de la aventura es también el sujeto poético, el cual establece una relación con el afuera a través de un movimiento de distancia o lejanía, pero siempre desde una lógica que remite al doble registro entre lo propio y lo otro. En este sentido, el sujeto poético de *Geología* se define en relación con el paisaje y la naturaleza a través de distintas *modalidades* de esa distancia. En los tres poemas analizados, se recurre siempre al recuerdo y la mirada de un otro a través del uso de la segunda persona (“Te gustaba observar”). Esto implica un movimiento de lejanía de lo que –en cierto sentido– no es propio. En los casos de “Azufre” y “Oro” el sujeto poético se construye en relación con el exterior a partir de las visiones y los viajes que tienen lugar en la imaginación. La relación con *lo otro* está cifrada por el acontecimiento imaginario de la infancia que decantan las cosas quietas: la aridez y los objetos de la casa. En el caso del poema “Sequía”, no solo se evoca un paisaje *lejano*, sino que también se utiliza la figura del campesino para tomar distancia de un paisaje que no es el propio. Como quien nos cuenta de la vivencia que tienen otros: “Que otros se vayan”, escribe la autora al final del poema “Azufre”, y concluye: “Lo tuyo es escribir la historia de ese viaje”.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AGAMBEN, GIORGIO. 2018. *La aventura*. Trad. Mercedes Ruvituso. Ed. Fabián Lebenglik. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DELEUZE, GILLES. 1987. *Foucault*. Trad. José Vázquez Pérez; pról. Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, GILLES. 1996. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama.
- DELEUZE, GILLES; PARNET, CLAIRE. 1980. *Diálogos*. Trad. José Vázquez. Valencia: Pre-Textos.
- IUVARO, CECILIA. 2007. “Retórica de la imagen”. Apuntes de la cátedra Comunicación visual; Gráfica 1. En línea: <[catedragrafica1.files.wordpress.com/2009/05/modulov\\_-retorica-ayudantia-grafica-i.pdf](http://catedragrafica1.files.wordpress.com/2009/05/modulov_-retorica-ayudantia-grafica-i.pdf)>
- MASIN, CLAUDIA. 2018. “Geología”. *La desobediencia: Poesía reunida*. Resistencia: Contexto Libros.
- MONTELEONE, JORGE. 2002. “Los nuevos rumbos de la poesía joven”. *La Nación*, Buenos Aires, 17 nov. En línea: <[www.lanacion.com.ar/cultura/los-nuevos-rumbos-de-la-poesia-joven-nid450255/](http://www.lanacion.com.ar/cultura/los-nuevos-rumbos-de-la-poesia-joven-nid450255/)>

# LAS INFLUENCIAS MATERNAS EN LA LITERATURA DE LAS ESCRITORAS MENDOCINAS

*Maternal Influencies on the Literature of the mendocinian writers*

**Alicia DUO**

Universidad Nacional de Cuyo  
aliciaduo@yahoo.com.ar

## RESUMEN

Se seleccionan algunos textos de autoras mendocinas y, por entrevistas personales realizadas a las escritoras, se determina con estos elementos cómo han influido en sus obras literarias las figuras maternas, cuestión que revela caminos de escrituras muy particulares en un entorno localista y en sentido universal. La peculiaridad regional se produce porque las escritoras seleccionadas pertenecen al marco literario de obras producidas en Mendoza y porque ellas, sus madres, abuelas maternas o paternas, son mendocinas. Emociones y remembranzas introducidas literariamente atraen al lector por el espacio de los acontecimientos y por empatía de emociones análogas. Estas características no son exclusivas de nuestra literatura. También se aprecian en el orden mundial como en *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell. La tarea antedicha no ha sido abordada por otros analistas, resultando atrayente y original para lectores interesados en autoras mendocinas. Se incluyen a las escritoras: Eliana Drajer, Mercedes Fernández, Lila Levinson, Adelina Lo Bue, Fabiana Mastrangelo, Rosita Pereyra y me adjunto en la lista por las influencias de mi progenitora sobre mi escritura. Todas somos mendocinas, menos Rosita Pereyra, riojana; desde pequeña afincada en Mendoza. Literata productiva representa a nuestra provincia.

**Palabras claves:** Escritoras mendocinas, influencias maternas

## ABSTRACT

Some texts of Mendoza authors are selected and, through personal interviews with the writers, it is determined with these elements how maternal figures have influenced their literary works, a matter that reveals very particular writing paths in a local environment, characterized, also, in the universal sense. The regional peculiarity occurs because, the selected writers, belong to the literary framework of works produced in Mendoza and because they, their mothers, maternal or paternal grandmothers, are from Mendoza. Emotions and remembrances introduced literarily, attract the reader by the space of the events and by empathy of analogous emotions. These characteristics are not exclusive to our literature. They are also appreciated in the world order as in *Gone with the Wind* by Margaret Mitchell. This work has not been approached by other analysts, being attractive and original for readers interested in Mendoza authors. Eliana Drajer, Mercedes Fernández, Lila Levinson, Adelina Lo Bue, Fabiana Mastrangelo, Rosita Pereyra and also myself are including into the list of writers who have been influenced by their mothers in their writing works. We are all from Mendoza, except Rosita Pereyra, from La Rioja; since she was a child settled in Mendoza. Her books represent our province.

**Keywords:** Mendocinians writers, mothers's influences

## INTRODUCCIÓN

Con el propósito de dar una visualización más amplia, justificada y merecida de nuestras escritoras provincianas, se seleccionan algunos textos de autoras mendocinas y, por entrevistas personales realizadas a las mismas, se determina con estos elementos cómo han influido en sus obras literarias las figuras maternas, cuestión que revela caminos de escrituras muy particulares en un entorno localista, caracterizado, también, en lo universal.

La peculiaridad regional se produce por cuanto las escritoras seleccionadas pertenecen al marco literario de obras producidas en la provincia de Mendoza y porque ellas, sus madres –incluso abuelas maternas o paternas– son mendocinas. El entorno localista y las influencias literarias maternas se evidencian por igual en el género narrativo o en poesía. Los textos confirman estilos plenos de gran cariño, razones conmovedoras hacia sucesos vividos en el lugar natal y la estrecha relación entre madres-hijas.

La conexión madres-hijas se manifiesta en la escritura de las autoras como pivote de sus profundas emociones junto a experiencias peculiares, evocaciones vívidas del amor filial, alegría, tristezas, orgullos, dolores, conflictos o nostalgias. Todas las remembranzas, adjuntadas al parentesco, atraen al lector por el espacio de los acontecimientos y, por empatía, de emociones análogas. Estas características no son exclusivas de nuestra literatura. También se aprecian en el orden mundial como en *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell.

Para el estudio propuesto se seleccionó a las escritoras Eliana Drajer, Mercedes Fernández, Lila Levinson, Adelina Lo Bue, Fabiana Mastrangelo, Rosita Pereyra y me incluyo en la lista por la influencia de mi progenitora sobre mi escritura. Todas somos mendocinas, menos Rosita Pereyra, traída desde La Rioja a Mendoza, muy pequeña, por fallecer su madre. Literata muy productiva representa, desde siempre, a nuestra provincia.

La tarea antedicha no ha sido abordada por otros analistas, por lo que resulta original y atrayente para lectores interesados en autoras mendocinas.

Las escritoras son presentadas con una breve síntesis de su trayectoria, se enuncian algunas obras o analizan fragmentos de estas que confirman la influencia de los modelos maternos en su literatura. La selección está organizada por orden alfabético de apellidos.

### **Eliana Drajer (argentina, mendocina, 1979)**

Licenciada y Profesora en Comunicación Social (Universidad Nacional de Cuyo), poeta, periodista, y educadora a nivel secundario, obtuvo el Primer Premio en el Certamen de Poesía y Cuento Armando Tejada Gómez (2004). En 2008 visitó el Instituto Rural de Artes de Casas del Cerro (España) becada por la UNESCO y el Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura y, también, Becaria del Fondo Nacional de las Artes. Obtuvo el segundo premio en el Concurso Literario Ciudad de Mendoza (2008). Su primer libro de poemas *Muñequita chocadora* (2009), obra impactante, representa su experiencia como docente en escuelas marginales. Denunciadora, alertó sobre una realidad inquietante: la situación marginal de niñas y adolescentes, invisibilizadas, sin acceso a una vida digna. Editó, además, *La palabra nada* (2018) con una poesía muy femenina y muy crítica, obra dedicada a su padre y a su madre, “quienes me revelaron el poder de la palabra” [Drajer: 9].

Al ser entrevistada, Eliana reconoce su ámbito matriarcal. Las mujeres de la familia pesaron en su vida; fueron cuatro mujeres muy cultas y lectoras: su abuela materna, la madre y las tías –solteras– que permanecieron con la familia y ejercieron carreras universitarias. Su madre se opuso a que estudiara la especialidad que ella eligió (quería que fuera abogada) y eso era un mandato. Su abuela materna la alentó para decidir su destino. A ella dedica *Muñequita chocadora*, su primera obra poética: “En memoria de mi abuela Lea Prilusky de Ostropolsky” [5]. Lea era una mujer inteligente, abierta y solidaria. Eliana Drajer la identifica como una “gran madre, un gran pulpo protector, no devoradora, guardiana de las tradiciones judías”. Aglutinadora, narra las historias de ascendientes y parientes. Desde una familia narradora, Eliana se introdujo en la literatura.

Seguir la carrera elegida le significó enfrentarse ideológicamente, pero se reconcilió por experiencia, tolerancia y respeto. Cuando muere la abuela en 2008, Eliana escribe *Muñequita chocadora*. Su obra, entre poesía y prosa, narra sobre una adolescente que crece y choca con crudas realidades: el padre en la cárcel, el sexo, el aborto, la explotación y la madre prostituta que la deja sola. Una “antimamá”. La escritora descarga la amargura de su choque con lo que vio y vivió –que desconocía– y denuncia la falta de madres y de familias contenedoras.



Eliana Drajer manifiesta que su madre y sus tías dicen no entender lo que ella escribe. Les es difícil comprenderla. Cree que el origen de *Muñequita chocadora* está en la pérdida de Lea, su abuela. Con ella muere una parte de su historia y de las tradiciones familiares. Eliana dejó de ir a la sinagoga y cortó con los ritos. Se liberó, traspasó rejas. Su reacción a la acción materna la llevó a escribir de un modo determinado: “No extraño mi cuna con mantilla rosa / ni las vainillas con “Nesquik” que / mami servía [...] Ya tuve una vida con / infinitos arcos iris de colores / y soldaditos de plomo / Creo estar demasiado vieja / para seguir cuestionando el mundo” [9].

Dice la escritora: “Lo trascendente está en el día a día. Los muertos no están en los cementerios. Hay un orden de la naturaleza en los ciclos de la vida”. Y así, sentadas en mi jardín, y terminada la entrevista, un colibrí se acerca hacia nosotras. Le digo: “el espíritu de tu abuela nos ha visitado”. E. Drajer desconoce la leyenda maya del colibrí y se sorprende. Los lazos familiares son sorpresivos y la literatura los recepta.

### **Mercedes Fernández (argentina, mendocina, 1940)**

Escritora, periodista, gestora cultural y guionista con obras filmadas para la televisión, destacada figura de las letras mendocinas, muy premiada y reconocida en el orden provincial, nacional e internacional. Inició su trayectoria literaria en 1968 con poesía, luego derivó hacia narrativa y novela. Con motivo de la entrevista personal, que le realicé en función de mi tesis de Maestría en Literatura Argentina Contemporánea *El niño roto de Mercedes Fernández y la restauración de la esperanza* s [Duo 2017: 376-410], Mercedes se explayó sobre su madre:

Mi madre también era de mucho carácter, muy fuerte, muy especial [...] enferma, manejaba a toda la familia desde su cama [...]. Recuerdo mi infancia con mi mamá enferma [...]. Era una situación amable, con la presencia de la abuela cuidando con devoción a mi madre que representaba un bibelot [Fernández en Duo 2017: 378].

La madre enferma y el cuidado de las nietas por la abuela, convertida en figura materna, marcaron la vida de la autora, el contenido y la forma de su literatura. Así, Mercedes rememora:

[...] las narraciones de la abuela andaluza [...], la que aparece en mis cuentos con muy fuerte presencia. Ella fue prácticamente nuestra madre, [...] porque mi mamá siempre estuvo enferma. [...] Todos los días hablábamos de la muerte de mi madre. La muerte y los muertos era una cosa cotidiana, familiar, no sorpresiva [Fernández en Duo 2017: 380].

Las situaciones mencionadas se identifican con claridad en el cuento “Las tejedoras del tiempo”, narrativa fantástica del libro de igual título. La autora inventa su propio retorno a la casa materna. Con las presencias de la madre, de la abuela, de la hermana y de ella misma, escribe:

[...] porque no hay nada mejor (después lo comprobaré) que una tarde compartida por las cuatro, bordadas las cuatro en los hilos de mi madre, retenidas para siempre, trascendiendo los destinos de cada una, colgadas de las cortinas de mi madre, de los visillos blancos de mi madre, de las colchas primorosas que borda mi madre [Favaro: 25].

Las obras de Fernández mantendrán las características de fuerza unitiva con la figura materna como un rasgo propio e inconfundible de su escritura. Lo recepta el recuerdo de la nana que le cantaba la madre en el cuento “La liberación” [Fernández 1989: 28] del libro *Con olor a tinta*. La fuerte impronta materna marca a fuego el contenido de su novela *El niño roto*.

### **Lila Levinson (argentina, mendocina, 1941)**

Diplomada en Gestión Social y Cultural, se ha destacado como locutora, periodista, conductora de programas de radio y televisión, animadora, relatora de noticieros y escritora. Ha recibido premios y menciones en certámenes literarios y compartido ediciones de libros y antologías con reconocidos escritores mendocinos: *Sin colorete* (1992) y *Suma de cuentos* (2000). La Honorable Legislatura de la Provincia de Mendoza la distinguió por su trayectoria en los Medios de Comunicación (2001). También le otorgó la Distinción Sanmartiniana (2004). Sigue actualizada, desempeñándose en su actividad radial muy exitosamente.

Hija de madre católica y padre judío, Lila Levinson refiere la relación con su madre conforme a características propias de duplicidades para la mujer, según exigencias de los años 50. Admiraba mucho a su mamá y en su familia eran todos autodidactas. Pero, mientras que, por un lado, su madre la potenció en una permanente buena lectura y en la redacción y declamación de poesías, por otro lado, le prohibió seguir una carrera universitaria. Lila quería estudiar química en San Luis. Por la negativa materna y por rebeldía,

eligió casarse. Muy joven se abrió camino en soledad, triunfó en las etapas iniciales de la televisión y logró encauzarse con brillantez. Siendo de ascendencia judía, pidió ser bautizada y comulgar según la doctrina católica. No es practicante, pero vivencia fe y bondad en actitudes de bienaventuranza y solidaridad.

Publicó su libro *Los cuentos de Lila* (2015). El comentario de la contratapa me pertenece. Según Lila, los treinta y ocho cuentos editados provienen de sus propias experiencias de vida y de su gran capacidad de observación. El cuento “El vestido de encaje de Bruselas” [Levinson 2015: 45] es lúcida revelación de los desencuentros de Lila con la madre. Entrevistada, dice que está basado en la realidad, que lo escribió como reacción contra su progenitora por su traición al padre. El personaje principal de la narración es un hombre homosexual. En su niñez ama y admira a su madre. Pero ella, por infidelidades, provoca en el hijo un profundo desprecio: pasa del amor incondicional al odio. El tiempo los aleja. Cuando la madre muere, el hombre regresa a la casa familiar. En la soledad del dormitorio se coloca el elegante vestido de ella, medias, sandalias, guantes, adornos. El pasado deja de existir; el fantasma se corporiza: “Aquella imagen erizó mi piel: mamá, arrebatadora, con ojos acechantes me miraba desde el espejo. Yo era madre. Entonces volví a amarla” [49]. Lila Levinson escribe: “Es una oscuridad la memoria” [48]. Al parir el recuerdo se vive otra vez. La madre de Lila Levinson es la voz de su renacida literatura.

En el cuento “La Bove Rebeca”, Levinson homenajea a su abuela paterna. Narra la historia de esta emigrante judía cuya familia huye de las guerras de Rusia, con la tragedia de los soldados vándalos, violadores de mujeres, secreto de abuso que solo se devela por una vieja carta, al morir la abuela. La mujer da un ejemplo de superación. Las desgracias se olvidan. La alegría perdura en la felicidad compartida con los nietos. La valentía de sobrevivir continúa en la descendencia, cuando una nieta asume continuar los trabajos en campos sembrados y en tradiciones aprendidas. La fuerza de los Levinson nace de lazos femeninos atados a la perseverancia, al coraje silencioso, al amor de las palabras en la literatura.

### **Adelina Lo Bue (argentina, mendocina, 1960)**

De profesión médica (egresada de la Universidad Nacional de Cuyo, 1986), en esencia poeta, participó como mendocina en *Antologías orales* internacionales de St. Thomas University, New Brunswick, Canadá y del Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires, entre 1989 y 1996. Su poesía fue materia de estudio en la Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano de la Magister Diana Starkmam (2004-2005). Algunos de sus poemas se han traducido al francés. Publicó *Línea de fuego* (1985), *Mapas* (1995), *Elegías* (1999) y *Señales rupestres* (2009). Víctor G. Zonana, prologuista de esta última obra, califica su escritura como “en tránsito y [...] de la multiplicidad” [Zonana en Lo Bue 2009: 10], con un lirismo interior interrogativo, frente a la visualización de “postmodernidad y aldea global” [Zonana en Lo Bue 2009: 7]. La poeta, en mi criterio, en su multiplicidad, es enciclopédica, historicista, geográfica, mítica y dicotómica entre ciencia y arte. Su última obra es *El color del terciopelo* (2021). En este libro se identifica como Adelina Lo Bue Saglimbeni. Como homenaje a su progenitora, Adelina agregó el apellido materno a su nombre y apellido. Homenaje sobre el que me especifica: “Será para siempre”. El libro está dedicado “A la memoria de mi madre” [Lo Bue Saglimbeni: 11].

En la entrevista, Adelina manifiesta que escribía desde muy jovencita; sentía el infinito y el infinito se unía a ella. “Era como un cordón umbilical”. Su madre murió en 2015 con 89 años. La poeta relata: “Mi madre era divina, una reina, inteligente, disciplinada, práctica, habilidosa, decía ‘tener arte en las manos’”. Auto-didacta, traía libros de Italia. Procuró una biblioteca para cada hijo. Lo Bue confiesa que su libro *Interlínea* (sin publicar) lo dedicó a la madre. De ahí sacó algún material y lo pasó a *Línea de fuego*. La conexión con su progenitora es muy fuerte, un vínculo irremplazable, donde “El amor de la madre no se negocia”. La marcó en la autoexigencia, en la discreción, en los valores que no ha cambiado. A su vez, su madre la reconocía como más fuerte que los otros y se apoyaba en ella.

Para Lo Bue “la madre es lo mejor que ha tenido; su amor, lo mejor del mundo; así lo exigen los Mandamientos”. Cree que quizás quiera más a su madre que a Dios, sueña con ella y quisiera que se le apareciera. La familia la veía como una Virgen, dulce, acogedora, justa en la vida y en la sociedad. Sostiene que su madre está en toda su poesía, si bien no la nombra. La influencia maternal, reconocida por Adelina, se revela porque ella cree que el amor es mujer. En *Señales rupestres* escribe: “Entonces no dudaste en decir: en el amor / de diez partes nueve son de la mujer” [Lo Bue 2009: 17] y “Hay que honrar a los muertos –dicen las páginas– / honrarlos cuando las flores tempranas / están en capullo” [27]. En *Mapas* Adelina nombra al Museo de Inmigrantes. De su poesía “New York” [Lo Bue 1995: 24] dice: “Pensaba en mi madre, en su exilio, en su destierro y me dolía su dolor”.

Con *El color del terciopelo*, Adelina rememora a la madre en los dolores del cuerpo por el entierro de la infancia [Lo Bue Saglimbeni: 18]; la voz de la madre que es ausencia en la canción de cuna, en los higos y uvas que ya no comerá. Con plañir de ausencia escribe: “Que silencio madre / No puedo caminar / Mi cuerpo se deshace / [...] El ángel que te llevaba / abrió la puerta [...] Pero Dios besó tus labios / y tocó tu alma” [Lo Bue Saglimbeni: 35-6].

### **Fabiana Mastrangelo (argentina, mendocina, 1963)**

Profesora de Historia en Enseñanza Media y Superior, Especialista en Docencia Universitaria (Universidad Nacional de Cuyo) y Master en Docencia Universitaria (Universidad Tecnológica Nacional), investigadora y escritora. Integró la misión argentina académica-científica, en Luxor, Egipto (2006). Ha publicado libros sobre temas históricos y biográficos de personalidades de la Argentina y sobre temas educativos: *Godoy Cruz, pasado y presente* (1991); *Don Santiago: Vida y obra del Señor Santiago Bovisio* (2003); *La creatividad y el sentido de la vida* (2011); *Valores humanos de José de San Martín: Su misión americana* (2014). Editó, además, *Las bendiciones de Tutankamón* (2010), premio Escenario de Novela. Sus libros sobre Santiago Bovisio y sobre San Martín fueron declarados de Interés por el H. Senado de la Nación, siendo este último declarado de Interés por el Instituto Nacional Sanmartiniano. Es miembro de Número de la Junta de Estudios Históricos de la Ciudad de Mendoza, Presidente de la Junta de Estudios Históricos de Godoy Cruz y Presidente de SADE (Sociedad Argentina de Escritores) Godoy Cruz, Mendoza, con una actividad cultural de gran incidencia.

Entrevistada, relata que se crió en un grupo familiar de presencias femeninas: la madre, la suegra de esta, la abuela y una tía. Su mamá, hija única, vivió con los padres, abuelos y tías sin hijos. Afectuosa, se preocupó en apañar a los otros, con gran bondad. Su madre influyó en sus trabajos literarios desde el concepto de libertad y comprensión para estudiar y escribir. No le impuso exigencias, prejuicios o preconcepciones sobre la labor que desarrollaría. Sin estar en el ámbito intelectual, la afirmaba en la vocación de escritora. Como la hija era transparente en la escritura, apreciaba con gusto sus obras; sin críticas. Le hizo valorar su estilo. Fue apoyo y estímulo, no opinión marcadora.

Con respecto a la presencia de su madre en su literatura, cree que siempre tiende a comprender la realidad integralmente. No denuncia, no choca; trata de ver qué se puede hacer con esa realidad. La mamá era comprensiva, con visión integradora, holística y positiva: analizar los hechos –en aspectos buenos y malos– y construir con lo que hay. Tanto la madre como la abuela materna, fueron lúcidas, modernas, adecuadas a lo coetáneo. Se alejaban de estructuras fijas o dogmáticas. El padre y la madre tenían una “actitud de servicio, humanitaria”; “eran muy gauchos” y eso ella lo vuelca en sus obras. Un ejemplo es *Las bendiciones de Tutankamón*. No hay “maldiciones” del faraón sino “bendiciones”. Porque inversamente a las otras tumbas, la suya no fue saqueada, se conservó su momia, sus tesoros, sus glorias, que están en el Museo del Cairo.

Tuvo experiencias místicas con la mamá. La soñó, antes de la presentación de un libro. Le pidió que ya no la llorara; que estaba muy bien, independiente, liberada en otro plano y que no se preocupara por su bienestar.

Fabiana me dice: “escribo para darle esperanza a la humanidad, un sentido a la vida con ejemplos de la historia. Son luces éticas, de esfuerzo, de trabajo y que iluminan el presente mucho más que el propio presente”. En su obra sobre San Martín, escribe:

El estudio de figuras representativas en la historia de nuestros pueblos permite volver a creer en [...] la construcción consciente del destino de la humanidad, del compromiso asumido en la concreción de ideales, [...] para la siembra de futuras generaciones, y finalmente, permite creer en las utopías y en la posibilidad de concretarlas [Mastrangelo 2014: 50].

### **Rosita Pereyra (argentina, riojana, 1935)**

Nació en La Rioja, (Villa Casana). Vive en Mendoza desde 1938. Docente, escritora, poeta, narradora, prolífica, muy premiada y distinguida. Primer premio en dos Certámenes Literarios de Vendimia en Mendoza: *Reseros de pájaros* (poemas, 2014) e *Historias bajo la luna* (cuentos, 2018). Editó *Viento del Valle* (cuentos); *Agua del cántaro*; *La espina doliente* y *Rosa y laurel* en el género poesía. Tiene numerosas obras no editadas. Su literatura es netamente nativa “basada en afectos, costumbres y tradiciones de su tierra natal” [Pereyra 2018]. Se destaca por cuanto procura mantener vigente lo local y lo evocativo con criterios actuales.

En la entrevista Rosa Pereyra rememora que su mamá, Higinia Fernández, murió en el parto por falta de atención médica. Fue sexta en un hogar de cinco hijos. El padre quedó solo y una hermana se encargó de la casa. Luego, a sus dos años y medio, un hermano de la madre, Dionisio Fernández, casado con Guadalupe Maiza –quienes no tenían hijos–, va a la Rioja y la trae a su casa, (la actual casa de Rosita). Guadalupe sustituye amorosamente a la madre, pero todos los veranos iban a Villa Casana. Su historial materno se mantuvo vivo.

Rosa dice tener la vocación artística literaria por la línea materna de los Fernández. Comenzó a escribir a los nueve años. El interés por sus escritos se despierta en ella y en su familia con los premios recibidos. Un tío materno, Serapio Fernández, diputado provincial en La Rioja, le dijo: “Vos vas a hacer la obra que yo he querido hacer”. Lo sintió como un mandato. Y agrega: “Quería que yo escribiera, que me perfeccionara”. Para Rosa escribir es una forma de trascenderse a los padres, a los abuelos y a uno mismo.

Rosa afirma que ella volvió a su madre fallecida a través de un cuento “Madre en el crepúsculo”, un recuerdo imaginario, un tiempo que le hubiera gustado vivir. Su libro *Resero de pájaros* es todo Casana. “Patio de infancia” [2014: 59] y “Restos” [64] son la vuelta, a través de la poesía, a su casa materna. Me dice que para ella “la madre es símbolo de vida y de amor, da la trascendencia a hijos y a nietos, es llama de amor que no se apaga”. Sus hijos han sido sus sobrinos. La experiencia mística con su progenitora es el convencimiento de que, cuando falleció su tío Dionisio, ella vio a su mamá (aunque nunca estuvo en esa casa, ni nunca vio una foto de su mamita). Sintió la presencia, no vio la cara, pero supo que era ella. Dormía junto con las primas y la madre extendió la mano para tocarla. Le quedó una sensación de paz y bienestar.

En el cuento “El retrato”, de *Historias bajo la luna* [Pereyra 2018: 39], Rosa relata sobre la foto antigua de tres mujeres: bisabuela, abuela y madre. Cada una representa ciertas cualidades físicas y morales. La autora escribe:

Tres mujeres, tres destinos en un siglo pasado, ya obsoleto, ajeno a la tempestuosa existencia de este, pleno de reivindicaciones y búsquedas de paridades / pongo ante el espejo el retrato y mi rostro. Nos parecemos. No importa cuánto tiempo haya transcurrido [...]. Asumo que hay una cadena de pasión y espíritu entre nosotras. Sé bien que formo parte del retrato [41].

Para Rosa Pereyra la común unión con la línea femenina de su madre es una constante de su obra literaria y, para ella, ese hecho es como unirse a la madre tierra.

### **Alicia Duo (argentina, mendocina, 1943)**

Abogada, escritora, cuentista, poeta, Magíster en Literatura Argentina Contemporánea (Universidad Nacional de Cuyo), integrante del cuerpo de investigadores de CELIM (Centro de Estudios de la Literatura de Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo), Primer premio en Gran Certamen Vendimia Cuento por su libro *Historiografía pendular de un solo y mismo amor* (2000), con un jurado integrado por Marta Castellino, Liliana Bodoc y Ángel Puente Guerra. Ha recibido premios y menciones en varios certámenes. Editó en narrativa *Bailar vino beber tango* (2007) en español y en inglés (2008), obra declarada de Interés Legislativo por el H. Congreso de la Nación y otros entes gubernamentales: H. Cámara de Senadores de la Provincia de Mendoza, Ministerio de Turismo y Cultura de Mendoza, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza y Municipalidad de General Alvear, Mendoza. Publicó *La venta de una mujer* (cuentos, 2013) y *Amor, yo te confieso...* (cuentos, 2019). Colabora con artículos periodísticos, siempre bajo la premisa de denunciar la desvalorización, maltratos, acosos y abusos contra la mujer. Insistente, reclama justicia por los incesantes femicidios. Es socia de Sade Mendoza y miembro de la Comisión de Sade Godoy Cruz, Mendoza.

Alicia Duo afirma que la influencia materna en su literatura se presenta en muchos de sus cuentos. *Bailar vino beber tango* contiene figuras maternas en “El asesino” [Duo 2007: 33-5]; “Análisis de sangre y electrocardiograma” [19-22]; “De perros y de vino” [29-32]. El libro *La venta de una mujer* lo dedica su madre, quien “sufrió consecuencias de siglos de incompreensión y soportó rigores injustos. Me dio el ejemplo, con esforzado espíritu de lucha, a favor de la independencia femenina” [Duo 2013: 3]. En *La venta de una mujer*, el cuento “La clavada” [89-96] revela el destino de mujeres que, como su madre, tratan de mantener la fe adscripta a una firme moral y a un comportamiento ético estricto. En sus obras, se advierte la conducta materna que no vacila en constantes sacrificios y en sólidos amparos espirituales. Madre autodidacta, intelectual, visionaria, intérprete de simbolismos y sueños, su influencia se destaca en la literatura de Alicia Duo. En *Amor, yo te confieso...*, “Sangre en el agua” [Duo 2019: 199-204] es el cuento más significativo al respecto. Su prologuista, el psiquiatra legista Benigno Gutiérrez escribe: “En los simbolismos que

atravesan los hechos, aparece la sangre, el dolor y la madre que lava la sangre de la muerte. ¿Quién si no la figura de la madre? La madre, la mujer, la que ama y salva” [Gutiérrez en Duo 2019: 10].

## CONCLUSIONES

En las siete autoras analizadas concuerdan líneas unitivas que, como flechas precisas, atan la tarea intelectual de estas escritoras con sus progenitoras. La familia, en el género femenino, impone improntas escriturarias en forma pasional, magnífica, estridente, significativa y amorosa. Las letras se gestan en los vientres maternos de abuelas, madres, hijas. Cada autora es un dibujo particular de su círculo íntimo. El lugar, la crianza, junto con la palabra escrita –compartida en materia y espíritu con las progenitoras– las identifica sin mezclas o confusiones. El sello de cada madre les permite decirse a sí mismas quiénes son en un mundo literario local y universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAVENA, PABLO; DRAJER, ELIANA; GARCÍA, PABLO, eds. 2010. *Concurso literario Ciudad de Mendoza Poesía y Cuento*. Mendoza: Municipalidad de Mendoza, Dirección de Cultura.
- DRAJER, ELIANA. 2009. *Muñequita chocadora*. Buenos Aires: Suri Porfiado Ediciones.
- . 2018. *La palabra nada*. San Juan: Fondo Editorial Cámaras de Diputados de San Juan.
- DUO, ALICIA. 2000. *Historiografía pendular de un solo y mismo amor*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- . 2007. *Bailar vino beber tango*. Pról. Marta Elena Castellino. Buenos Aires: Alloni/Proa Editores.
- . 2008. *Dancing Wine Drinking Tango*. Trad. Amedeo N. Tenaglia. Pról. Marta Elena Castellino. Autonomous City of Buenos Aires: Alloni /Proa Editores.
- . 2013. *La venta de una mujer*. Mendoza: Jagüel Editores de Mendoza.
- . 2017. *El niño roto de Mercedes Fernández y la restauración de la esperanza*. Tesis de Maestría en Literatura Argentina Contemporánea. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Inédita.
- . 2019. *Amor, yo te confieso....*. Pról. Benigno Gutiérrez. Comentario Fabiana Mastrangelo. Buenos Aires: Victorioso Ediciones.
- FAVARO, MERCEDES [FERNÁNDEZ DE]. 1984. *Las tejedoras del tiempo*. Mendoza: Ediciones S.A.D.E Mendoza.
- FERNÁNDEZ, MERCEDES. 1989. *Con olor a tinta*. Pról. Raúl Silanes. Mendoza: Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.
- . 2009. *El niño roto*. Mendoza: Zeta Editores.
- LEVINSON, LILA, et. al. 2000. *Suma de cuentos*. Coed. argentino-cubana. Cuba: Ediciones Abril; Mendoza, Argentina: Zeta Editores.
- . 2015. *Los cuentos de Lila*. Mendoza: Aniston Ediciones.
- LO BUE, ADELINA. 1985. *Línea de fuego*. Buenos Aires: Marymar Ediciones.
- . 1995. *Mapas*. Mendoza. Pról. Salvatore Saglimbeni. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- . 2009. *Señales rupestres*. Pról. Víctor Gustavo Zonana. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- . LO BUE SAGLIMBENI, ADELINA. 2021. *El color del terciopelo*. Pról. Víctor Gustavo Zonana. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Dock.
- MASTRANGELO, FABIANA.; SCHMID, ROLANDO ESTEBAN, eds. 1991. *Godoy Cruz, pasado y presente*. Mendoza: Municipalidad de Godoy Cruz, Ediciones Culturales de Mendoza.
- . 2003. *Don Santiago: Vida y obra del señor Santiago Bovisio*. Mendoza: Zeta Editores.
- . 2010. *Las bendiciones de Tutankamón: Un viaje iniciático a vidas pasadas*. Buenos Aires: Parábola Editorial.
- . 2011. *La creatividad y el sentido de la vida*. Mendoza: Talleres Gráficos integralprint.
- . 2014. *Valores humanos de José de San Martín: Su misión americana*. Buenos Aires: Dunken.
- . 2016. *Godoy Cruz, una historia: Del barrio de San Vicente a la ciudad de hoy*. Buenos Aires: Victorioso Ediciones.
- . 2017. *Valores humanos de José de San Martín: Su misión americana*. Avaluos Institucionales y Académicos. 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Victorioso Ediciones.
- MITCHELL, MARGARET. 2007. *Lo que el viento se llevó*. Madrid: Editorial Zeta Bolsillo.
- PEREYRA, ROSA. 2014. *Resero de pájaros*. Pról. El Jurado. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- . 2018. *Historias bajo la luna*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.

## “GRITOS, GRIETAS Y SIEMBRAS” EN DOS NOVELAS TUCUMANAS

“Screams, cracks and sows” in two Tucuman’s novels

Diego Fernando FONT

Universidad Nacional de Tucumán  
diegoffont@gmail.com

### RESUMEN

Este trabajo analiza las representaciones de las comunidades indígenas en dos novelas tucumanas de la segunda mitad del siglo XX: *Viejo camino del maíz* (1979), de Adolfo Colombres, y *Santísimas viruelas* (1997), de Eduardo Rosenzvaig. Nos interesa pensar y analizar cómo representan la cultura y el lenguaje de las comunidades indígenas dos autores centrales de la literatura tucumana. Para ese análisis tomamos la noción de “gritos, grietas y siembras” de Catherine Walsh, ya que consideramos que el horizonte que abarca este corpus está conformado por gritos de resistencia, y que estos agrietan la superficie de la “historia oficial”, sembrando una historia otra. Es así como estas novelas hacen ingresar las representaciones de las comunidades indígenas, problematizando el lugar que le da el discurso histórico argentino oficial. Resulta operativo en ese sentido el pensamiento de Kusch y su “América profunda”, para poder acercarnos a un pensamiento precolombino que se vincula con las grietas y gritos de resistencia que aparecen en estas novelas. Este trabajo se propone, en definitiva, analizar un horizonte antropológico posible a través de las categorías “gritos, grietas y siembra” y “América profunda”, y ofrecer una visión situada de las representaciones de las comunidades originarias en la literatura tucumana.

**Palabras claves:** Gritos, grietas, siembras, América profunda

### ABSTRACT

This paper analyzes the representations of indigenous communities in two novels from Tucuman in the second half of the 20th century: *Viejo camino del maíz* (1979) by Adolfo Colombres and *Santísimas viruelas* (1997) by Eduardo Rosenzvaig. This paper aims to think about and analyze how two central authors of Tucuman literature represent the culture and language of indigenous communities. For this analysis, we have taken Catherine Walsh’s notion of “cries, cracks, and sowings” since we consider that the horizon covered by this corpus is made up of cries of resistance, which crack the surface of “official history”, “sowing” another history. This is how these novels bring in the representations of indigenous communities, problematizing the place assigned to them by the official Argentine historical discourse. In this sense, the thought of Kusch and his “América profunda” (deep America) is operative in order to approach a pre-Columbian thought that is linked to the cracks and cries of resistance that appear in these novels. This paper aims, in short, to analyze a possible anthropological horizon through the categories “cries, cracks, and sowings” and “deep America” and to offer a situated vision of the representations of the native communities in the literature of Tucumán.

**Keywords:** Screams, cracks, sowings, deep America

## INTRODUCCIÓN

Para este trabajo analizamos las representaciones de las comunidades indígenas en las novelas tucumanas *Viejo camino del maíz* (1979), de Adolfo Colombres, y *Santísimas viruelas* (1997), de Eduardo Rosenzvaig. La primera se sitúa en el interior de Santiago del Estero, en un pueblo olvidado. A través de cuatro capítulos abarca una extensa temporalidad que inicia con la invasión y exterminio español, avanza hacia la conformación del Estado Nacional Argentino y llega hasta mediados del siglo XX, aproximadamente. Pero el tiempo transcurre difuso, entre invasiones, desmontes y la transformación del pueblo en un desierto fantasmal a manos de las compañías forestales. La segunda novela se sitúa en mediados del siglo XVIII, en las reducciones misioneras del Chacho. Trata de una guerra entre los españoles invasores y las comunidades indígenas en alianza con algunos jesuitas. Es importante remarcar que este corpus se distancia de representaciones indigenistas de las comunidades originarias, optando por evidenciar una historia otra, no exenta de tensiones y conflictos. Por esta razón es que optamos por las nociones de “gritos, grietas y siembras” de Catherine Walsh y “América profunda” de Rodolfo Kusch, entendiendo que es necesario que las herramientas para el análisis de estas novelas sean decoloniales y situadas.

Avanzaremos entonces en tres momentos: en primer lugar, analizando los gritos, luego las grietas y finalmente las siembras de este corpus. Siempre entendiendo que estas categorías están intervencionales: los gritos agrietan, y en las grietas brota lo que será la siembra de una América profunda, precolombina.

### Gritos

Los gritos, según Catherine Walsh, se construyen como formas de resistencia, sentires sentidos y vividos, que nacen de la indignación, rabia, dolor y horror. Son también mecanismos, estrategias y acciones de lucha, rebeldía, resistencia, insurgencia y transgresión ante la condición impuesta de silenciamiento. Los gritos reúnen silencios y reclaman –se apoderan de nuevas– voces secuestradas, subjetividades negadas, cuerpos, naturaleza y territorios violados y despojados.

En *Viejo camino del maíz* los gritos se expresan en “las voces quichuas” que se diseminan por toda la novela, y que Colombres se encarga de glosar con la siguiente advertencia:

[...] el presente glosario resulta prescindible en un primer nivel de comprensión, donde la magia de la palabra, la fuerza del sonido, cuenta más que su significado exacto. No obstante he resuelto agregarlo a la obra, para posibilitar una lectura más profunda [125].

Estas voces operan como gritos dentro de la novela porque agrietan y resisten el extenso tiempo en el que se desarrolla la narración. Cuando la viruela y las inundaciones hunden en el barro a todos los habitantes, sus fantasmas seguirán expresándose con voces quichuas. Incluso en el tiempo más cercano a la actualidad del capítulo final, quienes desentierran los huesos de los indios, también refieren a esas voces. Aparecen también en notas al pie que introducen una traducción cuando el glosario no es suficiente. Explican juegos propios de las culturas originarias del interior de Santiago. Estas voces son gritos que agrietan el espacio escriturario de Colombres, lo profundizan en el sentido antropológico que propone Kusch en su *América profunda* (1998), siendo la presencia de la América precolombina en la novela.

Estas voces-gritos se pueden vincular con las diversas lenguas que registra el indio Babel en *Santísimas viruelas*, más de cincuenta lenguas pertenecientes a los mocobí, copogni, pelo, toba, belela, lule, guaraní, mataguaya, entre otras. Babel sugiere a los jesuitas escribir una gramática para las lenguas indígenas, como lo hizo Nebrija. Así estas lenguas serían gritos de resistencia; al afán unificador de Nebrija se oponen la diversidad de lenguas indígenas, el plurilingüismo. Babel no se detiene y también propone hacer la “Biblia políglota Chaco” y dice que “los españoles no tendrían por qué ofenderse” [Rosenzvaig: 66]. En un momento Babel se refiere al mito que lleva en su nombre y sentencia: “Luego llegan los españoles y quieren imponer una sola lengua, esa arrogancia puede volver a enojar a Dios, Chaco se desploma si no se conservan las lenguas” [69].

Ya en el primer capítulo de *Viejo camino...* el primer grito es de guerra, abipones y lules invaden este pueblo del interior de lo que hoy es Santiago del Estero. Un hombre de Sumamao pierde a su familia y con el hueso de un lule hace una flauta; su música es grito y llanto por haberlo perdido todo. Su llanto se transforma en cólera e impotencia con la llegada de los españoles, el “gran trueno” [Colombres: 15] que termina con la vida del hombre de Sumamao. Pero su llanto resiste, se transforma en grito que se manifiesta en la naturaleza: “y ahí quedaron las sendas del maíz, bajo un sol distraído que tardó en percatarse del cam-

bio. Al saberlo montó en cólera, y comenzó la historia del desierto” [16]. El camino del maíz deviene tierra infértil, la naturaleza se agrieta para resistir la invasión, territorio hostil para toda vida, inconquistable.

*Santísimas viruelas* abre con el “Manifiesto evangélico del Chaco” [Rosenzvaig: 21] del Rey Nicolai, quien se autoproclamó rey de Paracuaria. Exhorta a los jesuitas a dejar de ser carceleros, a no dejarse llevar por la violencia, motor de la inquisición. Luego nos enteramos de que este rey estaba rodeado de cinco mil indios, es el primer jesuita en formar un pacto con las comunidades indígenas, lo cual va a devenir en una guerra contra los españoles. Guerra que agrieta la Conquista de los españoles.

### Grietas

Se tratan de grietas que construyen formas muy otras de “estar-hacer-ser-sentir-pensar-saber-vivir” [Walsh: 17], que van agrietando la historia oficial; es aquí donde brotan modos otros, “pequeñas esperanzas”, transgresiones, indisciplinamientos, rupturas y desplazamientos.

En *Santísimas viruelas*, una de las grietas más importantes es la que producen las cartas confesiones de Paucke (el jesuita austríaco protagonista de la novela) y las confesiones en primera persona de Babel ante Fray Aníbal. Son gritos que se apropian de la herramienta fundamental del cristianismo, para agrietar así la institución toda. Transforman la confesión, la profanan. Florián escribe y no puede ponerle freno a su impulso por más que lo desee: “¡Dios, hay cosas que quisiera no contarte!” [Rosenzvaig: 37]. Su llanto es grito que se funde con la profundidad de la naturaleza del Chaco, incluso antes de partir hacia América:

[...] y empecé a llorar, lo recuerdo largamente y en silencio, lloraba con mi oreja sana, con mi garganta, con la mano mojada, lloraba como una lluvia larga de goterones ácidos, rítmicamente, hamacándome entre soldaditos, lloraba como le océano del Perú porque no sabía qué hacer solo en un universo violado [...] lloraba porque moría mi niñez sin haber nacido [...] [37].

El universo violado, Paucke es el jesuita que no quiere evangelizar, o que duda, y descubre a través de sus visiones una forma otra de vincularse con los indígenas. Once años antes de partir hacia el Chaco, a Paucke lo visita el Arcángel Gabriel, quien le habla con una voz “gastada” [35] o, podríamos decir, agrietada por venir de Indias, donde se encargó de proteger a los indios, contradiciendo lo que pensaba Florián. El Arcángel lo exhorta a seguir ese camino. Las vírgenes lo invitan a volar, a emprender el viaje imaginario a la tierra que llaman América. Estas visiones de Paucke irán agrietando el dogma religioso de la conquista durante toda la novela.

Una de las grietas en las que coinciden ambas novelas es la que produce la peste de la viruela. En *Viejo camino...* la peste y las inundaciones, como mencionamos anteriormente, se tragan a los habitantes del pueblo. Aquí se produce un reencuentro entre los habitantes que se dedicaban a matar indígenas y cortar sus testículos, y los indígenas mismos, que pasan como sombras y sin rencor, con un silencio que casi es un grito, les recuerdan sus faltas. Esto produce en uno de los protagonistas, Salustiano, un hondo sentimiento de culpa y arrepentimiento, solo posible después de la muerte.

En *Santísimas viruelas* la peste “duró la eternidad, es decir cuatro meses hasta el día primero de enero. A fines de ese mes, Paucke celebró una gran misa en agradecimiento por haber muerto solo doscientos veintiún indios y otra parte quedar mutilada” [Rosenzvaig: 232]. Se pierde el coro y orquesta que el misionero austríaco había formado, la herramienta de resistencia a los gritos que le quedaba. Pero la peste también se va llevando las lenguas que releva Babel, él mismo anuncia que en el nuevo milenio no habrá palabra. Hacia el final de la novela aparece la última grieta, se abren las costuras en el pecho de Paucke y por esa grieta ingresa la palabra perdida, rebelada a Paucke por la Virgen María, la cual parece reponer, sembrar una “pequeña esperanza” de los jesuitas rebeldes y las comunidades indígenas en su enfrentamiento con la conquista española.

Los olores también se encargan de ir produciendo grietas en ambas novelas. Se vinculan con los “hedores” latinoamericanos que señalaba Kusch en *América profunda*. El higienismo occidental no logra sobreponerse y, por más que busque limpiar, arrasar, las tierras latinoamericanas, el hedor resiste. En *Santísimas viruelas*, estos olores producen asco en Paucke: los monederos hechos con escrotos de indios o españoles, y el tabaco masticado por viejas y vuelto a escupir. Es el mismo olor que aparece en sus visiones de las Vírgenes, untadas con un líquido interior del yacaré americano. Ese hedor primero le produce náuseas pero después seduce a Paucke. Más adelante vemos cómo se conforma el hogar de las comunidades:



Un grupo de chozas sin plaza en medio de la mugre y el hedor pestilente; aquí y allá restos de ganado carneado y en putrefacción; entrañas, cabezas y cogotes de bueyes. [...] el calor descomponía rápidamente todo e inundaba de moscas el lugar; pisaba huesos allí donde caminaba entre indios alegres que lo conducían hasta su vivienda que, como iglesia, no tenía paredes y techo sino placas de cueros frescos de buey [Rosenzvaig: 70].

El olor se pega al cuerpo de Cithaalín, una cacique mujer, al ser abandonada en la selva por su padre: “llo-rando allí con seis perros, pero éstos se le pegaron al cuerpo y le enseñaron los olores de las serpientes, de los carpinchos cuero color mostaza cuando escapan hacia el agua” [Rosenzvaig: 86]. Es el “hedor latinoamericano”, impregnado en todo, lo que permite a Cithaalín formar un vínculo profundo con la naturaleza, conocer la interioridad de su propio cuerpo: “Ella supo de su arma olfativa en la mocedad, cuando perseguía a un grupo de soldados españoles y en un claro de altas palmas descubrió el olor a miedo dejado por ellos, la más fuerte de las fragancias de la tierra” [86]. Se describe al olor de los españoles como “olor de ángeles” del cual algunos indígenas se alimentan.

Más adelante se define al olor como proveniente de las humedades y se dice de Babel que es una mancha de humedad en el muro de la civilización, mancha que puede ser pintada pero que siempre permanecerá allí, profunda, resistiendo.

### Siembras

Las grietas siembran esperanzas pequeñas, según Catherine Walsh, que permiten la existencia e irrupción de “lo muy otro”, que hace vida a pesar de –y agrietando– las condiciones mismas de su negación.

En *Viejo camino...*, las siembras aparecen al principio, remitiendo a un pasado en el que el interior de Santiago era abundante en maíz, quinua y trigo. Y a pesar de las tensiones, las comunidades originarias podían estar seguras de que la lluvia volvería a traer la siembra, el camino del maíz. Hasta que irrumpe el “gran trueno” del arcabuz español y arrasa con todo, exterminando el viejo camino. Más avanzada la novela, podemos ver que la siembra que resiste en las grietas del desierto santiagueño, son las ánimas de los habitantes. Estas se niegan a desaparecer o ser silenciadas, hasta el último momento de la novela se encargan de espantar a quienes llegan de pasada. Para que entiendan que se trata de un pueblo abandonado, para que el desierto no los deje completamente en el olvido.

En *Santísimas viruelas*, la siembra es el hedor, que agrieta todo lo que el continente expulsa: “Toda nueva vida procedía de la putrefacción, de ahí que Burges dejara que todos los animales carneados se descompusieran allí mismo en la aldea. Los indios lo miraban sin estar en desacuerdo. Siempre lo había hecho así [...]” [Rosenzvaig: 100].

## CONCLUSIONES

Consideramos que estas novelas conforman una serie literaria tucumana que viene a problematizar las representaciones más indigenistas de las comunidades originarias en la literatura argentina. Esta serie se podría expandir hacia el Noroeste Argentino con la inclusión, por ejemplo, de *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos. Esta serie se comporta entonces como una grieta en el canon literario rioplatense, lo rebasa y en ella nace la siembra, porque esta serie sigue en expansión.

Resulta muy enriquecedor vincular las formas de representar a las comunidades indígenas que tienen estas novelas con las “grietas, gritos y siembras” de Catherine Walsh; este método podría usarse a su vez tanto para la novela de Demitrópulos como otras novelas que abordan también dichas representaciones más cercanas a la actualidad, como *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, *Indiada* y *Correrías de un infiel*, de Osvaldo Baigorria, etc.

Finalmente consideramos que, en ambas novelas, la naturaleza también expresa sus gritos y grietas, para sembrar en los cuerpos de quienes habitan el continente, las grietas de una América profunda, precolombina, que resiste.

**BIBLIOGRAFÍA**

- COLOMBRES, ADOLFO. 1979. *Viejo camino del maíz*. México: Diana.
- KUSCH, RODOLFO. 1998. *Obras completas*. Buenos Aires: Fundación Ross.
- ROSENZVAIG, EDUARDO. 1997. *Santísimas viruelas*. Sevilla: Castillejo.
- WALSH, CATHERINE. 2017. “¿Interculturalidad y (de)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya Yala”. García Diniz, Alai; Araujo Pereira, Diana, coords. *Poéticas y políticas del lenguaje en vías de descolonización*. Foz Iguazu, Brasil: Universidad de Integración Latinoamericana. 19-53.

# EL GÉNERO POLICIAL EN LA LITERATURA REGIONAL-TERRITORIAL MISIONERA: EL PUÑAL ESCONDIDO Y TRAMPA FURTIVA, DE SEBASTIÁN BORKOSKI

*The police genre in regional-territorial literature of Misiones: El puñal escondido and Trampa furtiva by Sebastián Borkoski*

**Carla Yamila GESSINGER**  
Universidad Nacional de Misiones  
yamilagessinger@gmail.com

## RESUMEN

Este trabajo lo desarrollamos en el marco del proyecto *Cartografías literarias y críticas: Archivos territoriales*, dirigido por Carmen Santander, del Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Posgrado (Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones) y tiene por propósito presentar los principales postulados de nuestras indagaciones en torno a la figura autoral de Sebastián Borkoski y el género policial misionero. Conversamos con diferentes concepciones y percepciones de las categorías de literatura, autor, escritor, territorio, región, género, entre otras, que circulan en la semiosis social, en un discurso crítico que, desde los enfoques disciplinares de la Semiótica, los Estudios Culturales, el Análisis del Discurso, la Teoría y la Crítica Literaria permitan, en algunos aspectos, abordarlas y articularlas con la producción literaria del escritor-autor Sebastián Borkoski y con sus actuaciones estratégicas en el campo cultural e institucional misionero. Nos centramos en sus novelas *El puñal escondido* (2011) y *Trampa furtiva* (2013), las cuales, a partir del género policial, posibilitan a Sebastián Borkoski polemizar y desplegar la interculturalidad y las problemáticas socioculturales de la territorialidad misionera.

**Palabras claves:** Literatura misionera, autor-escritor, regional-territorial, género policial

## ABSTRACT

This work is developed within the framework of the project *Literary cartographies and criticisms. Territorial Archives* directed by Carmen Santander of the Semiotics Program of the Secretariat of Research and Postgraduate Studies (FHyCS – UnaM) and aims to present the main postulates of our inquiries around the authorial figure of Sebastián Borkoski and the police genre of the province of Misiones. In the research, we talk about different conceptions and perceptions of the categories of literature, author, writer, territory, region, genre among others used in the social semiosis, in a critical discourse that, from the disciplinary approaches of Semiotics, Cultural Studies, Discourse Analysis, Theory and Literary Criticism allow, in some aspects, to address and articulate them with the literary production of the writer-author Sebastián Borkoski and with his strategic actions in the cultural and institutional field of research in Misiones. We focus on his novels *El puñal escondido* (2011) and *Trampa furtiva* (2013) which, from the police genre, allow Sebastián Borkoski to polemize and deploy interculturality and the sociocultural problems of territoriality in this province (Misiones).

**Keywords:** Literature of Misiones, author-writer, regional-territorial, police genre

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo presentar los principales postulados de nuestras indagaciones en torno a la figura autoral de Sebastián Borkoski y el género policial misionero. Al incursionar en la Literatura Misionera identificamos dos líneas teórico-críticas que nos interesan para los objetivos de nuestra indagación: el concepto de *literatura regional* y el de *literatura territorial*. En esta investigación no rechazamos el hecho de que las obras literarias estén ancladas en un territorio y que, por supuesto, queden plasmadas características propias de la zona cultural, sino que buscamos evitar la práctica que entiende a la literatura regional como mero pintoresquismo, reflejo e imitación de las costumbres, tradiciones, paisajes, giros lingüísticos de un lugar geográfico. En otras palabras, defendemos una literatura que *estime* la interculturalidad, la hibridación y la polifonía de los intercambios; que no *sobre-estime* las características sociales y culturales particulares de una región; que no *sub-estime* las relaciones de poder materiales y simbólicas; y, que no *des-estime* los procesos de representación, apropiación y subjetivación, atravesadas por diversas líneas de fugas, identidades y reconocimientos. Proponemos, por lo tanto, una puerta de entrada a la literatura regional-territorial misionera centrándonos en el escritor Sebastián Borkoski y en el género policial.

### Sebastián Borkoski: Configuración autoral

Iniciamos nuestra exposición presentando brevemente al autor: Sebastián Borkoski es ingeniero industrial de profesión y escritor de vocación, nacido en 1981 en Posadas, Misiones. Esta expresión que suele pronunciarse habitualmente nos introduce en algunas de las problemáticas del territorio misionero pues, pese a su empeño, este productor cultural, al igual que otros escritores de *este lugar*, no se dedica exclusivamente a la literatura ni vive económicamente de ella. Las condiciones de producción, el mercado editorial y las políticas culturales de la provincia<sup>1</sup>, por sí mismas, no ofrecen un sistema de sostenimiento que garantice la profesionalización de la *figura del escritor* y lo convierte, de esta manera, en una práctica por vocación, por deseo y por placer. Esta situación lo obliga a difundirse y promocionarse mediante estrategias propias, las que han generado en Sebastián Borkoski modos de operar particulares que lo ha incorporado a las representaciones colectivas denominadas Escritores Misioneros, lo ha vinculado a la trama de la *novela policial* y lo ha puesto en conversación con la literatura regional-territorial.

Si bien la institución literaria salvaguarda su proyecto autoral a partir de la publicación de sus obras<sup>2</sup> y otros modos de circulación que acarrear responsabilidades legales, estéticas, jurídicas y económicas relacionadas con la autoría, sin lugar a dudas, el reconocimiento de sus textos literarios es el resultado de su talento estético, pero también de su circulación en varios lugares de enunciación y campos de acción. Sebastián Borkoski circula en los diferentes niveles del sistema educativo y en sus múltiples proyecciones –programas curriculares, visitas a escuelas, charlas informales, investigaciones científicas, congresos, crítica literaria, disertaciones, etc.– los cuales surcan otros espacios de desplazamientos que se suman a los propios de la obra literaria y lo respaldan e instalan como voz autorizada. A su vez, la escritura trae consigo el reconocimiento mediante las re-ediciones de los libros, la participación en antologías, certámenes, convocatorias y adaptaciones de sus producciones a otras modalidades artísticas. A esto se le suma que Sebastián Borkoski aprovecha las redes virtuales reservándose un rol protagónico en la difusión de su figura autoral operando con *E-mail* (sebaborkoski@gmail.com), Twitter (@sebaborkoski), Facebook (Sebastián Borkoski), Instagram (sebastianborkoski), WhatsApp, YouTube, Messenger, etc. Al mismo tiempo explota las oportunidades de los medios de comunicación social –columnas literarias, entrevistas, reportajes, notas, artículos, noticias periodísticas, programas de radio y televisión, etc.–, los cuales lo sitúan en un estratégico escenario desde donde cuestionar las políticas culturales que definen los representantes provinciales en el ámbito nacional.

1 El campo cultural y literario misionero es estudiado en varias investigaciones: *Políticas lingüísticas en zonas de frontera* [1999], *Palpitaciones cotidianas en el corazón del Mercosur* [2003], *Semiótica de fronteras: dimensiones y pasiones territoriales* [2014 b], *Habitar la frontera* [2014 a], entre otros ensayos y ponencias de Ana Camblong; *Alfabetización semiótica en los umbrales* [2010], de Raquel Alarcón; *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia* [2004], de Carmen Santander, que aborda la situación del escritor-autor-intelectual de provincia y en él comienza a perfilarse teóricamente los conceptos de *literatura territorial* y *autores territoriales*.

2 *El puñal escondido* [2011], *Cetrero nocturno* [2012], *Trampa furtiva* [2013], *Los diablos blancos* [2016], *Los hombres bajos* [2016], *Cuentos breves* [2019], *El sueño Rádovan* [2020].

Empero, comprender el proyecto literario de un escritor-autor es comprenderlo desde la construcción de un léxico que lo posiciona en una *red* respecto de otras figuras autorales del campo; por este motivo, lo ponemos en conversación con el conjunto de *autores territoriales*, entre los cuales aparecen figuras protagónicas para la historia de la literatura misionera como Marcial Toledo, Raúl Novau, Olga Zamboni, Hugo W. Amable, Lucas Braulio Areco, entre otros, y lo definimos como un *escritor-autor regional-territorial* que implanta sus posicionamientos políticos, ideológicos y estéticos en instituciones representativas de la cultura.

### El género policial misionero

En cuanto al género pensamos es una interesante puerta de entrada a la literatura misionera porque es una categoría histórica construida según procesos de enunciación, prácticas, instituciones y sistemas que exhiben las condiciones específicas del uso de la lengua que la sociedad institucionaliza en formas típicas, genéricas, estructurales estables y relativamente conclusivas, funcionando como *horizontes de expectativas* para los lectores y *modelos de escritura* para los autores, brindando condiciones de previsibilidad, actuando como *mapas* meta-semióticos de la enciclopedia cultural, posibilitando la organización social del sentido y exhibiendo sus condiciones de producción [Arán y Barei; Bajtín; Lotman; Nanni; Todorov].

En el caso de las novelas analizadas ciertos *efectos de sentido* nos habilitan a instalar tanto a *El puñal escondido* como a *Trampa furtiva* en el linaje asociativo de las novelas policiales. Este escenario nos condujo a la persecución de los rastros del género policial, sus momentos fundacionales y vertientes destacadas, sus principales exponentes, las apropiaciones y transformaciones de sus procedimientos modélicos en Argentina, etc. Esta indagación no solo nos introdujo en ciertas discusiones que lo rondan, sino que, además, nos llevó a preguntarnos qué es la literatura: ¿Acaso hay una literatura artística, auténtica, verdadera, defendible, original, una que realmente cuente y otras que no? ¿Qué entendemos por literatura? A lo largo de su corta historia crítica<sup>3</sup>, un amplio repertorio de estudios buscaron darles respuestas a estos mismos interrogantes. Entre los críticos del tema, Michel Foucault y Gilles Deleuze coinciden en su *extranjería* respecto del discurso cotidiano y su *función fabuladora* que la ubica ni en lo falso ni en lo verdadero, sino en potencia y entre los discursos. Los adjetivos que utilizan ambos autores en el propósito de profundizar la comprensión y caracterización del discurso literario –“transgresor”, “mortal”, “repetitivo”, “redoblado” [Foucault: 94], “informe”, “inacabado”, “desbordado”, “devenido” [Deleuze: 13]– dan cuenta de la imposibilidad de definirlo desde un solo aspecto y efectuar generalizaciones. A pesar de que, en todos ellos, late la idea del movimiento, del desplazamiento, del dinamismo, la sensación de que la literatura está siempre en proceso, igualmente nos inquieta entender por qué un género tan difundido en Argentina (desde el siglo XIX) recién aparece con fuerza en la narrativa misionera a partir del siglo XXI; al mismo tiempo, no evitamos preguntarnos por qué un género como el policial es elegido por escritores de la literatura. Para aproximarnos a posibles respuestas tenemos que reflexionar sobre la triada *literatura-lenguaje-obra* estudiadas por Foucault:

El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y al mismo tiempo el sistema transparente que hace que, cuando hablamos, nos comprenda [...] las obras; digamos que está esa cosa extraña dentro del lenguaje, esa configuración de lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y retiene en él el fluir del murmullo [...] La literatura [...] es un tercer término, el vértice de un triángulo, por el cual pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje [74].

En consecuencia, podemos decir, junto a Foucault, que la *obra literaria* es producción cultural, se construye sobre la base de un *sistema literario* que emplaza sobre otros campos de fuerza vinculándose con otros sistemas signícos: es uno más, *mortal* y *repetitivo*. Estamos de acuerdo con Lotman [27], antes de emitir un juicio hacia el carácter artístico o no de alguna obra, hemos de discernir primero qué es lo que se *valora* y en consecuencia funcionarán diferentes *criterios de valoración*: el canon, lo escolar, el pasado, la cantidad de lectores, etc. y según cada uno de estos, diferentes modos de percibir la literatura [Shaeffer]. Con respecto a lo antes planteado, advertimos que el género policial pone en tensión el concepto ca-

<sup>3</sup> Michel Foucault explica que la literatura se convirtió en tercer término generando conciencia crítica sobre ella tardíamente y recién en el siglo XIX [75].

nónico de literatura y los modos de circulación de la cultura: por un lado, es manifestación típica de los productos literarios populares y masivos, hasta no hace mucho tiempo considerados de poco valor; por otro lado, al tener sus primeras manifestaciones en folletines, kioscos, revistas baratas, o el hecho de que consigamos las novelas estudiadas en los “supermercados de la zona” [“Sebastián Borkoski en el senado...”], suplanta al libro y a las librerías como espacios privilegiados del tránsito cultural. Pero, además, pone en tensión la *ley del género*, en el uso particular que cada cultura hace de un mismo modelo [Berg: 3]. En este sentido, Amar Sánchez postula que son tres los elementos esenciales para el policial: crimen, verdad y justicia [47]. Mas, la presencia o ausencia de alguno de ellos no habilita o inhabilita esa condición, ya que una obra participa, parcial o fragmentariamente, de ciertas marcas textuales que el género instaura y que, aquí y ahora en Misiones, se traducen redefiniéndose en caracterizaciones propias.

En lo que concierne al *por qué* en Misiones y *por qué recién* creemos que la aparición de este género en la provincia se debe a las mismas razones que lo hicieron aparecer en la literatura: entre los motivos que consideramos suscitan su presencia tardía registramos el acrecentamiento poblacional, que alcanza su mayor desarrollo recién en la década del 2000, desencadenando como efecto colateral el incremento de las tasas de criminalidad, fruto de las tensiones sobre la propiedad privada, la desigualdad social, la falta de oportunidades, la marginalidad, etc. y el incremento de las noticias periodísticas policiales, rastros de lo empírico que le brindan al policial sus temas. De igual forma lo hacen los *espacios vacíos* dejados por los hechos no noticiables, los huecos de la inoperancia de la justicia y los desplazamientos temáticos consecuencia de los desplazamientos sociales. Por ende, son temas seleccionados del contexto de producción y circulación del autor que articulan con los elementos-figuras-leyes del policial y que la narrativa borkoskiana absorbe y reterritorializa de acuerdo con sus propias perspectivas estéticas-discursivas.

El rastrillaje que realizamos posicionó a Horacio Quiroga<sup>4</sup> como el primer escritor del género en la provincia, aunque su publicación policial, *El crimen del otro*, la realizó tiempo antes de su morada en Misiones, y situó como emergencia de la novela policial misionera la obra *La cárcel*<sup>5</sup>, de Marcelo Moreyra. También percibimos que la producción policial posterior<sup>6</sup> augura un futuro prometedor para el policial en este territorio.

Ahora bien, la literatura borkoskiana presenta zonas de cercanías con el *género policial*, de igual forma, de encuentros y proximidad con la *literatura territorial*, aquella que “[...] insiste, discursiva y literariamente, en geografías y espacialidades que no solo colaboran en la mera identificación del lugar desde el cual se narra y se escribe literatura, sino que se configura como un dispositivo de poder que señala posiciones estéticas, políticas e ideológicas que mapean los universos literarios [...]” [Andruskevicz: 10]. De este modo, las novelas trabajadas exteriorizan ciertas particularidades del género policial regional-territorial misionero entre las que destacamos las siguientes:

- Espacio híbrido, entremedio y mestizo:

El género policial misionero, representado en las novelas analizadas, colinda con otros géneros en los que la *crónica* emerge como *matriz discursiva*. La crónica, molde híbrido y adaptable [Bernabé: 9], aporta sus características a la novela policial, es decir, en la historia del crimen y de la investigación, en los segmentos narrativos-descriptivos, en las entrevistas, en los cuadernos de anotaciones, en las aclaraciones, etc., hace ostensible la hibridez, la que situará al policial en un espacio de *entremedio*, de contactos y negociaciones permanentes con otros géneros; también entremedio de lo popular y lo artístico, de la realidad y la ficción, de lo oficial y lo clandestino de los espacios culturales. A partir de esta diversidad de cruces deviene en *género mestizo*, que conservará las tradiciones del enigma de sus padres fundadores –el policial de enigma y el policial de acción–, pero se adaptará a las condiciones de producción de su

4 Es relevante hacer notar que el narrador uruguayo, radicado en Argentina y domiciliado posteriormente en 1909 en San Ignacio, Misiones, comienza en el siglo XX a difundir los textos de Edgar Allan Poe y los folletines policiales de Conan Doyle y Gastón Leroux [Berg: 4].

5 Novela que, a lo largo de sus dos capítulos, se centra en las representaciones de la ley desde el testimonio del cabo Marcial Morales, hijo de un ex-agente de la policía de Misiones [Figueroa y Albrecht].

6 *El puñal escondido* [2011] y *Trampa furtiva* [2013] de Sebastián Borkoski, novelas que investigamos; además, *Zapato Martínez contra los ñamembuyses* [2012], *Zapato Martínez contra la sociedad del silencio* [2014] y *Amanda y el sistema del mundo* [2017], de Alberto Szretter; *La cacería*, de Hugo Mitoire; *La puerta azul* [2016] y *La venganza de su señoría* [2019], de Marcelo Galeano; *Si he de morir*, de Jorge Lavalle.

madre generadora –la literatura regional-territorial–. No obstante, sobre todo, parece confirmar que, aunque comúnmente la crónica integre la narración policial, en *El puñal escondido* y en *Trampa furtiva* la vemos como mecanismo que utiliza el narrador para incorporar en el relato ficcional la ilusión referencial, el efecto de objetividad, la verosimilitud, la posición de testigo en el lugar de los hechos.

- La denuncia social como enunciación colectiva:

Consideramos *El puñal escondido* y *Trampa furtiva* novelas de denuncia social. Cuando indagamos en los antecedentes del género, enseguida advertimos que no es un rasgo privativo del policial borkoskiano, sino común al policial latinoamericano. Según Mempo Giardinelli, mientras que el policial norteamericano y, en cierto modo, europeo se basan política y filosóficamente en la confianza y seguridad que brindan sus instituciones, en Latinoamérica eso es impensable; muy contrariamente, las instituciones del estado son vistas como enemigas, ganadas por la corrupción y el negocio de la política y no suelen generar confianza en ellas [498]. Como resultado, el policial latinoamericano se centra en la realidad que lo circunscribe y adquiere un fuerte matiz social con líneas de fugas que conectan diferentes dimensiones de sentido y conducen a la reconstrucción de las otras historias.

Tal vez convenga hacer algunos comentarios sobre la denuncia. Denunciar tiene su origen etimológico en el latín y en el verbo “enunciar” que significa ‘hacer saber’, al que se le añade el prefijo “des-” que significa ‘negación, privación o inversión del significado’. En consecuencia, obtenemos “hacer saber algo negado o privado”. Por eso, podemos decir que la denuncia cobra relevancia en la narrativa borkoskiana en cuanto a *comunicación-enunciación* de irregularidades que, desde la ficción, no precisan demostrar su veracidad, ni justificar sus decires, ni probar sus fuentes. La literatura es un espacio propicio para enunciar la denuncia que no se formaliza en los medios legales por los cuales hacerla; como resultado, deviene un arma potencial para expresar todo aquello que sabemos o sospechamos, apuntar a alguien o a todos de una vez: se denuncia una sociedad misionera en la que el crimen, la corrupción y lo insólito forman parte de sus sistemas.

Ahora bien, si devenir *escritor-autor* es presentar a la literatura como “la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que no hallan su expresión más que por y en el escritor” [Deleuze: 18], y si el arte de lo posible es un arte peligroso [Bruner: 145] que requiere del profundo compromiso del escritor, quien no debería únicamente abastecer el aparato de producción literaria, sino además y, a la vez, *operante e interventor*, ir transformándolo al mismo tiempo [Benjamín: 305], entonces, quizás algunos escritores sientan que les cabe la misma responsabilidad social y cultural del servidor público; por ende, denuncian desde la ficción las irregularidades del sistema.

- La representación de un orden social sediento:

Sostenemos que el dinero, como activo o bien aceptado en los intercambios comerciales, instala un orden social que explica la presencia del relato policial. Entonces, el dinero funciona como disparador de crímenes, pero no es el que los provoca; todo lo contrario, serán la marginalidad, el desempleo, las distancias entre clases sociales las que justificarán la presencia de la delincuencia en la sociedad. Si los bolsillos están sedientos, lo están por la injusta distribución de las riquezas y son esos mismos bolsillos sedientos los que marcan un orden social desigual, carenciado y delictivo.

- Estrategias de sentido: disimulación, simulacros, secretos, enigmas, camuflaje...

Nos preguntamos si siempre que presenciemos un crimen, un criminal, una víctima y una investigación ¿serán suficientes para considerar, a ciertas narrativas, literatura policial? Quizás la respuesta correcta sea sí, pero no para Víktor Shklowsky. Este autor postula que son el enigma y la revelación del conflicto los que le aportan al policial su propiedad: “Las novelas policíacas son enigmas múltiples. Se ofrecen distintas pistas, que pueden ser agrupadas de distintos modos [...]” [59]. Empero aclara, el enigma no es más que un pretexto para deleitarnos con el reconocimiento, el paso de objeto percibido en objeto reconocido [58].

En las novelas que estudiamos, el enigma se articula con otros tópicos –disimulación, simulacros, secretos, enigmas, camuflaje, etc.– que despliegan ciertas estrategias de sentidos que nos aproximan a percepciones del policial misionero. Por un lado, las *apariencias* ubicadas en el nivel de las percepciones forman parte de un sistema de acomodamientos hacia lo que queremos transmitir que, para Paolo Fabbrì, es recíproco y la base de las relaciones intersubjetivas [Estay Stange: 165]. Desde esta postura, todo lo que le ofrecemos al otro, en gran parte, son simulaciones, esto es, participamos en actividades colectivas en un aparente sentirnos a gusto, en una *sintaxis de simulacros* porque juegan un rol importante en

la dimensión comunitaria y en las relaciones sociales. Estas estrategias son aprovechadas por el policial borkoskiano para atravesar otras dimensiones y espacios de sentidos, estableciendo accesos a otras superficies, contradiciendo o no el orden social basado en la transparencia, la comunicación y la exhibición, y confirmando la frase popular: *nada es lo que parece...*

- Un relato delincuente:

Los relatos son prácticas del espacio; sus sintaxis de conductas ordenadas, codificadas y enmarcadas en un género ofrecen operaciones espacializantes. En este aspecto, según De Certeau, todo comienza con la inscripción del cuerpo en un determinado texto que instala un *aquí* en relación a un *allá*, un sistema lingüístico distributivo de lugares que se encuentra articulado con la focalización enunciativa [142]. Respalándonos en estos argumentos y retomando lo planteado anteriormente, el género circunscribe de un modo ambivalente porque tiende puentes con otros géneros y expresiones culturales generando interacciones, intercambios, encuentros y mixturas.

Siguiendo esta línea teórica, afirmamos que las novelas policiales borkoskianas son relatos delincuentes, esto es, contenidas en los marcos de un género pero que permean y recorren otros espacios y lugares produciendo *correlatos* posibles, esperables o impensables. Creemos con De Certeau, que el *relato* es un *delincuente*: vive en los intersticios de los códigos, siempre cruza la línea, desbarata los sistemas de seguridad, abre las puertas cerradas, ingresa flexiblemente por ventanas complejas y toma lo que desea.

## CONCLUSIONES

La narrativa policial borkoskiana, como hemos visto, a partir de *operaciones espaciales* instala un *aquí* y un *allá* de acuerdo a la focalización enunciativa que adoptemos. Desde nuestras perspectivas teóricas-críticas y metafóricas se mece entre lo propio de la *literatura regional* y posee estacas muy firmes enraizadas en el suelo que remiten a los *lugares* comunes y *tópicos* de la espacialidad misionera. También se mece entre lo propio de la *literatura territorial* moviéndose sobre territorios producidos por las operaciones de sujetos históricos que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y traspasando umbrales geográficos y culturales para posibilitar desterritorializaciones, desplazamientos y corrimientos hacia otros espacios de sentidos. Además, se mueve entre lo propio del género policial conservando algunas leyes de los padres fundadores del género, pero reterritorializándose en caracterizaciones propias del proceso literario borkoskiano, sin categorías ni rótulos, ni de enigma, ni de acción sino entremedio y mestizo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, RAQUEL. 2010. *Alfabetización semiótica en los umbrales: Cita en sitio de borde*. Posadas: Argos-UNaM.
- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA. 2000. *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ANDRUSKEVICZ, CARLA. 2012. "El autor en su biblioteca. Raúl Novau: Territorialidades interculturales, literarias y animalarias". Santander, Carmen, y otros. *Territorios literarios e interculturales: Despliegues críticos, teóricos y metodológicos*. Informe del proyecto de investigación. Programa de Semiótica, Sec. de Inv. y Posgrado: FHyCS-UNaM.
- ARÁN, PAMPA; BAREI, SILVIA. 2009. *Género, Texto, Discurso: Encrucijadas y caminos*. Córdoba: Comunicarte.
- BAJTÍN, MIJAIL. 1998. "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI. 248-93.
- BENJAMIN, WALTER. 2009. "El autor como productor". *Obras completas; Libro II, Vol. II*. Madrid: Abada Ed. 299-314.
- BERG, EDGARDO H. 2008. "La escuela del crimen: Apuntes sobre el género policial en la Argentina". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 38. En línea: <[www.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html)>.
- BERNABÉ, MÓNICA. 2006. Prólogo. *Idea crónica*. Rosario: Beatriz Viterbo. 7-25.
- BORKOSKI, SEBASTIÁN. 2011. *El puñal escondido*. Buenos Aires: Ed. Beeme
- . 2012. *Cetrero nocturno*. Buenos Aires: Beeme.
- . 2013. *Trampa furtiva*. Buenos Aires: Beeme.
- . 2016. *Los diablos blancos*. Buenos Aires: Beeme.
- . 2016. *Los hombres bajos*. Buenos Aires: Beeme.



- . 2019. *Cuentos breves*. Buenos Aires: Beeme.
- . 2020. *El sueño de Rádovan*. Resistencia: Librería de La Paz.
- BRUNER, JEROME. 2013. “¿Por qué la narrativa?”. *La fábrica de historias: Derecho, Literatura, Vida*. Buenos Aires: FCE. 125-46.
- CAMBLONG, ANA MARÍA. 1999. “Políticas lingüísticas en zonas de frontera (Provincia de Misiones, Argentina)”. *Políticas lingüísticas para América latina: Actas del Congreso Internacional*. Buenos Aires: UBA-FFyL, Instituto de Lingüística.
- . 2003. “Palpitaciones cotidianas en el corazón del Mercosur”. *Aquenó: Revista de Letras*, 1: 3-6.
- . 2014 a. *Habitar las fronteras*. Posadas: EDUNAM.
- . 2014 b. “Semiótica de fronteras: Dimensiones y pasiones territoriales”. *Foro Internacional Fronteras culturales*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste. En línea: <[www.artes.unne.edu.ar/documentos/Extension/Fronteras%20Culturales/4-Conferencia-de-Cierre/Ana%20CAMBLONG-Semi%C3%B3ticas%20de%20Fronteras-.pdf](http://www.artes.unne.edu.ar/documentos/Extension/Fronteras%20Culturales/4-Conferencia-de-Cierre/Ana%20CAMBLONG-Semi%C3%B3ticas%20de%20Fronteras-.pdf)>
- . 2017. “Animales semióticos”. *Umbrales semióticos: Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editora. 115-62.
- DE CERTEAU, MICHEL. 2000. *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer*. México: Cultura Libre.
- DELEUZE, GILLES. 2006. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- ESTAY STANGE, VERÓNICA. 2013. “Entrevista con Paolo Fabbri. Secreto, mentira, desimulación: el acorde como estrategia de sentido”. *Tópicos del seminario*, 2, 30: *Variaciones semióticas del acorde*, jul.-dic.: 157-72.
- FIGUEROA, JAVIER; ALBRECHT, KARINA. 2015. “Las nuevas identidades literarias en los héroes de la literatura misionera actual”. *Jornadas de Investigadores*. Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-UnaM. En línea: <[www.fhycs.unam.edu.ar/jinvestigad](http://www.fhycs.unam.edu.ar/jinvestigad)>
- FOUCAULT, MICHEL. 2015. *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GALEANO, MARCELA. 2016. *La puerta azul*. Posadas, Misiones: EDUNAM.
- GIARDINELLI, MEMPO. 2013. *El género negro: Origen y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- LOTMAN, YURI. 1982. “El arte como lenguaje”. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo. 17-46.
- MITOIRE, HUGO. 2013. *La cacería*. Resistencia, Chaco: Editorial De la Paz.
- MOREYRA, MARCELO. 1998. *La cárcel*. Posadas, Misiones: EDUNAM.
- NANNI, ANTONIO. 2014. “Los géneros como efectos de sentidos: Para una semiótica de la cultura”. *Tópicos del seminario*, 32: 59-92. En línea: <[www.redalyc.org/articulo.oa?id=594/59432710004](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=594/59432710004)>
- SANTANDER, CARMEN. 2004. *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Córdoba.
- SCHAEFFER, JEAN MARIE. 2013. *Pequeña ecología de los estudios literarios*. Buenos Aires: FCE.
- “Sebastián Borkoski en el senado. Homenajeado por su trayectoria como escritor”. 2018. *El Territorio*, 21 jun. En línea: <[www.eltterritorio.com.ar/sebastian-borkoski-fue-homenajeado-en-el-senado-de-la-nacion](http://www.eltterritorio.com.ar/sebastian-borkoski-fue-homenajeado-en-el-senado-de-la-nacion)>
- SKLOWSKY, VÍKTOR. 1973. “Imagen y enigma: Los enigmas y la revelación del conflicto en lo cotidiano”. *La disimilitud de lo similar*. Madrid: Alberto Corazón. 57-71.
- SZRETTTER, ALBERTO. 2012. *Zapato Martínez contra los ñamembuyses*. Edición del Autor.
- . 2014. *Zapato Martínez contra la sociedad del silencio*. Edición del Autor.
- . 2017. *Amanda y el sistema del mundo*. Posadas, Misiones: EDUNAM.
- TODOROV, TZVETAN. 1991. “El origen de los géneros”. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.

# CÉSAR GONZÁLEZ-CAMILO BLAJAQUIS Y LA VENGANZA DEL CORDERO ATADO (2010): UNA VOZ DE LA LITERATURA CARCELARIA

*César González-Camilo Blajaquis and La venganza del cordero atado (2010): A voice from prison literature*

**Julieta GITTO**

Universidad Nacional de Cuyo  
juligitto@gmail.com

## RESUMEN

El poemario *La venganza del cordero atado*, de César González-Camilo Blajaquis, es una muestra de la literatura carcelaria argentina. A través de un abordaje biopolítico, se propone enriquecer la lectura de la obra y llegar a comprender la interesante mirada que ofrece sobre la sociedad, la justicia, la violencia y la experiencia de habitar la cárcel. También, se busca en el presente trabajo reflexionar acerca de la buena recepción que ha tenido el libro, considerando que en general la mayoría de la literatura carcelaria es desconocida por la sociedad.

**Palabras claves:** biopolítica, literatura carcelaria, César González

## ABSTRACT

The book *La venganza del cordero atado* by César González-Camilo Blajaquis is a sample from Argentinian prison literature. Biopolitical categories will be taken as framework in order to make a deep comprehension of this work, and also learn about the interesting view over society, justice, violence and jail that it has. Furthermore, another aim of this paper is to think about the good reception that the book has had. In general, prison literature is unknown.

**Keywords:** biopolitics, prison literature, César González

## INTRODUCCIÓN

No todas las obras literarias tienen la misma circulación y valoración en la sociedad y la cultura, así como tampoco todas permanecen visibles y leídas a lo largo del tiempo. En general, la literatura carcelaria es poco conocida por la sociedad. En una aproximación *a priori*, podríamos considerar el hecho de que los discursos que circulan diariamente sobre las personas privadas de libertad construyen prejuicios que llevan a la sociedad a rechazarlas y, por lo tanto, tampoco sus producciones serían bien acogidas. Sin embargo, no hay que perder de vista otros dos aspectos que influyen en la recepción de las obras. El primero radica en el género literario de las mismas; en general la lírica y el drama son menos leídos que la narrativa. Moretti afirma: “Mi modelo para la formación del canon se basa en novelas, por la simple razón de que esta ha sido la forma literaria más difundida durante los últimos dos o tres siglos y por ende es crucial para cualquier consideración social de la literatura [...]” [84]. La lírica, en general, es leída por pequeños grupos compuestos por quienes escriben poesía o participan en sectores literarios académicos; por lo tanto, podemos decir que no es el género que conquista más público.

El segundo factor que influye en la recepción literaria radica en que el porcentaje de literatura efectivamente consumida y valorada es muy bajo, Moretti sostiene:

La mayoría de los libros desaparecen para siempre... aunque la palabra “mayoría” en realidad se queda corta: si fijáramos el canon de las novelas británicas del siglo XIX en doscientos títulos (que es una cifra muy alta), la lista abarcaría apenas un 0,5 % de todas las novelas publicadas [82].

El mismo autor se pregunta y responde: “¿qué ocurre con el 99,5% de la literatura publicada? Queda atrapada en un punto muerto morfológico” [95]. Para reflexionar acerca de la cantidad de libros que son olvidados hay que tener en cuenta que no solo los factores internos (recursos literarios utilizados y géneros) determinan la recepción, sino también factores externos, como por ejemplo dónde son publicados, con qué editoriales, en qué idioma, la fama previa del autor, el formato y la publicidad que se hace de los mismos. Hay “[m]uchos libros exitosos, pero infinitamente más libros que no tienen éxito” [Moretti: 95].

La literatura carcelaria argentina podría ser un ejemplo de los libros que se publican y tienen poco éxito, por el hecho de que no son los más promovidos por el mercado editorial ni por los cánones institucionales. Así como también la mayoría de los escritores de esta literatura no tienen una tradición literaria previa. Una muestra es *La venganza del cordero atado*, escrita por César González durante su condena penitenciaria. Sin embargo, a pesar de ser lírica y literatura carcelaria, podemos decir que sí es conocida, el libro ha tenido difusión y es leído. Como expresó Jiménez en la entrevista que le realicé:

Cuando las personas encuentran su propia voz en la literatura, muchas veces no entran dentro de esos proyectos y es cuando se dan cosas más interesantes. Un caso particular de eso es César González, que es como el más famoso. Un poeta que estuvo preso, y se hizo poeta estando preso. Él encontró una voz para decir las cosas. Pero así como él, hay un montón de casos que no trascienden, y justamente están por fuera de esta cuestión institucional [Gitto 2018 b].

El poemario *La venganza del cordero atado* fue publicado en 2010 y cuenta ya con cinco ediciones por la editorial Continente, con la ilustración en la portada de Ricardo Cohen, mejor conocido como Rocamble. En 2019 se publicó una nueva edición con la misma editorial, en la que se cambió la representación gráfica de la portada. Es decir, cuenta con seis ediciones a lo largo de once años, aunque se desconoce la cantidad de libros impresos en cada una. También la obra fue publicada de forma digital en el blog del autor, donde tiene descarga gratuita, lo que posibilita la llegada a más lectores. Quizás la buena recepción de la obra coincida con la razón por la cual es abordada en este trabajo. *La venganza del cordero atado* presenta una gran riqueza en cuanto a la posibilidad que brinda para reflexionar acerca de la experiencia de habitar la cárcel, y el valor que puede cobrar la literatura en este contexto. También resulta muy valiosa la mirada particular y profunda que ofrece sobre la justicia, la sociedad, la violencia y la libertad.

Los objetivos del presente trabajo son analizar algunos poemas del libro de César González, como muestra de la literatura carcelaria, y suscitar un diálogo entre estos y teoría biopolítica, la cual posibilita una comprensión más acabada de la obra. En un primer momento, se trabajará sobre la definición de literatura carcelaria y conceptos biopolíticos. Luego, se presentará brevemente al autor de *La venganza del cordero atado*. En un tercer momento, se abordará propiamente la obra, analizando algunos poemas de la misma y se reflexionará acerca del espacio geográfico de enunciación del yo lírico. Y por último, se llegará a una conclusión donde se revelarán los aspectos más importantes del trabajo.

## Marco de referencia

La producción literaria que se reconoce como literatura carcelaria es la que define Matul de la siguiente manera:

Este tipo de literatura es aquella que está fundamentalmente hecha por personas que cometieron un delito, cumplen una condena, no tuvieron una tradición literaria antes de llegar a prisión y cuya producción se gestó mientras cumplen sus respectivas condenas. Esta literatura posee características estéticas y artísticas que son propias de su condición de personas privadas de libertad y de la influencia que el encierro (biopoder) ejerce sobre su visión del mundo [8].

También se considera parte de esta literatura los textos escritos fuera de la cárcel, una vez cumplida la condena, si el texto aborda la situación de estar encerrado. Como expresa Matul, sería parte de la expresión artística únicamente realizable si su productor ha experimentado la cárcel. Por lo tanto, todas estas producciones tienen un lugar de enunciación común, las prisiones.

Sin embargo, es necesario revisar cada obra, para descubrir las particularidades que revelan la localización geográfica de las instituciones que habita y transita cada escritor. Si bien todas las cárceles y reformatorios tienen similitudes, examinar las singularidades que anclan los textos a un espacio geográfico, facilitaría la adjunción de estos a las literaturas nacionales.

Muchas veces se tienen preconceptos sobre las personas presas, la experiencia de habitar la cárcel y las actividades que se realizan en ella, dentro de las cuales se incluye la escritura. El imaginario colectivo es producido por la biopolítica, ya que como afirma Foucault, esta produce una visión de la realidad. El biopoder normaliza y “la normalización también atañe a las opiniones, elecciones, decisiones y consumos” [López: 20]. Por esta razón, la biopolítica nos permite reflexionar sobre el pensamiento cotidiano que adoptamos como propio, cuando en verdad es impuesto por los medios de comunicación y las instituciones que reproducen una determinada lectura de la realidad. El biopoder, desde lo público, actúa en lo más privado, el cuerpo, el comportamiento y el pensamiento de cada persona. En el encierro se incrementan los efectos del biopoder, porque en la prisión el poder está justificado para controlar, disciplinar y regular todo lo que sea necesario en los presos. Ellos han sido identificados como amenazas para la seguridad de la población, como culpables de la violencia social. A razón de esta última afirmación, es posible introducir el concepto *inmunidad* propuesto por Roberto Esposito: “¿cuál es la forma de actuar de la inmunología? Para combatir el mal, se introduce una dosis pequeña de ese mal, entonces se combate la violencia violentando al violento” [cit. por Sztajnszrajber]. Entonces, si el preso es alguien de quien la sociedad se quiere inmunizar, se lo puede pensar con la figura del *homo sacer* que propone Giorgio Agamben:

Esta es una figura del derecho romano arcaico cuyo mal dentro de su interior lo inhabilitaba para ser sacrificado para los dioses, estaba exceptuado de la ley divina y de la ley humana, cualquiera que lo cruzaba le podía dar muerte sin ser imputado [[cit. por Sztajnszrajber].

El *homo sacer* es alguien sacrificable, es a quien se debe excluir para que la sociedad se sacralice.

### César González, el escritor de *La venganza del cordero atado*

César González nació en la villa Carlos Gardel. Su padre era alcohólico y su madre, una adolescente. Transitó la escuela primaria sin repetir ningún grado, pero a los 14 años, aparecieron en su vida drogas, delitos, comisarías y reformatorios. A los 16 años, entró al penal y allí conoció a Patricio Montesano, quien dictaba talleres en la cárcel y llevaba libros a César. A partir de las lecturas, el escritor de *La venganza del cordero atado*, se dio cuenta de muchas cosas; por ejemplo, como dice él en una entrevista, advirtió: “aparte de excluirte económicamente, te excluyen cultural y simbólicamente” [Freira]. No solo pudo César reflexionar sobre la desigualdad social y económica cuando comenzó a leer y a estudiar, sino que encontró un sentido, afirma él, que la literatura lo rescató para la vida.

Durante los cinco años que César estuvo en prisión, escribió los poemas que se encuentran en *La venganza del cordero atado*. El libro fue publicado a los cinco meses de recuperar la libertad.

En un primer momento, y al poco tiempo de haber salido de la cárcel, el autor publicaba sus obras con el seudónimo Camilo Blajaquis. Sin embargo, desde hace algunos años, decide utilizar su propio nombre para publicar sus textos, películas, documentales y cortometrajes. La razón de esta decisión tiene que ver

con que el autor considera su seudónimo como algo del pasado<sup>1</sup>. Lo usó en 2007 para publicar la revista *Todo Piola*: “Ahí aparecieron sus primeros textos, firmados con el seudónimo de Camilo Blajaquis; en homenaje al líder de la revolución cubana, Camilo Cienfuegos, y al militante sindical, Domingo Blajaquis (cuyo asesinato, ocurrido en 1966, es narrado por Rodolfo Walsh en su libro *¿Quién mató a Rosendo?*)” [Alonso]. Aproximadamente entre 2012 y 2013, el autor deja atrás el seudónimo.

### **Análisis de *La venganza del cordero atado***

*La venganza del cordero atado* está compuesto por poemas de verso libre, como también por poemas en prosa o microficciones.

Los temas que trata César en su poemario, y sobre los que se reflexionará en este trabajo, son poesía como movimiento, inmunización, la figura del *homo sacer*, la regulación de los cuerpos a través del biopoder y el deseo de libertad. También, el poeta escribe acerca del amor (el deseo de amar y ser amado), la naturaleza, el encierro, la esperanza, su identidad y las villas. A su vez, hace una crítica a la religión, al sistema y a la cultura. Estos últimos temas, debido a la extensión del trabajo, no serán abordados.

Por último, se reflexionará acerca de las particularidades del libro que demuestran que los territorios que habita y transita el autor son los institutos, reformatorios, cárceles y villas de Buenos Aires. Si no se tienen en cuenta estos detalles, difícilmente se pueda adjuntar este poemario a la literatura argentina.

### **Poesía como movimiento**

En las palabras del poema “Poesía para los reclusos del engaño”, “¿La razón de esta poesía? / Camuflar este martirio” [Blajaquis: 53<sup>2</sup>], puede apreciarse la importancia de la escritura, que se vuelve una posibilidad de movimiento en el encierro, de trasladarse hacia el extrañamiento de la propia interioridad desde las palabras, o hacia fuera, pensando y expresando la situación que vivencia el yo lírico en relación con el sistema penitenciario. La experiencia de la prisión hace únicas a cada una de estas expresiones. El encierro invade todos los aspectos de la vida de una persona; pero, por ejemplo, apropiándose y elaborando textos se puede crear un espacio para que transiten ideas, pensamientos, a partir de los cuales la vida cobra sentido, como demuestra el poeta con los versos de “Sobre la muerte”: “¡Letras, máscara de mi herida! / Aliénteme esta tarde / que si no escribo soy de piedra / y vuelvo a ser tan solo un expediente” [14]. No solo logra encontrar sentido en las expresiones artísticas, sino que llega a humanizarse, a manifestarse, para dejar de ser solo un número confinado en los archivos de la burocracia carcelaria.

### **Inmunización**

En los siguientes versos de “Poesía para todo preso”: “Pero son botas lo único que veo / es a uniforme el único aroma / son botas y uniformes lo que pide la sociedad” [14], se puede pensar el planteo de inmunidad de Esposito: “El dispositivo jurídico funciona asumiendo aquella sustancia de la que quiere proteger” [47]. No es que no deba enfrentar las consecuencias de sus actos quien comete un delito, pero el problema es que el acento solo se pone en la consecuencia y no en la causa, que es la exclusión. Como escribe César en los versos de “Diferencias invisibles”, “La realidad dice que hay inseguridad / Lo real grita que la violencia es consecuencia / de la exclusión, de la marginación, de mentir” [Blajaquis: 24]. El castigo individual no resuelve el problema de la delincuencia que hay en la sociedad. Es una paradoja que se pretenda solucionar la violencia con más violencia, porque esta al final no es erradicada, sino desplazada legalmente<sup>3</sup>. Como escribe el poeta: “Sonreímos con carcajadas estremecedoras a los 5 minutos que una requisita / quebró los huesos de algunos y las ganas de cambiar de otros” [54], esta respuesta violenta hacia la violencia, solo lleva a una quieta inercia que mantiene la desigualdad y agresión existentes en la sociedad.

### **El *homo sacer* actual**

Las próximas palabras del poema “Poesía a los martillazos”:

1 Tuve la posibilidad de obtener esta información cuando César González disertó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo en el 2018. En esa actividad, lo conocí personalmente.

2 Debido a que las páginas del poemario no tienen numeración propia, las referencias están hechas de acuerdo a la paginación del PDF. La versión del blog con la cual se trabaja apareció por primera vez en el sitio web de *El Ortiba: Colectivo de cultura popular*.

3 “En última instancia el derecho consiste en esto: una violencia a la violencia por el control de la violencia” [Esposito: 46].

[...] y me proponen la muerte y me convidan violencia y me baño en mis nervios y todo me cuesta y veo fuga en un porro y me remarcan que soy un expediente ;y yo no quiero ser un expediente! y vuelve la sociedad y su hormiguero de mentiras y atiendo una llamada y me proponen la muerte [33-4].

contienen implícitamente la respuesta a quién es el *homo sacer* actual. Las personas presas y quienes se encuentran en situación de vulnerabilidad económica y social se pueden rotular como los *homo-sacer* de la actualidad, como ejemplifica el siguiente fragmento:

[...] ;oh amor! cuántas desgracias acecharon mi vida por haber nacido en un lugar des-bendecido ¿se darán cuenta alguna vez que yo no elijo este martirio? y que si vomito estos delirios es porque me cansé del suero y de las rejas [34].

Para ellos –como plantea Agamben– la ley ha sido puesta entre paréntesis. En la cárcel el estado de derecho se suspende. Es una isla con normas propias, porque no solo las personas no pueden transitar libremente, sino que se ven privados de mucho más que eso, como afirma Naranjo en una entrevista:

La ley, si estás allá adentro, dice que el único derecho que perdés es el derecho al tránsito, y la verdad es que perdés todos los derechos, porque no solo no transitás, sino que no vivís en un lugar digno, no trabajás ni te educás tal y como pudieras decidir hacerlo, ni vestirse, ni tener acceso a un sistema sanitario, ni a la diversión, perdés todo [Gitto 2018 a].

### Regulación de los cuerpos: biopoder

Son los cuerpos de la población carcelaria lo que gobierna el biopoder invisible y cotidiano, como presentan las estrofas de “Encerrado pero no anestesiado”: “Extraño el amor. Ese que consumen en el mundo. Mi situación física es un pause simplemente” [Blajaquis: 43]. En el encierro, “asuntos como la privación sexual también entran en escena, con toda una connotación biopolítica, ya que penetra en un aspecto ínfimo de la vida del penado y supera lo corporal, para ser un asunto psicológico, psiquiátrico, económico e inconsciente” [Rojas Bermeo: 9].

El control de la sexualidad y la negación casi permanente que tienen los penados a sentir el contacto con otros cuerpos, son expresados por César en su poema “Amor de revoque”: “y ser testigo de los abismos de tu cuerpo / que hará que olvide que tan sólo eres / una de mis mujeres pegadas en mi pared” [Blajaquis: 8].

### El deseo de libertad y la humanización

Se debe salir de las imágenes que muestran las series y las películas de lo que son las cárceles y las personas que en ellas se encuentran. Esta mirada errónea y ficticia solo ayuda a seguir estigmatizando a la gente que está allí: “no te cuentan nunca que el preso quiere salir, recuperar su libertad. No es todo violencia entre ellos, sino que también es solidaridad. El imaginario colectivo tiene la imagen del preso que le da los medios, que ya está elaborada” [Gitto, 2018b]. Como expresó Gabriel Jiménez, profesor en contexto de encierro, los medios no muestran la añoranza de la vida en libertad (con toda la emotividad que esta conlleva) que siente el preso, pero César sí habla muy claramente de este deseo en “Nueva vida”:

¿Es real esto que veo?  
toda la madrugada esperaré despertarme,  
Estoy desacomodado, realmente me cuesta creer que la celda quedo atrás  
Lo más extraño de estas vírgenes sensaciones es que es la primera vez  
que escribo en compañía de los árboles, abrazado a los rayos del sol  
y con un recital de pájaros de fondo  
Una sobredosis de alegría en mis arterias [6].

A través de la difusión de lo que se escribe en la cárcel, quizás podría derribarse esta mirada errónea y mediáticamente confeccionada acerca de las personas privadas de libertad, por supuesto, solo si el lector lo permite. En consecuencia, se podría acercar en nuestras mentes el signifiante poeta, al significado de un pibe que vive en la villa y delinque. Por lo tanto, esta literatura rompe con las ideas hegemónicas que circulan diariamente sobre el poeta y el preso. A su vez, al acercarse a ella, se humaniza a la persona detenida, ya que se descubre que también se comparten sentimientos como la soledad, la tristeza y la esperanza. Sin embargo, en la cárcel todos ellos se incrementan.

### Espacio geográfico de enunciación

Para que sea posible la adjunción del poemario a la literatura argentina, es necesario descubrir las particularidades que demuestran y explicitan el espacio geográfico desde donde se enuncia el yo lírico. Si bien, ya se ha analizado que la experiencia de habitar la cárcel atraviesa y caracteriza la obra, es pertinente ubicarla en un territorio para incluirla en las literaturas nacionales.

En primer lugar, el libro tiene un apéndice donde el poeta hace un recorrido geográfico y cronológico acerca de cómo empieza su relación con la literatura en las diferentes instituciones por las que transitó. González confecciona una lista de los poemas que escribe en cada una. Todas ellas se ubican en la provincia de Buenos Aires. A su vez, hay poemas que nombran explícitamente a la ciudad. Por ejemplo, en “Conurbano y sus desgastes”, el poeta hace una crítica a la sociedad y cultura porteña. Él rescata, como única belleza, el nombre de la ciudad. En “Buenos Aires está nublado” el yo lírico, nuevamente, hace un juicio hacia los ciudadanos que habitan la capital del país, a quienes acusa como responsables del dolor, la violencia y la ambición. También en “Virreinato del Río de la Plata (¿Bicentenario?)”, César describe con metáforas la localidad. Las palabras y valoraciones que utiliza hacen notar al lector el rechazo del poeta por ella.

En el poema en prosa, “Camión de traslados”, el poeta hace una narración acerca de las personas que recoge el vehículo y menciona los diferentes barrios de procedencia de cada una: “Uno era de Dock Sud, otro de Lugano, otro de Fuerte Apache, otro de La Boca, y así sucesivamente [...]” [Blajaquis: 49]. Todas estas localidades se encuentran en la ciudad de Buenos Aires. “Viendo aviones en Ezeiza” es un poema donde se explicitan, al mismo tiempo, el espacio de la provincia de Buenos Aires<sup>4</sup> y la cárcel: “Viendo aviones en Ezeiza / pero desde una celda” [51]. Otro poema donde se manifiesta la locación argentina y la institución penitenciaria es “Siesta en el Agote”. El texto demuestra la locación del poeta en el centro de detención Dr. Luis Agote<sup>5</sup>. La voz enunciativa hace un recorrido metafórico por distintas emociones y descripciones del lugar y sus habitantes.

Un espacio que también se explicita en el poemario es la villa; en ella nació el poeta. Él, a su vez, la reconoce como lugar de pertenencia: “Desacomodado del mundo común pero mi villa es trinchera” [41]. Un poema que nos dirige puntualmente a la Villa Carlos Gardel, por estar dedicado a la gente que vive allí, es “Villas: la vida en un mundo aparte o así se vive apartado del mundo”. En este poema hay una descripción de la vida en la villa, como un lugar desde el cual se reconoce como a un otro a las personas de la clase media: “Los extranjeros de la clase media que vienen a comprar droga y se van descalzos, sin plata, pero con la droga” [17].

Otro concepto étnico-geográfico que se reconoce en la obra es la identidad latinoamericana. En el poema “Alegato de un Inca ante Dios”, el sujeto lírico hace una revisión histórica, en la que se posiciona desde el continente americano, en un país de habla hispana y cristiano. En este poema, si bien no destaca la identidad argentina, sí lo hace la latinoamericana. Esta es constatable en las siguientes palabras del poema en prosa: “¿Acaso no sabías que existía este continente [...] Siempre creímos que lo peor que habían traído los españoles en las carabelas había sido la pólvora y las enfermedades, pero nos equivocamos... ¡fuiste tú!” [25].

### CONCLUSIONES

El poemario *La venganza del cordero atado* no se hubiese producido en una situación distinta a la prisión y a la otredad (el otro es el que no está encerrado en una cárcel); y radica en ello la interesante mirada de la sociedad y la justicia que ofrece. El escritor carcelario dice mucho, es potencia que interpela las ideas producidas biopolíticamente. También, él se humaniza porque la literatura acerca, trae una voz, puede llegar a des-otrar al *homo sacer* actual, si el lector le da la posibilidad. Si al leerlo, lo reconoce ya no solamente como de quien hay que protegerse, “inmunizarse”, sino como alguien que ha sido escrito por experiencias distintas y, por eso mismo, producirá otro discurso. Como dice Bauman, la sociología y la literatura son hermanas con el mismo objetivo, rasgar el telón y luchar por la emancipación de los hombres. Cuando alguien escribe, es libre, se hace consciente de su situación, de su subjetividad; y tal vez aún más si se está haciendo desde un lugar donde el encierro inunda todos los aspectos de la vida. A su vez, esta

4 El Aeropuerto Internacional Ezeiza se encuentra en el partido homónimo de la provincia de Buenos Aires.

5 El Centro de Régimen Cerrado Dr. Luis Agote se encuentra en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

es una literatura rica desde la realidad distinta que presenta; diferente de la mayoría de la literatura cano- nizada que promueven las instituciones, el mercado y los medios de comunicación, las cuales sostienen el modelo de realidad de los discursos hegemónicos. César González es una excepción de la mayoría de la literatura carcelaria que es desconocida por la sociedad, y su obra permite desterrar el prejuicio de que por ser literatura carcelaria no es valorable.

A raíz de su valor literario y social, esta literatura debe buscar la posibilidad de ser adjuntada en la literatu- ra argentina, para que esta esté construida por una pluralidad de voces desde las que realmente puedan enunciarse una mayor cantidad y diversidad de las personas que habitan el país.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. 2005. *Estado de excepción: Homo sacer, II, I*. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. Ed. Fabián Lebenglik. Introd. y entrevista Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ALONSO, SANTIAGO. 2020. “Todo piola: Retórica al suspiro de queja, de César González”. *Fervor: Cultura de Buenos Aires*. 26 feb. En línea: <fervor.com.ar/todo-piola/>
- BAUMAN, ZYGMUNT. 2014. *¿Para qué sirve realmente...? un sociólogo: Conversaciones con Michael Hviid Jacobsen y Keith Tester*. Trad. Alicia Capel Tatjer. España: Paidós.
- BLAJAQUIS, CAMILO. 2012. “La venganza del cordero atado”. César González / cineasta, escritor. PDF. En línea: <camiloblajaquis.blogspot.com>
- ESPOSITO, ROBERTO. 2009. *Inmunitas: Protección y negación de la vida; Producción y reproducción de la vida*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrourtu.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1990. “The literary System”. *Poetics Today*, 11, 1: 27-44.
- FOUCAULT, MICHAEL. 2002. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- FRIERA, SILVINA. 2010. “Literatura: La vida de César González, la obra de Camilo Blajaquis; ‘Es más peligroso un pibe que piensa que un pibe que roba’”. *Página/12*, 18 oct.: “Cultura & espectáculos”. En línea: <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-19641-2010-10-18.html>
- GITTO, JULIETA. 2018 a. Entrevista presencial a Ulises Naranjo, realizada el 13 de noviembre<sup>6</sup>. Inédita.
- GITTO, JULIETA. 2018 b. Entrevista a Gabriel Jiménez, realizada el 17 de noviembre<sup>7</sup>, mediante mensajes de Whatsapp. Inédita.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO. 2008. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.
- GONZALEZ, CÉSAR. 2013. “Breve biografía”. César González / cineasta, escritor. En línea: < camiloblajaquis.blogspot.com/2013/12/breve-biografia.html>
- LÓPEZ, CRISTINA. 2013-2014. “La biopolítica según la óptica de Michel Foucault: Alcances, potencialidades y limitaciones de una perspectiva de análisis”. *El Banquete de los Dioses: Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*, 1, 1, nov.-may.: 111-37. En línea: <publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdd/article/viewFile/566/503 >.
- MATUL, DANIEL. 2018. “Escribir en la cárcel”. *Literofilia*. En línea: <www.literofilia.com/front/articulo.php?id=604>.
- MORETTI, FRANCO. 2015. *Lectura distante*. Trad. Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RAPONI, ALDO. 2011 “¿Camilo Blajaquis era César González!: Sobre quiénes serán esos jóvenes a los que les pedimos que se quiten la gorrita dentro del aula”. *El Toldo de Astier*, 2, 2. En línea: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\_revistas/pr.4642/pr.4642.pdf>
- ROJAS BERMEJO, DIANA. 2018. “Corporalidades y micropoblaciones carcelarias: Una lectura biopolítica desde Michel Foucault”. *Diálogos de Derecho y Política*, 19: 6-17. En línea: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/derypol/article/view/331279/20790672>
- SZTAJNSZRAJBER, DARÍO. 2016. *Biopolíticos*. Rizoma: Facultad libre virtual. Video. En línea: <www.youtube.com/watch?v=fFsVzdZ431M>.

6 Trabaja en todas las cárceles de Mendoza porque depende de la Dirección General del Servicio Penitenciario, da talleres de literatura, música, teatro, cine, televisión y radio; también organiza festivales, películas y edita documentales y libros producidos dentro de las cárceles.

7 Profesor de historia y formación ética en la cárcel de mujeres donde dirige una revista literaria y en la cárcel de hombres de Boulogne Sur Mer coordina talleres socio-culturales y edita otra revista.



# POSIBLES ABORDAJES TEÓRICOS A LA OBRA NARRATIVA DE CAMILA SOSA VILLADA

*A possible theoretical approach to Camila Sosa Villada's narrative work*

Julieta GITTO

Universidad Nacional de Cuyo

juligitto@gmail.com

## RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es visibilizar la existencia de una literatura trans argentina y aportar herramientas teóricas para abordarla. Dos obras que representan esta literatura son *El viaje inútil*, ensayo autobiográfico publicado en el 2018, y *Las malas*, novela autoficcional publicada en el 2019, de Camila Sosa Villada. Se busca reflexionar sobre la literatura trans como literatura de minorías, en la cual la frontera con los otros se establece a partir del sexo y el género. Este abordaje justifica el enfoque comparatista. También, se espera indagar sobre la construcción de identidad que realiza la autora de los otros (mujeres y hombres cis), y de ella misma. El marco teórico a utilizar para analizar dichas obras será: literatura de minorías, imagología y teoría sobre géneros literarios. La obra de Camila Sosa Villa podría ser una punta, para empezar a construir un corpus catálogo de obras literarias argentinas escritas por personas trans, en las que se tematiza la identidad disidente.

**Palabras claves:** literatura trans, literatura argentina, literatura comparada, Camila Sosa Villada

## ABSTRACT

The aim of this work is to make visible the existence of an Argentinian Trans literature. And to provide analytic tools, as well. Two works which represent this literature are *El viaje inútil*, autobiographical essay published in 2018, and *Las malas*, self-fiction published in 2019 by Camila Sosa Villada. Another aim of this work is to reflect on trans literature as minority literature, in which the boundary with the others is established from sex and gender. This approach accounts for the comparative task. Furthermore it is expected to investigate the construction of identity, that the author makes about her own and the others (cis woman and cis man). The theoretical frameworks to study these works are minority literature, comparative imagology and theory of literary genres. The books written by Camila Sosa Villada could be the beginning of the construction of a corpus of Argentinian Trans works.

**Keywords:** Trans literature, Argentinian literature, comparative literature, Camila Sosa Villada

## INTRODUCCIÓN

En el contexto socio-histórico-político actual argentino, el colectivo trans ha conseguido el reconocimiento de algunos de sus derechos, como la Ley 26743 de identidad de género, el derecho a la no discriminación, Ley 23592 y Ley 27636 de cupo laboral trans. En diálogo con esta conquista en el terreno político, la construcción de un corpus literario trans podría significar una oportunidad para que sus obras sean incluidas en el canon de la literatura argentina. Considerando al canon como lo describe Juan Pablo Sutherland, “la construcción del canon ha borrado toda huella de disidencia escritural en las historias literarias nacionales en América Latina. Maquinación lenta y formalizada en operaciones de exclusión, ordenamiento y producción” [cit. por Flores: 85]

En el presente trabajo, se busca visibilizar y proponer posibles herramientas teóricas para el abordaje de este corpus de obras, del cual *El viaje inútil* y *Las malas* de Camila Sosa Villada forman parte.

En primer lugar, se esbozará la definición de literatura trans tomada para este estudio. Luego, se justificará el abordaje desde la literatura comparada. Posteriormente, se realizará un análisis de las dos obras narrativas publicadas de Camila Sosa Villada, en el cual se reflexionará acerca del género de cada una de ellas, y sobre la mismidad y otredad que se erige en los textos a partir de una identidad trans. Por último, se llegará a algunas conclusiones respecto a la pertinencia de la literatura comparada para abordar y visibilizar las obras literarias trans.

### La literatura trans: Abordaje desde la literatura comparada

Para este estudio, se incluyen bajo el rótulo de literatura trans los textos literarios producidos por personas que encarnan una identidad trans y que esta está tematizada en la obra.

Habiendo dejado en claro qué es la literatura trans, ahora es necesario explicar cómo se la puede abordar desde la literatura comparada. Esta disciplina estudia, entre otros temas, la literatura de minorías, la cual será el puente entre el quehacer comparatista y la literatura trans. Lo que hace posible un abordaje comparatista es el cruce de fronteras, sean estas idiomáticas, geográficas o, en este caso, sexuales. Frente a una sociedad binaria heteronormada, una identidad trans significa un otro para la mayoría que se autoperceben como hombres o mujeres de acuerdo a su sexo biológico. El colectivo de personas trans es oprimido por el hecho de que su sexo biológico no coincide con su género autopercebido. Por lo tanto, el nivel decisivo en este caso para la determinación de una minoría no sería geográfico ni étnico, sino sexual. Como plantea Grünning: “La definición de una minoría es exclusivamente política. Cada grupo que dentro de las fronteras de un estado se diferencia de la mayoría de la población de origen, religión, raza, lengua, etcétera es una minoría” [101]. Por lo tanto dentro de un mismo espacio geográfico puede haber muchas minorías:

No hay un tipo de minoría lingüística y étnica, y consecuentemente literaria que sea idéntica a otra. Las minorías se diferencian por motivos históricos, geográficos, culturales, económicos y políticos. En consecuencia, no se puede establecer un paradigma que valga para todas las minorías, sino que es necesario establecer para cada una de ellas una aproximación teórica específica que tenga en cuenta todas sus particularidades [101]

Las palabras de Grünning llevan a reflexionar sobre la idea de que es necesario establecer una aproximación teórica para las producciones de cada grupo oprimido. En el caso de la literatura trans, se propone en este trabajo como posible herramienta la Literatura Comparada. Desde la misma se puede establecer un diálogo con la obra de Camila Sosa Villada, la cual podría ser el primer escalón para establecer un corpus de literatura trans argentina y las categorías específicas para abordarla. También se propone como otro marco de referencia posible la reflexión sobre el género de las obras: “Todas las aproximaciones que sirven para analizar los fenómenos literarios en general son valederas también para las literaturas de minoría. Las obras deben ser analizadas con los parámetros usados para la tipología del texto y el género: oral o escrito, cuento, fábula, épica y canto” [Grünning: 105].

Si bien cada grupo de obras que se reúnen bajo un mismo título de literatura de minorías es diferente, también todas ellas comparten una serie de características, como por ejemplo que hay prejuicios sobre esta literatura, no aparece en antologías, sus productores están excluidos de la sociedad y han experimentado situaciones traumáticas, se mantienen separados de la sociedad en una comunidad pequeña y sus biografías son difíciles de identificar. Las literaturas de minorías están rechazadas por quienes conforman el canon y sufre prejuicios estéticos; “las literaturas de minorías son poco consideradas, no aparecen en las antologías escolásticas” [Grünning: 106], “dado que este tipo de estatus particular de las literaturas

de minoría las pone en cierto modo fuera de los cánones y escalas de evaluación universalmente reconocidos, también en este caso la valoración es negativa, como sucede con la producción artística de niños” [100]. Porque en general se suele considerar valiosas las obras que tienen una nacionalidad determinada, y su productor identificado como un hombre o una mujer.

Otras características que comparten las literaturas de minorías, numeradas anteriormente, son las que están relacionadas con la vida y experiencias de sus autores. En Argentina actualmente, habitar una identidad trans conlleva a una vida no desprovista de vulnerabilidad social, aunque ha habido un avance en tema de derechos con respecto al documento nacional de identidad y el cupo laboral. También las literaturas de minorías son una literatura híbrida; por ejemplo, las obras de los migrantes alemanes en Argentina no se las podía rotular ni como literatura argentina ni como alemana. En la situación de la literatura trans, no se la puede rotular como literatura escrita ni por hombres ni por mujeres, poniendo en crisis el binarismo de las categorías bajo las que se pretende ordenar a las personas de la sociedad y las producciones artísticas que estas producen. Otro punto en común que es condicionante para la marginación de estas obras, exceptuando las fronteras lingüísticas, es que nos enfrentan al dolor del otro. En la obra de Camila, a través de sus palabras explícitas podemos conocer la difícil realidad que vivencian las personas con identidad trans, como también podría ser, en el caso de los migrantes, el sufrimiento por dejar su patria y tener que amoldarse a una cultura distinta.

Otra teoría desde la que se puede emprender el estudio de las producciones trans es la Imagología. Esta disciplina reflexiona sobre las imágenes que creamos del otro y como estas, a su vez, nos definen a nosotros mismos. Si bien la imagología comparatista solo reflexiona en los imagotipos que se crean a partir de fronteras geográficas, sería interesante recuperar el planteo del comparatista Hugo Dyserinck:

Para el futuro es decisivo que nosotros, desde la Imagología comparatista con su posición supranacional, tengamos en cuenta el hecho de que también en el marco de las filologías nacionales pueden ser llevadas a cabo investigaciones imagológicas que vayan más allá de sus fronteras, cuyos resultados sin embargo pueden ser incorporados sin dificultad a la imagología comparatista específica, aunque a menudo le falte el punto de vista supranacional [62].

Una imagología comparatista dentro de los límites nacionales podría ser planteada desde el hecho de que una nacionalidad no define la identidad de las personas que la portan, dentro de un mismo país uno reconoce a iguales, y a otros los considera tan distintos de sí mismo que se acerca a la percepción que se puede tener de un extranjero. Esta alteridad podría darse a raíz de ideologías, pertenencia a distintas clases sociales o, en este caso, a partir de la percepción de género. La imagen acerca de las personas trans que se puede recoger de los textos de Camila también “se fundamenta en un sistema de oposiciones que hemos de identificar yo versus el otro [...]” [Pageaux: 225]. ¿Qué imagen tiene la sociedad de una persona trans? ¿Qué dice ella sobre nosotros y cómo esta puede influir en cómo se ven las personas trans a sí mismas? Las respuestas a estos interrogantes se pueden encontrar en la literatura trans, ya que el sujeto que enuncia muestra su autoimagen cincelada por los pensamientos de las personas cis, quienes han construido una representación para su otredad, han fabricado una heteroimagen de la identidad disidente. Para llegar a conocer la autoimagen de una persona trans es imprescindible que el productor del texto tenga esta identidad; por eso, se excluyen de este trabajo las obras que tienen personajes trans pero están escritas por un hombre o una mujer cis.

### Literatura trans en la literatura argentina

La autora nace y vive en Córdoba. Ella construye el locus de enunciación del *Viaje inútil* desde la marginalidad y las sierras, y escribe *Las malas* desde Córdoba capital.

Se considera que al momento de institucionalizar la crítica e incluirla en los cánones nacionales es necesario enunciar esta literatura como diferente, como no binaria, como trans. En una primera instancia, es necesario que se visibilice, que se nombre desde su especificidad, que interpele e irrumpa en la literatura argentina escrita por hombres y mujeres. Con el tiempo, en el que aparezcan más obras de literatura trans, no habrá necesidad de incluirla desde su particularidad. Pero, en este momento de aparición y búsqueda de su entrada al canon, es importante diferenciarla para que haga ruido y eco, para que se instituya como parte de la literatura argentina, y pueda escribirse y reconstruirse con trazo firme la genealogía literaria argentina del colectivo LGBTIQ+. El objetivo sería construir un canon donde verdaderamente se encuentren todas las obras valiosas de la literatura argentina, sin que se discrimine por el género y/o sexualidad de su productor.

### **Análisis de *Las malas* y *El viaje inútil*: Género de las obras**

Para este trabajo solo se ha tomado la obra narrativa de Camila Sosa Villada, aun cuando la autora también ha publicado un libro de poemas titulado *La novia de Sandro* (2015) y ha escrito obras de teatro, como *Despierta corazón dormido*, y un espectáculo unipersonal, *Carnes tolendas: retrato escénico de un travesti*.

*El viaje inútil* es un ensayo autobiográfico en el que Camila narra su complicada infancia sumida en la pobreza con un padre borracho y violento y una madre joven en un pueblo cordobés. También cuenta cómo comienza su relación con las letras y su autopercepción de género disidente desde los seis años. Además, refiere a su primer travestismo, que fue a través de la literatura. Cuando iba a la escuela escribió una novela sobre un romance con su profesor de gimnasia y ella como protagonista narradora mujer.

*Las malas* es una novela autoficcional porque “es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” [Alberca: 5]. Sin embargo, en esta se integran elementos ficticios, lo que hace dudar sobre la veracidad de los hechos, dejando al lector vacilante frente a cómo leer el texto: como dice Alberca: “la introducción de elementos ficticios en el marco de un relato autobiográfico perturba la posible interpretación extratextual del mismo” [11]. *Las malas*, si bien tiene algunas analepsis que nos remiten a la infancia de Camila, en la obra ella narra su llegada a Córdoba Capital y el comienzo del ejercicio de la prostitución por no conseguir otro trabajo a causa de su identidad trans. Ella cuenta en un charla Tedx, y lo retoma Juan Forn en el prólogo del libro, su rechazo a cumplir con el vaticinio de su padre que decía que “el único destino posible para un varón que se vestía de mujer era prostituirse y terminar en una zanja” [2014]. A partir de leer su historia el lector asume un pacto de veracidad por la narración autobiográfica que puede hacerse por ejemplo del siguiente fragmento: “La adolescente que se sube a los camiones para conocer la vida. Esa soy yo. Esa fui” [Sosa Villada 2019: 217]. Pero después quien lee se encuentra con la historia de una de las travestis de la casa de la Tía Encarna que se transforma en pájaro: “La pobre María, la más golpeada de todas nosotras, la más querida por El Brillo de los Ojos [...] lentamente se había convertido en una pájara de plumaje plata oscuro” [158] lo que desencadena vacilación por no saber en qué clave interpretar el texto, quedando atrapado en un pacto ambiguo.

### **Mismidad y otredad**

Luego de haber tratado los géneros de las obras se continuará con el abordaje propiamente comparatista, el que refiere al cruce de fronteras, los unos y los otros, los hombres, las mujeres y las personas trans. Camila en ambos libros hace referencia a su otredad. En *El viaje inútil* hace una reflexión sobre cómo la literatura puede servir para borrar fronteras, para disminuir la alteridad y encontrarnos en cada ser con algo de mismidad: “Que sea la poesía quien acorte las distancias entre los demás, los otros y nosotras” [Sosa Villada 2018: 91]. En *Las malas*, deja muy en claro las características de la literatura de minorías, como persona trans estaba excluida de cualquier posibilidad laboral que no fuese la prostitución y a su vez desprotegida, hasta que conoce a las travestis del Parque Sarmiento, donde encuentra contención y aprendizajes acerca de cómo sobrevivir sin tener que cambiar su identidad autopercibida:

Antes de conocer a las travestis del Parque, mi historia se reduce a la experiencia de la infancia y a ese travestismo por instinto al que me expuse siendo niña todavía. Hasta que me cruzo con ellas no sé nada al respecto, no conozco a nadie como yo, me siento la única en el mundo. Y lo soy, en el mundo en que me desplazo de día: la universidad, las aulas de Comunicación Social y luego las del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes. Mi mundo entero son los varones y las mujeres que conozco en la universidad, y los clientes por las noches [Sosa Villada 2019: 45].

La otredad que perciben y habitan las identidades no binarias repercute en la heteroimagen que se tiene de ellas, como denuncia Camila en *Las malas*. Se les asigna a las personas trans una representación que las diferencia de nosotros, al igual que sucede con los extranjeros como plantea Pageaux: “El estereotipo plasma y expresa el tiempo detenido de las esencias. Enunciar el estereotipo sirve como para explicar y justificar una situación cultural o política: El Indio es así... Nosotros no somos así” [224]. En *Las malas* Camila nombra las características que se les atribuyen a las personas trans, las que las diferenciarían de un nosotros, mujeres y hombres:

Cuántas veces lo habíamos oído: “Las travestis son muy quilombras”, “No metas una travesti en tu casa”, “Son ladronas”, “Son muy complicadas”, “Pobrecitas, no es su culpa pero son así”. El desprecio con que nos miraban. La manera en que nos insultaban. Los piedrazos. Las persecuciones. [...] Cada uno de los golpes que se sumaban a los que nos habían propinado nuestros padres para revertirnos, para llevarnos de regreso al mundo de los normales, los correctos, los que forman familias y tienen hijos y aman a Dios y cuidan su trabajo y hacen rico al patrón y envejecen al lado de sus esposas [Sosa Villada 2019: 154].

La heteroimagen evidencia el rechazo al productor de las obras trans por su origen híbrido, contra el binarismo naturalizado en la sociedad actual.

Se puede percibir cómo esta heteroimagen influye en su autoimagen cuando se refiere a sí misma en *El viaje inútil*:

Una hija travesti, escritora, un monstruo de ese tamaño, retorcido de sí mismo, prisionero del mundo, siempre proclive a caer en pozos cada vez más hondos, un animal plañidero, solitario, siempre con ganas de rebelarse hasta contra los vientos a favor. Hay que tener una templanza de oro para ser padres de sujetos así, como yo [Sosa Villada 2018: 15].

Quizás la literatura pueda servir para derribar los prejuicios y las fronteras que se imponen a las identidades disidentes como refiere ella misma en su autobiografía.

En *El viaje inútil* y *Las malas*, Camila deja en claro el rechazo y violencia que sufren las travestis, pone al descubierto sus vidas. Tal vez, a partir del conocimiento de estas experiencias pueda ser posible ofrecer más respeto y derribar poco a poco la otredad porque, como propone la imagología comparatista con respecto al extranjero, si aceptamos el estereotipo nos quedamos anclados en la inmovilidad cultural.

## CONCLUSIONES

Para concluir, en primer lugar, es necesario aclarar que no solo debe visibilizarse la literatura trans porque sus productores se encontraban en la periferia literaria y el contexto socio político cultural actual ha permitido un acercamiento paulatino al centro, sino por la calidad de sus obras y la riqueza de su contenido en cuanto a las barreras de la alteridad que pueden llegar a derribar. Las historias trans siempre han estado ahí; sería interesante conocerlas, visibilizando sus producciones artísticas de la mano de la literatura comparada y la reflexión sobre los géneros literarios de las obras, como posibles abordajes teóricos. Analizar las obras contribuiría a la construcción de un canon de literatura argentino más inclusivo y plural. La obra de Camila Sosa Villada es un posible inicio de un corpus de obras literarias de un grupo minoritario caracterizado por la disidencia sexual, escritos por personas trans y que tematizan la transexualidad, a partir del cual muchas más de estas producciones pueden ser visibilizadas en la academia para empezar a construir nuevas imágenes no estereotipadas, libres de prejuicios sobre las identidades disidentes. Como tarea mucho más difícil e incluso interdisciplinaria con la filosofía, la sociología y la psicología podría esta literatura conducir a la superación de la rigidez de los binarismos y a una reflexión sobre las construcciones de género, como también nos lleva a pensar la identidad, para considerarla como una elaboración, producto de distintas pertenencias y no determinada estrictamente por uno de sus componentes, sea una nación o el sexo biológico. Sería muy útil, a su vez, plantear una imagología comparatista dentro de los límites nacionales, ya que pondría en jaque a la idea esencialista de la existencia de una identidad tribal nacional. Aunque no se salga del país hay muchas formas distintas de vivir y corporeizar una identidad en un mismo territorio y, al conocer una de ellas, en este caso la realidad trans, nos pone frente a rutinas, hábitos y una mirada sobre la realidad diferente, como cuando uno viaja a otro lugar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, MANUEL. 2005-2006. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del Cilha*, 7/8: 5-12. En línea: <[bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1095/albercaciha78.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercaciha78.pdf)>.
- AGUIRRE, OSVALDO. 2019. “Exclusión social, deseo e identidad trans en la literatura y la historieta”. *Infobae*, 13 jul. En línea: <[www.infobae.com/america/cultura-america/2019/07/13/exclusion-social-deseo-e-identidad-trans-en-la-literatura-y-la-historieta/](http://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/07/13/exclusion-social-deseo-e-identidad-trans-en-la-literatura-y-la-historieta/)>.

- BEA, SARA. 2015. “La transexualidad en la literatura: Los mejores cuentos y libros para niños y jóvenes”. *Oveja Rosa*, 17 jun. En línea: <[ovejamosa.com/la-transexualidad-en-la-literatura-algo-cada-vez-mas-presente/](http://ovejamosa.com/la-transexualidad-en-la-literatura-algo-cada-vez-mas-presente/)>
- BIDEGAIN, CLAUDIO MARCELO. 2012. “Susy Shock trans piradx: El inclasificable género colibri”. Teresa Basile y Enrique Foffani, dir. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: <[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1576/ev.1576.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1576/ev.1576.pdf)>
- DYSENRIK, HUGO. 2008. “État actuel et perspectives d’avenir de l’imagologie comparatiste”. *Boletín de Literatura Comparada*, 33: 62-77.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1990. “The literary System”. *Poetics Today*, 11, 1: 27-44.
- FLORES, VALERIA. 2013. *Interrupciones: Ensayos de poética activista; Escritura, política, educación*. Neuquén: Editora La Mondonga Dark.
- GRÜNNING, HANS GEORG. 2008. “La literatura de minorías: Tipología, aproximaciones teóricas, ejemplos”. *Boletín de Literatura Comparada*, 33: 99-110.
- PAGEAUX, DANIEL-HENRI. 1984. “Representaciones e imágenes de lo extranjero”. *Recherches & Études Comparatistes Ibéro-françaises de la Sorbonne Nouvelle*, 6: 222-30.
- SOSA VILLADA, CAMILA. 2014. *Profunda humanidad | Camila Sosa Villada | TEDxCordoba*. En línea: <[www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M](http://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M)>
- . 2018. *El viaje inútil: Trans/escrituras*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- . 2019. *Las malas*. Pról. Juan Forn. Buenos Aires: Tusquets Editores.

## SOCIEDAD, CULTURA Y PODER EN FORMOSA EN EL SIGLO XXI: CONCEPTOS CENTRALES EN EL GÉNERO ENSAYO

*Society, Culture and Power in Formosa in the XXI Century:  
Central Concepts in the Essay Genre*

**María Ester GORLERI**  
Universidad Nacional de Formosa  
megorleri@gmail.com

### RESUMEN

En esta exposición se determinan los conceptos centrales adoptados para la investigación del proyecto en curso, a fin de aunar criterios para los análisis textuales de los ensayos y sus variantes en el *corpus* seleccionado para su indagación a partir de los estudios del discurso y en particular, del Análisis Crítico del Discurso (ACD).

**Palabras claves:** ensayo, sociedad, cultura, poder

### ABSTRACT

During the following lecture core concepts being adopted by current Project investigation will be determined, in order to unify criteria for essays textual analysis and its variants at the selected *corpus*, for the purpose of inquiry from the discourse studies and, particularly, from ACD.

**Keywords:** essay, society, culture, power

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un avance más del Proyecto de Investigación “Modos del ensayo. Sociedad, Cultura y Poder en Formosa en el Siglo XXI”, acreditado ante SeCyT, Universidad Nacional de Formosa (código 54-H-138), y bajo mi dirección, cuyo objetivo general es conocer los modos discursivos y las interpretaciones que conlleven el discurso ensayístico édito en Formosa en el siglo XXI en cuanto a tres dimensiones: *sociedad, cultura y poder*; y las relaciones entre ellas<sup>1</sup>.

Apelamos en esta investigación a textos ensayísticos y sus variantes, sin excluir lo que la retórica pudiera arrojar respecto de la condición literaria o no que aquellas pudieran mostrar, habida cuenta de la hibridez genérica del ensayo como clase discursiva [Weinberg].

En razón de que tales dimensiones manifiestan –en el estado del arte o cuestión– una voluminosa bibliografía, epistemologías, enfoques o disciplinas; y considerando que son conceptos centrales en las ciencias políticas y la sociología, al tomar en cuenta esas dimensiones hemos optado por asentar la selección del corpus discursivo en el marco del Análisis Crítico del Discurso (ACD), ya que el abordaje textual tiene fundamento lingüístico retórico para hacer emerger las ideologías, hegemonías, silencios, contrapuntos, antinomias, amalgamas y estrategias orientadas desde la enunciación hacia destinatarios más o menos previstos en el propio discurso, buscando identificar un dispositivo que consolide representaciones sociales supuestamente compartidas.

Hay varios aspectos que rodean o contextualizan la ejecución de esta investigación. Trataré someramente de enumerarlas, nada más, con el fin de señalar los límites y alcances del trabajo, sus propósitos y la relación con el objetivo general arriba mencionado:

1. Un selectivo conjunto (*corpus*) de textos que conjeturalmente constituyen ensayos o variantes de dicho género, habida cuenta de que son discursos éditos en Formosa en el siglo XXI.
2. Tal *corpus* textual se ha seleccionado en torno a las dimensiones que arrojen sobre las tres dimensiones señaladas: *sociedad, cultura y poder*.
3. El equipo de investigación se pretendió conformado por especialistas en lingüística y discursividades, e historia regional y nacional. Pues bien, no fue posible contar con historiadores que se sumaran para trabajar los aspectos histórico-políticos de los acontecimientos fácticos del Formosa a fines del siglo XX y en lo que va de la década del XXI. Ello obligó al equipo a contar únicamente con investigadores formados en Letras.
4. La historiografía de Formosa se detiene en la década de 1970, en los materiales publicados por Antonio H. Prieto (2015). Por tanto, el trabajo de investigación se vio privado de poder enmarcar los discursos en factividades recientes (de la llamada “historia del presente”) con publicaciones académicas posteriores a dicha década, con las que –salvo temáticas parciales y puntuales– no cuenta el campo científico e intelectual referido a Formosa específicamente.

Esta carencia postuló la necesidad de revisar la legitimidad de la categoría “historia reciente” que es –a la fecha– materia de discusión, aunque halló ya su legitimidad como un campo específico en la disciplina histórica y en el cual intervienen y aportan prestigiosos investigadores [Pittaluga, R.; Alonso, L.; Águila, G., entre otros].

Si hemos de contextualizar los discursos en estudio, los acontecimientos de la realidad política, cultural y social de Formosa en el siglo XXI son relevantes para identificar en ellos el *contrato fiduciario* del que habla María Isabel Filinich, los *modelos mentales, experienciales y contextuales* [Van Dijk 2003, 2013 a, 2013 b], atravesados por las retóricas que argumentan en torno de [la teoría de las] modalidades como “hacer/hacer” o “hacer/saber” [Courtés], entre otras estrategias que instauran discursivamente un “deber ser” identitario formoseño y modelos a seguir.

En nuestro estudio, la enorme producción académica desde el campo de las ciencias políticas, la sociología y los estudios del discurso, nos han llevado a ceñir los conceptos y dimensiones de *sociedad, cultura y poder* identificando y optando por algunos –más pertinentes a nuestro criterio– para poder identificar en los textos del *corpus*. Ello ha dado lugar a la selección de definiciones para operar con la caja de herramientas analíticas, conforme las nomenclaturas de Siegfried Jäger y Teun Van Dijk [2003], entre otros

<sup>1</sup> Esta exposición fue parcialmente expuesta en las XXIII Jornadas de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Formosa realizadas en noviembre de 2020.



teóricos de los Estudios del Discurso (ED), sin dejar de tener en cuenta los aportes de otros destacados semiólogos y analistas políticos actuales en torno de los *significantes* expresados en los discursos formosenses seleccionados, producidos en el siglo XXI, tomado en cuenta la contemporaneidad de los mismos en el marco de la “historia del presente”.

### La dimensión cultura

En el sentido amplio en que utilizamos aquí esa polivalente palabra –cultura–, “incluye todo aquel bagaje mental orientado al entendimiento y uso del mundo simbólico y, en función de ello, a la producción y práctica de un conjunto de pautas o patrones de comportamiento, siempre en recomposición, que dan sentido y condicionan la acción social de individuos y colectivos” [Aróstegui: 333].

También en el enfoque semiótico, seguimos la teoría culturalista de Iurij Lotman en la definición adoptada para esta dimensión, no sin repensarla para asimilarla sin más, sino cruzándola con su manifestación situada en Formosa, en la sociedad de la que sus expresiones forman parte y que emergen de los discursos en análisis.

La dimensión cultural es también un concepto ambiguo, polémico, ajustado a las disciplinas del conocimiento que la adoptan o a las teorías, autores o escuelas que la sostienen. Por tanto, corresponde a este estudio de los discursos tomar en cuenta el concepto que dentro del marco teórico sociosemiótico que adopta este estudio, y en orden a los textos seleccionados, considerar operacionalmente la noción de cultura que, tal como la concibe Lotman, “no es [la cultura] para la humanidad un suplemento facultativo, sino la condición necesaria sin la cual su misma existencia aparece como imposible”. Por lo anterior, el semiólogo ruso definirá la cultura como:

[...] el conjunto de toda la información no hereditaria y de los medios para su conservación y transmisión [ya que es] un mecanismo organizado y complejo, que recibe, traduce, compacta e interpreta la materialidad productiva que adopta la función de signos [Lotman, cit. en Arán y Barei: 116].

Finalmente, señala Lotman:

Toda cultura se recorta sobre el fondo de aquello que define como Naturaleza o [como] No cultura y desde el modelo histórico que produce, ejercita sus políticas sobre los individuos, las prácticas y las instituciones, tanto hacia el interior como hacia el exterior del propio colectivo [social] [116].

Creemos necesario ampliar el concepto con las citas referidas al mismo por parte de Pampa Arán y Silvia Barei, cuando dicen:

La lucha por la información, según Lotman, es la síntesis de la historia de la cultura, tanto de su construcción, como de su apropiación o destrucción. Porque la información es *poder* y *control* sobre un sistema, las luchas y conflictos históricos, políticos, sociales o de clase, han sido luchas por el *monopolio* y *control* de las múltiples y variadas formas o *lenguajes* en que la interacción semiótica se traduce en el incremento de conocimiento [116. La bastardilla es nuestra].

Parece obvio que la dimensión *cultura* no puede separarse de las otras dos: *sociedad* y *poder*, y este en tanto políticas culturales que propone y aplica en una sociedad dada.

Afirman Margulis, Urresti y Lewin que “[e]l llamado *enfoque sociosemiótico* sitúa la problemática cultural en el plano de la significación y de los intercambios simbólicos, en el repertorio de signos y significaciones que poseemos e impulsamos, que organizan nuestra interacción y comunicación, y orientan nuestras prácticas habituales [10]. Desde tal mirada, la intervención del Estado es crucial, significativa y significativa en los más variados espacios de la vida social; indican: “el Estado y todos los otros actores que intervienen eficazmente en estos procesos hacen también política con y en la cultura” [11].

Más en la línea antropológica y sin contradecir las nociones de *cultura* que compartimos para abordar el análisis de nuestro *corpus*, tomamos también en cuenta la definición de Néstor García Canclini cuando afirma:

Conservamos el término cultura y no lo reemplazamos por ideología, precisamente para abarcar los hechos en un sentido más vasto. Toda producción significativa (filosofía, arte, la ciencia misma) es susceptible de ser explicada en relaciones con sus determinaciones sociales. [...] La cultura no solo representa a la sociedad; también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas. Además de representar las relaciones de producción, contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras [23].

### La dimensión sociedad

Este concepto cuya definición se sujeta a las disciplinas diversas del conocimiento construido, y que a la vez resulta sumamente dinámica –por eso mismo y por el acento puesto en algún aspecto de “lo social” según los teóricos y las ideologías que sustenten su definición–, nos lleva a acordar y definir de alguna manera y en contexto situado qué entendemos por *sociedad*, ubicándola en la imagen que de ella nos dan los textos del *corpus* en análisis.

En principio, operamos con el concepto elemental y generalizado de lo que es una sociedad, es decir, un conjunto de personas o población que se relacionan entre sí mediante un sistema organizado, de acuerdo a unas determinadas reglas de organización jurídica, institucional y consuetudinaria; y que comparten una misma cultura o civilización (historia, creencias, economía, arte, ciencia, mitos, religión y valores culturales), en un espacio y en un tiempo determinados. Y que en un nivel superior (cuando se produce la persistencia y transmisión generacional de conocimientos y comportamientos por el aprendizaje) puede calificarse como *cultura*.

Así concebida, la dimensión *sociedad* nos ubica en un contexto situado, es decir, en Formosa, al considerarla relacionamente con el orden fáctico, la dinámica y los comportamientos de los actores sociales, conforme emergen de los discursos en estudio.

En tal sentido queda en evidencia que es en la sociedad donde se dirimen los intercambios, la comunicación y los valores compartidos o en pugna. Y que el largo tiempo que constituye una cultura para ser tal, implica continuidades y interrupciones, transformaciones, apropiaciones e hibridaciones de otras esferas sociales, de otras culturas y de la acción de los actores sociales, conforme posiciones hegemónicas o subalternas, desplazadas o invisibilizadas.

Es esta dinámica la que estaremos observando en los discursos del *corpus* sujeto al ACD.

Si escindimos esas tres dimensiones –*sociedad*, *cultura* y *poder*– en este trabajo es al solo efecto de estudiar su índole situada y la interacción efectiva entre ellas, la cual se posa en los discursos que estudiamos y que circulan en la esfera pública.

### La dimensión poder

Néstor García Canclini, que parte de dos perspectivas teóricas (deductivismo e inductivismo) para analizar el concepto de *poder*, lo define como:

[...] las relaciones de fuerza múltiples que se forman y actúan en la producción, las familias y los individuos, que se refuerzan al operar conjuntamente en todos esos espacios (Foucault, 1978<sup>a</sup>: 112-115)<sup>2</sup>. [...] el poder se sedimenta y se concentra en instituciones y agentes sociales [99].

Y agrega:

Aun quienes defienden las dictaduras saben que el consentimiento [popular] forzado es inestable. Por eso buscan que sus acciones parezcan útiles a los oprimidos. [...] las relaciones de dominación y explotación, para reproducirse en forma durable, ‘deben presentarse como un intercambio, y un intercambio de servicios’ entre las clases (Godelier, Maurice, 1978, XVIII, pp. 3-4). Las clases hegemónicas llegan a serlo en tanto incluyen en las instituciones, los objetos y mensajes, en su función y su sentido –además de los intereses sectoriales– aquella parte de la cultura que los vuelve útiles y significativos para la mayoría [100].

Veamos ahora cómo se expide Teun van Dijk respecto de la idea de *poder*:

[...] si hay una noción que se relaciona a menudo con la de ideología [aunque Van Dijk explica la diferencia y que no son la misma cosa], ésta es la noción de poder. [...] Aquí sólo hablaremos de *poder social*, es decir, el poder de un grupo A sobre otro grupo B. El poder se puede definir en términos de *control de la acción* [...]. Dado que el discurso es una forma de acción, este control también se puede ejercer sobre el discurso y sus propiedades: el contexto, tópico o estilo. Y puesto que el discurso influye en la mente de los receptores, los grupos poderosos también pueden controlar indirectamente [...] la mente de otras personas. Entonces hablamos de persuasión o manipulación [2003 a: 47-8. Las bastardillas son nuestras].

2 Se refiere al libro de Foucault (1978), *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

En el marco de su teoría cognitiva (o de la cognición social), Van Dijk afirma que el discurso con poder puede influir en cómo definimos un acontecimiento cualquiera o una situación en nuestros modelos mentales, o en “cómo representamos la sociedad en nuestro conocimiento, actitudes e ideologías”, por lo cual, “[q]uien controla el discurso público, controla indirectamente la mente (incluida la ideología<sup>3</sup>) de las personas y, por lo tanto, también sus prácticas sociales”.

Y para cerrar de algún modo esta breve referencia a la concepción del poder social a través de los discursos, el autor señala que “si definimos el poder en términos del control que un grupo ejerce sobre (las acciones de los miembros) de otro grupo, las ideologías funcionan como la dimensión mental de esta forma de control” [Van Dijk 2003 a: 48].

En razón de que el control social del poder se inclina hacia la hegemonía para dar fuerza y dirección a un proyecto, creemos necesario compartir con Natalio R. Botana su definición de hegemonía, que “recorre nuestros avatares a la manera de un atributo cambiante”:

La misma palabra puede evocar un régimen oligárquico no competitivo de control a la oposición; a un líder dominante que se yergue sobre las masas movilizadas y que, como tal, personifica la autoridad; a un régimen, en fin, en que un poder institucionalizado (por ejemplo, el Poder Ejecutivo) sobresale sobre el Legislativo y el Judicial, violentando así el diseño establecido por una constitución [11].

Consideramos que las tres dimensiones que nos convocan al análisis textual de los discursos seleccionados, se interrelacionan explícita o implícitamente, y que explicar esa relación desmontando sus procedimientos como dispositivos diseminados en el conjunto social en razón de que son públicos, confirman su pertinencia y afirman la validez de considerarlos, describirlos y de interpretarlos para comprender sus mecanismos, amalgamas y estrategias, a fin de ponerlos en conocimiento.

Por mi parte, señalo que me ocupé de las siguientes discursividades editadas en estos tres libros de un corpus más amplio, compuesto de revista y otros libros, cuyos análisis textuales están a cargo de otros miembros del equipo investigativo:

1. *El ser formoseño: Un cotidiano modo de sentir, querer y hacer*, de Rafael Rumich (2007). Este libro recorre postulaciones filosóficas, antropológicas y sociológicas acerca del tema del título, y de diversos autores, desde Heidegger y el Tao hasta las conceptualizaciones cristianas, papales y socialistas como el *hombre nuevo*, a fin de alcanzar definir el perfil del hombre nuevo formoseño. Como ensayo, se autodenomina “‘libro libre’, capaz de ingresar al mundo interno de los jóvenes y alternar con sus espíritus [...] por distintos caminos especulativos” [Contratapa].

2. *Modelo formoseño: Fundamentos filosóficos y doctrinarios* (2009), sin datos de autoría pero de divulgación conocida a través de los organismos gubernamentales y educativos de Formosa, abundante en citas del gobernador de Formosa en ejercicio, se asienta en fundar el nuevo modelo de provincia, por él liderado, como un proyecto revolucionario y de proyección nacional.

3. *El Formoseño, ¿“Nuevo hombre” o “formobicho”? (Una endoscopia cultural)*, de Apolonio Núñez (2012). Este ensayo refuta en tono sarcástico e irónico la construcción cultural y conceptual del ‘ser formoseño’ como operación oficial para definir un proyecto político y doctrinario vigente en Formosa, y la deriva de ese proyecto en una esencialidad manifiesta.

### CONCLUSIONES PROVISORIAS

Al momento, el equipo de investigación ha construido la selección y glosario de la Caja de Herramientas para el análisis textual; ha explorado, leído y reseñado la bibliografía teórica, metodológica y crítica. Y al haberse distribuido los textos del corpus está ejecutando la fase analítica en orden al objetivo específico 2 del proyecto, que se propone indagar el corpus tomando en cuenta las fases investigativas propuestas por Hugo Mancuso (2001).

<sup>3</sup> Van Dijk, al diferenciar ideología de la noción de poder, explica que “las ideologías se desarrollan porque organizan representaciones sociales” [2003 a: 47]; por tanto, no homologa poder e ideología.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, PAMPA O.; BAREI, SILVIA. 2003. *Texto/memoria/cultura: El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- AGAMBEN, GIORGIO. 2011. “¿Qué es un dispositivo?”. *Revista Sociológica*, 73, may.-ago.: 249-264.
- ÁGUILA, GABRIELA. 2012. “Historia reciente en la Argentina: Un balance”. *Historiografías Revista*, 3, ene.-jun.: 62-76.
- ALONSO, LUCIANO. 2018. “La ‘historia reciente’ argentina como forma de Historia actual: Emergencias, logros, ¿bloques?”. *Historiografías Revista*, 15, ene.-jun.: 72-92.
- ARÓSTEGUI, JULIO. 2004. *Sobre la historia del presente: La historia vivida*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- BOTANA, NATALIO R. 2006. *Poder y hegemonía: El régimen político después de la crisis*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BOURDIEU, PIERRE. 1990. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo.
- COURTÉS, JOSEPH. 1980. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Trad. Sara Vasallo. Buenos Aires: Hachette.
- DeSignis, 2: *La comunicación política; Transformaciones del espacio público*. 2002, abr.
- FILINICH, MARÍA ISABEL. 2005. “La manipulación: un problema clave de semiótica discursiva”. Ponencia en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica “Discursos Críticos”. Buenos Aires, 12 al 15 de abril.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1997. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones CBC.
- JÄGER, SIEGFRIED. 2003. “Discurso y conocimiento: Aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”. Wodak, Ruth; Meyer, Michael, comps. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- LABOURDETTE, SERGIO DANIEL. 1984. *El Poder: Hacia una teoría sistemática*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- LOTMAN, IURIJ. 1996. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra-Frónesis Cátedra-Universitat de València.
- LOZANO, JORGE; PEÑA MARÍN, CRISTINA; ABRIL, GONZALO. 1993. *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- MANCUSO, HUGO. 2001. *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales: Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*. Buenos Aires: Paidós.
- MARGULIS, MARIO; URRESTI, MARCELO; LEWIN, HUGO. 2009. *Sociología de la cultura: Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- MARGULIS, MARIO, et al. 2014. *Intervenir en la cultura: Más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.
- Modelo formoseño: Fundamentos filosóficos y doctrinarios*. 2009. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración y Comunicación, Cultura y Sociedad- Ediciones CICCUS.
- NÚÑEZ, APOLONIO. 2012. *El Formoseño ¿“Nuevo Hombre” o “Formobicho”? (Una endoscopía cultural)*. El Colorado, Formosa: ed. de autor.
- PITTALUGA, ROBERTO. 2017. “Ideas (preliminares) sobre la ‘historia reciente’”. *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 107, 3, *La historia reciente en la Argentina: Problemas de definición y temas de debate*: 21-45. En línea: <revistaayer.com/sites/default/files/articulos/107-1-ayer107\_historiarecienteargentina.pdf>.
- PRIETO, ANTONIO HERALDO. 2015. *Para comprender a Formosa: Una aproximación a la historia provincial 1879-1976*. Buenos Aires: Dunker.
- RUMICH, RAFAEL. 2007. *El ser formoseño: Un cotidiano modo de sentir, querer y hacer*. Formosa: Gobierno de la Provincia de Formosa, Ministerio de Cultura y Educación, Subsecretaría de Cultura.
- VAN DIJK, TEUN. 2003 a. *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- . 2003 b. “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: Un alegato en favor de la diversidad”. Wodak, Ruth; Meyer, Michael, comps. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- . 2013 a. *Sociedad y discurso: Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa.
- . 2013 b. *Discurso y contexto*. Barcelona: Gedisa.
- WEINBERG, LILIANA. 2007. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.
- WODAK, RUTH; MEYER, MICHAEL, comps. 2003. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

# CONSTANTES Y VARIABLES EN CUATRO DÉCADAS DE PRODUCCIÓN LITERARIA: 1980-2020 EN EL NOA (NOROESTE ARGENTINO)

*Constants and Variables in Four Decades of Literary Production: 1980-2020 in the NOA (Argentine Northwest)*

**Raquel GUZMÁN**

Universidad Nacional de Salta  
radallac@yahoo.com.ar

## RESUMEN

Toda exposición de carácter panorámico tiene el riesgo de diluir un objeto de estudio; sin embargo, apelaremos aquí a retomar cuestiones axiales desarrolladas por críticos y estudiosos respecto a la producción literaria del Noroeste Argentino (NOA), como asimismo la palabra de los propios autores en tanto lectores reflexivos de sus coetáneos. Desde las expectativas abiertas por el retorno a la democracia, pasando por las nefastas políticas neoliberales, las crisis económicas, la escasa alternancia de dirigentes y las disputas por la tierra hasta el feminismo y los cambios tecnológicos fueron generando un contexto donde los discursos pugnan por su visibilidad a fin de generar hilos interpretativos que permitan atravesar las circunstancias. La literatura fue reconfigurándose en una red de réplicas conforme a las posiciones que los distintos actores –autores, editores, gestores– fueron asumiendo, algunas para continuar con el movimiento del universo literario y otras para impugnar la(s) tradición (es). La producción resultante permite estimar la presencia de rasgos constantes, como la prevalencia de la lírica y la preocupación por los conflictos y devenires locales, y rasgos variables como la transformación radical de la narrativa y las mutaciones del mercado literario; el desarrollo de estos aspectos es el tema del presente trabajo.

**Palabras claves:** Literatura, Noroeste Argentino, semiósfera, crítica literaria

## ABSTRACT

Any panoramic exposition has the risk of diluting an object of study, however we will appeal here to return to axial questions developed by critics and scholars regarding the literary production of the Argentine Northwest (NOA), as well as the words of the authors themselves as reflective readers of their contemporaries. From the expectations open for the return to democracy, through the disastrous neoliberal policies, the economic crises, the scarce alternation of leaders and the disputes over land, to feminism and technological changes, they were generating a context where discourses fight for their visibility in order to generate interpretive threads that allow go through the circumstances. Literature was reconfiguring itself in a network of replicas according to the positions that the different actors –authors, editors, promoters– were assuming, some to continue with the movement of the literary universe and others to challenge the tradition(s). The resulting production makes it possible to estimate the presence of constant features, such as the prevalence of the lyric and the concern for local conflicts and events, and variable features such as the radical transformation of the narrative and the mutations of the literary market; the development of these aspects is the subject of this work.

**Keywords:** Literature, Argentina Northwest, semiosphere, literary criticism

## PRESENTACIÓN

El estudio de la producción literaria ligada a una región geográfica, en el marco de las transformaciones sociales, políticas y económicas de cuatro décadas que están todavía respirando sobre nuestros hombros, es un desafío que solo se puede afrontar escuchando a quienes producen literatura y a quienes –desde las diversas formas de crítica– actúan en esta misma escena. Se configura así, a los fines de la investigación una semiósfera, un espacio de distribución de sentidos con sus núcleos y sus fronteras, una dimensión dinámica de constantes intercambios y reconfiguraciones. Atravesado por el imaginario, las lenguas y las tradiciones andinas por un lado y los modelos –literarios, económico y sociales– rioplatenses por otro, el noroeste argentino fluctúa entre ambas para articularse en producciones que, a la vez, dialogan con temporalidades múltiples y debates internos acerca de sus propias tradiciones.

Estos solapamientos organizan una memoria cultural, dada su profundidad diacrónica, mientras los textos comunes pueden conservarse y ser actualizados tanto por la invariancia de los códigos como por las regularidades de sus transformaciones [Lotman: 157]. En este sentido la entidad semiótica que adjudicamos a nuestro objeto de estudio nos abre la posibilidad de asediarlo tanto en su heterogeneidad constitutiva –diversidad de textos, poéticas, estilos y filiaciones– como en su homogeneidad –en tanto puede distinguirse de otros espacios alosemióticos o extrasemióticos que la rodean. Las fronteras de esta semiósfera que indicamos como “literatura del noroeste argentino” aparecen entonces como límites con lo ‘no noroéstico’ tanto en lo geopolítico como en el contraste con otros imaginarios y formas artísticas; pero también los límites generados por las lecturas críticas que consolidaron dicotomías como aquí / allá, cerca / lejos, transformar / mantener<sup>1</sup>. Asimismo la constitución de las fronteras<sup>2</sup> ha seguido los derroteros de las mutaciones políticas e ideológicas del país que, a la vez, fue transformando los espacios de traducción que pasaron por las elites locales, los espacios académicos, las demandas socio-étnicas, haciéndose más o menos permeables en cada época [Guzmán 2018].

Por otra parte, las fronteras internas de este espacio semiótico, que devinieron provincias, articuladas por fuera de los límites políticos, conforman comunidades discursivas que pueden entenderse –desde nuestra posición de observación– como irregularidades del sistema en torno a estructuras nucleares diversas que cumplen una función no hegemónica. Tal sería el caso por ejemplo de zonas de Salta o de Santiago del Estero afines a Tucumán, que operan en correspondencia, por ejemplo, con los organismos culturales de la Universidad Nacional de Tucumán, o los valles calchaquíes –partes de Salta, Jujuy, Tucumán– donde hay una memoria común que genera referencias y formaciones discursivas. Pero además se trata de mezcla de niveles que, en el ejemplo anterior nos lleva al discurso turístico y sus representaciones de la naturaleza por encima de la pluralidad social.

Desde esta consideración es posible un abordaje de la Literatura del NOA, considerando las múltiples jerarquías de lenguaje y de textos<sup>3</sup>. En esa pluralidad es donde se van generando transformaciones, cambios de código y nuevas gramáticas que, a la vez, movilizan revisiones, reinterpretaciones y la búsqueda de nuevos caminos en el arte.

1 Cabe recordar que la diferenciación de las regiones argentinas tiene su punto de partida en la escuela del posibilismo francés, opuesta al positivismo alemán, difundida en Argentina en estudios de Vidal de la Blache. En esta línea se ubicaron los estudios de Federico Daus, quien sistematizó la noción de “regiones argentinas” inscripta en la reforma curricular de la disciplina Geografía de 1936 [Barsky].

2 “En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo, cuando esto ocurre ella conserva el sentido de un mecanismo *buffer* que transforma la información de un particular bloque de traducción. Así por ejemplo, cuando la semiósfera se identifica con el espacio cultural dominado, y el mundo exterior respecto a ella, con el reino de los elementos caóticos, desordenados, la distribución espacial de las formaciones semióticas adquiere, en una serie de casos, el siguiente aspecto: las personas que en función de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a los dos mundos, y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades “culturales” que organizan el mundo se disponen en el centro” [Lotman: 27].

3 “La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera” [Lotman: 30].

## Constantes

a. Esta constante, por cierto, es heterogénea tanto en los temas, como las estéticas, modos de edición y formas de difusión que se han transformado aceleradamente en la última década. Las temáticas ciudadanas fueron abriendo paso a debates propios de ese ámbito como la distribución de los territorios –lugares y no-lugares, viajes, exilios, insilios–; las crisis ambientales –con referencia a las pérdidas de la naturaleza y a la vez valoración de la vida natural–; el poder sus prácticas –económico, político, policial–; los conflictos generacionales, la atención a teorías críticas como socialismo, existencialismo, feminismo; y las formas que van tomando en otras condiciones socio-históricas los temas clásicos de la literatura como la vida y la muerte, el amor, el sentido de la existencia, el lenguaje.

Elisa Moyano [2018] registra en las últimas décadas del siglo XX la fuerte presencia de una poética neo-barroca en simultáneo con neo-romanticismo y concretismo, en movimientos poéticos donde se nuclean autores de Salta y Jujuy. Para Alejandra Nallim [2011] en el tránsito del siglo XX al XXI se observan rasgos de una literatura neo-utópica o post-utópica, con producciones que se definen por la fragmentariedad y la instantaneidad, y advierte en los poetas de Jujuy, a comienzos del nuevo siglo, posicionamientos afines a la posmodernidad, el minimalismo y lo neobarroso. En el prólogo a *Poesía joven del noroeste argentino*, Sylvester señala las reconfiguraciones estéticas producidas por la creciente información, en general, y por la circulación masiva de textos y autores de diferente procedencia, como así también las hibridaciones y deslizamientos entre lenguajes y tradiciones diversas. Josefina Soria, en su estudio acerca de la poesía de mujeres, advierte que se trata de un conjunto complejo de retóricas que constituyen proyectos estéticos donde la experiencia del lenguaje va más allá de lo decible, donde se encuentra una desesencialización del estereotipo de mujer: disolución, dislocación y transmutación del “yo del discurso”. Por su parte, Juan Díaz Pas [2015] aporta su perspectiva de literatura plebeya<sup>4</sup> para dar cuenta de una poesía que se asume como voz diferenciada frente al poder; se trata de una apropiación desde la cual se puede comprender políticamente producciones desoídas por el canon, como la poesía indígena actual o la que circula en la web, performances o ediciones artesanales.

Las producciones que se pueden inscribir en estas tendencias forman corpus aleatorios y son susceptibles de relevarse aun en recorridos dinámicos por las publicaciones de un autor/a. Tampoco corresponden a un solo corte temporal, sino que suelen abarcar un rango amplio con lo que impugnan las convenciones para delimitar períodos o movimientos. No se puede obviar aquí la poesía que mantiene las formas tradicionales derivadas de la copla o el romance, como así también del clásico soneto, cuya producción se sigue ejercitando. En un libro publicado en 2018, María Eduarda Mirande da cuenta de las variaciones de la copla, particularmente en relación con las enunciatarias, que posicionan la voz y el cuerpo, recuperando la dimensión histórica y comunitaria en el recitado de las coplas.

Esta rápida descripción permite identificar la dinámica estructural del espacio semiótico desde el cual la poesía puede impregnarse de lo ajeno, dada la flexibilidad de sus fronteras que, manteniendo su carácter nuclear, está abierta a la incorporación de formas, lenguajes y contextos permanentemente renovados. Prácticas como las ferias de arte, encuentros de escritores y los grupos literarios provocan una realimentación de ese lugar nuclear de la poesía con nuevos autores/as y explorando facetas novedosas o afianzando la tradición.

b. La semiósfera se caracteriza también por la mezcla de niveles; lenguajes y textos que colisionan y surgen unos a otros. De esta manera aparecen unidades nucleares que exceden lo literario, tal es el caso de representaciones de la sociedad o la historia que configuran centros / periferias propios. En el NOA, la revisión constante de la organización social y el análisis de sus conflictos constituye una recurrencia cuyo centro se orienta a un pasado glorioso, casi de paraíso perdido, mientras desde las fronteras asedian las críticas, las teorías revisionistas, el relato de las hipocresías sociales y los juegos de poder. La relación historia/literatura, minuciosamente estudiada por Alicia Poderti, muestra una trama de significaciones donde se articulan acontecimientos, lenguas, memorias que debaten en el devenir político de la región. La ocasión

4 “La escritura captura en discurso diferentes travesías políticas de los cuerpos: en particular en la poesía, la asunción de la palabra pretende generar una diversidad de ‘presencias’ subalternizadas que transcurren por ‘escenas’ y practican rituales opuestos a una normalidad imaginada. El hablante, además de su voz y su palabra, compone una superficie tensa que interpela el estatuto mayoritario de la lengua y que, entonces, opera como una figuración de las luchas contra el silenciamiento, la exclusión y los procedimientos homogeneizantes” [81; negritas en el original].

del Bicentenario de la Independencia fue también un espacio de posibilidades para volver sobre la configuración histórica de la región y la revisión de tópicos que parecen almas en pena persiguiendo a la crítica. En la introducción a *La cultura en el Tucumán del Bicentenario*, Roberto Espinosa refiere su preocupación por el olvido en que va cayendo el pasado de la provincia, los problemas del desconocimiento de una cultura, geografía, así como el abandono de los debates intelectuales que permiten comprender estos avatares. En un artículo de ese mismo libro se habla de la “atenazante realidad” [387] como parte constitutiva de los debates literarios. Esta demanda ha sido retomada por los críticos en reiteradas ocasiones para referirse a la obra de diversos autores, entre otros los estudios de Alejandra Nallim acerca de la poesía-crónica de Néstor Groppa<sup>5</sup>, los artículos de Elisa Moyano sobre la novela *Las vueltas del perro*, de Santos Vergara<sup>6</sup>; de Susana Rodríguez sobre la “nueva narrativa” en Salta [2012; 2013] o de Reynaldo Castro sobre la literatura de Jujuy (1991, 1994). En ellos se acentúa el carácter situado de la literatura que polemiza con las convenciones sociales, las ideas políticas, la lógica de las instituciones o lo decible de cada época/lugar.

Liliana Massara [2011] advierte que el discurso reflexivo y autorreflexivo ha sido constante, tanto en la producción literaria como en los estudios críticos, con interrogantes sobre la identidad, la colonización, las migraciones, así como las condiciones de una época “globalcolonizadora” [63]. La autora revisa distintas etapas en las cuales los estudios van hacia el latinoamericanismo, luego a tendencias más formalistas para retornar después a una “reinstauración de lo real” [64]; en este periplo acentúa la necesidad de situar una crítica engarzada al espacio, los conflictos sociales, es decir una perspectiva geocultural.

Esta variada trama discursiva que soporta una heterogeneidad semiótica, donde se van construyendo unidades de significación axiales para la comprensión de la cultura noroéstica tiene tal intensidad que ya no podemos hablar de un “margen” o “periferia” en términos nacionalistas, sino de un núcleo, cuya fuerza centrípeta aglutina tiempos, espacios y lenguajes con un perfil propio. Esta complejidad demanda también modos heterodoxos<sup>7</sup> de leer los fenómenos literarios.

## Variables

a. En este espacio semiótico que pretendemos delinear aparece –sobre todo en las dos últimas décadas– una importante transformación de la narrativa, desde los tópicos realistas o neorrealistas se trazan nuevos recorridos por el policial, lo fantástico, el relato de terror, las distopías, la ciencia ficción. El cuento y la novela se acercan con la crónica, el microrrelato, la reescritura de leyendas, el registro de relatos orales y su edición bilingüe, o la narrativa infantil. Estos tránsitos también solapan formas, las reenvían unas sobre otras y transforman la textura del relato a través de diversas estrategias. Máximo Mena habla de “barricada textual”<sup>8</sup> como una modalidad del relato que pone en evidencia los cortes, suspensiones y redireccionamientos que operan en la construcción de las novelas tucumanas articuladas entre historia y ficción. Hernán Sosa<sup>9</sup> considera la categoría de “ciencia ficción a la criolla” para caracterizar una serie de

5 “Por ello, sus textos son poesías cronicadas o crónicas líricas donde el lenguaje literario se inscribe en la zona intersticial con otros discursos sociales como el periodístico, la plástica, la fotografía, y hasta podríamos anunciar la cercanía con la antropología y la sociología, en su afán de focalizar la etnografía del tejido social y la topografía de la ciudad de San Salvador de Jujuy como materia poética” [Nallim 2014 b: 138].

6 “El escritor habla desde las líneas divisorias más absolutas (desde las fronteras con el indio, con Bolivia y lo hace además desde los márgenes del ‘campo intelectual’ salteño), y presenta un mundo ficcional absolutamente descentrado en el que los proyectos monolíticos de Nación se desestructuran” [Moyano 2002: 84].

7 “[...] la noción de heterodoxia como una herramienta conceptual que habilita modos y recorridos alternativos para leer, sistematizar e historizar la presencia de líneas disruptivas en diversos momentos del desarrollo de las literaturas en Argentina” [Bocco, Boldini y Mercado].

8 “La barricada textual presenta dos movimientos principales: en la primera etapa se produce una ‘condensación’ por la que la barricada dirige la relectura hacia otras zonas del texto, por lo tanto, se desarrolla dentro del texto, en la textura de la novela; y en una segunda etapa, producto de esta ‘condensación’ inicial, se produce una ‘dispersión’ de los sentidos que conduce a múltiples ‘referentes’. De este modo, se establece un desplazamiento de la lectura horizontal y lineal del texto, a una visión diferente, en la que las figuras se anuncian en su verticalidad, como los edificios y la barricada en una ciudad, para resignificar todos los sentidos” [Mena: 112].

9 “Con su generoso emporio de operaciones discursivas (la recuperación genealógica de la ciencia ficción –como una constante del fantasy moderno–, el andamiaje polifónico y la diversidad de géneros discursivos incorporados), la novela de Medina (Daniel Medina, *Detrás de las imágenes*) permite desnudar, sin remilgos, la persistencia incómoda de muchos aspectos convergentes en la gravitación social de una provincia periférica del norte argentino” [Sosa: 165].



producciones de las últimas décadas donde confluyen las improntas tecnológicas con la reescritura de la tradición literaria de las distopías y la ciencia ficción para construir textos que interpelan las prácticas sociales en Salta, a la vez que ponen en escena debates recientes. Por su parte, los estudios de Gloria Quispe han trazado el derrotero de la microficción en el noroeste argentino mostrando el amplio desarrollo tanto de la producción, como de la crítica desde la aparición de los primeros libros del género en la década del 80 hasta la actualidad.

En los tres casos de los investigadores citados pueden verse los movimientos propios de las fronteras del género para modificar drásticamente la disposición del centro. A la vez ponen de manifiesto la consolidación de un metalenguaje que reconfigura la narrativa local con lecturas que operan insertando las obras en nuevas series o bien reconociendo procedimientos particulares que concurren en los textos.

En tanto género literario la narrativa se conforma como una semiósfera con sus fronteras internas, a través de las cuales hay una constante filtración de información, irrupciones y disrupciones del flujo que, en la fricción con otros géneros como con las variantes socioculturales y los imaginarios funciona como un mecanismo constante de producción de textos. En el caso del NOA este movimiento ha generado una producción amplia y variada acentuada en el 2020 –en el contexto de aislamiento– por la búsqueda de nuevos formatos y modos de difusión que impactan de modo directo en la discursividad del relato. Y esto nos lleva a la segunda variable que atañe a las transformaciones del mercado literario.

b. En un relevamiento realizado a principios de este año hemos podido registrar alrededor de cuarenta blogs, entre individuales y grupales donde publican poetas de provincias del NOA, a lo cual por cierto se debe agregar la difusión a través de los muros de Facebook y de Instagram como redes predominantes. Asimismo las publicaciones de autor, las ediciones artesanales y los sellos locales buscan posicionarse como opciones de lectura en un mercado muchas veces esquivo.

En su estudio de la literatura de Jujuy en el nuevo milenio, Alejandra Nallim considera que las publicaciones artesanales

[...] batallan ante un arte que perdió el aura de lo trascendente y promueven en cambio, la transitoriedad, la vulnerabilidad incluso en sus encuadernaciones que ya no son *ad eternum*, sino que al contrario se erigen en una muestra del presente evasivo, del uso diario que los desintegra, de la palabra que no perdura sino que vive hasta que se extingue la luz del día [2014 a: 168].

Cabe advertir que por su bajo costo la edición artesanal puede responder en algunos casos a razones económicas, en muchos otros se trata de un gesto confrontativo con las formas instituidas de circulación, la intención de hacer “otra” literatura y reafirmar otros territorios. Cuando Julieta Colina analiza los diversos modos de circulación de la literatura en Salta, observa que en esos otros andariveles transita una potencia literaria que bordea los cánones y formatos legitimados cuya falta de “reconocimiento” no depende de una valoración de la calidad de las producciones, sino que resiste a la idea de que hay una única escena de la vida simbólica en un territorio. Desde esa vitalidad se da forma a otro trazado simbólico e identitario: “Esta caladura sobre el mapa cultural de Salta tarde o temprano lo ramifica con surcos hechos de imágenes diversas de nuestra provincia y sus formas de habitarla” [30].

El mercado editorial puede considerarse en sí mismo como una semiósfera en cuyo centro está su carácter económico, toma de las fronteras aquello que puede potenciar la ganancia, pero a la vez debe transformarlo en mercancía susceptible de ser consumida por un público cada vez más amplio. El funcionamiento de este sistema implica la presencia de editoriales, librerías y canales de difusión como suplementos literarios, revistas especializadas, y también la difusión sostenida en el ámbito educativo, tanto formal, como no formal. Este desarrollo se nos aparece, en principio, como espasmódico, con movimientos intensos pero que muchas veces no se sostienen en el tiempo. Sin embargo, también debemos decir que aún está poco estudiado, lo que provisoriamente se puede afirmar, es que el público lector es cuantitativamente limitado, por lo que las inversiones económicas no resultan atractivas. En las fronteras el formato digital perfora los límites, inscribe otros lenguajes, demanda nuevos aprendizajes y abre pasadizos para la circulación de textos que –a la vez– se visibilizan y se pierden en la red.

La lectura en línea ha impulsado publicaciones literarias y críticas que se nutren de textos de las distintas provincias y de otras latitudes, como *Tardes amarillas*, *La papa*, *Mi aporte a que el puerto no importe*, *Enciudarte*, *Jornaler@s*, *Humanitas*, *Confabulaciones*, además de las versiones digitales de publicaciones académicas tradicionales.

Se trata de un movimiento desde las fronteras del mercado que le demanda otras estrategias, otras direcciones y que sin embargo no pierde de vista la “autoconciencia cultural” [Lotman: 33], un metanivel donde la ley del dinamismo es una constante y la irregularidad interna una parte constitutiva.

### NOTA FINAL

Toda exposición de carácter panorámico tiene el riesgo de diluir un objeto de estudio; es por ello que, en esta ocasión, hemos apelado a retomar cuestiones axiales desarrolladas por críticos y estudiosos respecto a la producción literaria del NOA. En encuestas realizadas a autores de Salta [Guzmán 2020], manifiestan esta percepción de coexistencia de la multiplicidad y, aunque a veces causa algún desasosiego, reconocen también que se trata de una situación altamente productiva.

Desde las expectativas abiertas por el retorno a la democracia, pasando por las nefastas políticas neoliberales, las crisis económicas, la escasa alternancia de dirigentes y las disputas por la tierra hasta el feminismo y los cambios tecnológicos fue generando un contexto donde los discursos pugnan por su visibilidad a fin de generar *hilos interpretativos* que permitan atravesar las circunstancias. Las líneas constantes y variables que acabamos de recorrer pueden considerarse como nudos de esos *hilos*, en función de los cuales la literatura del NOA se reconfigura en una red de réplicas conforme a las posiciones que los distintos actores –autores, editores, gestores– van asumiendo, algunas para continuar con el movimiento del universo literario y otras para impugnar la(s) tradición(es).

La labor sostenida de críticos y estudiosos como David Lagmanovich, Zulma Palermo, Nilda Flawiá, Herminia Terrón y Andrés Fidalgo, entre otros que –desde finales de los 70– generaron las condiciones de posibilidad para abordar un corpus múltiple, dinámico y heteroglósico permitió poner en juego también teorías y perspectivas diversas. Los cruces con la filosofía, la antropología y la historia nutrieron estos debates donde críticos, escritores y periodistas fueron inscribiéndose en una trama discursiva plural.

### BIBLIOGRAFÍA

- BARSKY, ANDRÉS. 2000. “Auge y ocaso de las ‘Regiones geográficas argentinas’ de Federico Daus: De un pasado con certezas a una actualidad de fragmentación”. *Observatorio Geográfico de América Latina*. En línea: <observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal8/Geografiasocioeconomica/Geografiaregional/02.pdf>
- BOCCO, ANDREA; BOLDINI, GABRIELA; MERCADO, JAVIER. 2020. “Para una genealogía de la categoría de heterodoxia: Recorridos por los trazos de una investigación sobre literatura argentina”. *Recial*, XI, 18, jul.-dic. En línea: <revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31244>.
- CASTRO, REYNALDO. 1991. *Nueva poesía de Jujuy*. Jujuy: Daltónica.
- . 1994. *Jujuy, Todos estos años de gente, Antología poética*. Jujuy: Tunupa Ediciones.
- COLINA, JULIETA. 2018. “Se hace poesía al publicar: Experiencias editoriales independientes y artesanales en Salta”. Guzmán, Raquel, comp. *Cartografías literarias: De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo. 29-48.
- Confabulaciones*. En línea: <ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/index>
- Díaz Pas, Juan Manuel. 2015. “La revuelta de los aldeanos: La literatura plebeya en el siglo XXI”. Tesis de Licenciatura en Letras. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. En <plataformacritica.files.wordpress.com/2017/02/la-literatura-plebeya-en-salta-siglo-xxi-diaz-pas-tapa-pinilla-2.pdf>
- Enciudarte*. En línea: <enciudarte.wordpress.com/>
- ESPINOSA, ROBERTO. 2016. *La cultura en el Tucumán del Bicentenario: Diccionario monográfico*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Editorial Humanitas.
- FLAWIÁ, NILDA; SIERRA, JOSEFINA. 1995. *Tradición y renovación en la lírica de Tucumán (1955-1990)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- GUZMÁN, RAQUEL. 2018. “(Multi)territorio y discurso poético”. Guzmán, Raquel, comp. *Cartografías literarias: De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo. 69-86.
- . 2020. “La literatura en Salta, un campo de / en disputa”. *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: Tensiones, disensos y convergencias; Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina*. José Maristany y otros, eds. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress. I, 109-19. En línea: <www.teseopress.com/literaturasdelaargentina2>

- GUZMÁN, RAQUEL, comp. 2018. *Cartografías literarias: De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo. En línea: <[www.editorialteseo.com/archivos/16115/cartografias-literarias/](http://www.editorialteseo.com/archivos/16115/cartografias-literarias/)>
- Humanitas*. En línea: <[flo.unt.edu.ar/revista-humanitas/](http://flo.unt.edu.ar/revista-humanitas/)>
- Jornaler@s*. En línea: <[www.fhycs.unju.edu.ar/revista\\_jornaler@s.html](http://www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s.html)>
- La papa*. En línea: <[lapapa.online/pagina-sobre-pagina-xxiv/](http://lapapa.online/pagina-sobre-pagina-xxiv/)>
- LOTMAN, IURI. 1996. *La semiósfera*. Madrid: Cátedra.
- MASSARA, LILIANA. 2011. "Pensando la literatura del Noa: Reseña". MASSARA, LILIANA; NALLIM, ALEJANDRA; GUZMÁN, RAQUEL, comps. 2011. *La literatura del NOA: Reflexiones e investigaciones; Tomo I*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- MASSARA, LILIANA; NALLIM, ALEJANDRA; GUZMÁN, RAQUEL, comps. 2011-2012-2013. *La literatura del NOA. Reflexiones e investigaciones Tomo I, II, III*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- MENA, MÁXIMO. 2015. "Tucumán: lugar de la ausencia imperfecta; Acerca de la novela *Pretérito perfecto* (1983) de Hugo Foguet". Revista digital *Convivencia*, 1, 2: 101-23. En línea: <[ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/12881/CONICET\\_Digital\\_Nro.16077\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/12881/CONICET_Digital_Nro.16077_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>
- Mi aporte a que el puerto no importe*. En línea: <[www.facebook.com/Mi-aporte-a-que-el-puerto-no-importe-1195524100595113/](https://www.facebook.com/Mi-aporte-a-que-el-puerto-no-importe-1195524100595113/)>
- MIRANDE, MARÍA EDUARDA. 2019. *Las que cantan; El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- MOYANO, ELISA. 2002. *Imaginar la nación desde las fronteras: El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX*. Tesis de Maestría defendida en la Universidad Simón Bolívar. En línea: <[core.ac.uk/download/pdf/159773636.pdf](http://core.ac.uk/download/pdf/159773636.pdf)>
- . 2018. *Mujeres amordazadas: La generación literaria de los '80 o de la posdictadura en Salta*. Buenos Aires: Corregidor.
- NALLIM, ALEJANDRA. 2011. "La literatura en el nuevo milenio: Estación Jujuy". MASSARA, LILIANA; NALLIM, ALEJANDRA; GUZMÁN, RAQUEL, comps. *La literatura del NOA: Reflexiones e investigaciones; Tomo I*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- . 2014 a. "La literatura del nuevo milenio en Jujuy: un espacio caleidoscópico". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy*, 45: 167-86.
- . 2014 b. "La poesía-crónica de Groppa ¿un género menor?". Revista *Jornaler@s*, 1: 133-43. En línea: <[www.fhycs.unju.edu.ar/revista\\_jornaler@s\\_1.html](http://www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s_1.html)>.
- PODETI, ALICIA. 2000. *La literatura del noroeste argentino: Historia sociocultural*. Salta: CIUNSa.
- QUISPE, GLORIA. 2015. "Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el noroeste argentino desde los '80 hasta el presente". Revista *Nuestro NOA*, 7, dic.: 91-109.
- RODRÍGUEZ, SUSANA. 2011. "Formas de la narrativa de Salta de fin de milenio". MASSARA, LILIANA; NALLIM, ALEJANDRA; GUZMÁN, RAQUEL, comps. *La literatura del NOA: Reflexiones e investigaciones; Tomo I*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- . 2013. "Nueva narrativa salteña o la imposición de una ciudad desquiciada". MASSARA, LILIANA; NALLIM, ALEJANDRA; GUZMÁN, RAQUEL, comps. *La literatura del NOA: Reflexiones e investigaciones; Tomo III*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- SOSA, CARLOS H. 2018. "Ciencia ficción a la criolla: Detrás de las imágenes de Daniel Medina". *Verbo de Minas*, 19, 34, ago./dez.: 163-93.
- SORIA, JOSEFINA. 2018. "Poesía y experimentación: Aproximaciones a la escritura poética de Raquel Escudero". Guzmán, Raquel, comp. *Cartografías literarias: De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo.
- SYLVESTER, SANTIAGO. 2007. *Poesía joven del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Tardes amarillas*. En línea: <[tardesamarillas.blogspot.com/](http://tardesamarillas.blogspot.com/)>

## ¿PUEDE “EL POBRE” HABLAR? CONSIDERACIONES ACERCA DE LA(S) LITERATURA(S) SOBRE Y DESDE LA PRECARIEDAD

*Can “the Poor” speak? Considerations Regarding the Literature(s) about and  
from the Precariousness*

Sonia JOSTIC  
Universidad del Salvador  
sonia.jostic@usal.edu.ar

### RESUMEN

Dada la existencia de un imaginario nacional en el que el porteñocentrismo se presenta como un lugar común tan discutido como arraigado, la presente comunicación se propone desestabilizar circunstancias que se presentan, de hecho, para ser sometidas a un cuestionamiento productivo. Con este propósito, se considerará el comportamiento enunciativo del enclave porteño en un mapa (más) amplio, donde Buenos Aires es compulsivamente desalojada de su pretendida situación central para sostener un diálogo (y ya no un monólogo) en el interior de un “macrosistema”. Se trata de abrir la mirada al mapa latinoamericano, que en el siglo XX identificó –primero– e institucionalizó –después– un conjunto de textualidades heterogéneas que supo reunir en la categoría “testimonio”. En ese escenario de memorias y supervivencias, las letras de diferentes naciones produjeron modulaciones asimismo distintas, que aquí se examinarán en relación con la favela paulistana y de la villa porteña. La comunicación ofrece una comparación posible entre los primeros gestos ocurridos respecto de la visibilización de los pobres y algunas reflexiones tendientes a presentar conclusiones que funcionan a contrapelo de las expectativas del imaginario.

**Palabras claves:** literatura latinoamericana, testimonio, favelas, villas

### ABSTRACT

Taking into consideration the existence of a national imaginary where the Buenos Aires centrality presents itself as a “common place” that is as discussed as it is ingreined, the present work proposes to destabilize circumstances that are taken for granted to be submitted to a productive debate. Knowing this, it will be considered the declarative behavior of the *porteño* site on a larger map, where Buenos Aires is run from its central place to be able to maintain a dialogue (and not just a monologue) inside of a “macrosystem”. It’s all about opening the gaze to the Latin American map, which in the 20<sup>th</sup> century identified –first– and institutionalized –then– a group of heterogeneous textualities condensed in “Testimony” category. In that scene of memories and survivals, the Literatures of different nations produced different modulations, that here will be analyzed around the São Paulo’s *favela* and the Buenos Aires’ *villa*. The communication offers a possible comparison between the first the poor’s Literature and reflections to present preliminary conclusions which eventually are far away from expectations.

**Keywords:** Latin American Literature, testimony, favelas, villas

## INTRODUCCIÓN

La de las *villas miseria* no es una manifestación específicamente porteña pero sí metropolitana, que tiene sus equivalencias (más allá de particularidades y autoctonías) en los *cantegriles* de Montevideo, las *comunas* de Medellín, las *rancherías* venezolanas, las *barriadas* limeñas, las *callampas* chilenas y las *favelas* cariocas y paulistanas, por ejemplo. Estos enclaves fueron tradicionalmente invisibilizados (excepto cuando trepan y punzan el ojo desde arriba, como en Colombia y en Río de Janeiro); han tentado la producción de estereotipos y han llegado a ser incorporados y reforzados por sus propios habitantes; han habilitado fenómenos de exotización y han sido (casi) siempre hablados por las disciplinas: el periodismo, la sociología, la antropología.

Sucedió, no obstante, un acontecimiento clave, que tuvo incidencia en esta problemática (y en otras), de manera directa o indirecta. Me refiero al que deriva de uno de los alcances que tuvo la Revolución Cubana, a saber: la creación del premio Casa de las Américas, concedido a distintos géneros desde el año 1960, pero también otorgado a la categoría “testimonio” a partir del año 70. No obstante, lo cierto es que desde las dos décadas previas ya circulaba una serie de textos de difícil clasificación genérica, a caballo entre el ensayo, la etnografía, el reportaje periodístico, la novela, la biografía y aun la autobiografía, que originalmente no tenían cabida clara dentro de la institución literaria, pero lograron imponer la necesidad de constituirse en “género” retroactivamente, debido a su profusión, a las situaciones sociopolíticas de las que daban cuenta, a la finalidad *rescatista* de voces minoritarias, etc. Según se desprende de lo previo, el *corpus* testimonial “termina por recubrir un conjunto muy heterogéneo de materiales, no solo en lo que se refiere a rasgos textuales inmanentes, sino sobre todo en cuanto a los procesos históricos de los que distintamente da [...] cuenta” [García: 374]<sup>1</sup>. Estas letras se encontraban en estado de fermentación desde bastante antes de que ocurriera la Revolución, quedaron eclipsadas por la potencia del *boom*, pero no por ello se discontinuaron; muy por el contrario, la multiplicación fue tal que impusieron su reconocimiento, consolidación y legitimación, todo lo cual resultó en el abandono de aquella condición “extraliteraria” [Forné].

En este punto, creo pertinente recuperar dos textos que –con mayor o menor éxito, (re)conocimiento, posible fundación de tradiciones posteriores, etc.– se ubican en este contexto. Me refiero a *Villa miseria también es América* (1957), de Bernardo Verbitsky; y a *Quarto de despejo: Diálogo de una favelada* (1960), de Carolina María de Jesús. Ambos, claro está, aparecieron antes de la instauración del premio Casa, pero se encuentran en sintonía con el magma escriturario de esos años. Me interesa señalar el “aire de familia” que, a pesar de no ser citados como antecedentes en los trabajos generales sobre el testimonio latinoamericano, sendos libros pueden entablar con muchos otros que sí lo son; y que, puestos a dialogar entre sí, no solo tematizan la marginación social y la miseria sino que, además, complejizan la constitución genérica y también comparten la intención denunciante.

### Inflexiones fundantes: El rol del periodista y su(s) modo(s) de intervención

Con miras a la escritura de unas notas que dieran cuenta de la pauperización a la que había dado lugar la migración interna y externa como consecuencia de la política de industrialización de los primeros gobiernos peronistas, el periodista Bernardo Verbitsky realizó un “trabajo de campo” en el asentamiento Villa Maldonado. Las notas fueron, en efecto, publicadas en 1953, en el diario *Noticias Gráficas*, y arrojaban un diagnóstico dramático: a pesar del discurso oficialista, la miseria no solo existía sino que había abandonado su estatuto transitorio (“villas de emergencia”) para quedarse y multiplicarse.

Unos años después, la misma pluma escribió la novela *Villa miseria también es América* (1957), donde aquellos “materiales” recogidos de boca de los informantes de la villa y las observaciones realizadas por el cronista (re)aparecieron con claridad. *Villa miseria...* se retrotrae a los años 54 y 55, es decir, a las postrimerías del gobierno peronista, su derrocamiento y los primeros tiempos posteriores al golpe. En la novela, el Estado se hacía presente (solo) desde la voz de una radio: “para decir que todo es de nosotros

<sup>1</sup> Una tercera discusión respecto de los rasgos que caracterizan a los textos incluidos en la categoría testimonial es la vinculada con la instancia de la enunciación. Si, en términos generales, se acepta que una voz “subalterna”, habiendo sido *testigo* [Sarlo], ofrece su versión de los hechos que ha presenciado, otra línea reconoce, además, la existencia de “testimonios letrados” que no requieren la mediación y de ese modo sortean la posibilidad de intervenciones [Nofal].

[pero] nos deja vivir en el barro” [Verbitsky 1966: 14] porque, en rigor, el “justicialismo [había llegado] entero hasta Córdoba, no más. De allí, en todo caso, siguió cansado. [Y] se saltó Villa Miseria” [93]. Pero hubo un momento cuando la voz de la radio dejó de escucharse y “los ‘oligarcas’ podrían por fin descargar su odio hacia los ‘cabecitas negras’ obligándolos por la fuerza a volver a sus provincias” [202].

“La voz” había intentado ignorar y disimular la pobreza tras “un muro de material que ocultaba el barrio de las miradas no solo de los que pasaban, sino haciéndolo invisible, además, desde otro lugar elevado. [...] alguien tenía el poder de levantar ese paredón que tenía tres metros de alto” [157]. El paredón lograba negar, al menos hasta cierto punto, pero no podía detener el proceso: “No bien estuvo terminado [el muro], sobre el mismo se apoyaron, desde el lado de adentro, claro está, nuevas casillas y ranchos” [157]. El muro fue construido, sí, pero tarde, inútil para contener un fenómeno que ya había desbordado y vulnerado ese “lado de adentro” que el “teórico foso de defensa que constituye la Avenida General Paz [...]” pudo detener hasta que algunos de esos barrios atravesaron el “límite” y “la invasión se realizó por varios puntos.” [39; el resaltado me pertenece]. Un nuevo foso que, quizás, pretendiera emular a aquel mediante el cual Avellaneda proponía una guerra defensiva contra el malón; en la novela: “la resurrección de las tolderías indias” [39] “levantada[s] por gentes no menos feroces que los indios, cuyos rasgos exteriores en cierto modo les atribuía” [59]. Se trataba, en efecto, de asentamientos habitados por “hombre[s] de cara aindiada” [23], los “cabecitas” [46] que arribaban “como oscuros remansos formados por los excedentes humanos” [43], unidos por una fisonomía que procedía del norte argentino y los países limítrofes (Paraguay, Perú, Bolivia); y también por el estigma que los asociaba con el vicio y la promiscuidad, con la carencia de higiene y de moral, pero ciego a la dignidad del trabajo humilde (albañil, pintor, chofer, sereno, mecánico...). En los “[c]onglomerados de viviendas miserables, una edificación enana de desechos inverosímiles” [39], las casillas, los ranchos y las casuchas (y aun “cuevas”) amontonados eran de madera, de lata, de cartón. Allí se vivía como “dentro de un tacho de basura” [35] que cambiaba de nombre según las circunstancias: Villa Maldonado, por el arroyo que lo flanqueaba; Barrio Hortensio Quijano, en homenaje al vicepresidente; Villa Mugre o Villa Perrera, cuando los estragos de la lluvia promovían el mote sarcástico; Villa Desolación, cuando el sarcasmo cesaba. Ya muda la voz, las dos sombras que pesaban sobre el barrio eran, fundamentalmente, el incendio deliberado, cuya fatalidad estaba asegurada por las dificultades de acceso a la villa; y el desalojo de esos terrenos que habían sido usurpados; también, el asesinato de dirigentes obreros. La porosidad entre el “adentro” y el “afuera” de la ciudad era un hecho que la novela despliega paulatinamente: desde la deglución de obreros que alimentan las fábricas de la “egoísta” Buenos Aires hasta la verificación final, cuando el personaje del Espantapájaros, un hombre de barba desordenada y expresión de limbo (se sabrá luego: un estudiante universitario militante, secuestrado y torturado por la policía peronista debido a su participación en un acto sedicioso en adhesión a unos huelguistas), sale de pronto, locamente, a deambular por la ciudad, descubre la expansión masiva de las barriadas e imagina la ocupación clandestina de las residencias de fin de semana, donde “los desaharrados, que estarían *acechando* listos, con sus bultos, se introducirían tranquilamente para disfrutar de su hospitalaria comodidad” [188; el resaltado me pertenece].

En 1958, Verbitsky publicó un artículo que reflexiona acerca de la literatura. Consecuente con la *defensa del realismo* que por aquellos años atravesaba las esferas política, filosófica y estética, que concebía la literatura como una tendencia artístico-cultural y al mismo tiempo como una forma de conocimiento de la realidad, el periodista se interrogaba sobre “la posición del escritor en el mundo de hoy” y ponía la mirada sobre la libertad y la justicia; defendía, entonces, a “aquellos escritores que desde siempre tienen una posición tomada, que no se refugian en torres de marfil ni creen en el arte por el arte pero sí en el arte, y con esa convicción luchan a favor de la causa del hombre con su herramienta literaria” [Verbitsky 1958: 3]. Y lamentaba el riesgo de que, “caído el peronismo” (o sea: el exacto momento cuando había aparecido *Villa miseria...*), ocurriera una especie de generación perdida en la conformación de un campo literario estrábico, donde unos pocos nombres se consagraran mientras otros se afanaban en el parricidio: “Todo el problema parece consistir en elogiar o negar a Borges” [15]. Por su parte, daba cuenta de una producción alternativa muy nutrida de cuyos nombres “sólo muy pocos, apenas dos o tres, figuran en los índices que han compuesto los que hasta ahora han decidido en la materia” [19]. Verbitsky discutía así la conformación de un canon que él no desestimaba, pero acerca de cuya monopolización advertía llamando a la resistencia: “Nos quieren borrar por segunda vez del mapa. Pero tal vez [...] resulte un tanto difícil de consumir” [17].

Por lo tanto, *Villa miseria...* no es más aquellas notas periodísticas de *Noticias Gráficas*; el registro documental fue reelaborado y dio paso a la intervención creadora y al tratamiento artístico, cuyas técnicas y procedimientos culminan en una ficción que dialoga con la sociedad. *Villa miseria...* es, de hecho, una novela de tesis que –aun reconociendo que la villa no es el ámbito ideal para los niños (debido a condiciones insalubres y a la exposición a situaciones inapropiadas), que a varios personajes se les presenta como un horizonte a superar en el orden material, y que en casi todos ellos cancela el ideal de la oportunidad avizorada–; aun así, digo, *Villa miseria...* se propone probar la condición del barrio como un orden sostenido por gente “de buena voluntad”, donde rigen las reglas de la solidaridad y el intercambio:

El trabajo en común, en equipo, y con conciencia de que formaban una comunidad, era lo único que podía salvarlos. [...] Intentar cualquier cosa, antes que [la] resignación. Trabajando se repecha la difícil cuesta de una salida hacia el futuro. Trabajando creaban el futuro en el presente, y disfrutaban el placer de ese esfuerzo [Verbitsky 1958: 16].

Y aunque el incendio y el desalojo ganen la partida, el determinismo es quebrado por la reacción de la conciencia que genera una acción; en este caso, la bomba de agua de la villa como meta: “lo importante es que la bomba sea el resultado del esfuerzo de todos. [Fabián Ayala, el personaje que implícitamente lidera la comunidad] Sentía que ahora había encontrado un objetivo realmente digno de su vieja idea de trabajar y de crear juntos. [...] la idea no debía ser impuesta sino adoptada como si naciera de todos [163-4].

*Villa miseria también es América* se encuentra habitada por la figura del propio autor, a través de una proyección autobiográfica que remite a aquel trabajo de exploración y sondeo que había realizado, unos años antes, en la villa. Aun sin nombre, es posible reconocer a Verbitsky en esa “visita de alguien que se presentó a sí mismo como periodista”:

Explicó que debía informarse al público sobre la existencia de esos extraños barrios que él conocía desde tiempo atrás, pero sobre los cuales no se permitió escribir hasta ahora. El visitante era medio viejo y medio joven [...]. Hizo preguntas inesperadas, se metió en las viviendas, conversó con la gente, con dominio de los detalles domésticos [...]. El periodista se mostró muy asombrado cuando la gente le indicó la altura a que a veces había subido el agua en las mayores inundaciones. [...] prometió escribir en el diario. [...] De esa “nota”, [...] surgió la designación general de Villa Miseria para ese barrio y otros parecidos. La expresión que el cronista usó al pasar [...] fue inmediatamente adoptada por el que redactó los títulos de la crónica, y luego por otros diarios, y el público [201-2].

Y fue así como efectivamente sucedió: Verbitsky acuñó el término “villa miseria”.

Por lo tanto: documentalismo, reproducción y referencialidad, más la invención ficcional intervenida por la incorporación del guiño autobiográfico: todos son dispositivos capitalizables para una novela cuya hibridez queda al descubierto. Sin habérselo propuesto, *Villa miseria...* bien puede pensarse dentro del corpus que incentivó la entronización de una de las categorías más célebres del Premio Casa de las Américas. A otro periodista, idealista y joven, le había sido encargado un artículo sobre la pobreza de la paulistana favela Canindé, localizada a la vera del río Tietê. A diferencia de Verbitsky (y su recolección de pareceres en la Villa Maldonado, la articulación de sus notas y la subsiguiente autoría de *Villa miseria también es América*), a este *jornalista*, Audálio Dantas, el “trabajo de campo” lo condujo a un descubrimiento peculiar, respecto del cual tomó determinadas decisiones. Sucedió que en la favela encontró a una mujer, negra, soltera, madre y cartonera (o sea, atravesada por varios estratos de “subalternidad”); también migrante (de Minas Gerais); también denunciante:

Quem deve dirigir é quem tem capacidade. Quem tem dó e amisade ao povo. Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, que não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou aolado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o país dos políticos açambarcadores [Jesus: 39].

También es habitante de un espacio sobre el que pesa el fantasma del desalojo: “Ouvi uns buatos que os fiscaes vieram requerer que os favelados desocupen o terreno onde eles fizeram barracões sem orden. [...] E foi desapropriado” [72]. Dantas encontró a Carolina Maria de Jesus mientras ella juntaba papeles sucios donde escribía y luego zurcía para convertirlos en cuadernos (más de veinte), que guardaba en su *barraco*. Dantas podría haber contado esa historia, narrarla con su propia voz (à la Verbitsky); pero, en cambio, publicó inmediatamente algunos de los papeles de la favelada en el *Folha do Noite*, en 1958, porque comprendió que nadie podía describir la miseria mejor que quien la padecía. Luego del *Folha*, la

publicación tuvo lugar en la revista *O Cruzeiro* (1959), y en 1960 le llegó la hora al libro. Así surgió *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, un título que retoma la metáfora urbana de Carolina: “Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a la favela é onde jogam os lixos” [32]. Como *quarto de despejo*, la favela es el sitio donde se arrojan los desperdicios estropeados, donde se acumulan la basura, las cosas inútiles y viejas. Es donde se abandona lo que estorba. El título fue “resuelto” por Dantas, pero extraído de las palabras de la favelada:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. [...] eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo o queima-se ou joga-se no lixo [37].

Ya no se trata de una novela donde el autor decide inscribir su propio desempeño en la villa y ejercer la potestad de la palabra; se trata, en cambio (y en principio), del desplazamiento de un *jornalista* que le cede la letra a la negra Carolina.

Pero las posibilidades de democratización en la escena escrituraria siempre tienen algo de falacia, y la previa (tal como fue contada) es una historia “romántica”. Siguiendo el formato más convencional del Testimonio, donde el prólogo está a cargo del letrado que cuenta las circunstancias de su hallazgo, el vínculo que establece con el “subalterno”, las operaciones fraguadas sobre un material de carácter generalmente oral, Dantas aparece, en efecto, en el esperable “Prefácio” (uno de los varios que hubo en distintas ediciones; aquí, el correspondiente a 1993) para contar la excepcionalidad de Carolina (así como su efímero destello) y referirse a la labor que él ejecutó sobre un manuscrito al que no le permitió liberarse de la “subalternidad” pues necesitaba ser asistido, mejorado, normalizado y legitimado. Entonces, el libro es “forte e original”, pero:

A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos. A fome aparece no texto com uma frequência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor narrativa trágicamente poética de Carolina. Em sua rotineira [...], ela descobriu que as coisas todas do mundo [...] ficavam amarelas quando a fome atingia o limite do suportável. Caroina viu a cor da fome – a Amarela. No tratamento que dei ao original, muitas vezes, por excessiva presença, a Aamarela saiu da cena, mas não de modo a diminuir a sua importância na tragédia favelada. Mexi, também, na pontuação, assim como em algumas palavras cuja grafia poderia levar à incompreensão da leitura. E foi só, até a última linha [Dantas, en *Jesus*: 6; el resaltado me pertenece].

Ahora bien: en todo caso, cabría preguntarse si existe una rutina –y más que ninguna: la del recorrido diario destinado a encontrar algún alimento para aplacar el hambre- en la que haya demasiado margen de maniobra, en la que no intervenga la repetición de manera “exhaustiva” y “excesiva”, como un peso más oprimente que “irritante”. Dantas tiene en mente la captación de un público al cual ofrecer una miseria legible y hasta edulcorada. Por eso, era preciso seleccionar aquello que según el *jornalista* fuera “significativo” (¿habrá coincidido Carolina?); recortar y administrar, para no aburrir y darles agilidad a las páginas; corregir, para evitar el desvío de la carencia y obedecer la norma. Así emerge Carolina en clave “trágicamente poética”; estetizada y sublimada. Carolina en versión arcaica. “E foi só”, concluía Dantas, casi con involuntaria ironía; la misma que ya había admitido la infidelidad (“por mais fiel que fosse”) y la misma que necesita explicitar que las modificaciones no se proponían “diminuir a sua importância na tragédia favelada”. El ávido público respondió convirtiendo a Carolina en una “patética Cinderela” (un fenómeno curioso, *freak*, podría agregarse) que circuló por periódicos, revistas, radio, televisión, en Brasil y en el mundo, y cuyos libros –verdaderos *best-sellers*– fueron traducidos a trece idiomas. Sin embargo, luego de haber asomado al “estrellato” Carolina fue olvidada, murió en la pobreza y sus textos no son muy conocidos en su propia tierra.

Aun así, críticas incluidas, es muy rescatable la decisión que lleva a Dantas a optar por “desprenderse” de la autoría<sup>2</sup> y autorizar la aparición de la firma de Carolina (el *jornalista* autoriza la autoría). El gesto es fundamental en el Diario, entendido como “subgénero autobiográfico” [Luque Amo: 2016] que oscila entre

2 A diferencia de lo que ocurrió en el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, por ejemplo.



el pacto referencial cuya homonimia entre el autor, el narrador y el protagonista se sustenta en la soberanía de la firma [Lejeune: 1991]; y la desfiguración, atenta a la construcción del “yo” que no escamotea la presencia de la ficción [De Man: 1991]. El *Diário de la favelada* fue, desde su propio origen, concebido para la publicación: “Tem hora que eu odeio o reporter Audálio Dantas. Se ele não pretendese o meu livro eu enviara os manuscritos para os Estados Unidos e já estava socegada” [Jesus: 122-3] (y Carolina envió, de hecho, sus cuadernos a *The Reader Digest*, pero le fueron devueltos); sin embargo:

Quando cheguei e abrí a porta, vium bilhete. Conheci la letra do reporter. [...] O bilhete dizia que a reportagem vai sair no dia 10, no *Cruzeiro*. Que o livro vai ser editado. Fiquei emocionada. [...] Eu disse para a Mulata e a Circe que a reportagem vai sair amanhã. [...] Eu estava com medo da reportagem não ter saído e as pessoas que eu avise para comprar o *Cruzeiro* dizer que eu sou pernostica. [...] Li o artigo e sorri. Pensei no reporter e pretendo agradecê-lo [170-1; el resaltado me pertenece].

El gesto de “publicitarse”, la conciencia de la mirada ajena, de la dimensión pública de sus cuadernos, de la exposición a un lectorado, remite a la construcción que Carolina hace de sí en su Diario: en ella caben la discreción, la independencia, el dominio de sí, la fortaleza, el respeto, la ideología, pero sobre todo la conciencia de una muy singular posesión: la de un capital simbólico en virtud del cual se sabe diferente de sus vecinos y provoca tanto curiosidad como envidias ajenas: “Mesmo elas aborrecendo-me, eu escrevo. Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mais procurei formar o meu caráter” [16]. Carolina habla del “ideal” de las palabras, por lo que la escritura y la lectura no saben de cansancio ni de horarios; la propia materialidad del libro adquiere cierto poder hipnótico: “Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o radio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” [24]. Ciertamente es difícil no atesorar el “ideal” cuando de las letras emergen estas imágenes: “Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela” [58]. En el universo de la favela, la educación se entiende como una herramienta de seducción: “Aqui, todas imprecam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens” [22]. Pero la favelada se sacrifica por las letras:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro vier só para o meu ideal [49].

Y, sobre todo, Carolina puede usar la escritura como amenaza, con alcances domésticos pero también políticos: “O que o senhor Juscelino tem de aproveitavel é a voz. Parece um sabiá<sup>3</sup> e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete<sup>4</sup>. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos cuando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome” [35] y “Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido” [39].

### CONCLUSIONES PRELIMINARES

La literatura es una arena de roces y tensiones. Preservada por códigos y tradiciones, tiende a resistir la presencia de voces “disonantes” a las que muchas veces fagocita en pos de su desactivación. La atmósfera generada a mediados del siglo XX implicó un hito en este sentido, porque produjo fracturas que modificaron algunos comportamientos del campo y abrieron discusiones en torno de cuestiones como la legitimidad y la autoridad. Esas voces se presentaron, pero no idénticas y ni siquiera similares: unas pudieron lograr una audibilidad apenas perceptible; otras no llegaron a salir del mutismo; algunas requirieron un largo tiempo de maduración hasta que se atrevieron al salto y/o hasta que apareciera un público que estuviera dispuesto a oír. Esas voces de la “resistencia” suelen ser resistidas.

3 Nombre vulgar de un pájaro originario de Brasil, muy apreciado por su canto.

4 Referencia al Palacio de Catete, que era la residencia presidencial situada en Río de Janeiro, cuando esta ciudad era la capital de Brasil.

El caso de *Quarto de despejo* es bastante ruidoso y, por eso mismo, obligó a la institución literaria a afinar estrategias de silenciamiento, más allá de las más burdas como los desplantes hechos a Carolina y una versión “menos editada” e incluso incompleta de su producción [Dalcastagnè: 43]. El diario de una negra favelada obtiene la autorización y llega a ser publicado. Pero es leído, en su momento, como un fenómeno sociológico, antropológico o etnográfico, más que como un texto literario. Creo que en este punto son elocuentes, por ejemplo, los múltiples recaudos de los editores para desmarcarse de las incorrecciones en las que incurrió Carolina y, de este modo, remarcar la deficiencia de su alfabetización: “Esta edição *respeita fielmente* a linguagem da autora, que muitas vezes *contraria* a gramática e a acentuação das palavras, mas que *por isso mesmo* traduz com *realismo* a forma de o povo enxergar e expressar seu mundo” [el resaltado me pertenece]. Guardianes de la norma, a los editores les importa resaltar el “realismo” a través del lenguaje porque consideran que allí se alberga la autenticidad de la experiencia “do povo”. Este gesto habla de cómo ha sido efectuada la lectura del diario, a saber: como “documento” (fidedigno) y no como literatura. En ningún prefacio Dantas hizo referencia a las ambigüedades de la protagonista, que se vuelve a sí misma un verdadero “personaje”.

La pobreza de Carolina se vuelve paradójicamente un privilegio. Su constitución heterogénea, su doble competencia: la del saber del hambre y la del saber de las letras, determina la migración *desde afuera* hacia *adentro* de la escena cultural. A una distancia calculada, claro está, porque es *adentro* donde la favelada asciende como escritora, pero *afuera* permanece como subalterna [Dalcastagnè: 43]. En *Villa miseria también es América* ni siquiera se plantea el problema: el periodista actuó como una especie de ventríloco y filtró la voz de los residentes de Villa Maldonado; los canceló y habló *en lugar* de ellos. Supo recolectar información, es cierto, pero la “modeló” en función de una tesis de la solidaridad que es la *suya*; que se alimentó del funcionamiento, las ideas y los valores que la gente de la villa le había transmitido, pero cuya lógica es intransferible. Hay denuncia y no faltan las “buenas intenciones”, pero también sucede una afirmación involuntaria del estereotipo:

Somos las ratas y los murciélagos, menos que eso, somos los gusanos que nacen en toda podredumbre, pero podemos arrastrarnos. Hagamos la marcha de los gusanos, [...] una marcha de todos los barrios de las latas [...] para que la ciudad los vea, para presentar sus saludos a las casas de verdad, a los hogares de los seres humanos [Verbitsky 1966: 68].

En otras palabras, la colectivización de una masa villera cuyas peculiaridades se borran para dar lugar a un magma animalesco en ciernes sobre la ciudad estimula lo que parece un resentimiento que se resolverá, según se ha adelantado, a través de la usurpación. De esta manera, *Villa miseria...* se haría eco de la violencia que la clase media percibe en los pobres.

Finalmente, queda desmentido otro estereotipo: el de una Buenos Aires moderna, liberal y progresista. Su comportamiento literario no comprometió seriamente al canon y se conformó con un ademán inclusivo (en este caso, de la pobreza) que no es tal. Nuestra literatura no ha llegado siquiera a guardar distancias; incurrió directamente en la clausura y, de este modo, mostró la cara conservadora que el tan mentado “cosmopolitismo” siempre había disimulado.

## BIBLIOGRAFÍA

- DALCASTAGNÈ, REGINA. 2015. “Del exotismo a la autorrepresentación”. *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. Trad. Lucía Tennina y Adrián Dubinsky. Buenos Aires: Biblos.
- DE MAN, PAUL. 1991. “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos; Estudios de investigación documental*, 9, dic.: 113-8.
- GARCÍA, VICTORIA. 2012. “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”. *Exlibris*, 1: 371-89.
- FORNÉ, ANNA. 2015. “Una suma de negaciones: apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976)”. *Kamchatka*, dic.: 251-67.
- JESUS, CAROLINA MARIA DE. 2020. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. Pról. Audálio Dantas. 10° ed. São Paulo: Ática.
- LEJEUNE, PHILIPPE. 1991. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos; Estudios de investigación documental*, 9, dic.: 273-306.
- LUQUE AMO, ÁLVARO. 2016. “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”. *Castilla: Estudios de Literatura*, 7: 273-306.

- NOFAL, ROSSANA. 2002. *La escritura testimonial en América Latina*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán.
- SARLO, BEATRIZ. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo; Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VERBITSKY, BERNARDO. 1958. "Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura". *Ficción*, 12, mar.-abr.: 3-20.
- VERBITSKY, BERNARDO. 1966. *Villa miseria también es América*. Nueva edición revisada y corregida por el autor. Buenos Aires: EUDEBA.

# LA REGIÓN FRENTE A LA LITERATURA MUNDIAL: NARRATIVA RECIENTE Y LA “PROVINCIALIZACIÓN” DE EUROPA

*The Region before World Literature: Recent Narrative and the “Provincialization” of Europe*

**Claudio MAÍZ**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de Cuyo  
cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar

## RESUMEN

En el presente trabajo pretendemos aprovechar algunas tendencias de la literatura latinoamericana para repensar el lugar de las literaturas de regiones. A partir de la perspectiva que aportan nociones como “literatura mundial” [Casanova, Moretti], “literaturas del mundo” [Ette], o leer en contextos internacionales [Damroch] queremos abordar la “provincialización” [Chakrabarty] de la cultura de Europa que han llevado adelante algunas expresiones literarias. Dicho de otro modo, una corriente narrativa latinoamericana ha convertido la cultura europea en motivos y espacios literarios en tanto marcos referenciales del género novelístico. Este neoexotismo obedece tanto a una poética de lo global, como a las demandas del mercado. La literatura latinoamericana desde el Modernismo al Boom podría examinarse de acuerdo con esta estructura epistemológica a fin de reconstruir las genealogías de creaciones literarias que han tensionado los relatos identitarios en los lindes de sucesivas modernidades; así como también asimilar críticamente la denodada búsqueda de insertar la literatura en el campo internacional, ya no con la marca latinoamericana sino como ficción.

**Palabras claves:** literatura mundial, provincialización, nuevo exotismo

## ABSTRACT

In this paper we intend to take advantage of some trends in Latin American literature to rethink the place of regional literature. From the perspective provided by notions such as “world literature” [Casanova, Moretti], “literature of the world” [Ette], or reading in international contexts [Damroch] we want to approach the “provincialization” [Chakrabarty] of European culture that have carried out some literary expressions. In other words, a Latin American narrative stream has turned European culture into literary patterns and spaces towards referential frameworks of the novelistic genre. This neo-exoticism follows both a poetics of the global and the market’s demands. Latin American literature from modernism to the boom could be examined according to this epistemological structure in order to reconstruct the genealogies of literary creations that have stressed identity stories on the borders of successive modernities; as well as critically assimilate the strenuous search to insert literature in the international field, no longer with the Latin American signature but as fiction.

**Keywords:** world literature, provincialization, new exoticism

## Ajustes epistemológicos

¿Qué puede aportar la perspectiva de la literatura mundial a los estudios de las literaturas nacionales o de regiones? La pregunta conlleva una expresión problemática. La noción de literatura mundial tiene una procedencia utópica y como tal solo forma parte de una aspiración, un deseo más que de una realidad viable, si lo pensamos desde los proyectos no realizados de la modernidad. Asimismo, cualquiera de las escalas que tomemos para referirnos a alguna literatura es conflictiva. Las literaturas nacionales son verdaderas máquinas uniformadoras al igual que la idea de una literatura latinoamericana. Es preciso preguntarse por la existencia de un cuerpo conceptual y aparato metodológico que sustituya al que se utiliza en las historiografías de las literaturas nacionales [Topuzian: 106]. Existe tanto una persistente discusión sobre el alcance y los significados que acompañan a los niveles nacional y latinoamericano como de la literatura mundial. Si las primeras, como se dijo, porque se tornan homogeneizantes, en el caso de la escala mundial nos topamos con una entidad inmensurable y muy lejos del alcance humano. Esta sería una interpretación literal de literatura mundial. Es decir, concebida como una totalidad cuantificable. Otras áreas del saber, por el contrario, han presentado menos dificultades al plantearse dimensiones mundiales. El derecho, las ciencias de la mente, las ciencias de la salud acuerdan algunos parámetros mínimos que les permiten un funcionamiento en áreas determinadas.

En cambio, la literatura carece de una hipotética unidad, porque abarca lo escrito como lo que no, las lenguas globalizadas (inglés, francés, español, principalmente), las épocas en que se manifestaron, diversos géneros discursivos y formatos. El primer impedimento para aludir a la dimensión mundial de la literatura estaría en su propia e inacabable naturaleza, debido a que no hay manera de reunir estados nacionales, lenguas, géneros, épocas, lecto y ciber literatura, etc. ¿La literatura mundial, para serlo, debería atenerse al gran canon de Harold Bloom, es decir, un limitado número de obras clásicas de una vez y para siempre? Por cierto, que no. Sin embargo, queda en suspenso un carácter irrealizable de una literatura mundial. Si en lugar de referirnos a la literatura mundial como algo en sí, como una posibilidad latente, se la enfoque como un problema [Moretti], un método de lectura [Damroch] o una derivación cosmopolita dependiente de París [Casanova] se puede confiar en que la perspectiva tiene mucho para aportar a la crítica de las literaturas nacionales o de regiones. En suma, no se trata de leer más obras (acción que no debe descartarse), sino de encontrar un método para hacerlo.

Desde otra perspectiva, Omar Ette nos propone hablar de “literaturas en el mundo”, lo cual en principio parece más razonable, pero no es más que la constatación de que en el mundo hay literaturas. Con todo, si nos inclinamos por literaturas en el mundo antes que la utópica literatura mundial deberíamos encontrar un justificativo teórico a dicho concepto. Para agregar otro elemento: ¿si en lugar de literatura mundial, o literaturas en el mundo, hablamos de imaginarios mundiales? La escala mundial no residiría en el registro de obras, sino en un conjunto más acotado de imaginarios que estructuran una gran diversidad de textualidades. Estas cuestiones son materia de un inacabable debate, que lo traemos a colación no para ocuparnos exclusivamente del tema, sino con la intención de establecer vectores entre perspectivas de mayores proyecciones espaciales y las concernientes a las literaturas de regiones.

Dicho todo lo cual, acordamos con Udo Schöding en que el factor relevante es la lectura en contextos internacionales:

[...] la pregunta de si el concepto de Weltliteratur puede ser relevante ahora para la teoría literaria y cómo se puede llegar a la conclusión de que –a diferencia de una comprensión de tipo acumulativo o selectivo de Weltliteratur– el concepto comunicativo que ya era predominante en Goethe, podría convertirse en fructífero para nuestros propósitos, si ese concepto se aplica de forma apropiada para romper el aislamiento nacional-literario de la teoría literaria, puesto que propone una historicidad de la literatura que se base en el acto de lectura en un marco internacional [314].

Los actos de lectura en contextos internacionales formarían parte de una estructura epistemológica capaz de dar razones de algunos fenómenos culturales recientes. Ya hace tiempo, Gustavo Guerrero registraba algunos de estos cambios cuando se preguntaba: “¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas?”, ello implicaba repensar el horizonte de recepción y por tanto de lectura. Guerrero vinculaba su respuesta con España por ser “la promesa de una mayor difusión, la puerta del mercado europeo” y concluía:

Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano –no es ya necesariamente latinoamericano–, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando. Aún más, los noventa

se señalan por la aparición de un grupo de autores que se dan a conocer inicialmente en Europa y en los Estados Unidos, que alcanzan allí altos niveles de ventas y una extensa popularidad, y luego –a veces, muy luego– son publicados en Hispanoamérica [74].

Este fenómeno de la disociación de contextos (producción y recepción) se ha profundizado, lo que ha llevado a suponer que la desterritorialización de la cultura ha creado una “vanguardia internacionalista” que se adapta de manera muy eficiente al mercado global:

Cabe preguntarse, entonces, si el recurso a una narrativa que persigue el universalismo por vías de la desidentificación de lo local pero, sobre todo, la reivindicación explícita de esta opción a través de un aparato crítico-reflexivo que marca las coordenadas en las que se inscribe la propia narrativa, no responde, en cierto grado, a cuestiones relativas a la posición que se ocupa en el campo literario y a los procesos de adquisición de capital simbólico que ello conlleva [...] [Fernández, Mateo y Sánchez: 110].

De modo que el horizonte de lectura a escala internacional con nociones como “literatura mundial”, “literaturas del mundo”, ya mencionadas se le debe adicionar la propuesta teórica de Dipesh Chakrabarty que ha ideado una “provincialización” de la cultura europea. Asimismo es necesario dar cuenta de los cruces entre las literaturas de regiones y los “deseos cosmopolitas” [Siskind] atribuido estos últimos a solamente aspiraciones metropolitanas. Este aparato crítico, al fin de cuentas, se hace indispensable para analizar una corriente narrativa latinoamericana que ha convertido circunstancias de la cultura europea en motivos y espacios literarios que ofician como marcos referenciales del género novelístico.

En suma, la literatura latinoamericana desde el Modernismo al Boom podría examinarse de acuerdo con una estructura epistemológica que comprenda los conceptos de “literatura mundial”, “provincialización de Europa”, transterritorialización, desterritorialización, “sistema mundo”, entre otros, que provienen de glosario de los estudios culturales, poscoloniales, antropológicos, a los que se agregan términos como globalización, mundialización o “glocalización”. Esta estructura epistemológica debe ser al mismo tiempo hermenéutica, que posibilite la comprensión de los nuevos (y quizás también viejos) problemas de la teoría y crítica literaria latinoamericana. El aparato crítico compuesto por conceptos como antropofagia, transculturación, mestizaje, sincretismo e hibridación han promovido de manera productiva a la caracterización de “las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana” [Mosquera: 149]. Ahora bien, el uso “como divisas generalizadoras para particularizar a América Latina o el orbe poscolonial, pues, en realidad, no hay cultura que no sea híbrida” merece ser revisado [149].

La transculturación pensada por Ángel Rama como un recurso crítico para analizar las novelas regionales con técnicas importadas, o la tensión entre regionalismo y cosmopolitismo no contemplaba en plenitud las consecuencias de la globalización. Si se ha invertido la orientación, en el sentido de que Europa y no América son los escenarios de alguna representación narrativa, es porque han entrado en crisis los nuevos significados de los presupuestos de las identidades nacionales o regionales. Nos proponemos aprovechar este encuadre epistémico para enfocarnos en aspectos de la producción literaria nacional o de regiones tales como el color local, la identidad y los imaginarios planetarios.

### **Provincializar Europa: Nuevas cartografías imaginarias**

Las novelas de los argentinos Daniel Guebel, Andrés Neuman o el mexicano Jorge Volpi son apenas algunas de las ejemplificaciones que tomaremos para nuestra argumentación<sup>1</sup>. ¿Qué tienen en común estas narrativas? Los escritores evitan continuar con sistemas de imágenes exóticas sobre América Latina que han brindado satisfacción a la demanda de un lectorado euro-norteamericano familiarizado con una serie

<sup>1</sup> En *El viajero del siglo*, Neuman enfrenta la Europa del siglo XIX y la del XXI. El protagonista, un viajero con vocación de extranjero, situado en el contexto del romanticismo llega a una ciudad alemana llamado Wandernsburgo. El marco europeo le permite la reflexión sobre temas de la actualidad, tales como emigración, multiculturalismo, liberación femenina, entre otros. Jorge Volpi ha escrito una trilogía del siglo XX compuesta por las novelas *En busca de Klingsor*, ambientado a finales de la Segunda Guerra Mundial; *El fin de la locura*, en la que se ocupa del mayo francés y de las teorías utópicas; y finalmente *No será la tierra*, concentrada en el fin del socialismo y en el proyecto Genoma Humano. Guebel presenta en su novela *El absoluto* la saga de tres generaciones que hacen de Rusia y Europa oriental un espacio en el cual se despliegan sus destinos. El desenlace se produce en la Argentina como consecuencia de la inmigración.

de tópicos. El realismo mágico sería el caso paradigmático. Se realiza un desplazamiento hacia una espacialidad que se muestra como “exótica” pero ahora para los lectores latinoamericanos. El espacio local se acota o desaparece, tal es el signo concurrente de una corriente de la literatura hispanoamericana actual. El interrogante identitario parece adquirir otras energías debido a “los procesos homogeneizadores que la lógica de lo global impone” e impactan en las “ficciones que reflejan las nuevas dinámicas que rigen el espacio de lo literario” en el que se reacomodan los polos de lo local y lo global [Fernández, Mateo y Sánchez: 106]. Existen como mínimo tres hipótesis sobre estos cambios: 1. Que es consecuencia de los procesos de globalización y el surgimiento de una “poética global”; 2. Que es una consecuencia de la transformación del escritor en un *homo viator* y por tanto su escritura está signada por el nomadismo; 3. La nuestra que alude a la formación de un neoxotismo cosmopolita como un desprendimiento de la “provincialización” de Europa por parte de los no europeos.

El sentido del exotismo se ha invertido. Los “territorios flotantes” que resultan dan lugar a una nueva cartografía de la pertenencia por medio de una transterritorialidad de la narrativa actual [Aínsa: 114]. Con todo, no analizaremos un corpus novelístico perteneciente a una tendencia literaria de fines del siglo pasado y luego se intensifica en el siglo XXI, aunque dejamos establecido la existencia de un factor común en dicha tendencia, cual es haber abandonado la premisa de representar la realidad de América Latina y, como consecuencia, la emergencia del diseño de un nuevo mapa imaginario que no incluye al espacio americano estrictamente. Más bien, procura por todos los medios evitarlo.

Fernando Aínsa propuso la noción de “territorios flotantes” [114], en las que los escritores se desentendían del lugar “propio” para construir la ficción novelesca en espacios reapropiados o en nuestra argumentación: provincializados. ¿Es posible deducir de este cambio una declinación de la relación centro-periferia? Probablemente no, pero se abren canales a través de los cuales fluyen contactos interculturales o se van fraguando imaginarios planetarios.

Sin embargo, se precisa delimitar algunas concepciones, ya que el significado de provincia en la organización de un campo nacional no es lo mismo que la acción de “provincializar” Europa de los estudios poscoloniales. La acción “provincializante” puede tener alguna resonancia peyorativa si la viéramos solamente como un acto de apocamiento, *capitis diminutio*, reducción de dimensiones y relevancias. Algo así como decir es un “provinciano” y marcar una diferencia cultural o una pretendida superioridad. Si el ejemplo es básico lo compartimos para mostrar que el término “provincia” conserva además de los lazos políticos institucionales de la nación y la marca topológica, un pliegue distorsivo y hasta cierto punto peyorativo.

Nuestra apropiación del término “provincialización” implica contar con un componente activo que remite a la cultura global o se problematice con ella. Provincializar una cultura de región es una cosa y *provincializar* Europa otra muy diferente, como ha quedado dicho. Algo más, la provincia en numerosos textos literarios ha sido concepto, campo exploratorio o ha puesto en contacto la provincia con el mundo [Fernández Bravo: 3]. En cambio, en nuestra propuesta procuramos resignificar los términos, por una parte, y la dirección de las miradas, por otra. No buscamos el contacto de la provincia con el mundo, sino el mundo como provincia o, más acotadamente, una “Europa provincializada”.

La estructura epistemológica que se ha venido esbozando permite la lectura de ciertos textos de América Latina que han abandonado los modernos componentes identitarios tales como el lugar y la tradición, sin por ello renunciar a operaciones creativas de tonos regionales. La operación comparativa de Sarmiento en *Recuerdos de provincia* (1850) tomaba a otros lugares de América y Europa como referencias, quedando de manifiesto la disparidad de tiempos históricos, culturales, políticos. Recordar la provincia para Sarmiento radicaba en contrastar el pasado colonial español con la aspiración modernizante que Europa o Estados Unidos le devolvían en imágenes tomadas como civilizatorias. Ahora bien, poner la provincia en relación con otros espacios del mundo no es idéntico a la provincialización de esas otras partes del mundo. Los sentidos han sido cambiados tanto en el cese de la acción comparativa, como en la transculturación resultante de la dialéctica entre la región y el mundo.

Las nociones señaladas podrían facilitar el análisis de las literaturas de regiones desde perspectivas diferentes que abran nuevos espectros de relaciones entre lo local y lo mundial. Ignacio Sánchez Prado, en la introducción a un libro que trata la situación la literatura latinoamericana en el contexto mundial, advierte que “un crítico de la literatura mundial puede desarrollar un ángulo más objetivo del sistema mundial sin que medien las preferencias de su perspectiva” [20]. O como mucho tiempo atrás lo dijo José Martí: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas” [361]. Se ha

puesto en marcha un proceso de ruptura, a nuestro entender, de los vínculos históricos entre el imperativo de la marca identitaria y la expectativa de lectura de otros campos.

El resurgimiento del debate sobre la literatura mundial ha tenido la virtud de haber mutado la representación del mundo de la figura del mapa a la del globo, de lo plano a lo esférico o de lo jerárquico a lo horizontal-democrático. El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez ha escrito que: “la literatura latinoamericana actual es hoy como la naturaleza según Pascal: una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” [19]. Tales cambios perceptivos nos permiten adentrarnos en las literaturas de regiones o provincias de una manera diferente ya que la provincialidad es tan propia de algún sitio geográficamente poco o nada conocido como de París o Nueva York. La provincialidad no es la carencia de una centralidad cultural, sino la limitación a ensanchar los horizontes existentes hacia una cultura mundial. Los “deseos cosmopolitas” no son la consecuencia de una proclama, sino de un ejercicio inevitable y eficaz para las tareas de apropiación y reutilización de componentes diferentes de la cultura a la que se pertenece. La provincia se podría pensar antes que como “un lugar físico, como una perspectiva de conocimiento” o “una ventana desde la cual observar el mundo” [Fernández Bravo: 8]. La globalización puso en crisis la hegemonía europea. El mundo al provincializarse indujo a una mayor y más eficaz redistribución y circulación de los bienes simbólicos.

Ahora bien, ¿qué significa leer el mundo como provincializado? El filósofo Sloterdijk ha planteado el fin del cosmopolitismo y el surgimiento de un “provincialismo global” que se traduce en una eliminación de la lejanía y reconfiguración de las culturales locales. Introduce el concepto de una “sociedad de paredes finas” como escenario de la globalización, pero no ya en sentido clásico del término, sino como un proceso de desterritorialización, movimiento de descentramiento donde se produce un cruce entre geografía, símbolo y disciplina [en Sánchez Vázquez: 170]. Para el filósofo alemán concluyó el ciclo de la globalización terrestre: los lugares e identidades se desplazan perdiendo su lugar natural. En tanto que en palabras de Chakravarty: “‘Provincializar’ Europa era precisamente descubrir cómo y en qué sentido las ideas europeas que eran universales, al mismo tiempo, había surgido de tradiciones intelectuales e históricas muy particulares, las cuales no podían aspirar a ninguna validez universal” [20].

### **Color local y exotismo: Identidades en transición**

Graciela Montaldo, ya en la última década del siglo pasado, detectaba un movimiento en la literatura argentina de nuevas dimensiones que consistía en el reconocimiento de lo ajeno. Hasta ahí nada nuevo, habida cuenta de la persistente disputa entre lo propio y lo ajeno que recorre de punta a punta la cultura latinoamericana. No obstante, Montaldo creía descubrir en esos movimientos una recuperación de lo ajeno no por lo factual, sino por la restitución de la ficcionalidad en la literatura que convertía tanto a la historia como al autor en personajes que no buscan la verdad sino nuevas imposturas. Sus ejemplos eran Aira, Laiseca y Copi [112]. Estos y otros autores admitían que la mimesis no era posible en ningún grado y que la idea de la originalidad había tocado su fin. La historia vuelve al punto de partida de la ficción, una historia exótica, pero a la vez descolocada de su exotismo [112].

El argumento nos parece convincente y en cierto modo extensivo al recorrido de nuestros intereses. Aira, Laiseca, como Copi y la tendencia integrada, entre otros, por Guebel, Neuman o Volpi han desterritorializado la ficción. Los autores analizados por Montaldo serían una primera incursión de la desterritorialización por medio del exotismo. En tanto que el fenómeno posterior desestima el territorio, pero mediante la provincialización de Europa, echando las bases de una poética de lo global [Fernández, Mateo y Sánchez: 107], que inaugura un neoexotismo. Guebel, por su lado, se permite algunas ironías con relación al color local como cuando uno de sus personajes le dice a un músico: “Algún día todo esto será tuyo, musicalmente hablando, nuestra querida campiña rusa todavía no encontró quien la exprese [...]” [91]. La posesión del lugar es un sinónimo de expresión de lo que todavía permanece sin palabras, los cosas son si se nombran. La apropiación del espacio por un lenguaje artístico es un derivado de la mimesis: solo existe apropiación en tanto haya representación.

Adelantemos una primera conclusión provisoria: si la literatura de regiones se reserva para sí la mimesis, se priva de la ficcionalidad de lo exótico sin el componente degradado del exotismo. Lejos estamos de parecer prescriptivos en cuanto a la manera a cómo deben escribirse obras literarias. Sin embargo, la literatura mundial ha perdido el aura del extrañamiento y el exotismo. Tales componentes no ejercen atracción. El radical desplazamiento del lugar como consecuencia de la provincialización mundial abre cauces a un mundo ficcional sin fronteras ni lugares de pertenencia ni fábulas identitarias que no sean las



que explícita o implícitamente admite el escritor o la escritora. El nuevo andamiaje pone en disputa las figuraciones del autor y su obra que deja de parecerse (mimetizarse) a su entorno y se rebela contra el viejo sistema imaginario que ciertos horizontes de lectura pretendían de las literaturas regionales latinoamericanas. Ello induce a un replanteo de lo específicamente literario, ya no como lo anómalo o atípico de una lengua nacionalmente definida, sino como una manera particular de imaginar [Link, 2009].

Para Montaldo en la literatura argentina se hizo corriente la premisa de Borges procedente de su ensayo “El escritor y la tradición nacional”, según el cual el carácter nacional de un texto se detectaba “por su ausencia de color local”, era uno de los más indicados para producir literatura [105]. En la tendencia literaria que tratamos no hay preocupación por el “color local”, el realismo mutó su sistema referencial al situar en otras latitudes los escenarios narrativos. Sin el sistema referencial conocido, por la interdicción borgeana del “color local”, una parte de la literatura argentina apostó por la ficción en el sentido más profundo. Basta prestar atención a los títulos *Una novela china* (Aira), *Los hijos de Keops* (Laiseca). En palabras de Montaldo la tendencia al exotismo “va más allá de un problema de representación para centrarse en la capacidad literaria de construir fábulas” [107]. Con todo, no es el exotismo lo que anima la tendencia que nos preocupa. No se recurre a escenarios lejanos con el afán de asombrar al lector, sino que el proceso de provincialización globalizada ha renovado la creación literaria con un significativo éxito.

Al fin de cuentas, la densidad del exotismo se percibe en el estilo. A pesar de que el espacio sea extraterritorial al escritor, este factor, sin embargo, no impide reconocer las marcas lingüísticas particulares. Pongamos el ejemplo de la novela de Guebel, *El absoluto*, cuando uno de sus personajes de origen ruso dice: “Este se hace el ruso blanco puro, pero por lo almendrado de los ojos, lo negro de esas cerdas pinchudas que brotan de la cabeza [...] es más tártaro que Gengis Khan [...]” [95]. La expresión es típicamente argentina, a pesar de que los escenarios de la novela son mayoritariamente rusos. No hay interés en una reconstrucción arqueológica de los nuevos espacios, solamente hay una apropiación transcultural.

### **Cambio de movimientos: lo centrípeto y lo centrífugo**

El cambio del movimiento de adentro hacia afuera está marcado por la variación en la relación establecida entre literatura e identidad. Se ha puesto en conflicto la idea misma de un arte latinoamericano o, para decirlo de otro modo, de una literatura de gentilicios. Sin embargo, ello no le resta operatividad a la especificación geocultural de las literaturas<sup>2</sup>, si en lugar de enfrentarlas como autocentradas lo hacemos desde una fuerza contraria:

Si bajo la etiqueta América Latina ya no puede reconocerse un producto literario que devuelva una imagen única de ella, ¿cómo mantener el término literatura latinoamericana operativo? Emplazándonos en lo centrífugo. Hallando en la dispersión deliberada la confluencia de sus narrativas, a modo de pasaporte, aun cuando se alejan cartográficamente hablando. La globalización no afecta exclusivamente a la literatura hispanoamericana, esto es una obviedad; no obstante, en el camino a la representación de esos temas globales partiendo de un campo literario marcado por lo latinoamericano (al menos en lo que al consumo mayoritario y expectativas editoriales respecta) sí se acusan unas estrategias similares que podemos reconocer en escritores hispanoamericanos bajo distintas máscaras [Fernández, Mateo y Sánchez: 118].

Donde antes hubo un marcado vínculo, ahora hay un enlace transcultural en las correlaciones entre ambas. El fenómeno que analizamos es consecuencia de un movimiento centrífugo que ha dejado atrás la patria original y junto con ello las tradiciones miméticas de origen telúrico-biológicas. Al decir de Fernando Aínsa, el metaconcepto que reunía territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces se ha desmoronado [111]. El patrimonio ancestral ya derrumbado se administra desde el despojo territorial. Si literaturas ligadas al gentilicio (argentina, guatemalteca, uruguaya, etc.) ha dejado lugar a un impulso cosmopolita ¿qué resta para las regiones? Ya Neuman se refería al “desperjuicio territorial” como consecuencia de un predominio de la condición nomádica del artista [cit. por Aínsa: 113].

2 No han sido pocas las voces que se han alzado contra un arte “con pasaporte”. Gerardo Mosquera refiere: “Usualmente su producción no está anclada a modernismos nacionalistas ni a lenguajes tradicionales, aun cuando basen su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Los contextos mismos han devenido globales a través de su interconexión con el mundo. Según Manray Hsu, todos somos hoy cosmopolitas porque ya no hay más ‘un mundo allá fuera’: el ser-en-el-mundo de Heidegger ha devenido un ser-en-el-planeta” [146].

Uno de los protagonistas de la historia familiar de la novela de Guebel, Andrei, se casa con Athenea y como viaje de bodas quiere conocer “toda Europa”. Es un largo recorrido a través de múltiples ciudades europeas; la síntesis del viaje sería que “España no le interesó, Francia sí” [120]. Este no es el único de los viajes, pero interpreta esencialmente la estructura de sentimiento del período histórico europeo en el que se desenvuelven las historias de varias generaciones. En rigor, *El absoluto* puede considerarse como una novela asentada a la idea del movimiento constante. Los estudios transreales de Omar Ette procuran captar este cinetismo de la ficción cuando se manifiesta interesado más en “los caminos que los espacios, los desplazamientos de fronteras” que las fronteras mismas, las relaciones y comunicaciones [1123]. Pero no es únicamente la ficción del movimiento lo que está en juego: también importa la condición nómada del artista. Se debe reconocer que el desplazamiento del artista no constituye un dato reciente: ha sido una de las características más intrínsecas del escritor contemporáneo. Desde los modernistas hasta los miembros del Boom la preocupación por internacionalizar la literatura latinoamericana ha sido una preocupación medular, pero desde Roberto Bolaño el viaje del artista pasó a tener otro significado que implicaba dar a conocer una literatura con la marca de lo latinoamericano. El narrador de la novela *Archipiélago*, del cubano Abilio Estévez, expresa a la vez las bondades del viaje: “Hubo muchas hermosas ciudades en mi vida. En todas ellas, y a mi modo, fue feliz: La Habana, Barcelona, Palma de Mallorca, Bauta, Paris, Cagliari, Miami, San Juan, Nueva York” [Estévez: 473]. El narrador reniega del patriotismo como un si fuera un lugar común; en cambio la libertad de la lectura y la escritura son más importantes. Son su propio e individual fanatismo, que no es sino el “fanatismo de vivir”. Cierra su reflexión con una paradoja, debido a que justamente por su nacionalidad no tiene patria: “Como buen cubano, siento que nací en cualquier parte. Y puede que, como buen cubano, sienta que crecí en todos los sitios a la vez. Digo como buen cubano porque cierto rubor me impide otra afirmación” [453].

Respecto a la definición espacial de la literatura latinoamericana, Jorge Edwards, en un texto titulado “El otro occidente”, se preguntaba cuál era la literatura latinoamericana, la de la selva o la de la ciudad. Un dilema extensivo a las literaturas de regiones en gran medida. Edwards también les daba nombres a esos interrogantes: era más latinoamericano Borges o Neruda, Vargas Llosa o Arguedas [348]. Desde el punto de vista de los fenómenos de provincialización del mundo como consecuencia de la globalización, estas disyuntivas carecen de valor, sobre todo porque Edwards está convencido de que la condición latinoamericana “consiste en poder recibir la totalidad de la herencia cultural europea, sin limitación alguna, y en poder añadirle una zona de experiencias, sabidurías, tradiciones diferentes. Es la conciencia de ser otro y de formar parte, sin embargo, de Occidente”<sup>[348]</sup>. La posición está más cerca de la metáfora cultural del árbol al que se le debe injertar algunos gajos propios que de tomar el árbol sin restricciones. Lo incompleto se terminaría de formar si y solo si un tronco lo precede.

Comenzamos diciendo que nuestra intervención pretendía reflexionar sobre una estructura epistemológica que facilitara abordar una corriente narrativa cuyo marco referencial no es ni lo regional, nacional o latinoamericano. Para ello justificamos el proyecto de los autores de esta corriente mediante la superación del principio borgeano de la “ausencia del color local” para hacer una literatura propia. El factor que finalmente se debe incluir en todo este contexto crítico es el del género, pues en su totalidad estas renovaciones literarias se expresan a través de novelas. Es a todas luces evidente que se ha abandonado el “color local”, aunque no hay una renuncia a un lenguaje narrativo que hace reconocible la procedencia latinoamericana. La desterritorialización de la novela ha traído aparejado un neoexotismo, que a decir verdad ha sido una constante de literatura latinoamericana desde las ‘japonerías’ modernistas al París de mayo del 68. A la luz de lo expuesto, ¿qué resta entonces?, ¿una literatura posregional?, ¿posnacional?, ¿mundial?, ¿provincialización de Europa?, ¿literaturas de o en el mundo? Estas nociones parecen tener significaciones distintas, pero comparten un denominador común: la globalización ha expandido los imaginarios.

En qué puntos hemos avanzado, no ya propiamente en el estudio de la corriente narrativa transterritorial o de identidades desestabilizadas como la que hemos recorrido, sino en la comprensión de la regionalidad, las nuevas regiones, la provincialización o regionalización del mundo, conceptos que hemos buscado dar nuevas significaciones tomando en cuenta los cambios paradigmáticos que conllevó esta llamada mundialización “provincializada”. En otros términos, no estamos ante la necesidad de pensar las literaturas periféricas como miméticas o realistas dependientes del “color local”, ni tampoco como un sistema literario centralizado en Borges, en el que la ausencia del “color local” auguraba una literatura nacional. Las literaturas periféricas han acotado el mundo, redondeado sus bordes, no como parte de un especial programa de vanguardia, más bien como resultado de un proceso sistémico mundial, la globalización,

que ha desencadenado en el campo literario, antes que una literatura mundial, muchas literaturas del mundo que buscan posicionarse en un mercado que demanda cada vez el asombro perdido.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, FERNANDO. 2014. “Nueva cartografía de la pertenencia: La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana”. *Iberoamericana*, XIV, 54: 111-26.
- CASANOVA, PASCALE. 2001. *La República mundial de las Letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- CHAKRABARTY, DIPESH. 2008. *Al margen de Europa: Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Trad. Alberto E. Alvarez y Araceli Maira. Barcelona: Tusquest.
- DAMROSCH, DAVID; CHEAH, PHENG. 2019. “¿Qué es un mundo? ¿Qué es una literatura mundial? Una discusión”. Trad. César Domínguez. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 9: 287-315. En línea: <revistas.usal.es/index.php/1616\_Anuario\_Literatura\_Comp/article/view/161620199287315/21611>.
- “Dossier: Literatura Latinoamericana y lectura global”. 2017. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 85. En línea: <digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/>
- EDWARDS, JORGE. 1993. “El otro occidente”. *Estudios Públicos*, 50, otoño: 345-51.
- ESTÉVEZ, ABILIO. 2015. *Archipiélagos*. Barcelona: Tusquets.
- ETTE, OMAR. 2015. “Estudios transareales y estudios transandinos”. *Revista Iberoamericana*, LXXXI, 253, oct.-dic.: 1115-37.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO. 2017. “La provincia y el mundo: Consideraciones sobre distancia, cosmopolitismos provincianos y literatura mundial”. *XII Argentino de Literatura*. Analía Gerbaudo, ed. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias. Libro digital: <www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/Argentino\_2016.pdf>
- FERNÁNDEZ POLO, SARA; MATEO JIMÉNEZ, MARTINA; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, FRANCISCA. 2016. “¿Una ‘nueva narrativa’? Tres representaciones contemporáneas de la literatura latinoamericana: Jorge Volpi, Martín Rejtman y Rodrigo Fresán”. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 3: 105-22.
- GUEBEL, DANIEL. 2016. *El absoluto*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- GUERRERO, GUSTAVO. 2000. “La novela hispanoamericana en los años 90: Apuntes para un paisaje inacabado”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, mayo: 71-88.
- LINK, DANIEL. 2009. *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARTÍ, JOSÉ. 1991. “Oscar Wilde” [1882]. *Obras completas*, XV. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MONTALDO, GRACIELA. 1990. “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años ‘80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. *Hispamérica*, 19, 55, Apr.: 105-12.
- MORETTI, FRANCO. 2000. “Conjectures on World Literature.” *New Left Review*, 3: 54-68. En línea: <newleftreview.es/issues/3/articles/franco-moretti-conjeturas-sobre-la-literatura-mundial.pdf>
- MOSQUERA, GERARDO. 2012. “Contra el arte latinoamericano”. *Calibán: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, 10, 1: 145-54.
- NEUMAN, ANDRÉS. 2009. *El viajero del siglo*. Barcelona: Alfaguara.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO. 2006. “‘Hijos de Metapa’: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”. *América Latina en la “literatura mundial*. Ed. Ignacio Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 7-46.
- SARMIENTO, DOMINGO. 2001 [1850]. *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Agea.
- SISKIND, MARIANO. 2016. *Deseos cosmopolitas: Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SCHÖNING, UDO. 2006. “La internacionalidad de las literaturas nacionales: Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio”. *Naciones literarias*. Dolores Romero López, coord. Barcelona: Anthropos. 305-40.
- TOPUZIAN, MARCELO. 2014. “La literatura mundial como provocación de los estudios literarios”. *Chuy*, 1: 94-138.
- VÁSQUEZ, JUAN GABRIEL. 2007. “Guerra contra el cliché”. *El País*, Madrid, 24 nov.: “Babelia”, 19.
- VÁZQUEZ ROCCA, ADOLFO. 2009. “Sloterdijk y el imaginario de la globalización; mundo sincrónico y conciertos de transferencia”. *Aisthesis*, 45: 167-180. En línea: <www.uc.cl/estetica/html/revista/indice\_rev.html>
- VOLPI, JORGE. 1999. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2003. *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2006. *No será la tierra*. Madrid-Barcelona: Alfaguara.

# POLÍTICAS DE GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA TUCUMANA (2010-2020) DE ALEJANDRA DÍAZ

*Gender policies in Alejandra Díaz's poetic production of Tucumán (2010-2020)*

Tamara MIKUS

Universidad Nacional de Tucumán

tamymikus@gmail.com

## RESUMEN

La siguiente ponencia presenta el estudio de un recorte (2010-2020) de la obra difundida de la escritora Alejandra Díaz (Bella Vista, 1964), estableciendo matrices escriturarias correspondientes a una instancia claramente discernible en su producción: políticas de género, vertebradas alrededor de la problematización de los roles tradicionalmente asignados a la mujer por un orden androcéntrico. Para ello, apelamos a una metodología cualitativa de corte inductivo, analizando el corpus poético a partir de una perspectiva interdisciplinaria de los estudios sobre regionalidad que revisitan la historia literaria argentina, sobre poesía, y con perspectiva de género. Por lo expuesto, postulamos la siguiente hipótesis: La poesía de Alejandra Díaz perfilaría una instancia de producción desde las políticas estéticas con perspectiva de género, que se articularía como una de las principales tendencias poéticas del campo lírico de Tucumán en el período señalado (2010-2020) y sus inflexiones, lo que profundizaría la historia de la poesía regional (específicamente, una formación cultural de poetisas nacidas en la década de los setenta en Tucumán a la cual Díaz se inscribe), y aportaría una nueva línea de abordaje.

**Palabras claves:** poesía, políticas de género, mujer, *sentipensar*

## ABSTRACT

The following paper presents the study of a clipping (2010-2020) of the female writer Alejandra Díaz (Bella Vista, 1964)'s disseminated production, establishing writing inputs about a clearly discernible instance in her production: gender policies, structured around the critics of the roles traditionally assigned to women by an androcentric order. Thus, we appeal to an inductive qualitative methodology, analyzing the poetic corpus from an interdisciplinary perspective of regional studies which revisit Argentine literary history, studies on poetry, and gender studies. Therefore, we postulate the following hypothesis: Alejandra Díaz's poetry would outline an instance of production from aesthetic policies with a gender perspective, which would be articulated as one of the main poetic trends of the lyric field of Tucumán in the indicated period (2010-2020) and its inflections, which would deepen the history of regional poetry (specifically, a cultural formation of female poets born in the seventies in Tucumán to which Díaz belongs), and would contribute a new line of research.

**Keywords:** poetry, gender policies, women, *sentipensar*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Close meaning of this sociological term: feeling with the mind and thinking with the heart at the same time.

### Introducción: sujeto-mujer-poeta

A partir de la década de 1980, los modos de encarar los abordajes críticos acerca de una historia de la literatura argentina vieron modificadas sus bases dado un giro que se produjo a nivel mayor de la episteme misma, en las matrices de la *gran ciencia*. Los aportes de la etnografía, de la sociología de la cultura, de los estudios decoloniales, sobre las mujeres, sobre disidencias sexuales (estudios *queer*), entre otros, permearon con un punto de vista subjetivo, polifónico y contingente, en presupuestos universales, regularidades *a priori* impuestas sobre las formas del hacer científico, y que responden a mandatos occidentalistas y androcéntricos.

En el caso de las mujeres como grupo social, su participación en actividades del orden del conocimiento fue históricamente impedida por los parámetros impuestos de legitimación. Como sujetos epistemológicos, evidencia Diana Maffia, “nos niegan racionalidad, capacidad lógica, abstracción, universalización, objetividad, y nos atribuyen condiciones a las que les restan cualquier valor epistémico: subjetividad, sensibilidad, singularidad, narratividad” [65].

En cuanto a la producción tanto teórica como literaria, empezó un trayecto de desocultamiento del trabajo de mujeres largo tiempo silenciado, y de restitución del posicionamiento de las mismas dentro de la historia. Sobre todo, se dio un proceso creciente y espiralado de construcción referido a la literatura argentina de mujeres, que devela una multiplicidad de manifestaciones estéticas y políticas, irreductibles en líneas escriturarias homogéneas, que buscan librarse de esencialismos sobre cómo encarar el quehacer literario.

Dicho proceso resulta imparable no solo por las implicancias de desafío como *terra incognita* epistemológica, sino también porque habita la movilidad ontológica de su objeto de estudio, así como la dificultad de aprehender un imaginario poético cambiante. Las migraciones por los roles sujeto-mujer-poeta abren la interpretación hacia lo segmentado y lo dialéctico, constituyendo una tríada que acompañará a este trabajo, con la que pretendemos concretamente analizar, definir y caracterizar la producción poética (2010-2020) de la poeta tucumana Alejandra Díaz (Bella Vista, 1964), desde un enfoque interdisciplinario de indagación: los estudios regionales, las figuraciones del yo poético y del sujeto autoral, y los estudios con perspectiva de género y sobre escritura de mujeres.

### Jugar a escribir para salvarse

La escritura poética de Alejandra Díaz no está exenta de los parámetros androcéntricos y metropolitanos del decir, que imponen una posición de doble marginalidad en este caso: por un lado, el género menor de la poesía tradicionalmente asignado a la escritura de mujeres y, por otro, su inscripción a escala provincial y regional dentro del sistema literario nacional, situaciones ambas que la vuelven producto de la histórica desigualdad en la distribución de roles sociales y en la asignación asimétrica del trabajo discursivo.

Pero es en esta misma situación subalterna, de crisis sobre los lugares ya asignados para la escritura, donde se genera su condición de posibilidad, el espacio de vacancia como forma de cuestionamiento y de exploración sobre imaginarios autónomos, guionados por el eje sujeto-mujer-poeta. De hecho, es del estudio de las mismas imágenes poéticas que ofrece el *corpus* por donde abordaremos nuevas categorías teóricas y miradas epistemológicas, por lo que apelamos a una metodología cualitativa de corte inductivo. Resultan imágenes surgidas del apremio por hallar una voz que sane y salve las heridas de un lenguaje patriarcal dominante:

Urgencia

A veces la palabra no nos sirve  
es preciso  
tomar la mano del otro  
ponerla en la herida

para que sepa  
sangraduele [2015: 63].

Este poema como carta de presentación a la poética de la autora nos abre un universo discursivo que invita a lectura por espacialidades no exploradas del orden de la materialidad. En cierta medida, se configuran modos de enunciar que problematizan con la intelectualidad como única vía de sentido posible. Esto

se debe, como afirma Alicia Genovese, a la presencia de una “doble voz” tejida en la poesía de mujeres, que deja “en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación” [16].

En la construcción poética de Díaz, dichas marcas son reconocibles –de hecho, no escatima en llamarlas rostros-rastros– y vienen a desestabilizar formas tradicionales de representar el decir femenino para ganar en categorías propias que sotierren y minan el campo discursivo. Resultan neologismos, composiciones lingüísticas de diferentes grados que se ensayan permanentemente: sangraduele, memoriaduele, dice-calla, vidas-muertes-resurrecciones, sabor-saber, siente-sabe, habitar-hacer, palabra-piel, hambre mundo, escucho-escribo, entre tantas otras. Algunas dejan mayor impronta que otras, pero todas integran una cantera de imágenes aglutinantes, en proceso de presente derivación, como rastros de una doble voz encubierta que responde a una poética del cuerpo y a retóricas del deseo, enunciaciones problemáticas desde la *gran teoría*.

No es que este grado de experimentación con el lenguaje no se haya registrado en estudios anteriores sobre poesía, por ejemplo, en los vanguardismos latinoamericanos: pensemos en el famoso “trilce” vallejista, o en el “cuerpalma” de Juan Gelman tomado y reutilizado por la poeta tucumana. En el caso de la escritura de mujeres, implica focalizar en el cambio epistémico que producen la ruptura con una enunciación anquilosada, al imprimir en el lenguaje poético modos de conocer, de habitar el mundo que van de la mano con políticas de género, entendidas como instancias de interpretación de la realidad aprehendidas por todas aquellas identidades de género que transmigran por los espacios de la diferencia y la desigualdad disgregados por las fuerzas simbólicas reguladoras del hombre blanco, cosmopolita y cishetero.

El trabajo con las materialidades del deseo y con lo corporal como nueva espacialidad a explorar brinda nuevos pliegues de sentido que engruesan y complejizan la *piel del mundo* colonizado por el hombre. Frase homónima al título de uno de los poemarios de Díaz, la mención de lo epitelial es arma y poética para desandar cosmovisiones androcéntricas y para desnaturalizar configuraciones de pensamiento heredadas. La mujer-sujeto que se construye en estos poemas abona de *palabras-piel* su mundo, siembra nuevas gestualidades que se alejan de lo racional y alimentan otros órdenes del conocimiento: abrazar, acariciar, arañar, rasgar, develar el borde, deponer, amar, dibujar, entre otras.

Respecto al manejo de la corporalidad como lenguaje político de género, Ana Kiffer sostiene que “las gestualidades del cuerpo son [...] nuevas percepciones colectivas aún incipientes. Sus inscripciones son mayormente actos performativos de los cuerpos o de los discursos, tocados siempre por fuerzas caóticas, siempre *pre* o *antidiscursivas*” [90]. Hay un ser femenino deseante que impone su cuerpo y sus experiencias como modos de conocer, que categoriza-balbucea-gesta diferente, que se consustancia con lo natural, así como denuncia extractivismos de vacío de sentido, originados por el dominante orden del poder-tener-saber. Mujer-sujeto enmascarada en la *silenciosa*, quien no teme hablar y sonorizar la no-voz en una vacuidad de la que se sabe no responsable:

Silencios

Golpean golpean  
al corazón y no se vuelve piedra / estalla  
en manos agigantadas  
acunando lo no-acunado a tiempo  
huérfana voz de esta noche  
sobre el hacha que cae sobre la pena  
dividiendo la vida en dos pedazos  
que ojalá alguna mañana  
devengan dos palomas blancas

silencios de historias que no se cuentan  
que no se viven más que a puertas corazón adentro

golpean golpean  
abrirá la vida todos los silencios [2012:16].

Como advertimos, las identidades de mujer históricamente fragmentadas y ocultadas transmutan y no puede pretenderse continuar fijándolas porque el silencio se hace oír. Hacen del estigma su fuerza y cual treta del débil, desde el paradigma de Josefina Ludmer, revierten imaginarios femeninos ajenos al discurso propio. La doble voz resulta irreverente y dimensiona a la palabra como instancia por la que la mujer-sujeto se dignifica, pero por la que también sangra, devolviendo historicidad a sus afectos, funciones y facultades.

A su vez, dichas identidades en formación pueden pensarse desde las instancias de lo individual y de lo colectivo, no como órdenes diferenciados, sino como la migración entre espacios fronterizos de autoasignación de roles. Para ello, es importante que consideremos la herramienta *sujeto imaginario* de Jorge Monteleone, la cual a pesar que sigue respondiendo a críticas literarias no decoloniales, aún resulta operativa al análisis por permitir un pasaje entre el polo textual del yo lírico y el polo simbólico de un sujeto social, lo que otorga espesor a toda transposición ficcional en materia poética.

Lejos de papeles tradicionalmente asignados al mundo femenino (esposa, madre, maestra), el sujeto-mujer de los poemas de Alejandra Díaz es un trashumante de oficios que se imagina bajo nomenclaturas antes no exploradas o catalogadas de *bajo mundo*: ella es la rabdomante, la niña, la *clown*, la silenciosa, la conjuradora, la utópica, etc. Son las *llaves-mundo*, las *metáforas lugares* desde las cuales elige pensarse y que desbaratan las divisiones asignadas entre la dimensión de lo público, lo privado y lo íntimo. A su vez, es consciente de su mirada plural “mujeres” y estandarte de las minorías, de los vencidos:

como Sísifo / ella  
 ha salido a buscar un corazón  
 entre las piedras  
 Sísifo / desde el raballo del ojo  
 la mira  
 -por primera vez en siglos  
 no está solo- [2017: 12].

El tono manejado en esta etapa escrituraria de la poeta tucumana es tanto celebratorio como combatiente. No deja de responder a viejas claves poéticas como la memoria, obsesión marcada desde sus inicios en la década de 1980 durante la postdictadura nacional, pero en estas instancias, dicho tono acompaña una gestualidad corpórea y una política de género en su voz.

Este devenir<sup>2</sup> sujeto-mujer-poeta quizá esté vinculado a lo que afirma Genovese sobre la escritura incipiente de mujeres en los ochenta como una emergencia social e histórica que trajo aparejada “el final de un período de censura y desactivación política y cultural en Argentina” [15]. O quizá, dicha construcción identitaria se proyecte desde un decir más regional, referida a miradas geoculturales de un “hacer situado”, término de Zulma Palermo que relocaliza la construcción epistémica desde posicionamientos centristas, occidentalistas [84]<sup>3</sup>. Es decir, instamos percibir la voz poética desde lo coyuntural de la experiencia.

Alejandra Díaz, por las inquietudes escriturarias que posee y los posicionamientos estéticos y políticos que se advierten en sus poemas, se posiciona dentro la historia regional de poesía de mujeres, específicamente, en el grupo de las poetisas nacidas en los setenta como Amira Juri, Denise León, Sylvina Bach, Candelaria Rojas Paz, entre otras autoras que integran este grupo sororo cultural de edad intermedia. Además, busca adscribirse dentro de un patrimonio mayor a nivel nacional (son claras las reminiscencias a autores canonizados como Julio Cortázar, Juan Gelman o Alejandra Pizarnik, y las influencias de los grupos de rock nacional de los ochenta), continental (gravitan lecturas poéticas celebratorias como las de Ernesto Cardenal o las de Walt Whitman) y occidental (son fuertemente revisitados los mitos clásicos).

No obstante, el que se adscriba a una tradición, por un lado, no determina que debe mantener un imaginario folclórico provincial (al cual no tiene temor de acudir, por ejemplo, cuando utiliza un voseo local o al

2 Entendido este movimiento desde la acepción de Deleuze y Guattari, quienes precisan un monismo dinámico con la afirmación según la cual “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Es la llave de los otros devenires” [279], una migración ontológica que no es que no ha tenido sus controversias desde enfoques feministas, pero que, a la luz de este análisis, resulta operativa.

3 Otro aporte para pensar desde el decolonialismo y desde los nuevos estudios regionales de la transdisciplinariedad y de la conexión entre fronteras geoculturales, es el de Liliana Massara, quien insta a la construcción de categorías locales propias a permitir que el conocimiento “pase” por su propia realidad [65].

mencionar explícitamente a los cerros tucumanos) y, por otro lado, no desatiende a las instancias de una doble voz experimental, que habilita jugar con géneros discursivos conocidos (prólogos poéticos, epígrafes, *ars amatoria*) o hacer ingresar voces de la oralidad y restos del cotidiano como dibujos infantiles, notitas agarradas con imán a la heladera o bolitas de servilleta de un bar. Díaz juega con la poesía porque tiene algo para decir, agarra un megáfono y habla para salvarse del mandato<sup>4</sup>:

cállese mi niña  
-cállese  
los poetas / la poesía  
tiene fiebre [2015: 29].

### Conclusiones desde lo sentipensante

“Sabios doctores de Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra sentipensante para definir el lenguaje que dice la verdad”.

Eduardo Galeano

Todo el trayecto que trazamos anteriormente comprueba la siguiente hipótesis: la poesía de Alejandra Díaz perfilaría una instancia de producción desde las políticas estéticas con perspectiva de género, que se articularía como una de las principales tendencias poéticas del campo lírico de Tucumán en el período señalado (2010-2020) y sus inflexiones, lo que profundizaría la historia de la poesía regional y aportaría una nueva línea de abordaje. Cabe aclarar que esta suposición representa un horizonte mayor de análisis y abordaje, teniendo en cuenta un desarrollo más exhaustivo de las tendencias escriturarias señaladas, así como el planteo de otras inquietudes poéticas de la escritora tucumana.

Para los efectos de este trabajo, hemos desarrollado el estudio del *corpus* elegido a partir de una categoría dinámica, abierta y en proceso de construcción: sujeto-mujer-poeta, más acorde a los lineamientos teóricos de los estudios de género, regionales y de crítica sobre poesía. Esta entrada teórica, lejos de resultar inabordable por su multiplicidad de vetas de análisis, al contrario, nos fue fructífera para pensar y sistematizar la voz soterrada que dialoga en los poemas desde una dimensión triádica, que responde a movilizar los roles tradicionalmente asignados a la mujer, como así también su lugar dentro del discurso heteronormado y occidental.

En gran medida, logramos aproximarnos hacia un despertar *sentipensante* del conocimiento (vocablo que recupera con profundidad filosófica Galeano) desde nuestras lecturas críticas “contemplativas y desinteresadas” [Littau: 149], que apelan al gusto y a los afectos, así como a la instancia intelectual, desde la materialidad de la gestualidad corpórea y a las retóricas del deseo, y desde un nuevo sujeto epistémico que funciona dentro del discurso y que construye sus propias categorías con las cuales abrazar lo imaginado desde una poética epitelial, entrada en diálogo con políticas de género.

### BIBLIOGRAFÍA

- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX. 2004. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. 6° ed. Valencia: Pre-textos.
- DÍAZ, ALEJANDRA. 2012. *La piel del mundo*. Ed. Daniel Quintero. Buenos Aires: Ediciones Parque Chas.
- . 2015. *Polaroid*. Pról. Roberto Espinosa. San Miguel de Tucumán: ed. de la autora.
- . 2017. *Ceremonias: memoria del agua*. San Miguel de Tucumán: El Ingenio Edita.
- GALEANO, EDUARDO. 2000 [1989]. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GENOVESE, ALICIA. 2015. *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Ed. Alejo Carbonell. Villa María: Eduvim.
- KIFFER, ANA. 2020. “Las afecciones políticas como contranarrativas frente a las tentativas de fijación de identidades”. Giorgi, Gabriel; Kiffer, Ana, eds. *Las vueltas del odio: Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 85-123.
- LITTAU, KARIN. 2008. *Teorías de la lectura: Libros, cuerpos y bibliomanía*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Manantial.

4 En este caso, es válido pensar actitudes subversivas presentes en poesía que actúan como herramientas políticas de género. Un recurso discursivo de este tipo es la risa, pensada como categoría desestabilizadora de la heteronorma y reivindicadora de lo relacional, no de la diferencia.



- LUDMER, JOSEFINA. 1984. "Tretas del débil". Prigorian, Nelly; Díaz Orozco, Carmen, eds. *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán. 245-51.
- MAFFIA, DIANA. 2007. "Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres de la ciencia". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12, 28, jun.: 63-98.
- MASSARA, LILIANA MIRIAM. 2011. "Crítica, Literatura, Región: Un espacio de identidades y culturales marginales". Guzmán, Raquel; Massara, Liliana Miriam; Nallim, Alejandra, dirs. *La literatura del Noroeste Argentino: Reflexiones e Investigaciones*. San Salvador de Jujuy: Prohum, Universidad Nacional de Jujuy. I, 62-70.
- MONTELEONE, JORGE. 1999. "La hora de los tristes corazones: El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina". *La lucha de los lenguajes*. Schwartzman, Julio, dir. Vol. II de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Buenos Aires: Emecé. II, 119-60.
- PALERMO, ZULMA. 2004. "Conocimiento 'otro' y conocimiento del otro en América Latina". *Silabario*, 7: 75-86.

# POÉTICA DE LO REGIONAL EN EL PROGRAMA LITERARIO FUNDACIONAL

## *Regional Poetics in the Foundational Literary Program*

**Hebe Beatriz MOLINA**

Universidad Nacional de Cuyo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

### RESUMEN

En esta ponencia se reflexiona sobre las relaciones entre *literatura regional* y *literatura nacional*, a partir de la teoría literaria de la Generación de 1837 y desde la perspectiva de la Poética Histórica. Aquellos intelectuales proponen fundar una literatura que sea la expresión de la nación argentina, o sea, el “retrato de la individualidad nacional” (Cané), que muestre la originalidad propia de la región geocultural que produce tal literatura. Por tanto, la literatura nacional es, al mismo tiempo, regionalizadora. La búsqueda de formas originales los conduce hacia el artículo de costumbres, que se convierte en la forma literaria regionalizadora por antonomasia, y hacia las novelas prospectivamente históricas, que tratan la tiranía de Rosas y en las que el problema sufrido en Buenos Aires se nacionaliza, porque el valor supremo *república* resignifica las experiencias locales.

**Palabras claves:** Generación de 1837, teoría literaria argentina, literatura nacional, Poética histórica.

### ABSTRACT

This paper reflects on the relationship between national and regional literature, based on the literary theory of the Generation of 1837 and from the perspective of Historical Poetics. Those intellectuals proposed founding a type of literature that expresses the Argentine nation. This means the “portrait of national individuality” (Cané), which shows the originality of the geo-cultural region that produces such literature. Therefore, national literature is, at the same time, regionalizing. The search for original forms leads them to the article of customs, which becomes the regionalizing literary form par excellence, and to the prospectively historical novels, which deal with the tyranny of Rosas and in which the problem suffered in Buenos Aires is nationalized because the supreme value of the republic resignifies local experiences.

**Keywords:** Generation of 1837, Argentine literary theory, national literature, historical poetics

## INTRODUCCIÓN

Dicen los historiadores que las regiones argentinas se configuran antes que la nación, que la nación reúne las regiones ya constituidas [Bazán: 47]<sup>1</sup>. En el campo de la literatura, parece suceder lo contrario: desde el comienzo se habla de literatura nacional, como sinónimo de literatura argentina, aunque solo abarque textos del área metropolitana. ¿Hay contradicciones en estas afirmaciones provisorias? ¿No se puede hablar de literatura regional en el siglo XIX?

Precisemos como punto de partida que ‘literatura regional’ designa a los textos producidos en una misma región geocultural y en los que ‘lo regional’ es una categoría de análisis operativa<sup>2</sup>. Con Fabiana Varela coincidimos en que la “literatura regional establece una relación sistémica respecto de lo macro o supra-regional (nacional, continental, mundial) y, en consecuencia, puede ser estudiada como un *microsistema* (hacia el interior del sistema regional) o como un *subsistema* (relaciones con el sistema mayor que lo engloba)” [Molina y Varela 2018: 126].

El dilema sobre el siglo XIX, antes mencionado, casi no ha sido analizado a causa de una aparente premisa: es escasa la producción literaria en las distintas poblaciones provinciales, algunas de las cuales, incluso, no alcanzan estatus de territorio políticamente demarcado durante aquella centuria; por lo tanto, sería inconducente plantearse el estudio de historias literarias regionales<sup>3</sup>.

Sin duda, la escasez de imprentas impide la publicación de libros siquiera en las capitales provinciales. Los periódicos cumplen las obligaciones pactadas con los suscriptores gracias a la copia de artículos aparecidos en diarios de otros lugares, en tanto que los autores locales publican textos de opinión casi exclusivamente. La circulación por toda la Argentina de los libros llegados desde Europa, Estados Unidos o cualquier país vecino es lenta y se destina a muy pocos lectores. Las librerías no son negocio rentable en las aldeas provincianas. Más efectivas para la difusión de las ideas son las valijas y la memoria de los intelectuales que se desplazan desde y hacia Buenos Aires para realizar estudios superiores o negocios, y no menos frecuentemente a causa de las recurrentes expatriaciones. Gracias a estas vías, las ideas discutidas en la metrópoli argentina se difunden por todo el país.

No obstante, la reconstrucción de todos esos desplazamientos, en general, y de la circulación de la literatura, en particular, permitiría esbozar un primer croquis de una indispensable historia federal de la literatura argentina del siglo XIX, que conjugase las diversas textualidades regionales. Con los nuevos avances tecnológicos, es fácil imaginar un texto historiográfico hipervinculante y hasta multimedial, que dé cuenta de las obras literarias y de las múltiples relaciones polisistémicas producidas en el ámbito integral de la Argentina. Tarea desafiante en la que deberían participar investigadores de todo el país.

Mientras esperamos que este sueño pueda concretarse, empezamos por la cuestión primordial, recién mencionada: ¿es pertinente hablar de ‘literatura regional’ durante el siglo XIX? Para responder con fundamento, analizaremos muy sucintamente la relación literatura nacional-literatura regional, según se la concibe en la teoría literaria de aquel entonces. Nos referimos a la autodenominada Nueva Generación, la de 1837, que asume como una de sus responsabilidades principales la configuración de una literatura nacional, socialista y progresista, para lo cual diseñan un programa literario, al que conceden el carácter de fundacional [Molina 2021].

El propósito de fundar la literatura nacional ha sido estudiado por la crítica y la historiografía literaria casi desde esos mismos albores. Por eso, no nos detendremos en él, sino en analizar si ese concepto de ‘literatura nacional’ abarca, fagocita o excluye el de ‘literatura regional’.

Nos basaremos en la teoría literaria explícita de la Generación del 37, desde la perspectiva de la Poética Histórica [Głowiński]. Esa teoría está planteada en términos sistémicos (orgánicos) y prospectivos, a tra-

1 Esta premisa ha generado revisiones en la metodología historiográfica con el objeto de valorar las historias regionales, o sea, “las relaciones sociales a ‘ras del piso’” [Bandieri y Fernández: 12. Véase también Cueto].

2 “Lo Regional es un componente discursivo –y categoría de análisis– que remite a una serie de factores imbricados unos en otros: 1) la relación del hombre (en tanto productor de sentidos) con el medio geocultural que elige como propio, 2) lo distintivo de esta, su comarca, gracias a lo cual se crea y se difunde una imagen de la región; y 3), muy especialmente, la visibilidad del locus enunciativo” [Molina y Varela 2018: 125].

3 Ejemplos para contrastar opiniones pueden observarse en Massara y Gorleri, sobre las regiones geoculturales del NOA y del NEA o región de Norte Grande, y en Molina y Varela [2013], sobre el polisistema mendocino.

vés de numerosos metatextos: los prólogos (1834, 1837) y los apuntes de Esteban Echeverría, los artículos de Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López y Miguel Cané (padre) en *La Moda* (1837-1838) y *El Iniciador* (1838-1839); y el *Curso de Bellas Letras* (1845), del mismo López.

No incluimos en este grupo a Domingo Sarmiento porque no produce textos metapoéticos importantes. No obstante, es autor crucial en constituir la antinomia *nacional vs. regional*, pues –como ha explicado y demostrado Noé Jitrik en *Muerte y resurrección de Facundo*–, en la serie de correlaciones que se entretejen a partir de *civilización vs. barbarie*, la pareja de opuestos que mejor expone la tesis profunda de Sarmiento es la contraposición “entre Buenos Aires y el interior del país, sentida más que definida como el problema por excelencia de la nacionalidad” [16].

Pero, en cuestiones metaliterarias, creemos que tal antinomia no tiene tanto peso. La literatura nacional es literatura regional indefectiblemente. Basamos esta hipótesis en uno de los postulados de la Nueva Generación: la literatura es expresión de la sociedad.

### La literatura regional según la teoría literaria de la Nueva Generación

La literatura es *expresión* porque es la cara visible de las ideas de la sociedad. Toda sociedad constituye un sistema orgánico, que se integra con la lengua, la cultura, la historia y el ámbito geográfico, de modo tal que se configura un rostro único, una identidad bien determinada, para cada una de las naciones individuales, como cada ser humano es distinto de los demás componentes del género humano. Igual que un organismo vivo, la sociedad integral existe en un aquí y en un ahora, y estas coordenadas espaciotemporales determinan sus características esenciales. La literatura es la expresión de ese órgano. En palabras de Cané, la literatura es (debe ser, será) “el retrato de la individualidad nacional” [51]. El “color local” no es un aditamento más: es el carácter básico de la literatura que refleja la realidad que la produce<sup>4</sup>. Desde esta perspectiva teórica, toda literatura es regional (y regionalizadora) porque se nutre de un *suelo geocultural* definido, peculiar, único. Es un microsistema, como lo es toda sociedad.

Conviene aclarar que el término ‘regional’ no aparece definido ni caracterizado en nuestro corpus; es un vocablo más. En cambio, aparece con frecuencia un cuasi-sinónimo: lo ‘local’, como lo propio de una porción de la sociedad, la más apegada al individuo, con la que establece lazos afectivos más concretos<sup>5</sup>. En este planteo sistémico, además, lo individual-local, lo nacional y la humanidad son “tres personalidades indestructibles, que se suponen mutuamente, que se sostienen mutuamente, que se alimentan, que se nutren y agrandan mutuamente”<sup>6</sup> [Alberdi: 2] y, en consecuencia, configuran una escala hacia el inexorable desarrollo espiritual, intelectual y moral del género humano. En definitiva, el camino a los valores de la humanidad es ascendente y comienza por lo local. Así lo afirma Echeverría en una de las cartas prólogos de *El ángel caído* (1844):

Como todas las almas grandes y elásticas, la de mi D. Juan se engolfará á veces en las rejiones de lo infinito y lo ideal; y otras se apegará para nutrirse, á la materia ó al deleite. Así representará la noble faz de nuestro ser—el espíritu y la carne, ó el idealismo y el materialismo; y probará alternativamente, los placeres y los dolores, las esperanzas y los desengaños, los éxtasis y deleites que constituyen el patrimonio de la humanidad. Y como nuestra sociedad es el *medium* ó el teatro donde esa alma debe egercitar su devorante actividad, esto me dará lugar para ponerla á cada paso en contacto con ella, pintar nuestras costumbres, censurar, dogmatizar é imprimir hasta cierto punto al poema un colorido local y Americano [Echeverría: II, 5-6; Myers: 61-2].

4 Vicente Fidel López explica el postulado en “Clasicismo y Romanticismo”, el artículo publicado en la *Revista de Valparaíso* que inicia la segunda polémica literaria chilena de 1842: “todo escrito digno de memoria es el espejo que a la vez refleja las formas de un individuo [sic], de un país y de un siglo” [124; el resaltado me pertenece].

5 En *La Moda*, un periodista anónimo (Alberdi) critica la poesía “A ella (Cielito)”, también anónima (en verdad, de Juan María Gutiérrez), porque la considera “incompleta y egoísta” debido a que canta a un amor individual, sin preocuparse por los sufrimientos de su patria y de la humanidad [*La Moda*, 2: 4].

6 A continuación, Alberdi precisa aún más las interrelaciones entre las tres “personalidades”: “Aislar el individuo de la nación es aniquilar igualmente el individuo, la nación, la humanidad. Aislar la nación de la humanidad, es aniquilar igualmente la nación, el individuo, la humanidad. Todo en la humanidad como en la creación, es solidario y dependiente entre sí. Y en esta dependencia está la vida: todo aislamiento es muerte” [Alberdi: 2].

Se advierte, en consecuencia, que no plantean una tensión entre lo nacional y lo regional. El carácter absorbente de lo nacional surge de otro postulado de la teoría literaria: la misión patriótica que se le asigna a la literatura. Pensar, sentir y actuar por la patria es obligación para todo ciudadano argentino. No hay nada más importante que la patria. Entonces, si lo local es de interés personal, limitado y por ende egoísta, no puede ser más valorado que lo nacional. O, en otras palabras, si algo puede trascender al plano nacional, no vale la pena acotarlo a lo local.

Por todo ello, cuando Echeverría anticipa los rasgos peculiares que debería poseer la literatura nacional, lo que describe responde a un microsistema, pero sin delimitar su amplitud:

[...] reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea á la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la espresion mas elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual [III, 12].

En íntima relación con ese contenido, interesa la expresión literaria. El propio Echeverría explica en otro de los postulados teóricos que la forma debe adecuarse al fondo, al contenido. También debe ajustarse al aquí y al ahora; por tanto, es inevitablemente original. Si se representan realidades nuevas, localizadas, las formas de expresión también lo son o, mejor dicho, deberían serlo. En “Reacción contra el españolismo”, los periodistas de *La Moda* aclaran este problema, relacionándolo con lo político:

Profesamos que el despotismo, como la libertad, reside en las costumbres de los pueblos, y no en los códigos escritos. [...] Quien dice costumbres dice ideas, caracteres, creencias, hábitos. Si pues en las ideas, en el carácter, en las creencias, y hábitos de nuestros habitantes, habian consignado los españoles el régimen colonial, es evidente que aun conservamos infinitos restos del régimen colonial, pues que conservamos infinitas ideas[,] caracteres, creencias y hábitos españolas, ya que los españoles nos habian dado el despotismo en sus costumbres obscuras y miserables [*La Moda*, 22: 2].

La superación del modelo literario hispánico es inevitable. La emergencia de una literatura auténticamente argentina se producirá por evolución y adecuación de las formas a los nuevos contenidos y contextos.

### Las formas de lo regional

Por los fundamentos recién expuestos, la Generación de 1837 empieza el “retrato de la individualidad nacional” por el cuadro de costumbres. En los hábitos comunes se expresa la sociedad. Y si se quiere construir una nueva nación, se vuelve indispensable darle a la sociedad nueva cara. En consecuencia, destruir primero para construir luego, según propone el mismo Cané. La literatura asume una función regenerativa, respecto de lo pasado, y prospectiva, hacia el ideal de nación. En palabras de Juan Thompson: “estudiar nuestras costumbres, evocar lo pasado, y embellecer lo por venir” [323]. Para esta misión patriótica, el costumbrismo aparece como la opción más apropiada.

El artículo de costumbres argentino, como género periodístico-literario, sigue modelos europeos desde *El Telégrafo Mercantil* [Verdevoye], si bien se vuelca hacia la línea ético-social, con esa marca tan característica de la crítica social [Marún].

En cada periódico local hallamos notas costumbristas. No importa que el modelo sea foráneo, ni que se difunda desde la metrópoli porteña. El contenido es local, depende de los hábitos lugareños, de esos usos configurados por el ámbito geocultural. Así, hay costumbres que pueden caracterizarse como argentinas, porque se hallan extendidas, tal vez porque tienen raíz hispánica o aborigen; por ejemplo, las relacionadas con las festividades religiosas; pero también hay costumbres regionales, originadas en procesos circunscritos. Veamos este ejemplo hallado en el diario *El Constitucional de los Andes* por Fabiana Varela, quien lo transcribe en *Sencillo y de poco aparato: Literatura y costumbres mendocinas (1852-1884)*. Se trata de una crónica de la festividad de Corpus Christi, publicada el 17 de junio de 1873. Varela explica que “[p]ara dar mayor vida a la escena, el cronista entresaca del gentío un diálogo entre algunas mujeres”; diálogo que “reproduce con chispa el modo característico del habla del pueblo llano mendocino”:

‘Mira chei, la tierra que se ha levantado, eso será el progreso que decantan.

‘Cierto, chei; cierto es una desvengüenza, y tanto que dicen que el Gobernador es tan progresista y ni viene, ni es capaz de barrer esta plaza que es un basural. Jesús, si así es todo, esto no se puede sufrir.

Una chica que parecía parte de la plaza por la basura y mugre que llevaba en la cara y cabeza que en un mes no había peinado, interrumpió el diálogo preguntando:  
 ‘¿Ñorita, ¿quél Gobernador sabrá barrere?’  
 ‘Cállate zonga, a que te metís hablar vos, ¡perra fresca!’  
 ‘Si todo está así, mujer’ -dijo la piscoira, haciendo un mohín encantador y torciendo los ojos un tanto turbios.  
 ‘Pues mirá, cuando cía bisto esta indecencia, que ni por ser el Corpus Cristi han de barrer estos pícaros las calles por donde andamos’ [80-1].

Ahora bien, como el costumbrismo implica un cuestionamiento y un juicio de valor del narrador respecto de prácticas sociales, los valores suelen ser los mismos en los artículos periodísticos a lo largo y ancho de la Argentina. Se orientan hacia la formación del ciudadano (para la nueva nación). En síntesis, la forma *nacionaliza*, pero el contenido *regionaliza*.

Por textos como estos, nos atrevemos a conjeturar que el costumbrismo deviene en la forma literaria regionalizadora por antonomasia en la emergencia de la literatura argentina. Téngase en cuenta que este género discursivo-literario pervive como artículo de costumbres en el periodismo argentino durante todo el siglo XIX y que, además, se transfigura en cuento realista, forma con la que el costumbrismo ingresa al siglo XX.

Otro ejemplo de nacionalización de lo regional se observa en las novelas prospectivamente históricas, que tratan la tiranía de Rosas; textos que adaptan el modelo de la novela histórica de Walter Scott a la realidad literaria argentina. Entre los hechos narrados y el presente de la publicación han transcurrido muy pocos años; se ficcionaliza no solo los hechos del pasado, sino también el considerar pasado a esos hechos recientes. El Ciclo de la Tiranía lo inician *Amalia* (1851-1852, 1855), de José Mármol, y *Misterios del Plata* (1852), de Juana Manso. Luego, entre 1856 y 1860 se publican en Buenos Aires, por lo menos, doce novelas más sobre esta temática. La mayoría de los autores son porteños; pero también hay un uruguayo y un francés, residentes en la capital argentina<sup>7</sup>.

En contraste, el rosarino Eusebio Gómez publica *Angélica o Una víctima de sus amores* (1859), en la que la tiranía de Rosas aparece como el trasfondo de unos pocos capítulos (IX-XII), cuando algunos de los personajes, por contingencias de sus vidas, arriban a Buenos Aires en tales circunstancias. Incluso, una de las mujeres –Clorinda– se enamora de un mazorquero, aun cuando este “pertenece á esa gavilla de bandidos, que existe en Buenos Aires” [27]. Si bien Juan Manuel de Rosas como Ministro de Relaciones Exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata ha incidido directamente en la política de toda la nación, la Mazorca solo ha actuado en la metrópoli. El cuchillo aterroriza a los unitarios en Buenos Aires. Podría decirse que Rosas es un problema de los porteños. Entonces nos preguntamos por qué la tiranía de Rosas ha quedado como tema literario *nacional*.

Otras novelas nos proporcionan alguna clave. *Elvira o El temple de alma de una sanjuanina* es una de las llamadas “novelas regionales” que el porteño Pedro Echagüe publica en su querida San Juan en 1865. Se la conoce más por la edición de 1924 y con el título *La Rinconada*, porque trata sobre esta batalla, ocurrida en 1861. El protagonista es Gustavo, quien “había despertado a la razón entre llantos y maldiciones al tirano” [6] y desde entonces persigue “ideas de libertad ciudadana, de odio a los caudillos, de respeto a las instituciones políticas, y de fraternidad entre los pueblos que componían la nación” [7]. Con esta simple declaración, el novelista ubica su texto en la serie iniciada por *Amalia*. La literatura sobre el *mal ejemplo* de Rosas es una enseñanza para las generaciones posteriores. Los valores por los que luchan los protagonistas son los mismos en cualquier parte del país y en cualquier momento de la historia.

Interesan también los relatos que la salteña Juana Manuela Gorriti da a conocer inicialmente en el Perú, por esa misma época. En particular, *El Lucero del Manantial*, en el que la novelista ficcionaliza al propio Rosas, quien hace fusilar al joven que ha querido matarlo, sin saber que es su propio hijo; acción que simboliza las muertes injustas de un régimen autoritario. Gorriti no ha padecido de modo directo la tiranía de Rosas, pero sí –y mucho– los atropellos que producen las guerras civiles, deshonorosas –desde su perspectiva– por ser fratricidas.

<sup>7</sup> Sobre el Ciclo de la Tiranía puede verse Molina 2011: 285-312.

Así, el problema sufrido en Buenos Aires se nacionaliza asociándose a las luchas intestinas que se padecen en cada provincia, porque el valor supremo *república* ressignifica las experiencias locales. El modelo de *Amalia* se ha adaptado a las guerras civiles.

### CONCLUSIONES

Según la teoría literaria de la Generación de 1837, la literatura es expresión necesariamente regionalizada y distintiva de cada sociedad. No hay relación excluyente entre lo nacional y lo regional, sino una valoración diversa en función de un fin más trascendente: la constitución de una literatura que represente a la nueva nación. Los géneros literarios, en tanto modelos de construcción discursiva, se adaptan a la realidad argentina. El artículo de costumbres y la novela prospectivamente histórica se afianzan inicialmente como los más apropiados. Los géneros se diversifican, se *regionalizan*, en cuanto al contenido pues se refieren a hechos y personajes locales; pero se *nacionalizan* en el plano axiológico o moral.

Teniendo en claro estas cuestiones, creo que podremos avanzar hacia la organización de una historia literaria federal, sin textos marginados.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, JUAN BAUTISTA. 1838. “Notas literarias. 1.<sup>a</sup> Del arte moderno”. *La Moda*, 21: 2. Digitalizada en: <catalogo.bn.gov.ar>.
- BANDIERI, SUSANA; FERNÁNDEZ, SANDRA, coords. 2017. Presentación. *La historia argentina en perspectiva local y regional: Nuevas miradas para viejos problemas*. Buenos Aires: Teseo. 9-12.
- BAZÁN, RAÚL ARMANDO. 2004. “La literatura de ideas del Noroeste argentino”. *Literatura de las regiones argentinas*. Videla de Rivero, Gloria; Castellino, Marta, eds. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. 47-58.
- CANÉ, MIGUEL. 1838. “Literatura” por “N.”. *El Iniciador*, 1, 3: 49-52. Digitalizado en: <www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/el-iniciador/index.htm>
- CUETO, ADOLFO O. 2007. “La historia regional: Una herramienta clave para la regionalización”. *Literatura de las regiones argentinas II*. Castellino, Marta, coord. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. 127-41.
- ECHAGÜE, PEDRO. s.f. *Dos novelas regionales*. Pról. Margarita Mugnos de Escudero. Buenos Aires: W.M. Jackson Editores.
- ECHAVERRÍA, ESTEBAN. 1870-1874. *Obras completas de D. Estévan Echeverría*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo. Digitalizado en: <www.cervantesvirtual.com/>.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ. 1976. “Theoretical Foundations of Historical Poetics”. Trad. al inglés de B. Braunrot. *New Literary History*, 7, 2, winter: 237-45.
- GÓMEZ, EUSEBIO F. 1859. *Angélica ó Una víctima de sus amores: Novela original*. Paraná: Imprenta de El Nacional Argentino.
- GORRITI, JUANA MANUELA. 1865. *Sueños y realidades: Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti*. Vicente G. Quesada, ed. Pról. J. M. Torres Caicedo. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle.
- JITRIK, NOÉ. 1968. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- La Moda: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*. 1837-1838. Rafael Corvalán, ed. responsable. Buenos Aires, 18 nov.-21 abr. Digitalizada en: <catalogo.bn.gov.ar>.
- LÓPEZ, VICENTE FIDEL. 1842. “Clasicismo y Romanticismo”. *Revista de Valparaíso*, 4: 122-43. Digitalizada en: <memoriachilena.gob.ar>
- MANSO DE NORONHA, JUANA PAULA. 1852. “Misterios del Plata: Romance historico contemporaneo”. *O Jornal das Senhoras: Modas, litteratura, bellas-arts, theatros e critica*. Rio de Janeiro, 1 ene.-4 jul. *Passim*.
- MÁRMOL, JOSÉ. 1851. *Amalia*. Montevideo: Imprenta Uruguayana.
- . 1855. *Amalia*. 2.<sup>o</sup> ed. Buenos Aires: Imprenta Americana.
- MARÚN, GIOCONDA. 1983. *Orígenes del costumbrismo ético-social: Addison y Steele; Antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami: Ediciones Universal.
- MASSARA, LILIANA; GORLERI, MARÍA ESTER. 2017. “Aportes y reflexiones sobre la narrativa de dos provincias del Norte Grande en el sistema de la literatura argentina: Tucumán (NOA) y Formosa (NEA)”. *El Norte Grande argentino: Cultura y región*. Ruffino, Mónica, ed. Buenos Aires: Ente Cultural de Tucumán-Ediciones CICCUS. 147-72.

- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2011. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.
- . 2021. *La teoría literaria de la Generación de 1837: Una poética de la persuasión*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En línea: <bdigital.uncu.edu.ar/16620>.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ; VARELA, FABIANA INÉS. 2013. “El siglo XIX”. Castellino, Marta Elena, dir. *Panoramas de las letras y la cultura en Mendoza: I. Período hispánico y siglo XIX*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza. 295-432.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ; VARELA, FABIANA INÉS. 2018. “Conclusiones: aportes para una delimitación conceptual”. Molina, Hebe Beatriz; Varela, Fabiana Inés, dirs. *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo. 125-30. En línea: <bdigital.uncu.edu.ar/objetos\_digitales/11489/regionalismo-literario-molina-et-al.pdf>
- MYERS, JORGE. 2006. “Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética”. Laera, Alejandra; Kohan, Martín, comps. *Las brújulas del extraviado: Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 57-75.
- THOMPSON, JUAN. 2006. “Los consuelos”. Weinberg, Félix. *Esteban Echeverría: Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. 317-23.
- VARELA, FABIANA INÉS. 2004. *Sencillo y de poco aparato: Literatura y costumbres mendocinas (1852-1884)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.
- VERDEVOYE, PAUL. 1994. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.



# EROTISMO Y POLÍTICA EN TRES NOVELAS DE LILIANA BELLONE<sup>1</sup>

## *Eroticism and Politics in Three Novels by Liliana Bellone*

Elisa MOYANO

Universidad Nacional de Salta  
elisamoyanogana@hotmail.com

### RESUMEN

La identificación de los lectores con el erotismo legítimo de los amores heterosexuales presente en las historias llamadas “ficciones fundacionales” [Sommer] provocaba la adhesión al proyecto político que podríamos llamar “orden conservador”. Nuestra hipótesis plantea que, lejos de esas búsquedas conciliadoras presentes en novelas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, el erotismo disidente de estas novelas salteñas, producidas en el cruce del nuevo milenio, acompaña el desequilibrio de los intereses de clase y de las relaciones de poder (las rivalidades entre radicales y conservadores; la aparición del peronismo en sus diversas etapas). Si “la novedad histórica que significa el término literatura reside no en un lenguaje particular sino una nueva manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas” [Ranciére], desde el punto de vista discursivo, que será también considerado, las tres novelas se caracterizan por rupturas que acompañan los quiebres mencionados: la que pone fin de la linealidad temporal propia de las novelas decimonónicas y la que pone en la escena de la escritura una rica intertextualidad (polifonía de voces que pueden estar separadas por siglos) que implica el fin de su monologismo [Bajtín].

**Palabras claves:** Ficciones fundacionales, orden conservador, rupturas

### ABSTRACT

The identification of readers with the legitimate eroticism of heterosexual love present in the stories called “foundational fictions” [Sommer] caused adherence to the political project we could call “conservative order”. Our hypothesis suggests that, far from the conciliatory search found in novels of the late 19th and early 20th centuries, the dissident eroticism of these Salta novels, produced at the crossroads of the new millennium, accompanies the imbalance of class interests and power relations (the rivalries between radicals and conservatives; the emergence of Peronism in its various stages). If “the historic novelty of the term ‘literature’ lies not in a particular language but in a new way of linking the sayable and the visible, words and things” [Ranciére] from the discursive point of view, which will also be considered, the three novels are characterized by ruptures that accompany the aforementioned breaks: the one that puts an end to the temporal linearity typical of 19th-century novels, and the one that puts on the scene of writing a rich intertextuality (polyphony of voices that can be centuries apart) that implies the end of its monologism [Bakhtin].

**Keywords:** Foundational fictions, conservative order, ruptures

---

<sup>1</sup> Este trabajo aparecerá, como un Anexo y con la aclaración respecto de que fue leído en las jornadas organizadas por la Universidad Nacional de Cuyo, también en el libro *Desde Europa a la América profunda: Un viaje por la narrativa de Liliana Bellone*, a ser publicado en estos días por la editorial Verbum, de Madrid.

Tomadas del amplio conjunto de textos narrativos escritos por Liliana Bellone<sup>2</sup>, quien posee además poemarios, teatro y ensayos diversos, las novelas *Augustus* (1994), *Fragmentos de siglo* (1999) y *Eva Perón, alumna de Nervo* (2010) se presentaron ante mi lectura crítica como una trilogía por la coincidente aparición de dos ejes temáticos importantes: el erotismo y la política.

En el año 1993, la primera recibe el Premio Casa de Las Américas y se edita en Cuba. Narra la historia de una acaudalada familia de inmigrantes italianos y aparece ante los ojos del lector como una larga y desordenada carta que Elena Campassi escribe a su hermana Isabel Clara Eugenia. Está redactada después del derrumbe familiar, provocado por el abandono del encumbrado y romántico noviazgo de Clara con Amadeo Zabala, por unos amores pasionales en los que se embarcan las hermanas.

La polifonía de voces (todos los sentimientos y todos los pensamientos que la protagonista cosechó por parte de los personajes que la rodean), transmitida por un narrador omnisciente, caracteriza a *Eva Perón, alumna de Nervo*, publicada en el bicentenario por el Congreso de la Nación. Si en ella podemos ver que el peronismo fue la estocada final a la república oligárquica, la modernidad de Eva fue el puntapié inicial de las nuevas formas del erotismo que van a verse concretadas en la tercera de las novelas seleccionadas, *Fragmentos de siglo*. Publicada antes de fin del milenio, aparece como los papeles (cartas y diarios) de tres personajes que, provenientes del campo intelectual argentino de los 70, debieron padecer exilio y desaparición. Estas dolorosas vivencias se unen con las que tienen que ver con una mayor libertad amorosa.

En las tres se puede percibir la ruptura con los mandatos amatorios decimonónicos que aparece junto al resquebrajamiento de la “república oligárquica” [Botana] que se da, poco a poco, en los varios momentos del siglo XX que se entran en las novelas. Ellos son:

- 1) Las primeras décadas y las contiendas entre radicales y conservadores que aparecen solo en *Augustus*.
- 2) Los 40-50 que muestran las del peronismo con la oligarquía, en *Augustus* y en *Eva...*
- 3) Los años 73 y 74 con el pensamiento de Cámpora y el retorno de Perón, en *Eva...* y la expulsión de los Montoneros de la Plaza de Mayo en *Fragmentos...*
- 4) Los años 74 a 79 con el gobierno de Isabel en *Augustus*; la actuación de la Tripe A y de la dictadura en *Fragmentos...*

Curiosamente, el telón de fondo de *Augustus* es el siglo XX y se prolonga desde su inicio hasta avanzados los años 70, gracias a la longevidad de la narradora-protagonista. Aparecen las posiciones de los partidos políticos de comienzos del siglo pues Zabala es radical y Campassi, conservador. Luego está el avance de “la turba” [1994: 99] peronista (*segundo momento*) que ha buscado no solo deponer al sector oligárquico tradicional con su aporofobia [73, 74], sino también a aquellos a quienes su arribismo colocaba en ese mismo bando. Hablamos de Giovanni Campassi que pone a sus hijas nombres de reinas y emperatrices, las pasea por elegantes lugares y las presenta en sociedad en los clubes más conservadores de la provincia [47].

En la novela aparece ese brillo, pero también el deterioro de la sala de la finca y la “toma” de la casa urbana que podemos leer como metáforas de la decadencia de los sectores oligárquicos frente al avance del gobierno popular<sup>3</sup>. Esta interpretación se confirma con el registro del horror que sienten las hermanas cuando, ya encerradas, perciben que:

*Afuera pasan los obreros-Los sindicatos pasan con carteles-Garabatean las paredes con palabrotas y amenazas contra los oligarcas-Suena la marchita-Los principios sociales que Perón ha establecido-Pasan las mujeres de la rama femenina-Combatiendo al capital [99].*

2 No forman parte del corpus los varios tomos de cuentos (algunos casi micro relatos) *El rey de los pájaros* (1992), *De amores y venenos* (1998), *De la remota Persia y otros cuentos* (2004), *Estas que fueron pompa y alegría* (2007). Tampoco las novelas *Las viñas del amor* (2008) y *Puccinni, la biografía americana* (2019b) pues en ellas gana la partida el erotismo y queda muy desdibujada la política. No ingresan a nuestro corpus las *nouvelles* *En busca de Elena* (2017) *Dafne y el crimen de la montaña* (2019), que inician tomos de cuentos, pues se acercan al género testimonial y al policial, respectivamente. En el segundo tomo de la saga Cerio (*En busca de Elena* es el primero) *El libro de Letizia, novela de Capri* (2020) solo se teoriza sobre el erotismo y se desdibuja bastante (sin desaparecer) la política.

3 En un sentido similar a “Casa Tomada”, fue leída como metáfora de la ruina de la oligarquía y de las conquistas sociales del primer peronismo. El ascenso de este en *Augustus* va en paralelo al reiteradamente mencionado florecimiento del nazismo [1993: 39, 64,65].

El texto continúa como en contrapunto: se citan versos de la marcha peronista acompañados por un bombo y se habla de los daños que este estruendo provoca en el interior de la casa (rotura de espejos y cuadros).

Relacionado con este mismo momento histórico, aparecen en *Eva...* párrafos que muestran, desde el pensamiento de la protagonista, las dos posiciones ideológicas (el conservadurismo y el peronismo). Una de las enfermeras de Eva, ya cerca del doloroso momento de su muerte, habla también de ello:

Pero la ojeriza que le tenían los ricos y oligarcas la hirieron de muerte, y los rezos de las señoras copetudas para que se muriese, porque rezaban para que se muriera, porque los de alcurnia creen que Dios está para atenderlos a ellos, así piensan, creen que Dios está de su parte. Mientras los pobres rezábamos para que Evita se curase, los ricos rezaban para que se muriese [2010: 66].

Si una de las “grietas” ideológicas se da entre los “copetudos” y los “pobres”, la otra es la que se evidencia entre Perón y Eva y los hombres cercanos a ellos antes de la muerte de esta última. En ese momento, Evita, que ya había experimentado el abandono de su padre (un oligarca) y “desde Junín en los mitines [...] los discursos rojos y fogosos [...] de aventureros y poetas, predicadores socialistas y anarquistas” [40], se radicaliza en la novela en oposición a Perón, que se vuelve cada vez más ecuaníme. En Junín “aprendió a llamar las cosas por su nombre [...] a los pobres, proletarios, a los ricos, capitalistas, al sufrimiento, explotación, a las estancias, latifundios, a los terratenientes clase dominante que ella tradujo como oligarquía vendepatria” [40], y cerca de su propia muerte quiere defender a Perón armando al pueblo en connivencia con Cook, Espejo y Cámpora<sup>4</sup>. Esta grieta se agudiza décadas después de la muerte de Eva cuando este último recuerda las “reivindicaciones soñadas [...] cuando la Patria Socialista estaba cerca” [62], cosa que el mismo Perón se encarga de desbaratar. O sea que más allá de los enfrentamiento con los gorilas del *segundo momento* mencionado para el siglo XX, su pensamiento de derecha y sus maneras de ver y evaluar a Evita, están las grandes contradicciones ideológicas presentes en la novela, aquellas que tuvieron que ver con la posición de Eva, marcada por el socialismo y el anarquismo, y la ecuaníme postura de Perón que viró finalmente a la derecha y protagonizó el episodio de Plaza de Mayo del *tercer momento*, recogido en *Fragments de siglo*, novela ambientada en los 70.

Vamos a la política plasmada en esta última. Al comienzo de la primera carta (parte I), los lectores nos enteramos de que la destinadora y la destinataria fueron compañeras de la facultad que buscaban “teorías que vendrían a refrendar los ideales por un mundo más justo y fraterno” [1999: 19]. Ellas encontraron “a Sartre, a Camus, a Marx, a Marcuse” [19] y a autores de novelas latinoamericanas como Lezama, Carpentier, Arlt y Cortázar [19] que guiaron su camino.

Son dos personajes de ficción pertenecientes a la generación diezmada inicialmente por la Asociación Anticomunista Argentina (AAA) y luego por la dictadura (nuestro *cuarto momento*): Ana exiliada en París y Sylvia que “desaparecida” [1999: 34] apareció en “las listas de los presos a disposición del Ejecutivo Nacional que daba el gobierno militar, especie de salvoconducto, de certificación de vida porque los que figuraban allí, dejaban de ser desaparecidos” [24].

En la larga misiva, provocada por la aparición de Sylvia en una de esas listas<sup>5</sup>, se habla del exilio interior, el que precede al definitivo, de algunos personajes que tiene lugar en la novela en unas casonas que consigne la madre de Sylvia, Hélène, a las que llegan también quienes, a pesar del “abismo entre ellos y nosotros” [51], venían de las filas del peronismo después del revés de plaza de Mayo, cuando “Perón fustigó a los jóvenes de izquierda, a la intelectualidad y a todos los argentinos que descreían del personalismo” y “se desató una especie de cacería” [41]. Fue el momento en que “decenas de libros quedaron para siempre bajo la arena de la montaña, abonando el suelo de los Andes” [43].

Los 70 también dejan huella en *Augustus* porque se mencionan los “pesos ley” [1994: 90] que estuvieron vigentes entre 1971 y 1983 y se alude (sin nombrarlo) al “Operativo Independencia” [57] que sucedió entre 1975 y 1979. En el año de inicio de este último evento, el entonces ministro de economía de Estela

4 Cámpora, que en el México de los 70 “se acordaría [...] del espíritu revolucionario de Evita” [2010: 63] es el encargado de decirle a Perón “que la oligarquía y los yanquis lo van a voltear y que los milicos de mierda lo van a traicionar” [47].

5 Sabemos por conversaciones con Liliana Bellone que Ismael es la transposición literaria de la figura de un maestro suyo, el profesor Carlos Giordano, cuya esposa Eleanor Londero había sido su alumna en la Universidad Nacional de Córdoba y era también docente y profesora de Liliana en la de la Salta. Eleanor, que había militado en Montoneros, es tomada presa. Liberada, parte hacia Europa como Giordano. Ismael, en la novela, lo hace luego de un exilio interior.

Martínez de Perón, el ingeniero Celestino Rodrigo, realizó el primer gran ajuste de la economía argentina que provocó reacciones muy adversas por parte de la población (*cuarto momento*). Esta desaprobación, que reapareció en otras circunstancias históricas, se hace presente en el texto:

*Este país no tiene arreglo-Ya no da para más-Otra vez la misma cantilena-otra vez- Esto no da para más-qué cosa ya no se puede vivir-Este gobierno de mierda-Qué macana-este país-tanto despelote [...] este país es una porquería [...] Hábleme en pesos ley-Esta plata no sirve para nada-¿ve?- A éste le va bien-hay que ser ladrón y así uno anda bien [...] Este gobierno se está mandando grandes macanas [...] Ya no se puede más- A este país no lo arregla nadie- Nadie- [1994: 90].*

Vamos al erotismo en las novelas. Veremos que este se sitúa en claro enfrentamiento con el erotismo legítimo presente en las historias románticas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, las llamadas “ficciones fundacionales” [Sommer]. Si aquel provocaba la adhesión al proyecto político conciliador que podríamos llamar “república oligárquica”, estas novelas, producidas en el cruce del nuevo milenio, poseen un erotismo disidente y están muy lejos de aquellas búsquedas apaciguadoras.

La palabra “erotismo” deriva del griego. Eros es el nombre del dios responsable del deseo, de la atracción sexual y el amor. Mucho se ha teorizado sobre él al distinguir entre amor erótico, destinado a la mujer terrestre, y amor romántico, reservado a la *donna angelicata* o mujer celeste. También se han realizado oposiciones entre erotismo y pornografía. La pornografía y el voyeurismo son las dos caras de una puesta en escena del sexo y provocan la excitación del “mirón”. Se encuentran muy lejos del erotismo en el que la atracción puede llevar al desfallecimiento y la locura.

En *Augustus* se puede apreciar el impacto que ciertas lecturas y experiencias adolescentes tienen en las Campassi. Elena afirma, con referencia a Ana Karenina: “Recuerda Ana los veranos, la época del amor en los brazos de Vronsky que la hiere destruyéndola [...] castigada y maldita, condenada por la tempestad que anidaba desde los siglos, herencia de lujosa lascivia, herencia de edén y goces y dolor y muerte” [1994: 32]. Menciona también la compañía de circo de los hermanos Ferri, que es cobijada por Giovanni Campassi, a quien su actuación le trae reminiscencias de Venecia “*ruinosa lasciva, hundiéndose en la sensualidad*” [35] y de la comedia del arte (“*Pierrot [...] Colombina*” [35]). Refiriéndose a una de las Ferri, Elena dice: “Es demasiado hermosa para ser pura, pienso, demasiado blanda y tibia para que otra piel no la haya deseado [...] Carmelina Ferri fue para mí durante muchos años la imagen de la voluptuosidad” [35, 36].

Esta problemática aparece en las misivas que Clara Eugenia escribe a Pablo Iriarte, peón de la finca de su padre, después de su ruptura con el acaudalado Amadeo Zabala. Esas son recogidas en la novela que es la larga carta que su hermana Elena le escribe:

Estoy sola en la habitación pero por la ventana entra la primavera y el aire de octubre. Todos duermen. ¿Por qué no vienes? Podríamos escaparnos por las galerías y allí abrazarnos hasta sangrar. Me enloquecen el viento en los árboles y la noche cuando siento tus caricias. Estoy loca [1994: 44].

También en el relato *voyuer* y auto erótico de Elena: “*Estás sentada junto a Pablo en la escalinata, escondida detrás de las begonias en camión, besándolo [...] De pronto yo estoy acariciándome en un lugar fosforescente de la noche*” [1994: 45]. Estas escenas se reiteran obsesivamente siempre en relación con la destrucción padecida y la locura que sobreviene después [46, 48, 49, 54, 55].

Si la concreción del amor erótico vivido por las hermanas con los peones significó no solo el fracaso de los más románticos vividos por Isabel Clara Eugenia con sus pretendientes, sino también el descalabro familiar y social ¿puede decirse que la voz de Elena es “una voz que acusa un sistema social represor” según lo dice Liliana Massara? En efecto y como ella lo afirma, se trata de la aparición de “una nueva sensibilidad” apta “para criticar las estructuras políticas y culturales de una provincia marcadamente tradicionalista y conservadora” [172]. Y también para mostrar el ocaso de la “república oligárquica” de la que habla Botana en su libro y cuyos mandatos fueron padecidos por las hermanas.

Efectivamente, si las escenas amorosas, que teóricamente deberían haber formado parte de la vida íntima de los personajes, provocan calamidades en lo social<sup>6</sup>, algo del orden de la denuncia de las situaciones

<sup>6</sup> Se trata de una sucesión de hechos luctuosos, autoexilio de las protagonistas que abandonan su vida espléndida en los campos de las familias dominantes para recluirse en una casa de la ciudad que cobija su decadencia y su locura hasta su desaparición física, ocupación de esta vivienda por parte de una familia de apellido Guaymás en claro paralelismo con lo ocurrido en el cuento “Casa tomada”, de Julio Cortázar.

de opresión privada (el lugar de la mujer) y pública (el desamparo en que se encontraban ciertos sectores hasta entrado el siglo XX) fue puesto en la escena de la escritura.

En *Fragmentos...*, la presencia de distintas posiciones y de las figuras del exiliado y del desaparecido, víctimas del terrorismo de Estado, pareciera mostrar que la larga carta inicial es una demostración de las facciones políticas que se enfrentaban en los años de plomo, pero la iniciación política de las estudiantes iba de la mano de otras. Dice Ana a Sylvia que Ismael “podía guiarte por los pasadizos de tu sensualidad, de tu pasión, de tu deseo, de tu intelecto ávido como un molusco” [1999: 34].

A partir de esta otra iniciación, la que tiene que ver con el erotismo, y haciendo referencia a Hélène, la madre Sylvia, Ana dice “comprendió el vuelco de tu vida y se hizo amiga de Ismael” [34]. Sabremos por el “Cuaderno de tapas azules” escrito por este último (Parte II) que Hélène va a ser para él la amada inmortal cercana a la mujer celeste del cuaderno del mismo nombre en la novela *Adán Buenosayres* (1970), de Leopoldo Marechal, y colocado aquí en su homenaje [90]. Pero aparecen en él (tanto como en las partes III y IV) menciones a distintos triángulos amorosos<sup>7</sup>. Todos escenifican la emancipación sexual de los 60-70 (posterior a la aparición en la vida real de los anticonceptivos que implicó en gran medida la liberación de la mujer). Pero veamos cómo se entretajan en distintas partes el erotismo y la política.

En la parte I, Ana habla a su amiga acerca de su amor por Santiago quien, proviniendo de las filas peronistas, tiene una intensa pelea con Ismael. A propósito de la masacre de Ezeiza, este preguntó a aquel “hasta cuándo el fascismo seguirá gobernándonos” [60] y recibe por respuesta estas palabras: “bolchevique descolgado y anacrónico, defensor del elitismo de las clases privilegiadas detrás de un marxismo antiargentino y sin raíz popular” [60]. Ana termina su relación con él por un amor pasión vivido con Joaquín, personaje que la conduce por sendas eróticas antes nunca transitadas y que le consigue los papeles que le permiten salir al exilio. Esto se explica porque este personaje estaba relacionado con la cúpula Montoneros, aquella cuya complicidad con la dictadura fue denunciada en la realidad entre otros por Juan Gelman.

En la última parte, Sylvia da cuenta de este entretajido de erotismo y política:

Recordé [...] al pobre Ángel que se murió de pena después de lo de Perón. Y recordé a Santiago [...] Santiago y Ana se amaban [...] ella lo dejó partir a causa del maleficio de Joaquín. El amor es ciego. Joaquín nos cegó a todos.

Los triángulos amorosos aparecen también en *Eva...* Al comienzo de la relación de la protagonista con Perón, cuando ella va a vivir en su departamento sin casarse y Potota, la primera esposa, que había muerto de cáncer, parece mirarla desde todos los retratos y las fotos, se arma uno entre Perón, la angelical Potota y Evita que viene de su (apenas aludida en el discurso gorila que se filtra) *non sancta* vida de actriz.

Como parte del erotismo, está la pasión metaforizada en todas las novelas por embravecidas jaurías que rodean a lujuriosos señores y aparecen –a veces– solo en los sueños de las protagonistas que padecen la persecución. Se menciona que estas imágenes estaban además en los textos medievales (el cuento del *Decamerón* de Boccaccio basado en el cuadríptico de Botticelli sobre Nastagio Degli Onesti, y este mismo).

En todos los casos, estamos ante la manifestación de un erotismo disidente que acompaña el desequilibrio de los intereses de clase y de las relaciones de poder (las rivalidades entre radicales y conservadores; la aparición del peronismo en sus diversas etapas).

Si “la novedad histórica que significa el término literatura reside no en un lenguaje particular sino una manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas” [Ranciére], desde el punto de vista discursivo, las tres novelas se caracterizan por varios quiebres: el de la linealidad temporal propia de las novelas decimonónicas y el fin de su monologismo [Bajtín] gracias a una rica intertextualidad, polifonía de voces que pueden estar separadas por siglos.

<sup>7</sup> Aparecen en las partes II, III y IV varias combinaciones posibles de los siguientes triángulos amorosos “reales” o solo imaginarios (Ana – Joaquín – Hélène, quien también entra a jugar con Ismael – Sylvia – Artesana. Esta última aparece con Joaquín en París y se armaría un triángulo entre ella y los dos primeros).

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, MIJAIL. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BELLONE, LILIANA. 1992. *El rey de los pájaros*. Salta: Fundación de Canal 11.
- . 1993. *Augustus*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- . 1994. *Augustus*. Salta: Actea Ediciones.
- . 1998. *De amores y venenos*. Salta: Ediciones del Robledal.
- . 1999. *Fragmentos de siglo*. Salta: Ediciones del Robledal.
- . 2004. *De la remota Persia y otros cuentos*. Salta: Hanne.
- . 2007. *Estas que fueron pompa y alegría*. Salta: Retorno.
- . 2008. *Las viñas del amor*. Salta: Retorno.
- . 2010. *Eva Perón, alumna de Nervo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Congreso de la Nación.
- . 2017. *En busca de Elena*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- . 2019 a. *Dafne y el crimen de la montaña*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- . 2019 b. *Puccini, la biografía americana*. Madrid: Verbum.
- . 2020. *El libro de Letizia: Novela de Capri*. Madrid: Verbum.
- BOTANA, NATALIO. 1979. *El orden conservador: La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MARECHAL, LEOPOLDO. 1970. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MASSARA, LILIANA. 2013. "Escritura y memoria: experimentaciones de una búsqueda". *Escrituras del yo en color sepia: Mujer, Identidad y memoria en la literatura argentina*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional Tucumán, Instituto de Literaturas Argentina y Comparadas.
- SOMMERS, DORIS. 2004. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, JACQUES. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

# MODULACIONES DEL REGIONALISMO LITERARIO EN LA FICCIÓN DE ANTONIO TORRES Y RONALDO CORREIA DE BRITO

*Modulations of Literary Regionalism in the Fiction of Antonio Torres and Ronaldo Correia de Brito*

**André Tessaro PELINSER**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

andre.pelinser@ufrn.br

Traducción: Milton Hernán Bentancor

## RESUMEN

El regionalismo literario brasileño ha sido objeto de discursos críticos durante más de un siglo. De manera esquemática, es posible afirmar que la corriente se ha desplazado desde una perspectiva inicialmente orgullosa en relación al espacio regional y al color local hasta alcanzar una dimensión crítica y a veces sentenciosa en relación a la desigualdad que marca las relaciones entre centro y periferia en Brasil. Si bien en las últimas décadas han surgido perspectivas críticas renovadas, es seguro decir que una visión negativa del regionalismo literario aún prevalece en los ámbitos académico y universitario y entre los propios escritores brasileños. Consciente de estos desarrollos, este trabajo propone un análisis de las modulaciones del regionalismo literario en la ficción de Antonio Torres y Ronaldo Correia de Brito, con atención a los puntos de adherencia y distancia entre sus obras y la corriente regionalista. Con base en el análisis, se puede decir que la literatura brasileña contemporánea sigue dialogando con la tradición literaria regionalista, aunque los autores no lo admitan. Al parecer, la visión negativa consolidada sobre esta tradición literaria, vista en sus inicios como un tipo de literatura restringida y de escaso valor, contribuye a explicar la postura de los autores.

**Palabras claves:** regionalismo, historia de la literatura, tradición literaria, literatura brasileña

## ABSTRACT

Brazilian literary regionalism has been the subject of critical discourses for more than a century. In a schematic way, it is possible to affirm that the literary current has shifted from an initially proud perspective concerning regional spaces and local color until reaching a critical and sometimes judgmental dimension in face of the inequality that marks the relations between the center and the periphery in Brazil. While renewed critical perspectives have emerged in recent decades, it is safe to say that a negative view of literary regionalism still prevails in academic and university environments and among Brazilian writers themselves. Aware of these developments, this work proposes an analysis of the modulations of literary regionalism in the fiction of Antonio Torres and Ronaldo Correia de Brito, with attention to the points of adherence and distance between their works and the regionalist current. Based on the analysis, it can be said that contemporary Brazilian literature continues to dialogue with the regionalist literary tradition, although the authors do not admit it. Apparently, the consolidated negative view of this literary tradition, seen in its beginnings as a type of restricted literature, helps to explain the position of the authors.

**Keywords:** regionalism, history of literature, literary tradition, Brazilian literature

## INTRODUCCIÓN

El Regionalismo literario brasileño ha sido objeto de discursos críticos hace más de un siglo<sup>1</sup>. Desde su surgimiento, en el siglo XIX, hasta sus desdoblamientos en la contemporaneidad, esa corriente literaria ha pasado por modulaciones sustanciales. De modo esquemático, es posible afirmar que, en el ámbito literario, la vertiente se movió de una perspectiva inicialmente ufanista en relación con el espacio regional y con el color local hasta alcanzar, contemporáneamente, un sesgo crítico y a veces irrisorio en relación con la desigualdad que marca las relaciones entre centro y periferia en Brasil. Teniendo conciencia de esos desdoblamientos y de sus implicaciones para la tradición literaria brasileña, este trabajo propone un análisis de las modulaciones del Regionalismo literario en la ficción de Antonio Torres y Ronaldo Correia de Brito, con especial atención a los puntos de adherencia y de distanciamiento entre sus obras y la corriente regionalista. Para eso, se examinan las obras *Essa terra* (1976), de Antonio Torres, y *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito.

Se puede afirmar que, desde la década de 1980, el abordaje de la cuestión regional viene sufriendo alteraciones. Cuando se consideran otras áreas del conocimiento, sobre todo en el campo de las Ciencias Humanas y Sociales, cada vez más “la percepción de las relaciones regionales es vista como un modo adecuado de entender cómo funciona, o puede funcionar, el proceso de mundialización de todas las relaciones humanas” [Pozenato: 149]. Frente a un mundo globalizado y conectado, las identidades regionales parecen haber ganado nuevo aire en las últimas décadas: ora como reacción a procesos económicos y sociales vistos como amenazas para la cultura local (a ejemplo de Cataluña, en España), ora como promoción de la cultura local y sus particularidades “típicas” vistas desde una perspectiva positiva (a ejemplo de la Sierra gaucha, en Brasil). Muchas veces, evidentemente, esas fronteras se entrecruzan, con resultados políticos variados.

En el campo de los Estudios Literarios, sin embargo, las transformaciones en la percepción acerca del espacio regional ha ocurrido lentamente. Aunque la literatura brasileña contemporánea continúe volcándose a espacios, imágenes y símbolos comúnmente asociados al Regionalismo, la presencia de *lo regional* en obras literarias sigue causando dificultades tanto a los críticos como a los escritores. La postura dominante en la crítica literaria, a lo largo de todo el siglo XX y hasta el presente, ha sido la de rechazar algún estatuto artístico al espacio regional. Críticos literarios y escritores, igualmente, internalizan el argumento de que la buena obra de arte debe superar lo regional, al paso que la obra mal realizada es incapaz de hacerlo. De esa manera, escritores de éxito acostumbran rechazar cualquier vinculación de sus textos a la tradición regionalista, lo que no deja de ser paradójico, ya que esa corriente literaria produjo algunas de las obras más marcantes de la literatura brasileña.

A pesar de eso, la literatura contemporánea sigue dialogando con la tradición literaria regionalista, casi siempre en contra de los autores. Las resonancias de la tradición pueden ser vistas en la resignificación de temas, imágenes, símbolos y espacios asociados con el Regionalismo, los que resurgen en las obras a partir de nuevos prismas y responden a problemas propios de la contemporaneidad. Una de las equívocas más comunes en el abordaje de esa cuestión, incluso, reside en el enfoque crítico de tratar al Regionalismo como algo inmutable, que tendría básicamente las mismas características desde el siglo XIX y que, por lo tanto, no podría repetirse en los siglos XX y XXI, bajo pena de resultar en obras extemporáneas. Sin embargo, no es eso lo que ocurre. Como toda corriente literaria, el Regionalismo es mutable; por eso, responde, en el siglo XXI, a problemas diferentes a los que respondía en el siglo XIX.

Con base en esto, se puede comprender que, aunque guarden profundas diferencias entre sí en varios aspectos, las obras regionalistas de José de Alencar, de Euclides da Cunha, de Graciliano Ramos, de Antonio Torres y de Ronaldo Correia de Brito, para citar apenas algunos ejemplos en orden cronológico, también guardan afinidades nada despreciables. A partir del espacio del sertón, de temas recurrentes, de símbolos y *topoi* literarios, sus textos ofrecen una lectura diacrónica de Brasil, que permite una profunda interpretación de la historia social del país y, simultáneamente, ofrecen una muestra detallada de las modulaciones del Regionalismo literario a lo largo del tiempo. Desde la visión nacionalista y laudatoria de la literatura romántica hasta la conciencia crítica y cuestionadora del presente, esos textos presentan, por medio de la ficción, complejas interpretaciones de Brasil, de sus regiones y sus flujos de migración.

<sup>1</sup> Para un análisis de los desdoblamientos iniciales del concepto, ver Gil.



## La ficción de Antonio Torres

Ese es el caso de *Essa terra* [*Esa tierra*], publicado en 1976 por Antonio Torres. Marcado por los procesos de migración y movimiento característicos de la ficción contemporánea, la novela narra la historia de los hermanos Nelo y Totonhim, personajes cuyas vidas son profundamente alteradas por la verdadera diáspora observada en el sertón brasileño a lo largo del siglo XX. El relato de la migración, que ganó destaque en obras como *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, o *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, y señaló la tendencia neorrealista de la Novela del 30, reaparece, pero con los polos invertidos, en la ficción de Torres. En cierta medida, *Esa tierra* reescenifica la perspectiva politizada y contestataria de la Novela del 30, fase que se hizo notable por la denuncia de los resultados perversos de la problemática división de poder en Brasil y de los procesos de modernización nacional siempre prontos a construir ruinas. En la obra de Antonio Torres, se observa al hermano más viejo, Nelo, que deja la pequeña ciudad de Junco, en el interior de Bahía, y parte en dirección a San Pablo, en busca del sueño de prosperidad ofrecido por el “sur”<sup>2</sup>; sin embargo, es forzado a retornar, años más tarde, fallido y enfermo, apenas para cometer suicidio en la tierra natal.

Pensada en el conjunto de una tradición literaria, la inversión propuesta por Antonio Torres posee impacto no negociable en la serie literaria brasileña. Representado de diferentes maneras por los románticos, por la ficción del *fin de siècle*, por los novelistas de la década del 30 y recuperado con rumbo inesperado por Guimarães Rosa ya en la mitad del siglo XX, es innegable que el sertón se haya transformado en un importante *topos* literario en Brasil. Dicho de manera reductora, el tema pasó de una perspectiva idealizada en su inicio a una visión progresivamente crítica a medida que se fue desarrollando. El resultado de ese desarrollo, perceptible en la obra de Torres, inaugura una nueva fase en la literatura brasileña, tal como lo identifica Ítalo Moriconi, sustituyendo la experiencia del sertanejo en el sertón por la experiencia del sertanejo en la región sudeste: “En *Esa tierra*, tal experiencia aparece por lo negativo, es presencia ausente, así como el propio personaje Nelo en la novela es presencia ausencia, narrada por los ojos del hermano-más-joven-que-se-queda” [8],

Sin embargo, tal vez no sea exacto considerar que hoy el sertón “se transformó en la periferia de las grandes ciudades”, tal como defiende Moriconi [8]. En realidad, tales espacios no se confunden, aunque tengan cada vez más puntos de contacto elaborados por la ficción contemporánea. Tanto en la periferia urbana como en ese sertón marcado por contradicciones, la literatura ha intentado iluminar la condición humana frente a la iniquidad y, muchas veces, a la impotencia. Pero es importante percibir que la literatura de la primera mitad del siglo XX todavía señalaba la posibilidad de una esperanza, al vislumbrar el horizonte de la migración, de acuerdo con lo que se verifica en los finales de *O quinze* [*El quince*] y *Vidas secas*. La ficción contemporánea de Antonio Torres, por su parte, consciente de los resultados reales de esa migración, señala más hacia un proceso social destinado a producir catástrofes y alimentar la máquina de la desigualdad. Trágicamente, la inversión del ciclo migratorio protagonizada por Nelo no representa un reencuentro con un espacio de pertenencia, cuando se da su retorno al sertón, pues el sujeto que partió ya no es el mismo que regresa. Sin embargo, esta inversión motiva la narración del hermano más joven, Totonhim, que pasa examen a su propia relación con el Junco, con el sertón, con la realidad cultural circundante.

El problema de la migración forzada, tal como es propuesto en *Esa tierra*, se alimenta de la simbología del sertón al mismo tiempo en que resignifica varios de sus emblemas. El viaje del hermano más viejo, Nelo, afecta a toda la familia y acarrea otras mudanzas, todas ellas vinculadas al sueño de prosperidad. El único personaje reticente en relación a los apegos del “sur” es el patriarca de la familia, que no apenas desconfiaba de las promesas de riqueza como revela su afecto por el mundo rural:

Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois, cavalo, gado e cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque da cancela era um adeus a tudo isso. Já tinha sido um homem, agora não era mais nada. Não tinha mais nada [Torres: 57].

Compelido a abandonar el Junco, el campesino emigra con la familia para Fera de Santana, primer punto rumbo al “sur”, pero con el golpe de la cancelación sufre también el golpe de perder una parte de su identidad. Dejar la hacienda y su espacio de pertenencia equivale a dejar una parte de él mismo atrás, significa dejar de ser un hombre, transformarse en nada. Es simbólico, incluso, que el viaje ya no ocurra en carro de bueyes o a lomo de caballo, como en la ficción de la primera mitad del siglo XX o en la del siglo XIX. Cuando llega el momento de la despedida, es en la carrocería de un camión que ese campesino viaja:

2 En la obra, el término es utilizado genéricamente por los personajes para hacer referencia al sudeste de Brasil.

A praça. Quieta, sossegada, preguiçosa como sempre. Uma igreja e um cruzeiro. Nada mais. Daqui a pouco se animaria com o ronco do caminhão, alguns rostos viriam para as janelas. Saudades de quem ia, vontade de ir também. [...] Nada voltaria a ser o que foi. Essa praça jamais voltará a ser a mata braba que os vaqueiros (filhos e netos de João da Cruz) descobriram e desbravaram [82].

Con eso, se escenifica la desconstrucción de la propia figura del vaquero, consciente de que sus lugares de memoria ya no existen, al mismo tiempo que la clásica imagen del sertanejo-centauro, fundido al lomo del caballo, es sustituida por el sertanejo en la carrocería de un camión. Tal representación, de gran poder crítico, se consume, al final de *Essa terra*, en el doloroso diálogo entre padre e hijo, cuando Totonhim es cuestionado tres veces por el padre acerca de hacia dónde pretende ir. Trágicamente, el personaje planifica repetir el destino del hermano Nelo e irse para San Pablo, en una especie de eterno retorno, para desesperación del padre: “–Tú eres igual a los otros. No te gusta aquí [...]. A nadie le gusta aquí. Nadie tiene amor por esta tierra” [138].

Es como procede, *Essa terra*, ofreciendo nuevas modulaciones a la tradición literaria en la que se inserta. Al mismo tiempo en que retoma imágenes y vuelve a escenificar temas caros al topos sertanejo de la literatura brasileña, la ficción contemporánea lanza cuestiones propias de su época y de esa manera resignifica personajes y espacios –símbolos de la serie literaria brasileña. Lejos de borrar el pasado, tal actitud lo actualiza críticamente, al reinterpretarlo en una nueva clave.

### La ficción de Ronaldo Correia de Brito

Otro ejemplo elocuente de la permanencia y de los desdoblamientos de la tradición literaria regionalista en la ficción brasileña se encuentra en *Galileia [Galilea]*, publicado en 2009 por Ronaldo Correia de Brito. Más de 30 años después de Antonio Torres, Correia de Brito recorre un expediente similar, al narrar la trayectoria de tres primos: Ismael, David y Adonías, que se ven forzados a regresar al sertón. La motivación del viaje no deja de ser contradictoria, señalando una vez más la compleja relación que la ficción contemporánea ha trabado con ese espacio paradigmático de la literatura brasileña: el retorno al sertón cearense que marcó la infancia de los tres hombres se da ahora en razón del festejo del aniversario del patriarca de la familia, el abuelo Raimundo Caetano, que, en ese momento se encuentra en el lecho de muerte. Si en *Essa terra* Nelo retorna al sertón apenas para morir y su hermano decide repetir su destino, en *Galileia* el regreso forzado está marcado por el binomio aniversario-muerte de aquel que representa la tradición familiar y el propio sertón.

Con efecto, el recorrido individual de cada uno de los primos, a lo largo de la vida, pone en escena el mismo proceso de migración ya decantado en tantos otros personajes de la literatura brasileña, pero es ahora marcado por la tensión entre la necesidad de cortar lazos con el sertón y la imposibilidad de hacerlo. Adonías, David e Ismael dejaron el espacio de la infancia y construyeron sus vidas en Recife, en San Pablo y en Noruega, distanciándose de los secretos de la familia y de traumas que juzgaban ya habían dejado en el pasado. Sin embargo, a medida que cruzan el sertón durante el viaje de regreso, los personajes se ven enfrentados con un espacio al mismo tiempo habitual y desconocido, en una estructura que mimetiza la propia relación familiar encontrada en la hacienda.

El sertón con el que los viajeros se deparan no es el mismo del pasado, así como ellos no son tampoco los mismos. Los procesos de modernización observados a lo largo del trayecto destruyen tradiciones y exponen contradicciones que motivan la crítica al presente y al pasado y fomentan reflexiones sobre relaciones de pertenencia propias de la contemporaneidad. Con base en el espacio y en el tránsito, la obra hace evidente los dramas de tres sujetos que tuvieron sus vidas indeleblemente señaladas por la proximidad y por el rechazo al sertón. Son de Adonías, el narrador, las siguientes palabras: “Fue siempre así, en todas las vacaciones. El deseo casi erótico de retornar al lugar en el que nació se mezclaba con el miedo inexplicable de muerte. [...] Lloraba por los rincones, pensaba en regresar. Después, no quería salir más de allí” [Brito: 129]. Es Adonías quien, en el transcurso de la narrativa, más problematiza su relación con el espacio campesino, intentando inconscientemente comprenderse a sí mismo, mientras intenta producir sentido para el viaje y para el sertón.

Camino a la hacienda, pasando por pequeñas ciudades del interior que poco a poco van siendo marcadas por signos de modernización y por íconos de modo de vida urbano y capitalista, Adonías reflexiona sobre las transformaciones en el sertón a partir de una mirada extremadamente –tal vez– excesivamente crítica.

En cierta medida, se puede afirmar que la actitud del personaje revela la mirada del propio Ronaldo Correia de Brito sobre el tema, ya que el escritor ha afirmado reiteradamente en entrevistas su distanciamiento del regionalismo e, incluso, inserta en *Galilea* una discusión crítica sobre el asunto, protagonizada por Adonías y su tío Salomón.

Antes de eso, mientras cruza el sertón en compañía de sus primos, Adonías observa un mundo en transformación, diferente a aquel decantado por décadas de historias y canciones:

No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo [Brito: 8].

Y además:

Os jornais da televisão mostram o abandono todos os dias. Podemos ser assaltados na próxima curva, por bandidos armados de rifles, em camionetas importadas como a nossa. Substituíram as pastagens de gado dos sertões por plantios de maconha [9].

Es interesante percibir cómo el sertón y los lugares comunes del regionalismo son conscientemente tematizados en esta obra. El personaje se encarga de la tarea de reflexionar sobre aquel mundo en transformación, enfocando específicamente en las imágenes consolidadas de la tradición literaria. *Galilea* asume, en ciertos momentos, un tono ensayístico que revela la presencia del intelectual por detrás de la obra, interviniendo directamente en el debate crítico-literario.

Además, al respecto del intento de desvincularse del universo regionalista, merece destacarse la permanencia de ciertos *topoi* caros a esa tradición literaria, aunque en clave inversa; es decir, por la negación. Se puede especular que la fuerza de tales motivos literarios sea tan grande que ellos se hacen presentes incluso a rebeldía del autor, que, al intentar rechazarlos, termina por traerlos dentro de la narrativa nuevamente. De esa manera, resurgen, resignificadas las imágenes del ganado, del vaquero y del banditismo que tanto marcaron los textos asociados al mundo campesino. Al final, como subraya el crítico italiano Roberto Mulinacci, se trata de uno “de los más emblemáticos paisajes de la literatura mundial: el sertón” [12]. No en vano, sus imágenes reverberan a lo largo del tiempo.

De todos modos, importa percibir que la literatura contemporánea comienza a tematizar cuestiones que están en el orden del día y que se refieren a procesos culturales y sociales en curso en el Brasil del siglo XXI. Es el caso de las nuevas formas de banditismo, que ofrecen nuevos ropajes al tradicional *jagunço* y operan a partir de la lógica ya menos atrelada al coronelismo y más cercana del problema de las drogas. Otro proceso interesante, cuyas reverberaciones culturales están por ser medidas, es la lenta transformación de la figura del vaquero que viene siendo observada en diversas regiones del interior de Brasil, sobre todo en las últimas décadas. Ronaldo Correia de Brito, de modo perspicaz, engloba en una sola visión la cuestión de género y el *topos* del telurismo.

Con la ayuda de la tradición literaria, por medio de obras como *O gaúcho* (1870) y *O sertanejo* (1875), de José de Alencar; de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha; de *Contos gauchescos* (1912), de Simões Lopes Neto; de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos; de *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) y *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, el vaquero de todas las regiones de Brasil fue literariamente construido como una figura masculina que guarda una fuerte relación de proximidad con su montería, generalmente un caballo merecedor de admiración. Se trata del “centauro de América” en José de Alencar [1982: 34] y del “centauro bronco” en Euclides da Cunha [115]. En Ronaldo Correia de Brito, sin embargo, el telurismo que tradicionalmente indica la conexión del campesino con la tierra y los animales es deconstruido por la presencia de la motocicleta, máquina que simbólicamente desconecta al ser humano del suelo y de los animales.

De la misma manera, el vaquero vestido de cuero, es ahora sustituido por la figura femenina, que logra desempeñar la tarea históricamente reservada para el género masculino. Si en la ficción de José de Alencar el narrador se complacía con la narración de los hechos valerosos de Arnaldo Louredo, capaz de perseguir al famoso buey Dorado hasta agarrarlo y marcarlo a hierro [Alencar 2013: 170-98], en una famosa escena, que revela el respeto del campesino para con el ganado, ahora una motocicleta basta para ejecutar, sin heroísmos, la misma empresa. En ese sentido, la ficción contemporánea capta, en tiempo real, algunas de las transformaciones sociales, económicas y culturales que han marcado los diversos sertones brasileños y, haciéndolo así, ofrece nuevas camadas de significados a esos símbolos.

Por otro lado, presentando una perspectiva bastante distinta a aquella de Adonías, Ismael, también personaje de *Galilea*, entrevé en el sertón la posibilidad de lidiar con su pasado y sus elecciones de vida. Incluso después de vivir durante años en Noruega, el personaje no corta –y por lo que todo indica, no quiere cortar– los lazos con el espacio de la infancia. En realidad, mantiene el sertón como especie de puerto seguro para resguardar la sanidad en Noruega:

Adonias, eu vou dizer os nomes das árvores que conheço. Sei detalhes das folhas, dos troncos e da floração de cada uma delas. Não pense que essa lembrança é inútil. Ela me serviu muito, no tempo que fiquei preso na Noruega. Quando não tinha nada o que fazer, eu imaginava a floresta, as plantinhas mais bestas. Escrevia os nomes num caderno, desenhava as flores e chorava arrependido do rumo que dei à minha vida. Só desse jeito eu aliviava a depressão [Brito: 12-3].

Es decir, mientras Adonías representa una fase de rechazo y crítica al sertón, intentando desvincularse lo máximo posible, Ismael ofrece otra perspectiva frente a la misma realidad. Aunque el personaje no enmascare los problemas de los lugares que vuelve a visitar con los primos, no pierde la oportunidad de resaltar su vinculación existencial con aquellos espacios, llegando incluso al punto de afirmar que:

A Noruega é um sertão a menos trinta graus. As pessoas de lá também são silenciosas, hospitaleiras e falam manso. Habitaram-se aos desertos de gelo, como nós à caatinga. A comparação parece sem sentido, mas eles também olham as extensões geladas, como olhamos as pedras. A nossa pele é marcada pelo sol extremo, a deles pelo frio. Acho que as pessoas são as mesmas, em qualquer latitude [73].

Cabe notar que, aunque Ismael aproxime las figuras del noruego y del sertanejo a partir de la idea que ambos se relacionan con el espacio de manera muy particular, él mismo no se ve como un noruego, sino como un sertanejo. Y es el espacio del sertón que él recorre cuando necesita reactivar sus discursos de identidad, cuando busca guarida sentimental frente a las vicisitudes de la vida. Se trata de una relación umbilical, que se remonta al nacimiento y que perdura; correspondería aquello que los alemanes designan por el término *Heimat*, el terruño natal con el que se mantiene una relación indeleble [Mecklenburg: 178]. Tal vez, incluso, esa vinculación de origen contribuya para explicar el final de la obra, cuando Adonías, cuyas relaciones de pertenencia al sertón se muestran tan problemáticas, acaba preso en medio de una fiesta de iglesia, pierde el vuelo hacia Recife y percibe que: “Hasta hace bien poco tiempo, el mundo alrededor era comprensible y amable. Ahora, su significado se me escapa por completo” [Brito: 236].

## CONCLUSIONES

Tanto en *Esa tierra* como en *Galilea* se observa, por lo tanto, la retomada de espacios basilares para la ficción brasileña. Las imágenes campesinas consolidadas por más de un siglo de literatura reaparecen en los textos de Antonio Torres y de Ronaldo Correia de Brito, pero ahora con nuevas perspectivas. Visto por las lentes contemporáneas, el sertón ahora presenta personajes con conflictos identitarios, casi desterrados en su propia patria, que de variadas maneras necesitan lidiar con el peso de emigrar y retornar, sabiendo que no son más los mismos que partieron. A pesar de lo expuesto, tanto Antonio Torres como Ronaldo Correia de Brito frecuentemente niegan alguna vinculación con la tradición regionalista, sobre todo el segundo. Aunque sus obras dialoguen con la tradición literaria brasileña y propongan nuevas cuestiones y lecturas para temas, motivos e imágenes ya clásicos en nuestra ficción, por lo que todo indica la visión negativa consolidada acerca del regionalismo, visto liminarmente como un tipo de literatura restringido y de poco valor, contribuye para explicar que los autores rechacen la vinculación a esa corriente literaria, aunque sus textos en ella se inscriban y la renueven.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALENCAR, JOSÉ DE. 1982. *O gaúcho*. São Paulo: Ática.  
 ---. 2013. *O sertanejo*. São Paulo: Martin Claret.  
 BRITO, RONALDO CORREIA DE. 2009. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva.  
 CUNHA, EUCLIDES DA. 2009. *Os sertões*. São Paulo: Ediouro.  
 GIL, FERNANDO CERISARA. 2018. “Ainda sobre o regionalismo”. Souza, Roberto Acízelo Quelha de; Medeiros, Constantino Luz de, eds. *A história da literatura como problema: Reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura*. Rio de Janeiro: ABRALIC. 9-26.

- MECKLENBURG, NORBERT. 2013. “Regionalismo literário em tempos de globalização”. Arendt, João Claudio; Neumann, Gerson Roberto, eds. *Regionalismus – regionalismos: Subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs. 173-95.
- MORICONI, ÍTALO. 2008. “Prefácio à edição de bolso”. Torres, Antonio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: BestBolso. 7-10.
- MULINACCI, ROBERTO. 2009. “Um deserto cheio de lugares: Topografias literárias do sertão”. Ravetti, Graciela; Cury, Maria Zilda; Ávila, Myriam, eds. *Topografias da cultura: Representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 11-31.
- POZENATO, JOSÉ CLEMENTE. 2003. *Processos culturais: Reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs.
- TORRES, ANTONIO. 2008. *Essa terra*. Rio de Janeiro: BestBolso.

# POESÍA REGIONAL Y HUMOR CRIOLLO: LA OBRA DE MIGUEL DE LA CRUZ

*Regional poetry and creole humor. The work of Miguel de la Cruz*

Daniel PELLEGRINO

Universidad Nacional de La Pampa  
daniop@cpnet.com.ar

## RESUMEN

Este trabajo se centra en la obra de Miguel de la Cruz (Anguil, La Pampa, 1958) quien desde sus primeros poemas (y relatos) registra como marca de estilo un enlace con la literatura humorístico-criollista de la región pampeana, cuyo punto de origen y difusión se halla en el estuario del Río de la Plata en el siglo XIX. Además, la obra de este poeta está atravesada por una disputa con las conceptualizaciones sobre la literatura regionalista, es decir, aquella literatura que se apoya en la idea de que el deber del artista es escribir desde y sobre un lugar determinado; si es el lugar de nacimiento, mejor. Nuestro interés es mostrar una perspectiva general de la obra de Miguel de la Cruz, de un periodo que abarca desde los *Poemas regionales* (1987) hasta su libro de relatos y poemas, de corte ensayístico y autobiográfico, titulado *Papá en ciudad Rodrigo: Ser hijo de inmigrantes* (2019). Dentro de este período, analizaremos las disposiciones de la escritura que llevan al poeta a oponerse y discutir con una forma tradicional de abordar los textos y temáticas sobre la región mediante el humorismo criollo con el cual plasma su orientación ideológica y estética.

**Palabras claves:** humorismo, criollismo, región, ideología

## ABSTRACT

This work focuses on the work of Miguel de la Cruz (Anguil, La Pampa, 1958) who, from his first poems, registers as a mark of style a link with the humorous-criollista literature of the Pampean region, whose point of origin and diffusion is found in the estuary of the Río de la Plata in the 19th century. Furthermore, the work of this poet is traversed by a dispute with the conceptualizations of regionalist literature, that is, that literature that is based on the idea that the artist's duty is to write from and about a specific place; if it is the place of birth, the better. Our interest is to show a general perspective of the work of Miguel de la Cruz, from a period that ranges from *Regional Poems* (1987) to his essayistic, autobiographical book, entitled *Papá en Ciudad Rodrigo: Being the son of immigrants* (2019). Within this period, we will analyze the dispositions of writing that lead the poet to oppose and argue with a traditional way of approaching texts and themes about the region through works with Creole humor, with which he expresses an ideological and aesthetic orientation.

**Keywords:** humor, criollismo, region, ideology

## INTRODUCCIÓN

No es posible hablar del humorismo en una obra literaria de fines del siglo XX sin contextualizar primero las formas de la discursividad contemporánea en lo que se ha llamado la posmodernidad.

En términos generales, la posmodernidad surge y señala ciertos procesos sociales de la segunda mitad del siglo XX, más precisamente cuando finaliza la reconstrucción de Europa luego del conflicto bélico denominado Segunda Guerra Mundial. Desde los años 60 entonces, los países –no todos al mismo tiempo– perderán la confianza en las tradiciones sobre organización social, religión, estado-nación, partidos políticos, en las ideas de progreso y de futuro. El filósofo francés Jean F. Lyotard, a quien se le reconoce haber definido tempranamente el concepto de posmodernidad, habla de la “incredulidad” (pérdida de legitimación) sobre los relatos en que se ha construido la ciencia, las artes, la literatura, originados en el siglo XIX.

Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella, cuenta Lyotard: “La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito” [4].

Un poco en esta línea, Zygmunt Bauman habla de la modernidad líquida contemporánea que se opone a lo sólido del siglo XIX: familia, tradición, religión. La liquidez es la pérdida de la seguridad de los estados proteccionistas, lo cual ocurre hacia los años 70 del siglo XX, según Bauman, cuando se da el pleno desarrollo de la sociedad de consumo.

En este proceso de degradación de los discursos tradicionales ha colaborado el discurso humorístico o, mejor, el discurso cómico, porque el “humor” es una de las particiones –especializaciones– del discurso general de la comedia [De la Vega; Escarpit]. El humorismo pone liquidez a los actos humanos, es decir, liviandad, pasaje, frivolidad, algo de ironía y de parodia ya que nadie se toma las cosas en serio, al menos en la superficie del discurso.

Puesto en perspectiva histórica, lo interesante es que en esta posmodernidad el humor también se ha desocializado, se ha vuelto individual; ya no es una respuesta pública, comunal, como en la Edad Media europea, durante la fiesta del carnaval, tal como nos ha enseñado Mijail Bajtin al estudiar *La horrible vida del gran Gargantúa, padre de Pantagruel*, de F. Rabelais, y como también lo subraya Auerbach al tratar esta misma obra. Ahora, el sentido del humor parece acompañar la pérdida de la fe, se convierte en una particular manifestación nihilista y revela una ausencia de futuro o rumbo en el cual confiar.

En el plano nacional, se podrían encontrar estas perspectivas posmodernas en el humor criollo, aquel macerado en ambas orillas del Río de la Plata a partir del siglo XIX. En los estudios sobre este humor en el discurso literario se habla de sus deudas o de su mezcla con la socarronería, habitual en el lenguaje de los criollos, aumentado y prolongado en las distintas oleadas y aportes lingüísticos de los inmigrantes europeos de fines del XIX y principios del XX. Este humor se trama y estiliza poéticamente en la figura de la elipsis, una forma *gauchesca* de evitar decir las cosas directamente, porque al ser representativo de un grupo social bajo, sometido, no resultaba conveniente el enfrentamiento y quedar así expuestos a sanciones sociales que lo marginaran aún más en su duro subsistir [Rama; Prieto].

Este lenguaje criollo, altamente codificado en la serie literaria a partir del *Martín Fierro*, ha ingresado en la parodia y el desposeimiento de su sentido original, por ejemplo, en la dramaturgia y narrativa de Raúl Damonte Botana, “Copi” (1939-1987) entre ellas las piezas *Cachafaz* y *La vida de Wenceslao* [2016], en las que el procedimiento del humor se asienta en buena parte en reírse de tales expresiones lingüísticas y utilizarlas como motivación discursiva, es decir, que sirve al mismo tiempo como metalenguaje. También, en Copi, es procedimiento paródico y descalificación de sus portadores, y –por qué no– es hacer trastabillar toda la traza seria, comunicativa del discurso gauchesco emprendido desde los cielitos patrióticos de Bartolomé Hidalgo en adelante.

En otro registro y tono, y dentro del molde de los medios de comunicación masiva, el humor criollo tiene un exponente en la figura del uruguayo Julio César Castro (¿1928?, 1932?-2003). En 1962 creó el personaje “don Verídico”, interpretado en diversos medios (radio, televisión, teatro) y por distintos actores [2014]. Una de las más recordadas en Argentina es la interpretación que hizo el humorista Luis Landriscina a partir de los años 80 [Warley]. Aquí la hipérbole, el absurdo, los retruécanos, el equívoco son utilizados hasta la exasperación. Es el sentido del humor gauchesco que se ríe de sí mismo.

### Criollismo y región

Miguel de la Cruz (en adelante MDLC) registra una extensa trayectoria poética que se inició en la década del 80 a través de una agrupación que se dio en llamar “2° Grupo de joven poesía”. Este grupo informal reunido en las postrimerías de la última dictadura cívico-militar de Argentina (más precisamente en el año 1979) volvía a explorar la literatura con lecturas vedadas o desconocidas hasta entonces y también intercambiar sus propias creaciones. El grupo publicó un par de poemarios colectivos: *Vuelo Plural* (1980), *Umbral* (1982).

Desde el plano de la individualidad, desde la elaboración del sujeto lírico de MDLC, existe una prolongación y variación del humorismo criollo, lo cual delata su formación y conocimiento de los procedimientos de la literatura gauchesca. Pero –conviene aclararlo– no es una dominante en el discurso del poeta. Esto significa que los asuntos, temas y personajes propios de este subgénero literario participan, funcionan en su espacio creativo de un modo secundario. Aun así, ha utilizado ciertos procedimientos para hacer humor con los cuales se permite descalificar el concepto de regionalismo, por un lado, y, por otro, criticar la ideología de la clase media. En su primer volumen individual, *Poemas regionales*, hallamos el poema “Epílogo a la primera intención”:

A ver uds. que telurizan y/o amenizan  
 rumorosos fogones rumorosos asados con cuero  
 me harían la gauchada de responderme unas preguntas:  
 Qué les parece ¿sería un desarraigo de mi parte  
 suicidarme en la Provincia de La Pampa?  
 ¿O acaso el suicidio  
 es patrimonio exclusivo de los suecos?  
 Y de no ser así  
 podría yo en tal caso hacer uso  
 de algunos implementos autóctonos como pueden ser  
un morral  
 una manea  
 la plataforma de un molino Hércules  
 el alero de una barda  
 una planta de silos  
 una tijera de tusar  
 [...]
 ¿Por qué a mí el paisaje no me determina?  
 Ah no ser como uds. que miran una planta  
 y automáticamente echan raíces [...] [1987: 74-5].

Este modo irónico connota –en el aire de su estilo– reminiscencias de la socarronería criollo-inmigratoria europea. Conjuntamente, los estudiosos prefieren usar la figura literaria de la “elipsis” para referirse a esa forma gauchesca clásica de evitar decir las cosas con todas las palabras [Rama]. Esta figura no es parte del repertorio de MDLC, como lo muestran los versos citados<sup>2</sup>. Aun así, se percibe en la manera de interpelar, de desafiar el completamiento de un significado (a tal punto que en el final del poema deja unos renglones libres para que así lo hagan los interpelados), el aire criollista.

Otra aproximación, esta vez entendido el criollismo como un intertexto, es decir, como un guiño a la serie literaria, se puede apreciar en el poema “Los Beatles dentro de un llavero” (*Es lo que no sé*:

1 Este nombre surge como un remedo, más que una continuidad, de un primer grupo formado en la década del 50 a instancias de una agencia del Estado (la Dirección General de Cultura) que buscaba reunir y mostrar el sesgo cultural letrado propio de la joven Provincia creada en 1951. Este grupo se denominó “Grupo joven poesía de La Pampa” y tuvo su presentación formal en un salón de la municipalidad de Santa Rosa en 1957 [Laguarda y Salomón Tarquini].

2 A la elipsis podemos llamarla ‘socarronería’. Algo que no se dice del todo, como José Hernández que, al reducir la décima en sextina, deja librado a la trascendencia su mensaje, es decir que complete el sentido quien escuche y participe de lo que expresan los versos primeros [Rama]. La socarronería, la consideramos una tonalidad, un rasgo significativo que se encabalga al sintagma de la frase o el verso.



[...]  
 Los tenía delante, los Beatles  
 contra la larga luz del campo.

Era un llavero y yo sin llaves  
 con que abrir un secreto,  
 salvo esa foto de los Beatles,  
 vestidos de negro:  
 sus sombreros me daban fe,  
 parecían rabinos,  
 había ritmo en su quietud  
 yo qué iba a saber quiénes eran [...] [2010: 49].

Hay un detenimiento, un contraste entre la luz del campo y el exotismo de la extranjería con el que el poeta juega y remite al humor de las diferencias entre campo y ciudad, que han provocado la risa a lo largo de la serie literaria, cuyo ejemplo más notorio, o más subrayado en los manuales de la materia, sea el *Fausto* de Estanislao del Campo. Sobre todo, en el último verso del poema citado, “Yo qué iba a saber quiénes eran”, se cuele el modo de decir, hasta se puede apreciar un remedo de la oralidad (acompañada esta con un gesto ampuloso del brazo) propia del ambiente que mezcla lo criollo con la descendencia del lenguaje (incluso no verbal) del inmigrante.

Necesariamente debemos aludir, dentro de la obra de MDLC, algunos textos narrativos que ilustran la perspectiva humorística que venimos desarrollando del autor. Así, en la novela corta *Demasiadas coincidencias: Una historia de perros*, el narrador imagina una venganza de los perros siberianos cuando sus amos ricos se cansan de ellos y los abandonan a las puertas de una ciudad provinciana. Las criaturas sueltas se reúnen en manada y van a la ciudad a desatar su sed de hambre y venganza. El relato tiene tintes del horror, mientras que el cierre de la narración guarda algo de la monumentalidad apocalíptica del “cine catástrofe”. Sin embargo, y en un contraste propio del procedimiento literario grotesco, aparece el humor criollo. Por ejemplo, se describe a un perro que come carne humana: “Por la masticación metálica que se le escapa por entre los colmillos, pareciera que está comiendo achuras de una fuente de loza” [2015: 54].

En 2014 publica *Varios poetas*, libro en el que cuatro heterónimos o alter-egos dialogan entre sí con una mezcla de pensamientos poéticos, filosóficos, metafísicos. Aun así, en un marco adusto de temáticas y reflexiones, se permite un retruécano criollista y burla de los “cantores perseguidos” y de su retórica, en el poema “Poeta en la República”:

Si me hubieran perseguido  
 cantarí otro gallo (...)  
 otro cantar sonaría sobre mí  
 con mi nombre incluido en una lista negra,  
 hoy me reconocerían como víctima y mártir  
 un citado en todos los medios,  
 una cita obligada en los estudios culturales.

Con los dos últimos versos extiende el comentario sarcástico hacia las luminosidades de la fama y la academia. En el texto “Poeta que se reafirma con un libro en el extranjero” (*Varios poetas*), si bien no asoma su socarronería criolla, la cita nos permite afirmar su orientación estética e ideológica que lo ha llevado a rebelarse contra los preceptos tradicionales de la literatura regionalista, tal como lo mostramos en la primera cita poética (en que humor e ideología se imbrican) de este artículo.

En esta prosa poética se reflexiona sobre los beneficios de haber leído al poeta belga Henri Michaux, lo cual resultó de importancia en su camino de escritor:

Podía darme permiso para concebir la poesía en verso y en prosa como lo venía haciendo. Con Michaux esa división genérica desaparecía [...]. Los temas y los ritmos imponían una u otra forma, nada más [...]. Eso me dignificó como persona y me reafirmó como escritor. Sentí menos vergüenza de existir. Estaba harto de los grupos que exigían un mensaje representativo del entorno, lo cual, por supuesto, apenas si servía para ilustrar obras de gobierno o sublimar las estafas colectivas de la historia. Michaux venía a confirmarme esa rebelión solitaria. “Desde chico me sentí un extranjero”, decía [2014: 43].

En “Mi historia con la poesía” (*Varios poetas*) el tono criollista se enreda con la procacidad y los dichos de la sexualidad popular. El sujeto lírico expresa el goce de escribir poesía:

Y porque yo escribo por ella a mano alzada como un pajero,  
 porque una vez tenía una palabra, que no voy a decir,  
 y ella fue la primera en preguntarme: “¿Me la das?”.

¡No! Mi historia con la poesía no es una respuesta forjada  
 por una confesión.

Es de mi mano para adentro que la historia con ella se  
 escribe sola.

Apenas me roza me dejo ir [2014: 61].

En el poema “Solo tengo amigos en feisbuc” (*Amigo de las preguntas*), en el contexto de la obra de MDLC ya se delata la humorístico con la escritura fonética de la palabra “Facebook”. El poema es una reflexión sobre el enajenamiento que produce la virtualidad. En la cita, el último verso es un remate (una “salida”, como se diría en lenguaje coloquial), un contraste chistoso que lo emparenta con el criollismo una vez más, y con su modo estilístico de concluir sus escritos:

En feisbuc todos quieren ser mis amigos  
 Todos me tienen contra el muro  
 Yo confirmo amistad a todos  
 Para qué obviarlos si al final entre todos  
 Compartimos la misma irrealdad  
 Nada pido a cambio  
 aunque...

tengo unos poemas por ahí [2016: 15].

Para redondear esta somera muestra de la obra de MDLC y su conexión con el humorismo, citemos algo de su última publicación, *Papá en Ciudad Rodrigo: Ser hijo de inmigrantes* (2019), un relato autobiográfico, en el que se intercalan poesías, que idealiza el recuerdo de su padre inmigrante español. Desparramadas a lo largo de sus 358 páginas podemos leer anécdotas de su tiempo de infancia rural, tanto de experiencias propias como de relatos escuchados a familiares o a terceros. Por ejemplo, en “El caballo en el malacate”:

En la zona de El Torello se contaba de un hombre que, en el día de su casamiento, después de celebrarlo con un almuerzo, se levantó, se puso las ropas de fajina y se fue al campo, a sembrar o a cosechar, y los dejó a su esposa reciente y a los familiares e invitados como quien sale para su trabajo en un día cualquiera. Había cumplido con su trámite conyugal y debía retomar su mandato de sacrificio bajo el sol. Ese debía ser su principio [2019: 125].

El estilo de la anécdota, el distanciamiento propuesto por el “se contaba”, el tono mezcla de seriedad y asombro con un desenlace inesperado, lo coloca indudablemente sobre el camino de los cuentos del decir paisano, al modo del citado Julio C. Castro.

## CONCLUSIONES

Tanto sus relatos como sus poemas se expresan desde la convicción de un sujeto lírico de lenguaje indudable, y como dice Bajtin “al servicio de un solo lenguaje, de una sola conciencia poética” [1987: 8]. Así, pese al criollismo y al empleo de sus modos discursivos a veces cristalizados y hasta estereotipados de este subgénero literario, en la obra de MDLC no hay lugar para otro lenguaje (esto se explicita muy bien en el relato autobiográfico *Papá en Ciudad Rodrigo*), lo cual transforma su discurso poético (y sus relatos) en incontestable, no abierto a la réplica ni al diálogo. E inmediatamente es posible ubicarlo en la corriente posmodernista debido a su abroquelamiento individual, antisocial, no dispuesto a aceptar ni a confiar en otra voz, en otro discurso.

Desde el criollismo toma la expresión sesgada de alguien que así parece hablar, pero que no lo hace dialógicamente. Su modo de expresión parece hacerse a un lado de lenguajes y estilos aceptados culturalmente, hacerse a un lado del mensaje representativo de un entorno. Desde tal perspectiva, busca exponer una voz que lo haga distinto y le permita decir sin trabas su posición contraria al campo literario más tradicional en el ámbito de la provincia de La Pampa. Esto sea dicho con las matizaciones que corresponden ya que no existe una normativa estética que se dicte desde institución alguna, aunque en el relevamiento

que pudiera hacerse de la literatura escrita en la segunda mitad del siglo XX en La Pampa, se obtendría una dominante conectada con postulados históricos de la región literaria, y se hallaría alguna institución (Asociación Pampeana de Escritores, por caso) que conservara todavía valoraciones inclinadas hacia producciones tradicionales-referenciales, derivadas de la temática de nombrar y exaltar el lugar vivido.

En resumidas cuentas, la orientación del subgénero o serie literaria gauchesco-criollista (temática, función, lengua cristalizada) que viene de una tradición consagrada como nacional, poco se relaciona con la obra misma de Miguel de la Cruz. En cambio, la expresión poética criollista, con su carga de socarronería y humor, tomada del sistema literario y modificada estilísticamente, le permite el distanciamiento y el ejercicio crítico de cierta idea de la literatura supuestamente representativa de una región cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, ERICH. 1996. "XI. El mundo en la boca de Pantagruel". *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica. 245-64.
- BAJTIN, MIJAIL. 1987 [1975]. "II. Discurso poético, discurso novelesco". *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard. Trad. Bárbara Crespo y Margarita Mizraji. Apunte de cátedra inédito.
- . 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BAUMAN, ZYGMUNT. 2004. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- CASTRO, JULIO CÉSAR (JUCECA). 2014. *Los cuentos de don Verídico*. Buenos Aires: Biblos-Argentores.
- COPI. 2016. *Teatro 4*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- CRUZ, MIGUEL DE LA. 1987. *Poemas regionales*. Santa Rosa: ed. del autor.
- . 2010. *Es lo que no sé*. Córdoba: Ciprés Ediciones.
- . 2014. *Varios poetas*. Santa Rosa: Ediciones Fuera del Pozo.
- . 2015. *Demasiadas coincidencias: Una historia de perros sueltos*. Santa Rosa: ed. del autor.
- . 2016. *Amigo de las preguntas*. Santa Rosa: Ediciones del Limonero.
- . 2019. *Papá en Ciudad Rodrigo: Ser hijo de inmigrantes*. Santa Rosa: Voces-CPE.
- ESCARPIT, ROBERT. 1972. *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- LAGUARDA, PAULA; SALOMÓN TARQUINI, CLAUDIA. 2012. "Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional (1957-1991)". Laguarda, Paula; Fiorucci, Flavia, eds. *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*. Rosario, Protohistoria ediciones; Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa. 105-30.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. 1991. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Cátedra R.E.I. (Red Editorial Iberoamericana). En línea: <[www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/J-F-LYOTARD-LA-CONDICION-POSTMODERNA.pdf](http://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/J-F-LYOTARD-LA-CONDICION-POSTMODERNA.pdf)>
- PRIETO, ADOLFO. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RAMA, ÁNGEL. 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VEGA, CELESTINO [FERNÁNDEZ] DE LA. 1967. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Nova.
- WARLEY, JORGE. 2020. "Don Verídico: Costumbrismo y absurdo". *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Maristany, José; Oliveto, Mariano; Pellegrino, Daniel; Redondo, Nilda, eds. Buenos Aires: TeseoPress. I, 229-34. En línea: <[www.teseopress.com/literaturasdeargentina/chapter/don-veridico-costumbrismo-y-absurdo/](http://www.teseopress.com/literaturasdeargentina/chapter/don-veridico-costumbrismo-y-absurdo/)>

# EL DELTA DE LA CUENCA DEL PLATA EN LA LITERATURA ARGENTINA ESPECULATIVA: UN DIÁLOGO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XXI

*The delta of Río de la Plata in speculative Argentine literature: A dialogue between  
the nineteenth and twenty-first centuries*

María Laura PÉREZ GRAS

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad del Salvador  
lauraperezgras@yahoo.com.ar

## RESUMEN

A diferencia del “desierto”, el espacio de los ríos del delta de la cuenca del Plata y sus islas conformó en el siglo XIX un cronotopo de signo positivo que inspiró la primera literatura especulativa nacional. En cambio, la narrativa especulativa del siglo XXI vuelve sobre esta región con cierta recurrencia para desplegar una configuración distópica de ese mismo espacio, a través del cual se revisan, discuten y deconstruyen los grandes tópicos decimonónicos como las ideas de progreso, de civilización, de barbarie, de positivismo, de Estado, entre otras. Abordaremos las novelas *El Rey del Agua* (2016) y *El ojo y la flor* (2019), de Claudia Aboaf —que son las dos últimas novelas de la trilogía que inició con *Pichonas* en 2014—, y la narrativa de Marcelo Cohen que configura el Delta Panorámico, sobre todo su novela *Gongue* (2012), con el objeto de identificar los tópicos decimonónicos que se recuperan en ellas y analizar su tratamiento dentro del marco que ofrece el corpus de obras que denominamos y definimos en trabajos anteriores como nueva narrativa argentina especulativa.

**Palabras clave:** Delta del Río de la Plata, utopía, distopía, narrativa especulativa

## ABSTRACT

Unlike the “desert”, the space of the rivers of the delta of Río de la Plata and its islands formed in the nineteenth century a chronotope of positive sign that inspired the first national speculative literature. On the other hand, the speculative narrative of the XXI century returns to this region with a certain recurrence to deploy a dystopian configuration of that same space, through which the great nineteenth-century topics such as the ideas of progress, civilization, barbarism, positivism, the State, among others, are reviewed, discussed and deconstructed. We will address the novels *El Rey del Agua* (2016) and *El ojo y la flor* (2019), by Claudia Aboaf, —which are the last two novels of the trilogy that began with *Pichonas* in 2014— and the narrative of Marcelo Cohen that configures the Panoramic Delta, especially his novel *Gongue* (2012), in order to identify the nineteenth-century topics that are recovered in them and analyze their treatment within the framework offered by the corpus of works that we called and defined in previous works as a new speculative Argentine narrative.

**Keywords:** Delta of Río de la Plata, utopia, dystopia, speculative narrative

A diferencia del “desierto”, el espacio de los ríos del Delta de la cuenca del Plata y sus islas conformó en el siglo XIX un cronotopo de signo positivo que inspiró la primera literatura especulativa nacional.

Desde la oda “Al Paraná” (1801), de Lavardén, en adelante, la literatura manifestó –especialmente en el contexto positivista y fisiocrático decimonónico– la idea de promesa de un futuro mejor asociada a la actividad de las regiones fluviales y, en particular, al Delta de la Cuenca del Plata. Sarmiento colaboró en la consolidación de este imaginario idealizado sobre el río y sus islas con los artículos compilados en *El Carapachay* (1913), donde construyó una visión sobre el futuro económico de la región, con la mira puesta en un modelo de país agro-productor y exportador, y en *Argirópolis* (1850) –“ciudad de la plata”–, donde arremetió contra la supremacía de Buenos Aires y el control absoluto de Rosas sobre la región, con el proyecto de fundar los Estados Confederados del Río de la Plata, que abarcarían también a Uruguay y Paraguay, y propuso que la isla Martín García, situada idealmente en la entrada del Río de la Plata de manera equidistante de estos territorios, fuera la nueva Capital de los Estados. Se trataba de una utopía que tomaba como modelo la organización territorial y política de los Estados Unidos y de la gran ciudad que crecía en una de las islas de la cuenca del Hudson. Asimismo, *El Tempe argentino* (1858), de Marcos Sastre, también hizo sus aportes a esta construcción utópica.

En contraste, la narrativa especulativa del siglo XXI vuelve sobre esta región con cierta recurrencia para desplegar una configuración distópica de ese mismo espacio, a través del cual se revisan, discuten y de-construyen los grandes tópicos decimonónicos como las ideas de progreso, de civilización, de barbarie, de positivismo, de Estado, entre otras.

Abordaremos las novelas *El Rey del Agua* (2016) y *El ojo y la flor* (2019), de Claudia Aboaf, y la narrativa de Marcelo Cohen que configura el Delta Panorámico, sobre todo su novela *Gongue* (2012), con el objeto de identificar los tópicos decimonónicos que se recuperan en ellas y analizar su tratamiento dentro del marco que ofrece el corpus de obras que denominamos y definimos en trabajos anteriores como nueva narrativa argentina especulativa.

Pablo Capanna explica que la “anticipación” es propia de la ciencia ficción como género:

La ‘anticipación’ que hace la ciencia ficción va desde extrapolar tendencias actuales para el corto y el mediano plazo (con intención tanto ‘profética’ como disuasiva) hasta proyectarse tan lejos como el fin del mundo. Cuando se traslada a un futuro lejano, ya totalmente desvinculado del presente, procura liberar la fantasía de cualquier prospectiva y llega a confundirse con la narrativa fantástica [189].

En cambio, Ángela Dellepiane prefiere el término “especulación” cuando trabaja sobre las características locales del género. Ella llama especulativa a la literatura local que se acerca a la ciencia ficción porque esta se caracteriza por dejar “de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales”, por lo que, más que una narrativa científica (o fantástica), es una “narrativa de crítica social” [515-6].

En esta misma línea de pensamiento, a pesar de que la ciudad del futuro parece ser el escenario ideal de la ciencia ficción más ortodoxa en otras culturas con una larga y prolífica tradición en el género, como la rusa y la norteamericana, la nueva narrativa argentina especulativa (NNAE) insiste, cada vez más, en el recurso del retorno a determinados espacios altamente connotativos de la literatura nacional de todos los tiempos, pero consolidados como cronotopos propios de nuestro imaginario cultural durante el siglo XIX, como el campo o el “desierto” y el río, para volver sobre los traumas no resueltos del pasado que reaparecen en el presente y obturan la posibilidad de imaginar el futuro.

El movimiento del retorno no implica literalmente una vuelta al pasado; por eso, esta narrativa contemporánea no pertenece al género de la novela histórica. Se trata de un movimiento hacia adelante en el tiempo que avanza recuperando los traumas del pasado para transmutarlos en experiencias del orden de lo novedoso. Es un movimiento anticipatorio o, al menos, especulativo, como en las ucronías; pero es siempre hacia adelante, aunque parezca retroceder en el tiempo por el reciclado de los tópicos y cronotopos.

Por último, se manifiesta como el *novum*<sup>1</sup> de estas narraciones en la coordinada espacio-tiempo, que a su vez define las relaciones sociales entre los actantes bajo la constante presencia de los traumas históricos. Los dos textos que abordaremos primero, *El Rey del Agua* y *El ojo y la flor*, de Claudia Aboaf, son las dos últimas novelas de la trilogía que inicia con *Pichonas* en el 2014. En ellas, se regresa a los cronotopos del río y de las islas, que también tuvieron un lugar de importancia en la literatura decimonónica, como señalamos antes, en función de una puesta en valor especulativa de signo positivo, que consolidó el imaginario utópico sobre este territorio fluvial. Sin embargo, en las novelas de Aboaf, la configuración distópica de ese mismo espacio discute con los sueños de grandeza del progreso y se muestra como el reverso de aquella promesa de futuro: una realidad decadente y corrupta.

Ya en la primera página de *El Rey del Agua*, la narración hace alusión a *El Carapachay* y se apropia de esta tradición literaria con el propósito de deconstruirla: “El nuevo gobernante había retomado una de las magníficas visiones de Sarmiento: el auge turístico del Delta. Traer a la gente para que gastara aquí su plata” [Aboaf 2016: 11].

La diégesis de esta novela se desarrolla, en gran parte, en el espacio del distrito y el delta de Tigre, que aparece como un territorio independiente porque –una vez más, en la narrativa especulativa/anticipatoria que estudiamos– el país entero se ha fraccionado en varios estados autónomos tras una gran crisis institucional.

La red virtual de la *web* profunda se presenta en la novela como un espacio paralelo a la red de ríos e islas del delta: “El buceo continuo [...] encerraba aún mayores peligros. De a poco estos buceadores iban colonizando la alteridad que ellos mismos habían engendrado y ya no podían volverse personas. Abandonaban sus cuerpos en el sillón, delante de las pantallas” [30]. Tempe también controla los cuerpos y las mentes de los habitantes de Tigre a través de los monitores de sus computadores. Teme que el terrorismo internacional le arrebathe el negocio del agua y busca ejercer el poder por todos los medios.

Asimismo, la novela presenta rasgos de sátira política, lo que nos lleva al diseño de nuevas cartografías que parodian o invierten las decimonónicas, incluso las anteriores, con referencia al histórico vínculo entre la colonia y la metrópoli. El gobernador se exhibe omnipresente, grotesco, en pantallas gigantes y luminosas, con su voz ridículamente aguda y sus “magníficas botas de hule tornasolado” [14], que parodian claramente la imagen del caudillo de antaño, con sus botas de cuero. Como ya he explicado en otro estudio:

Las botas de hule se han convertido en su marca identitaria y en el mundo decadente de la diégesis son un signo de poder y riqueza, puesto que solo se usan en los territorios con agua; así, se marca el contraste con los lugares desérticos, como España, donde la gente lleva sandalias. De esta manera, las categorías como centro y periferia, imperio y colonia, país desarrollado y país subdesarrollado también aparecen en el texto como ecos de una tradición política, económica y literaria colonial, virreinal, decimonónica y globalizada, que diacrónicamente se sostiene pero termina por eclosionar en una farsa del siglo XXI donde estas se subvierten y resignifican [Pérez Gras: 103].

Otra referencia directa a la literatura decimonónica que colaboró con la imagen utópica del cronotopo del río y sus islas explica, en la novela, el origen del seudónimo del Rey del Agua: *El Tempe argentino* fue la obra más importante del uruguayo Marcos Sastre, y su título se debe –según él mismo refiere en un capítulo del libro– a la comparación del delta de la Cuenta del Plata con el magnífico Valle de Tempe, en Grecia<sup>2</sup>:

Andrea conoce que fue un tal Sastre quien comparó este Delta gigantesco con Tempe, nombre del pequeño pero venerado delta en Grecia, defendido por fortalezas y atribuido a Poseidón, y lo llamó “El Tempe Argentino”.

1 El *novum* es el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción, provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero” [Suvin: 26].

2 La primera edición de *El Tempe argentino* es de 1858, aunque venía gestándose desde que Sastre se mudara a San Fernando en el año 1842 y conociera el delta. También fue la suma de artículos concebidos con cierta independencia, que, en su mayoría, se habían publicado en *El Nacional* y en *La Gaceta*, de Buenos Aires. La primera tirada se agotó en pocos meses y fue un éxito editorial superior al del *Facundo* en ese momento. El subtítulo de su primera edición fue “Impresiones y cuadros del Paraná” y refleja lo que realmente es: un inventario de las riquezas naturales de la región, con descripciones poéticas e ilustraciones de la flora y la fauna de esos paisajes.

A qué dios habrá encomendado Tempe este Delta, se preguntó mientras la lancha partía el río [Aboaf 2016: 20].

La ironía con la que cierra el párrafo Aboaf completa el contrapunto y la tensión entre la utopía decimonónica y la distopía actual, y prepara los cimientos para el desarrollo de la sátira política que antes mencionamos: el único dios al que el Tempe argentino podría encomendarse es al del dinero y el poder.

En *El ojo y la flor*, la última novela de la trilogía, se profundiza sobre el signo negativo que presentan los cronotopos del río y sus islas en la anterior, a causa del inescrupuloso accionar humano, en clara deconstrucción de sus equivalentes decimonónicos: “Caído el gobierno del Rey del Agua en Tigre y clausurada la millonaria exportación del agua dulce del Delta, los cambios avanzaban, vertiginosos. Todo se venía abajo en el entronado municipio de Tigre” [Aboaf 2019: 64]. Los ríos se secan y el limo lo cubre todo. Los isleños deben migrar atravesando el río y todo su fondo de basura y ruinas acumuladas por años. Buscan llegar a un lugar habitable “en la zona sur, la zona *desencantada* del río, ahora el municipio promesa: Nueva Enseñada” [65; el destacado es nuestro].

En esta novela, aparece también otra frontera interior decimonónica: la del Río de la Plata, que separaba a Buenos Aires de la Banda Oriental. En 1813, este territorio, históricamente disputado con el imperio lusobrasileño, recibió –a instancias de Artigas– la denominación de Provincia Oriental y pasó a ser una más de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Recién en 1828, se convirtió en un Estado independiente: la República Oriental del Uruguay. El Río de la Plata fue siempre la frontera natural entre estos dos territorios hermanos, pero también fue la fuente de prosperidad económica de ambos. En cambio, en la novela el caudal del río desaparece y se percibe más por su escasez que por su abundancia:

Veinte veces sube y baja de su kayak para llevarlo de tiro o remar apenas hasta llegar a la isla Timoteo Domínguez de arenas uruguayas, fusionada con la argentina Martín García por los depósitos aluviales en menos de cincuenta años. Había que imaginar la única frontera seca entre los dos países sobre esta minúscula isla, la más ficticia de todas las fronteras. Ahí mismo Sarmiento quiso fundar Argirópolis, aunque Bautista la ve un poco chica para capital de una confederación de Estados de por lo menos tres países [92-93].

La distopía imaginada por Aboaf en estas novelas funciona, así, como una antiutopía en dos sentidos: primero, hacia atrás en el tiempo, en la revisión deconstructiva de ese pasado positivista que proyectó en la Cuenca del Plata el centro geopolítico y económico de toda la región, con expectativas ni remotamente cumplidas de prosperidad; segundo, hacia el futuro, en el que la aparente riqueza por la abundancia del agua no es más que una corona de humo para un Gobernador/Rey que controla el consumo de ese oro líquido entre los propios habitantes, así como sus libertades e, incluso, sus cuerpos, a través de dispositivos electrónicos, luces artificiales y pantallas gigantes que permanecen encendidas, y luego su negligencia los somete a una sequía, que los obliga al exilio.

A su vez, la novela de Marcelo Cohen, *Gongue* (2012), forma parte de un conjunto de textos que pertenecen al cronotopo acuñado por el autor como “Delta Panorámico”. La configuración de este espacio fluvial distópico se inició con una serie de relatos que reunió con el título *Los acuáticos* en 2001. Luego, lo continuó en las novelas *Donde yo no estaba*, en 2006, y *Balada*, en 2011. Y al año siguiente, en su pieza más lograda, *Gongue*, un “novelato” al estilo Cohen, es decir “novela-relato”, un formato que él prefiere porque condensa la narración en un núcleo problemático como en el cuento, pero se despliega con la posibilidad que ofrece la novela del largo aliento para trabajar al máximo el lenguaje, hasta el límite de los neologismos y un lenguaje entre lírico, mítico, místico y soez.

En estos textos, el autor desarrolla la configuración de este “territorio múltiple, caleidoscópico, integrado por islas que coexisten en un equilibrio inestable al modo de la Antigua Grecia” [Saavedra: 14]. Se trata de mundo adentro del mundo donde se desarrollan realidades paralelas o utopías invertidas que le permiten a Cohen “postular aparentes anacronismos o insalvables contrastes culturales en virtud de la inaprehensible totalidad de un archipiélago imaginario” [Saavedra: 14].

Como explica Jameson: “tenemos que vérnoslas con la regresión histórica y con el intento de regresar a un pasado que ya no existe. Pero aparentemente nos es difícil pensar en un futuro inminente de tamaño, cantidad, superpoblación, y demás, excepto en términos distópicos” [477].

En el Delta Panorámico, identificamos una amalgama del espacio del río con el espacio del desierto decimonónico. Numerosos textos ya canónicos crean y recrean la imagen del río o del mar para realizar una

metáfora de la planicie aparentemente interminable de la llanura pampeana en clave náutica o un símil directo que compara ambos paisajes. Aquí Cohen funde los dos espacios para crear un cronotopo único y especulativo, en el que se encuentran la amenaza de la omnipresente barbarie y el fracaso del proyecto de la civilización a un tiempo.

En *Gongue*, la debacle ecológica no desata la sequía o la desertificación del territorio, como en las novelas de Aboaf, sino, por el contrario, una terrible inundación que tapa las poblaciones y las deja sumergidas por un tiempo extenso, indefinido. Támper, el protagonista, es una especie de gaucho de un futuro decadente. Vigila como desde el atalaya de un fortín, que nadie invada el territorio inundado del Delta Panorámico por órdenes del Custodio, una forma de ser superior, al que Támper obedece. Ya no aparecen valores de la civilización que se contrastan con los de la barbarie. Coexisten en una “civilibarbarie”, como la define Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* [477 y ss.], al estudiar las características de la narrativa posterior al 2001. El propio Támper reflexiona sobre esta paradoja en verso: “Las corrientes de la inundación han obtenido nuevas jerarquías / como si en los torbellinos de barro / hubiera habido siempre una promesa de mejora / para lo que al cabo han sido ruinas” [Cohen 2012: 57].

En su ensayo “La ciencia ficción y los restos de un porvenir”, Cohen ya mostraba en una imagen esta idea del pasaje de la utopía y a la decadencia en el espacio que estudiamos:

[...] una multitud de camalotes se desprendió de las islas del Delta argentino y sobre las olitas del Río de la Plata fue a depositarse junto a los muelles del puerto de Buenos Aires [...]. Desde la devastada ribera del barrio de la Boca, el paisaje del Riachuelo era el reverso de la agitada mente colectiva porteña: un umbral mortecino en donde la ciudad, que en otro tiempo creció en la fantasía de la posibilidad ilimitada, se continuaba en el depósito de lo que su deseo había proscrito o evacuado [Cohen 2003: 156].

Aparece también en *Gongue* esa pulsión entre naturaleza salvaje y naturaleza controlada e intervenida por el hombre, en las que no quedan tan claramente ubicadas las categorías de civilización y barbarie: “Hay en el agua unos centelleos. Ignoro si tendrá un alma. La habrá tenido en un tiempo, hasta que el hombre, que de ella nació y fue exiliado, según dijo mi abuelo, la encerró en canales y la usó para empujar paletas y propulsar turbinas” [Cohen 2012: 35].

Támper es el testigo de esa transformación en la que el “progreso” no trajo más que destrucción: “Me alegró pensar que bajo el plástico del agua debía haber algo vivo todavía, ejemplo plantas resistentes y nutrias buceadoras y telujos y sábalos y pejegatos” [29].

Podríamos leer al protagonista como un hombre civilizado devenido en custodio fronterizo, un gaucho post-apocalíptico, que vive de los restos de una civilización tecnologizada en ruinas. Es quien ha tomado la posta en la sucesión de los mandatos “civilizatorios” de su estirpe, tras la “herencia del Gongue Guerrero, el que mis ancestros dizque usaron para ganarles esta tierra a los bárbaros” [18].

Sin embargo, las dudas sobre estos valores heredados crecen: “Pero todavía me pregunto si existe lo que el agua cubre y yo estoy cuidando” [27]. Cuida a su caballo electromecánico —denominado “palafreno” en el leguaje inventado por Cohen que atraviesa toda la novela—, hasta que decide abandonarlo, y dejarlo casi muerto “tendido sobre las patas dobladas” para poder huir de allí y buscar otro destino [80].

Es interesante ver cómo van apareciendo en el texto de Cohen las marcas de un Estado ausente, representado en la figura del Custodio: “Como si no hubiera mucho en ese paisaje, que bien visto no es inmenso, aunque *ahora* no se sabe tapadas como están las cosas por la inundación. Cosas que ya en otro tiempo fueron abandonadas por el Custodio” [8]. O “el Custodio de las Cosas hace mil estaciones que se retiró muy lejos, sacado de las cosas a retirarse en sí, y las dejó solas con nosotros” [16]. Al final de la novela el Gongue cae al agua y se pierde, y Támper se muestra por primera vez “aturdido de sentir el abandono atroz en que el Custodio ha dejado las cosas” [79].

En el final de la novela, al reconocerse abandonado por el Custodio, Támper decide tomar las riendas de su propia vida, abandonar la inmovilidad o inercia a la que estaba sometido por respetar mandatos de una autoridad que ni siquiera lo considera sujeto de derechos. El personaje comprende que debe tomar el propio destino en sus manos, si quiere recuperar la libertad.

Incluso en la distopía que lleva al apocalipsis, como cronotopo “del fin” —o a su consecuente posapocalipsis o “después del fin”—, el filósofo, sociólogo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek, autor de *Viviendo en el final de los tiempos*, puede ver la posibilidad del anhelo utópico. Žižek define el apocalipsis como punto último o cero de transmutación radical [346]; por lo tanto, como única posibilidad de cambio verdadero.



Tanto en *El ojo y la flor* como en *Gongue*, los finales se abren a una forma de la esperanza, en especial, cuando los protagonistas logran sortear los traumas históricos de los espacios que habitan para quebrar todas las dicotomías heredadas, incluso la de utopía/distopía, que estos cronotopos encierran. Tras la crisis más acabada del apocalipsis, se abre la posibilidad de comenzar de nuevo, pero con la experiencia de todo lo vivido y la posibilidad de haber aprendido algo.

En diálogo con el cronotopo utópico decimonónico, el movimiento del retorno hacia el espacio del río, señalado en estas novelas, permite la identificación de tópicos y tensiones que se reiteran en nuestra literatura: Este retorno no es una regresión en el tiempo, sino un dispositivo narrativo para visitar los espacios en los que los ideales civilizatorios fracasaron y, de esta manera, poder comprender el presente y sus posibles proyecciones futuras.

Sobre el lecho barroso del río seco de *El ojo y la flor* y bajo el río desbordado de *Gongue*, los restos de una civilización en ruinas se acumulan como desechos, basura, marcas residuales de una modernidad fallida, que no dejan implícita la posibilidad de una reconstrucción, porque simbolizan lo obsoleto del sistema de ideas anterior, que debe necesariamente morir para que el cambio sea posible. Por el contrario, estos mundos llenos de escombros expulsan a los individuos que los habitan porque se vuelven invivibles, y generan, así, la huida de los protagonistas, que se trasladarán en busca de vínculos que podrán, eventualmente, ayudarlos a establecer nuevas redes, nuevos ecosistemas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABOAF, CLAUDIA. 2016. *El Rey del Agua*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2019. *El ojo y la flor*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CAPANNA, PABLO. 2007. *Ciencia Ficción: Utopía y Mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- COHEN, MARCELO. 2003. *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- . 2012. *Gongue*. Buenos Aires: Interzona.
- DELLEPIANE, ÁNGELA. 1989. "Narrativa argentina de ciencia-ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Maine: Vervuert Verlag. II, 515-525. En línea: <vc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\_09\_2\_059.pdf>
- DRUCAROFF, ELSA. 2011. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- JAMESON, FREDERIC. 2013. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA. 2017. "Novelas anticipatorias del siglo XXI: Una aproximación a un género que crece en la Argentina en crisis". *Revista de Literaturas Modernas*, 47, 2: 87-108.
- SAAVEDRA, GUILLERMO. 2014. "El fantástico realismo de las variaciones Cohen". Cohen, Marcelo. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara. 9-16.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. 1994. *Argirópolis*. Buenos Aires: Colección Identidad Nacional.
- . 2011. *El Carapachay*. Buenos Aires: Eudeba.
- SASTRE, MARCOS. 2010. *El Tempe argentino*. Buenos Aires: Editorial del Cardo.
- SUVIN, DARKO. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción: Sobre la poética y la historia de un género literario*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. 2012. *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.

# EL POLICIAL Y LA CIUDAD: TONOS Y PAISAJES PARA CUNA, REVISTA DE RESISTENCIA, CHACO

*The crime genre and the city: Tones and landscapes for Cuna, magazine of Resistencia, Chaco*

**Bruno RAGAZZI**

Universidad Nacional del Nordeste  
baragazzi@gmail.com

## RESUMEN

En el trabajo se abordará la jerarquización de géneros y paisajes en la revista *Cuna* (2007-2011), partiendo de la hipótesis de que la importación del género al espacio cultural diferenciado se vincula con la aparición de un nuevo paisaje [Moretti 2005]. Se piensa que la jerarquización del género policial se debe a razones que se explorarán rápidamente: la primera tiene que ver con la dinámica de los campos periféricos, vinculada con las posiciones de los jóvenes escritores que conforman el *staff* de *Cuna* respecto de las figuras dominantes, que poseen una trayectoria definida en el culto del género, sobre todo en su variante negra. La segunda se relaciona con la explosión editorial del policial que se dio en el filo de la primera década del siglo XXI [Lafforgue]. En este último sentido, se habla de jerarquización e importación en términos de la disposición del espacio cultural resistenciano respecto de otros centros de producción cultural, de mayor capital simbólico y económico. Todo “campo periférico” [Martínez 2007] establece una relación transaccional en la que “toma deuda”, marca su relación desigual con los centros dominantes de producción cultural, al tiempo que le permite tomar el insumo para “interferir” su literatura [Schwarz].

**Palabras claves:** revistas, campos periféricos, policial, literatura del Nordeste

## ABSTRACT

The work will address the hierarchy of genres and landscapes in the magazine *Cuna* (2007-2011), based on the hypothesis that the importation of the genre into the cultural differentiated space is linked to the appearance of a new landscape [Moretti 2005]. It is thought that the hierarchy of the crime genre is due to reasons that will be explored quickly: the first has to do with the dynamics of the peripheral fields, linked to the positions of the young writers that make up the *Cuna* staff with respect to the dominant figures, who they have a definite trajectory in the cult of the genre, especially in its black variant. The second is related to the editorial explosion of the crime genre that occurred on the edge of the first decade of the 21st century [Lafforgue]. In this last sense, we speak of hierarchization and importation in terms of the disposition of the cultural space with respect to other centers of cultural production, with greater symbolic and economic capital. Every “peripheral field” [Martínez 2007] establishes a transactional relationship in which it “takes debt”, marks its unequal relationship with the dominant centers of cultural production, while allowing it to take the input to “interfere” with its literature [Schwarz].

**Keywords:** magazines, peripheral fields, crime genre, northwest literature

## INTRODUCCIÓN

*Cuna: Revista de cultura* fue una publicación cultural que se difundió en un reducido círculo intelectual en Resistencia, Chaco, entre 2006 y 2011. En ella participaron escritores, periodistas y artistas que buscaron componer a través de las páginas que la integraban una mirada fresca y renovadora del espacio intelectual resistenciano. Participaron en ella firmas que recientemente ingresaban en la escena pública, que eran quienes estaban a cargo del trabajo editorial y la dirección de la publicación, como Alfredo Germignani, Pablo Black y Mariano Quirós. También, otros nombres que poseían una larga trayectoria y un gran cúmulo de capital simbólico, como Miguel Ángel Molfino, José Gabriel Ceballos y Francisco “Tete” Romero (y a través de él, Mempo Giardinelli).

En las siguientes páginas se elaborarán algunas hipótesis en relación con la notable jerarquización del género policial y, acompañando este gesto, la exploración del paisaje citadino en la revista. El abordaje y la lectura de sus números echa luz sobre una serie de regularidades, referencias a novelas, textos, autores que se encuentran vinculadas con el policial, sobre todo en su modulación negra, así como con el espacio de la ciudad. Esta promoción realizada desde la revista se funda, desde nuestra lectura, en dos factores. Por un lado, las dinámicas entre los diferentes actores o agentes del espacio intelectual; por otro, la relación periférica del espacio de acción respecto de otros circuitos mercantiles.

### Tonos y paisajes para *Cuna*

En el número 17 de la revista del año 2010, un especial dedicado a Miguel Ángel Molfino, una entrevista realizada al escritor chaqueño se titula “Un auto llega a la chacra, bajan unos tipos, entran a la casa y matan” [Molfino]. Este título narrativo no solo cuenta una parte de su novela, *Monstruos perfectos* (2010), sino que establece una superposición de imágenes, tiempos y lugares que condensan un posicionamiento y un gesto de lectura. En la entrevista, Molfino afirma que la novela lo ayudó a volver al Chaco, luego de varios años de residir en Méjico. Sostiene que sus paisajes y sus historias son similares. Sin embargo, también, el relato de la novela, cuyas primeras notas se resumen en el título, remiten a una tradición literaria particular, a la novela negra y al *non fiction*, en especial a *A sangre fría*, de Truman Capote. En efecto, las escenas iniciales son similares, como también los lugares, pues las acciones de la novela de Capote se llevan desarrollan en la borrosa zona de frontera de Nuevo Méjico.

Ahora, ¿por qué en el 2000, en el Chaco, se encuentran escriturariamente Molfino y Capote para leer las modulaciones del policial? Quizá sea puro gusto literario, pero también una manera de asimilar las incomodidades de los fulgores insoportables del verano, de los campos de algodón y el fuego. De una u otra manera, los nombres que empiezan a circular en la entrevista remiten a la memoria del género policial (Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ricardo Piglia, pero sobre todo Rodolfo Walsh), y los gestos de jerarquización del género se repiten a lo largo de los números, a través de diversas índices y guiños, títulos, nombres y referentes, escenas, espacios. De alguna manera, casi todo *Cuna* en algún aspecto remite a él. Se reformula la pregunta, entonces, ¿por qué una revista editada por un grupo de jóvenes que inicia sus primeras letras en el espacio intelectual resistenciano en el 2000 valora de tal manera el policial?

Teniendo en cuenta que el entramado simbólico de los productos culturales se vincula con la historia del espacio de acción de los escritores, así como de sus posiciones y de la libido social invertida en ese espacio diferencial, una posible respuesta a esta pregunta se vincula con las dinámicas de los campos literarios o intelectuales “periféricos” [Martínez 2007]. En este punto se debe considerar que estos espacios diferenciados en las provincias se pueden concebir teniendo en cuenta la densidad en la producción cultural y poblacional, a partir del concepto de “campo relativamente autónomo” de otros espacios de ejercicio del poder dentro de la dinámica social; así como de “espacios diferenciados”, en sí, subdividibles en subespacios, en los cuales se pueden delimitar circuitos de circulación, de intercambio y de “juegos para jugar”, siempre teniendo en cuenta que otras esferas inciden de menor o mayor manera en estas interacciones [Bourdieu 1992].

Si bien aquí se opta por la segunda acepción, la de “espacio diferencial”, que se caracteriza por sostener un alto grado de influencia, es decir, de heteronomía, respecto de otros espacios, en cualquiera de los dos casos, ya se trate de un “espacio diferencial” como de un “campo”, las lógicas de estos espacios en la periferia o en las latitudes provincianas están regidos mayormente por la lucha por la adquisición de capital simbólico. Particularmente, a veces, en estos escenarios periféricos este capital deviene inespecífico a la mirada de los otros. En efecto, la escasa complejidad en la diferenciación social en las provincias establece

un espacio social indiferenciado, en el que los debates literarios, la discusión científica y la circulación de obras es limitada y construyen un halo de intelectualidad alrededor de los escritores, que refiere más a un lugar social, que a una competencia [Martínez 2013].

En estos términos, la entrada de los jóvenes escritores de *Cuna* en el espacio intelectual resistenciano se vincula con dinámicas de intercambio que se traducen en la lectura de la “memoria” del espacio diferencial, que en términos literarios son asequibles la persistencia de géneros y tonos. Lo que desde las dinámicas de los espacios diferenciados se denomina “servilismo carismático” [Bourdieu 2010], les permite a los novísimos encontrar un lugar en el espacio intelectual sin generar incomodidades, ni que sus “revoluciones” sean desplazadas, al tiempo que las figuras dominantes del espacio conservan su *status quo* y se establecen como posibles proveedores de capital simbólico inespecífico.

Estos posicionamientos en el espacio encuentran un índice en la jeraquización del género policial. En efecto, el número 10 de la revista (2008), que se encuentra centrado en la figura de Mempo Giardinelli, posee una cubierta sugestiva. En ella, el escritor chaqueño se encuentra en la parte posterior de un tren, rodeado por dos figuras icónicas de literatura occidental: Borges y Shakespeare. Giardinelli parece estar en posición de plegaria, mientras Borges hojea *Soñario* (2008), de reciente publicación. En ese número se puede leer un texto de Francisco Romero –que en ese momento era ministro de Educación del gobernador peronista Jorge Milton Capitanich, que da cuenta del alto nivel de heteronomía de la publicación– sobre la narrativa de Giardinelli, que se titula “Las filosas calientes letras, el hambre por hacer y el coraje intelectual, o lo que aprendí de Mempo”. Allí dice:

En 1983 aparecía en México *Luna cliente*, una verdadera bisagra en nuestra narrativa –ruptura que se anticipa con su primera novela, *La revolución en bicicleta*, de 1980– en la que el policial actúa como clima, respiración y tono narrativo de vértigo implacable, pero en el que sobresalen, sobre todo, interrogantes de dimensiones histórico existenciales. El Chaco y su naturaleza tórrida, caliente [...] [Romero 2008: 16].

Asimismo, el número 1 de la revista, de 2006, se encuentra dedicado indefectiblemente a la “Literatura criminal”, cuya portada se encuentra atravesada, de nuevo, por un gesto: una mano dibujada como un revólver, y cuyo índice se transforma en una pluma de tinta. En ese número, Francisco “Tete” escribe una nota titulada “La Argentina tiene forma de literatura criminal” en la que sostiene:

En relatos de jóvenes y veteranos narradores, la violencia es un aire que se respira, que se hace temible señal urbana, en la que se cruzan el crimen, la policía, la degradación y la droga. Y si bien es cierto que no se trata de textos que puedan definirse como policial negro, guardan con éste ese aire de familia que viene de lejos, que sigue soplando [...] [Romero 2006: 32].

Este aire de familia al que refiere Romero puede leerse en las crónicas urbanas de Mariano Quirós. En “La ciudad está tranquila”, que constituye el primer texto de la revista, se lee:

No hace mucho tiempo me detuve en un punto límite entre el Barrio San Cayetano y el Barrio 400 viviendas, es decir, sobre Avenida Hernandarias, entre uno y otro barrio. Me sorprendí al notar que me encontraba situado entre dos variantes del mal gusto: los monobloques del San Cayetano, tiempo atrás residencia de una clase media tan esperanzada como lúgubre parecía anunciar al uniforme y desolado grupo de 400 viviendas el futuro que se avecina: murciélagos y abandono [Quirós 2006: 6].

El policial y sus modulaciones, sus aires o tonos le permiten repensar a *Cuna*, al mismo tiempo, la topografía resistenciana. Es decir, el paisaje nordestino del 2000, luego de un mediano impacto modernizador a mediados de los 90, en el que se encuentran temporalidades y retazos de ciudad disímiles. De esta manera, siguiendo las hipótesis de Franco Moretti [2005] pensamos que la jerarquización del género viene acompañada del establecimiento de un nuevo paisaje. Al mismo tiempo, sostiene Moretti que a medida que se va complejizando el entramado social y cultural de una sociedad, ya no son necesarios textos que amalgamen actores sociales. Esto es, ya no son socialmente funcionales aquellas narrativas anteriores a la provincialización del Chaco, que hemos llamado provisoriamente “narrativas económicas del tanino y el algodón” [Ragazzi], que comprendían modos realistas y regionalistas que buscaban establecer tipos o esencias representando un sujeto común. Efectivamente, sostiene Mariano Quirós al respecto:

No sé si hay una literatura de nuestra región, pero sí sospecho que hay una narrativa con espacio y temáticas propios. Esto se da a partir de ciertos escritores faros que iluminaron ciertas tendencias. En primer lugar, Horacio Quiroga. Hasta los setenta, todos los escritores del nordeste

se atan a la prosa lineal, seca y trágica de Quiroga. No hay humor ni ironía en esos textos (...). En los ochenta irrumpe Mempo Gairdinelli [...]. A partir de aquí podemos hablar de una narrativa con nombres importantes como lo son Miguel Ángel Molfino, José Gabriel Ceballos, Olga Zamboni, Patricia Severín, Francisco Romero, Humberto Hauff, Luis Tulay muchos otros que se apartan del modelo quirogiano y se *animan* a dialogar con la literatura nacional y extranjera y exploran nuevos procedimientos y otras retóricas [2008: 11].

En las páginas de *Cuna*, en efecto, los textos literarios se construyen a partir de personajes variados, el chipacero de la peatonal, unos borrachos tirándose botellas, sobre un fondo hostil, en el que se presenta una ciudad construida a pedazos y fraguada desde una modernidad defectuosa. Al mismo tiempo, siguiendo cierta estela arltiana, en *Cuna* parece haber cierta atracción por los complejos movimientos de modernización que en nuestras latitudes de provincia quedan incompletos y que ofrecen una arquitectura deformada y anárquica: los agujeros en las calles, los grandes y modernos edificios al lado de ranchos, los vendedores ambulantes en las peatonales que dan “aires de regionalismo”. Para *Cuna* Resistencia es, en definitiva, la respuesta o el resultado de un mundo hipócrita y violento, la expresión explícita de un mundo sórdido que otras civilizaciones ocultan [Quirós 2006: 7].

Como se vio, la jerarquización del género es acompañada por la circulación de nombres de la zona de producción literaria regional, pero además hay también una fuerte referenciación a actores que se relacionan con la memoria de los campos centrales de producción. La circulación repetida del nombre de Rodolfo Walsh es un gesto constante en la revista, especialmente en el número 5 dedicado al escritor, así como una nota de Francisco Romero sobre los 30 años de la publicación de la carta abierta, y el texto de Mariano Quirós, “Letra y lepra” [2007], que se centra en la visita de Walsh al leproario Aberasturi, en la Isla del Cerrito. La centralidad de este escritor particular en el marco de la revista ofrece hipótesis para trabajar en el futuro, que pueden vincularse con la presencia de un tema como el del “pasado reciente”, el genocidio y la violencia de Estado, que fueron centrales en el periodo de circulación de *Cuna*.

Si se piensa la jerarquización del género en términos económicos, se debe partir de la idea que los géneros fueron los que marcaron la relación de la literatura con el público y el dinero [Bourdieu 1992: 185]. La narrativa se encuentra según sus modulaciones entre el polo de producción pura, de complejidad narrativa y topológica, y el polo de gran producción, subordinada al público. No hay que dar por descontado que una razón de jerarquización además es que la “narración negra” de mediana y de larga extensión labró muchos lectores.

En vinculación con las dinámicas de los espacios diferenciados y los campos de producción central, estos se conciben a partir de relaciones de desigualdad en términos de capital simbólico, cultural y económico [Moretti 2005]. Así, la circulación del género policial en *Cuna* puede pensarse en términos de “toma de deuda”. Por un lado, con la historia del género policial, cuya trayectoria extensa en el campo de producción central, va desde las lecturas de *Sur* y la fundación de la colección del *Séptimo círculo*, las incursiones políticas de Rodolfo Walsh, hasta las escrituras alegóricas de Ricardo Piglia; por otro, con las formas del género mismo, que de una u otra manera son impuestas por el ritmo del mercado.

No hay que olvidar, en este sentido, que el período de aparición de *Cuna* se encuentra marcado por un notable ascenso de producción y premiación del género. Los inicios del siglo XXI estuvieron acompañados por cierta centralidad del policial en la bolsa de cotizaciones. En aquellos años se tradujeron y leyeron las novelas de Henning Mankell, de Petros Márkaris y de Benjamin Black; Guillermo Martínez publicó *Crímenes imperceptibles* (2003), que se convirtió en un *best seller* argentino y fue llevada al cine por el español Alex de la Iglesia; Claudia Piñeyro cobró trascendencia mediática por los sucesivos premios *Clarín* a la novela, por *Las viudas de los jueves* (2005), *Tuya* (2005), *Betibú* (2010), llevadas también al cine [Lafforgue]. Cristian Alarcón publicó *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003), textos en los que se mezcla la investigación periodística y el policial, en la estela Walsh. No mucho después Mariano Quirós ganó el premio “Laura Palmer no ha muerto” por *Río negro* (2013), y *Monstruos perfectos* (2010) de Miguel Ángel Molfino fue finalista en el prestigioso festival de la Semana Negra de Gijón. Seguimos la hipótesis de que los ritmos del mercado marcan ritmos del consumo, pero también los de la producción. Ejercen presión sobre las prosas locales (centrales, y de allí a las periféricas) originando una verdadera “morfología del subdesarrollo” [Moretti 2005].

Sin embargo, en función de estas dinámicas de importación nos parece importante no pensar las apropiaciones en términos de reproducción de los agentes culturales de la periferia. Así lo sostiene María Teresa Martínez para pensar teórica y metodológicamente los campos periféricos:

[...] las categorías de ‘producción’, ‘reproducción’, ‘mediación’, ‘recepción’ son útiles si las pensamos como no excluyentes [...]. Recordar que en todos los casos se trata de productores y a la vez de mediadores, sin perder de vista sus posiciones diferenciales y la diversidad de disposiciones [2013: 173].

En ese sentido se conciben las importaciones culturales y los diálogos entre los espacios diferenciados periféricos y los campos centrales en términos de transformación. Las transacciones en el mercado de géneros y escrituras se encuentran determinadas por un doble estado: a la vez son sólidas, en el sentido de que la forma se exporta inmutable y sin aparentes modificaciones alrededor del planeta; y flexibles, por la variación de personajes, lugares, haciendo que cada producto escriturario sea asequible para los lectores locales [Moretti 1998: 193]. De esta manera, la jerarquización del policial en *Cuna* se encuentra atravesada por el aire resistenciano, por el paisaje del monte chaqueño, de las islas y río en la modulación escrituraria de Walsh en el leprosario Aberastury. A la lectura de género, un nuevo lugar, al tiempo que abre un nuevo género interferido [Moretti 1998; Schwarz].

### CONCLUSIONES PARCIALES

En estas páginas se ha realizado un breve recorrido por la revista *Cuna*, de la ciudad de Resistencia, teniendo en cuenta la jerarquización del policial y la aparición de un nuevo escenario en el paisaje literario: el ciudadano. Partimos de una doble hipótesis.

Por un lado, según nuestra lectura, el conjunto de estas operaciones se encuentra relacionado con las dinámicas de los espacios diferenciados periféricos, marcados, sobre todo, por el flujo de capital simbólico, que obliga a los recién venidos a actuar de determinada manera, en función del *status quo* de esos espacios. Así, policial y servilismo carismático se establecen, de alguna manera, en vinculación para pensar la presencia del género en la revista. Por otro lado, esta jerarquización se encuentra vinculada con los ritmos impuestos por el mercado en el periodo de circulación de la revista. No obstante, las importaciones están marcadas por transformaciones, interferencias o relecturas del género que permite pensar en los lectores por-venir del propio espacio periférico.

La introducción de los conceptos de “espacio y de campo periférico”, teniendo en cuenta la complejidad y la dinámica del espacio, como pensar los intercambios en términos de centro-periferia, nos ha permitido realizar un acercamiento a la revista y a una manera de pensar la literatura de la región y sus formas de promoción y circulación. No obstante, la lectura de las revistas sigue ofreciendo hipótesis para seguir trabajando, así como la posibilidad de pensar teórica y metodológicamente la producción literaria y cultural realizada en las latitudes no centrales.

### BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, PIERRE. 1992. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . 2010. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LAFFORGUE, JORGE. 2014. “La serie negra”. *Página/12: Radar libros*. 1 jun. En línea: <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5333-2014-06-01.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5333-2014-06-01.html)>
- MARTÍNEZ, ANA TERESA. 2007. “Para estudiar campos periféricos: Un ensayo sobre la utilización fecunda de la teoría de campo de Pierre Bourdieu”. *Trabajo y Sociedad*, IX, 9, inv.: 1-31.
- . 2013. “Intelectuales de provincia: Entre lo local y lo periférico”. *Prismas: Revista de historia intelectual*, 17, 2, dic.: 169-80.
- MOLFINO, MIGUEL. 2010. “Un auto llega a la chacra, bajan unos tipos, entran a la casa y matan. Entrevista a Miguel Molfino”. *Cuna: Revista de cultura*, 5, 17: 10-2.
- MORETTI, FRANCO. 1998. *Atlas of the european novel*. London: Verso.
- . 2005. *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- QUIRÓS, MARIANO. 2006. “La ciudad está tranquila”. *Cuna: Revista de cultura*, 1, 1: 5-7.
- . 2007. “Letra y lepra”. *Cuna: Revista de cultura*, 2, 5: 12-4.
- . 2008. “Encestar”. *Cuna: Revista de cultura*, 3, 9: 34-5.
- RAGAZZI, BRUNO. 2020. “En un principio fue *Cuna*: Circulación y jerarquización de géneros y nombres en una revista de Resistencia”. Caminada Rossetti, Lucía, dir. *Literatura impenetrable: Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco*. Resistencia: Eudene.

- ROMERO, FRANCISCO. 2006. "La Argentina tiene la estructura de una novela criminal". *Cuna: Revista de cultura*, 1, 1: 29-32.
- . 2008. "Las filosofías calientes letras, el hambre por hacer y el coraje intelectual, o lo que aprendí de Mempo". *Cuna: Revista de cultura*, 3, 10: 16.
- SCHWARZ, ROBERTO. 1992. *Misplaced ideas*. London: Verso.

# UNA IMAGEN DE LA REGIÓN CHAQUEÑA EN *MONSTRUOS PERFECTOS*, DE MIGUEL ÁNGEL MOLFINO

*An image of the Chaco region in Perfect Monsters, by Miguel Ángel*

Claudia Griselda RODRIGUEZ

Universidad Nacional del Nordeste  
clau.pop.rodriguez@hotmail.com.ar

## RESUMEN

En la novela negra *Monstruos perfectos*, de Miguel Ángel Molfino [2011], podemos identificar rasgos distintivos como los climáticos propios de la zona de Chaco, que acusan una circunspección en la mirada del autor respecto a la región chaqueña en la que se desarrolla la trama. El objetivo de este trabajo es construir una mirada crítica de la novela re-pensando la noción de región en confluencia con el paisaje, la violencia y la estética presente en la obra de Molfino. Consideramos que, desde un lugar marginal en el círculo de consagración nacional, *Monstruos perfectos* a partir de su inscripción en el policial negro rural, presenta una original propuesta de rasgos de la zona chaqueña como los pueblos algodonereros abandonados en el interior de la provincia, la naturaleza amenazante y condiciones climáticas inhumanas para su hábitat. Para el desarrollo del análisis utilizamos los estudios regionales de Hebe Beatriz Molina y Fabiana Inés Varela [2018] para identificar y problematizar los elementos distintivos de la región de Chaco en la obra; los estudios sociológicos de Pierre Bourdieu [1990], en lo que campos de producción cultural refiere para localizar al autor en el campo literario de la comunidad literaria resistenciana; entre otros autores.

**Palabras claves:** Imagen, región, novela negra, zona chaqueña, naturaleza inhóspita.

## ABSTRACT

In the noir novel, *Monstruos perfectos* (*Perfect Monsters*), by Miguel Ángel Molfino (2011), we can identify discursive features such as the climatic features of the Chaco area, which show a circumspection in the author's view of the Chaco region in which the plot develops. The aim of this paper is to construct a critical view of the novel by rethinking the notion of region in confluence with the landscape, violence and aesthetics present in Molfino's work. We consider that from a marginal place in the circle of national consecration, *Monstruos perfectos*, from its inscription in the rural black police, presents an original proposal of features of the Chaco area such as the abandoned cotton towns in the interior of the province, the threatening nature and inhuman climatic conditions for their habitat. For the development of the analysis we used the regional studies of Hebe Beatriz Molina and Fabiana Inés Varela (2018) to identify and problematize the distinctive elements of the Chaco region in the work; the sociological studies of Pierre Bourdieu (1990), in what fields of cultural production refers to locate the author in the literary field of the literary community of Resistance; among other authors.

**Keywords:** Image, region, novel noir, zona chaqueña, inhospitable nature



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo abarca la obra *Monstruos Perfectos*, de Miguel Ángel Molfino, la cual es una novela negra publicada en el 2010 pero escrita en dos períodos, el de exilio de postdictadura militar argentina y repatriación del autor. La obra proyecta una imagen de la región, donde el paisaje no toma un tradicional color local o costumbrista, sino que es una configuración de una zona compuesta por lugares de paso y descanso, en los que la violencia circula sin detenerse. Espacios que juzgamos, emanan memoria, en los que suponemos que la ciudad está negada o aparece fragmentada y que en los márgenes por los que transitan los personajes padecen las inclemencias climáticas, el calor más precisamente, que vuelve inhospitalario u hostil al paisaje. Todo esto implica una configuración de un paisaje con elementos discursivos que interpelan la memoria.

### Sobre el autor

Miguel Ángel Molfino nació en Saladillo, Buenos Aires, en 1949; es uno de los seis hijos del reconocido poeta José Adán Molfino Vénere (1926-1963) y Noemí Esther Giannetti (1925-1980).

De adolescente, militó en las Ligas Agrarias, teniendo así la posibilidad de recorrer el interior chaqueño; y en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en 1971. En mayo de 1979, Miguel Ángel fue secuestrado en Buenos Aires, trasladado al Centro Clandestino de Detención (CCD) y, finalmente, a la alcaldía policial de Resistencia, Chaco. Fueron cinco años de torturas hasta 1983, cuando recupera la libertad, con la vuelta de la democracia.

Molfino vivió unos trece años en Buenos Aires y luego se exilió a México por once años. Vuelve en el 2007 directamente a Resistencia, lugar en el que reside actualmente. La mayor parte de su obra se publica en esos años: *Versiones y per-versiones* (narraciones, 1986), *Nueve cuentos nuevos* (cuentos infantiles, 1987), *El mismo viejo ruido* (cuentos, 1994), *Prosas escogidas* (cuentos, 2006), *Un libro raro* (poemas y prosas breves, 2007), *La mágica aldea del crepúsculo* (haikús, 2008), *Monstruos perfectos* (novela negra, 2011).

Salvo su padre, quien falleció a los 39 años, su familia sufrió directamente la brutalidad de la dictadura militar. Los hermanos de Miguel, José Alberto y Liliana (militante del FAS, Frente Antiimperialista Socialista), sostuvieron un exilio interno en Resistencia durante toda la dictadura. Por su parte, su hermana Alejandra (militante del sindicato docente) fue detenida en mayo de 1976 por el período de un año; posterior a ello, se tuvo que exiliar el mismo año en Francia. Mientras que Marcela Esther “La Tata” Molfino de Amarilla (Militante del Peronismo de base; después de la JP, Juventud Peronista; y Montoneros) sigue desaparecida junto a su compañero Guillermo Amarilla, cuyo hijo nacido en el Hospital Militar de Campo de Mayo es Martín Amarilla Molfino, nieto recuperado N° 98. El hermano menor, Gustavo Carlos Molfino, fue un testigo clave para la reconstrucción de la historia familiar. Finalmente, Noemí Esther Giannetti de Molfino, madre de todos ellos, quien empezó a militar activamente luego del secuestro de sus hijos Miguel y Marcela, fue secuestrada, trasladada a Madrid, torturada y asesinada por miembros de la Triple A en 1980 en Lima.

### Sobre la novela *Monstruos perfectos*

La novela negra se publica tres años después del arribo al país del autor. Los detalles sobre su redacción, la editorial que la edita y el reconocimiento que de ella o el autor hace el campo literario resistenciano va a ser analizado con el aporte de la teoría de campo social o espacio social de mediación específica [Bourdieu], teniendo en cuenta que en tal campo existen condiciones materiales restrictivas, como lo es la distribución desigual de los capitales simbólicos que implican un agenciamiento a través de la demanda o encargo de los miembros de la sociedad en la que se sitúa el campo.

En otras palabras, el autor convive con distintos condicionamientos en el campo literario resistenciano, propios de su generación diezmada por el gobierno de facto, el género policial que escribe, el lugar geográfico marginal en el que se encuentra con respecto al centro de producción cultural o el que ocupa respecto al campo literario resistenciano; en tal caso “hace exactamente lo que debe hacer, ‘lo único que puede hacer’, como se dice, sin que ni siquiera tenga que saber lo que hace” [Bourdieu: 91]. Y eso que hace es la invención creativa, la producción, su novela negra.

Se puede decir que *Monstruos perfectos* se redactó en dos etapas. La primera corresponde al borrador de la obra, en el cual el autor trabajó durante los últimos meses de su exilio mexicano. La segunda etapa corresponde a su versión final, que terminó de tener forma en el año 2007, cuando Molfino ya había regresado al país. Es decir, que la obra se configuró como tal en los períodos de exilio y repatriación del autor.

Su publicación se concretó unos años más tarde, en 2010, de la mano del proyecto editorial Viceversa, que nació de la alianza entre editorial Recoveco, de Córdoba; la revista *Cuna*, el Ministerio de Educación y el Instituto de Cultura de Chaco, cuyo objetivo era alentar la producción literaria de Chaco y de Córdoba. Y a su vez, la editorial Ediciones B la publicó en 2014. Ninguna de las dos editoriales mencionadas reeditó la novela. Además de los reconocimientos al autor, mencionados anteriormente, podemos señalar que la obra fue editada en francés por la editorial Kindle en el año 2013. Y está sirviendo de base para una serie televisiva mexicana con el mismo nombre, producida por el reconocido Nicolás Celis, uno de los productores de la película ganadora del Óscar *Roma*. Decimos que tanto la traducción a otro idioma como la adaptación a una serie televisiva significan la inserción de la obra en otros campos sociales literarios y audiovisuales. Sin embargo, Miguel Ángel Molfino y su obra no fueron reconocidos en el campo crítico literario o académico.

### Una imagen de la región chaqueña

Consideramos que, para entender la imagen de la región que Molfino difunde en su novela, primero hay que tener en cuenta dos períodos históricos, la dictadura militar de 1976 y la postdictadura desde 1983, dado que puede percibirse en la obra, en términos de Elsa Drucaroff “cierta entonación, ciertas “manchas temáticas” y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte” [2011: 18] y que sería perderse de mucho el ignorar las emanaciones de la memoria que produce la novela negra, sería desvalorizar su acción social de denuncia contra la violencia y la corrupción estatal que la caracteriza en sí como género negro o *relato negro latinoamericano* [Giardinelli 2011].

Tampoco hay que olvidar que una parte del borrador de la obra se gestó en el exilio, que hay una decisión del autor para que la novela sea considerada policial negro rural, ya que la trama se desarrolla lejos de los escenarios de la urbe y el centro del país donde se asienta el poder gubernamental. Es decir, Molfino elige “lo distintivo de esa, su comarca, a partir de lo cual se crea y se difunde una imagen de la región; y [...], muy especialmente, la visibilidad del locus enunciativo” [Molina y Varela: 125], desde donde construye y difunde una imagen de la región en la que la violencia de la trama va en ascenso desde el interior del pueblo abandonado Estero del Muerto hacia una ciudad portuaria desolada y lejana a la capital chaqueña: Antequera.

Miguel Molfino como enunciador se sitúa en el margen; su locus enunciativo se encuentra en las orillas o en el interior de la provincia. Y del medio geocultural que elige como propio, esta mirada que delimita el recorrido de la trama entre Estero del Muerto, Noguera, Puerto Barranqueras y Antequera, toma los rasgos distintivos que establecen un pacto con el lector para el reconocimiento de la región. Estos son los rasgos discursivos antagónicos presentes en toda la novela: frío-calor y agua-sequía (en sus apariciones más sutiles como polvo o sed). Como así, representaciones culturales o las construcciones del imaginario colectivo que responden a la “configuración subjetiva de la región en cualquier individuo [que] deriva de las asociaciones entre las imágenes que los discursos dominantes difundan y la formación que el individuo ha recibido por su experiencia personal” [Kaliman: 14]. Es decir que la configuración de la región chaqueña contempla las asociaciones existentes del paisaje y la experiencia personal del Molfino.

También, analizaremos la configuración de la circulación de la violencia en la obra, tomando como referencia a Francisco Gelman Constantín en *Hay lugar para los débiles; Configuraciones de la violencia en el Chaco Argentino: género negro, subjetividades y espacio*. Si bien este autor hace un análisis de las novelas de género negro de otros escritores como Carlos Busquet, Mariano Quirós y Mempo Giardinelli, creemos que su análisis es perfectamente aplicable a la obra de Miguel Ángel Molfino no solo por el género en el que se inscribe, sino por las apariciones de elementos discursivos similares en lo que refiere al comportamiento de la violencia vertiginosa de *Monstruos perfectos*.

### Esteros del Muerto

El primer acercamiento al pueblo es el siguiente: “Bordada de árboles de ramas dramáticas, palmeras cobrizas y arbustos, Estero del Muerto, desde la ruta de macadam, muestra una extraña belleza quieta” [Molfino: 11]; y continúa: “El pueblo se levanta a un kilómetro de la ruta y es un caserío de ladrillos viejos y una sola calle que llaman avenida y no tiene nombre. Cuarenta cuadras rectas, salpicadas de árboles y perros” [12]. Se nos presenta la extrañeza, la oscuridad de una belleza quieta y dramática, que se sobreimprime sobre un cuadro visiblemente *western*, como lo es una calle sin nombre y un pueblo sobre el que el autor confiesa haber tomado la idea de la ciudad de Quitilipi, en Chaco.

Al abandono en el que parece estar por ser “un caserío de ladrillos viejo”, y a lo largo de una sola avenida, se le suma su inaccesibilidad en cuanto lejanía: “El pueblo se hallaba a veinte minutos de la entrada yendo a caballo o unos cuarenta, cuarenta y cinco, si se recorre esa distancia a pie y con paso rápido” [24]. Sobre la distancia de la entrada al pueblo en sí, señalamos lo que Francisco Gelman Constantin aporta, en su análisis de la circulación de la violencia en el policial negro en Chaco, diciendo: “Los viajes en colectivo y caballo señalan el hiato que separa unos y otros ámbitos, unos y otros modos de subsistencia, una y otra lógica de la violencia” [110]. Es decir que esas indicaciones del tiempo que lleva recorrer la distancia hasta llegar al pueblo son las que separan dos espacios en los que la violencia varía o se regula según la lógica de tal sitio. Así, en Estero del Muerto tendremos el asesinato del matrimonio Hordt con escopetazos a quemarropa, mientras que en Noguera presenciaremos la muerte de “Veinte Pesos” por tortura y en Antequera la muerte, aunque extraordinariamente sangrienta, se dará a la distancia por medio de armas de bajo y alto calibre.

No consideramos que haya una gradación que va en aumento en cuanto a violencia, que haya más cadáveres al final de la novela que al comienzo, no significa que sea más o menos violento, solo son los espacios que posibilitan la circulación de la violencia. Por ejemplo, en Estero del Muerto, solo se había reportado un suicidio como muerte “anti-natural”, todos los demás fallecidos eran por causas naturales; esto le otorga al asesinato de los Hordts el atractivo del impacto de la muerte en la pasividad pueblerina. Lo mismo ocurre en la alegría o la belleza quieta que es contemplada con tranquilidad; de inmediato la percepción es sacudida por la crueldad del látigo en la carne; por ejemplo: “La casa estaba festoneada por unos jacarandás, dos palos borrachos y un guayacán, cuya corteza parecía un pedazo de piel lastimada cruelmente por un látigo” [24]. O de la muerte inadvertida aún como cuando el padre de Miroslavo contempla el amanecer ajeno a que ese sería el último de su vida: “alcanzó a pintar de oro el borde de las copas de los árboles. Hordt estaba parado en el día de su muerte” [33].

Todo esto, claro, con un acabado propio de los sentimientos de desesperanza e infelicidad en sus habitantes que son indistintos del paisaje. Al igual que los cadáveres, que son descritos con detalle, de manera *contemplativa*, dado que “[l]a adopción de los cuerpos sin vida como objetos de contemplación estética indistintos del paisaje físico forma parte de la destitución de quien observa como sujeto volitivo de la violencia que ha provocado la muerte” [Gelman Constantin: 112].

### “La brigada” en Noguera

Esteros del Muerto, al ser un pueblo tan pequeño, dependía de la seccional policial de Noguera; por ello, aparece el nombre de la ciudad, pero en lo que respecta a este espacio, podemos decir que se limita netamente a la brigada y a las acciones criminales de las autoridades cuya conducta se acusa. Visualmente, la brigada está descripta como un edificio en bloque gris sin más detalle. Es en la denuncia de los crímenes de lesa humanidad, corrupción y las reminiscencias de hechos perpetrados en la dictadura militar argentina de 1976 que cobra identidad tal espacio. El guiño o indirecta sobre el tema ya está presente en el prefacio de la novela:

Los episodios aquí narrados sucedieron en el año 1968 en la provincia del Chaco. Con el fin de unir hechos y protagonistas, fue necesario echar mano de la ficción. Algunos personajes también nacieron de esa necesidad, otros fueron reales y sus nombres fueron cambiados.

El autor.

Esta afirmación genera una incógnita en el lector desprevenido, ya que en 1968 gobernaba de facto el teniente general Juan Carlos Onganía, mientras que en la provincia lo hacía el coronel Miguel Ángel Basail y no se hace alusión explícita a la situación política en toda la obra. Digo, explícita, porque de manera implícita, el secuestro, tortura y asesinato de “Veinte Pesos” tiene momentos en los que condice con las declaraciones de Miguel Molfino en la Causa Caballero, de las cuales pudimos acceder solo a fragmentos extraídos y plasmados fielmente en el artículo de Marcos Salomón.

Veamos el siguiente cuadro:

<i>Monstruos perfectos: Cap. XI</i>	Declaraciones en la Causa Caballero [Salomón]
<p>“-Llevalo vos, Sotelo, que está noche tengo una fiesta, se casa una prima” [104].</p> <p>“-¿Por qué tiembla este hombre? - tronó la voz de la silueta que no cesaba de moverse en círculos” [102];</p> <p>“-Che, Cardozo, traé un balde con agua” [103]; “a ver, rezá, rezá, sí no sabés rezar te parto la cabeza de un balazo” [102];</p> <p>“Olía a perfume barato” [100];</p> <p>“Le sangraba un oído y a cada golpe, un zumbido le agujereaba ese oído y toda la cabeza” [102];</p> <p>“Veinte pesos, a esa altura, sólo deseaba que lo apagarán de un tiro” [104].</p>	<p>José Marín, alias “Cabo Sotelo”</p> <p>“Acá está Molfino”, gritaba Manader. “¿Por qué tiembla este hombre?”, preguntó con sorna.</p> <p>“(José María) Cardozo me decía escupí el demonio”. <i>Lo obligaban a rezar.</i></p> <p>Este policía “usaba un perfume barato que era un asco. Y el olor horrible, traía hombres horribles”;</p> <p>“Manader, de un telefonazo, me rompió un tímpano”;</p> <p>“Me pegaban y me desmayaba, ya no podía más. A esa altura, tenía ganas de morirme, ya no caminaba, me arrastraba”.</p>

Los fragmentos en cursiva muestran las similitudes evidentes entre el secuestro, tortura y asesinato de “Veinte pesos” en la novela y la experiencia misma de Molfino en la brigada de Resistencia. Esto Miguel Dalmaroni lo reconoce como:

[...] una intensidad y una focalización antes no ensayada, las hablas privadas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel, en la sórdida sociabilidad militar o la vida familiar; o también, los efectos más recientes de la impunidad, el detalle del “modus operandi” [160].

La aparición de estos elementos discursivos, huellas de la memoria, son fragmentarios, quizás tiene que ver con lo que dice Francisco Romero en *Escribir desde nuestras orillas*: “aparece recortada en el recuerdo, en la recuperación fragmentaria, en la construcción, o mejor, reconstrucción o reinención del pasado de una memoria a la vez personal y generacional” [36].

### **Puerto Barranqueras**

Presentada como ciudad industrial, “una desmesurada máquina compuesta por hombres, sudor, olores y engranajes trabajando sin límites de tiempo” [Molfino: 162]. Barranqueras, por su carácter industrializada, tiene presente el margen, los desperdicios, la basura, todo aquello que descarta la vorágine capitalista. Mempo Giardinelli se refiere al policial negro como literaturas “de conquista y de explicación, así como de justificación y descripción de las modalidades del capitalismo” [1]. Es por ello que presenciaremos descripciones de autos abandonados, basurales, edificios viejos, etc., todo lo material que el capitalismo descartó. Y que forma parte del paisaje, ya que “sobrepone a la geografía natural otro paisaje: la acumulación de desperdicios que deja a un costado de los recorridos la circulación, aquello que se estanca” [Gelman Constantín: 122].

En el análisis que hace el autor de la cita anterior, sobre las modalidades de la circulación de la violencia en el policial negro en el Chaco, contempla sitios de descanso, lugares de refugio, hospitalarios; es justamente así como está construida Barranqueras. Porque, Puerto Barranqueras es el “Hotel Crist L”, tal como Noguera es “La brigada”, aunque el primero no sea detallado mínimamente porque se reduce a la habitación y la mesa del comedor. La reducción o economía discursiva a un espacio es funcional, en este sitio, al lugar donde Hansen y Miroslavo descansan, beben, comen y están “protegidos”. Aunque la violencia también se infiltra en este sitio, por ejemplo, con los matones del chino o el desdoblamiento de personalidad de Miroslavo. Por otro lado, en lo que refiere al atraco del camión blindado, por parte del abogado corrupto de Maciel y sus secuaces, Barranqueras también los nutre, los abastece; allí beben, allí se informan de qué tanto saben las autoridades sobre el plan y cargan nafta a sus vehículos para poder llegar a lo que será su morada final: el galpón y la playita de Antequera.

## Antequera

Un solo párrafo nos describe este espacio:

Antequera es un pequeño pueblo entristecido que se erige sobre las altas barrancas pardas que bordean la curva abierta del río. En sus calles es más fácil sorprender paseando a las gallinas, perros y subrepticios gatos que a algún cristiano. Una suave eternidad calurosa parece haberse estacionado sobre el poblado y esa parte del río [Molfino: 192].

Y es todo lo que debemos saber, que no es un pueblo abandonado y desesperanzador como el de Estero del Muerto, sino entristecido y aparentemente vacío o sin mucha circulación de los propios habitantes. Porque Antequera es el galpón de vialidad abandonado y su playita fronteriza. Es el aguatero para los atracadores y de intercambio de armas con los paraguayos para Hansen y Miroslavo.

Antequera tiene una “suave eternidad calurosa” y la orilla y su fresco, se contraponen al calor calcinante de Estero del Muerto, Noguera y la humedad que hace chorrear las paredes de Barranqueras. Pero, así como el calor mata, el río también es muerte y peligro: “a unos trescientos metros antes de la playita se clavaba en el agua, muy cerca de la orilla, un viejo poste inclinado rematado por un cartel que dejaba leer una leyenda tan misteriosa como macabra: AQUÍ ME AHOGARON” [262]. Cabe recordar que es la misma corriente de agua en la que casi se ahogó Miroslavo a los 5 años. En eso se iguala con el agua estancada de Estero del Muerto: “-Piérdanlo en el río, que se lo coman las palometas” [104], allí donde descansan los restos del *desaparecido* “Veinte Pesos”.

La belleza quieta en Antequera atrae: “un fresquito entusiasta llegaba del río. Maciel volteó hacia el agua y se dejó llevar por el manso oleaje plateado” [69]. El agua que también tranquiliza, arrulla al sueño tranquilo: “Se acomodó cuan largo era en el asiento trasero y empezó a dormirse como si la corriente de un arroyo lo arrastrara, lentamente, hasta lo más hondo del sueño” [80]. Y es motivadora, da esperanza o ilusión de una vida posible, de un sobrevivir a las circunstancias. La playita de Antequera es la vía de escape “segura” que el Dr. Maciel considera egoístamente:

[...] recordó la playita repleta de arbustos que se abrían seis metros debajo de la loma donde se encontraban. Prefirió no comentarlo y tener para sí un punto de huida. No era fácil, desde el galpón hasta el borde de la barranquita, habría unos diez quince metros. Había que cruzar esa distancia a tiro limpio, saltar hasta la playita y salir nadando [133].

Aparece, hacia el final de la obra, un deseo que abrigaba Miroslavo desde hace tiempo: “Años atrás, había escuchado hablar al Tano Giardinetti de su visita a Mar del Plata” [211]; que en los ensayos de tiro con armas pudo confesárselo a su tutor: “-Me gustaría conocer el mar- dijo Miro sin más preámbulo” [214]; el deseo que se convierte en la única realidad y vía de escape ideal: “-Vamos a Mar del Plata a conocer el mar...” [280]. Paradójicamente, se dirigen hacia la ciudad, hacia el centro del país, a una inmensidad de agua que no saciará su sed por ser salada y no sabemos si es un futuro posible, si llegan realmente, porque la novela cierra con un final abierto y termina así: “Pero no había forma de detener ni de despedirse de nada. Entendió que existían muchas cosas a las que no se le podían decir adiós” [282].

## CONCLUSIONES

La imagen de la región que difunde Molfino presenta un medio hostil, una belleza quieta incapaz de albergar vida, una naturaleza colérica y a la vez, empática, porque “el narrador lleva al narratario hacia un lugar sin fronteras, donde lo que importa son las vicisitudes cotidianas de los personajes que lo habitan o que lo transitan. Padecimientos, contratiempos y unas pocas alegrías que acercan efectivamente el lector a los personajes” [Molina: 95-6]. La misma, presenta huellas de la memoria de un pasado aterrador que encontró una forma de narrar y denunciar los crímenes de lesa humanidad a través de un género que diverge al tradicional policial; de un autor cuyo locus enunciativo está en los márgenes y que publicó su novela en una editorial que alentaba la producción literaria no centralista.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, PIERRE. 1990. *El campo literario: Prerrequisitos críticos y principios de método*. *Criterios*, 25-28: 20-42.
- DALMARONI, MIGUEL. 2004. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. En línea: <[www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf)>
- DRUCAROFF, ELSA. 2011. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- GIARDINELLI, MEMPO. 2004. "Sobre el género negro, Entrevista de Goran Tocilovac, para diario El Comercio (de Lima, Perú). Suplemento dominical, 31 de octubre de 2004". *Mempo Giardinelli*. En línea: <[www.mempogiardinelli.com/ent6.html](http://www.mempogiardinelli.com/ent6.html)>
- . 2011. *Entrevista de Jaime Monsalve, para revista CAMBIO (de Bogotá, Colombia)*. Septiembre de 2003.
- GELMAN CONSTANTIN, FRANCISCO. 2015. *Hay lugar para los débiles; Configuraciones de la violencia en el Chaco Argentino: género negro, subjetividades y espacio*. *Revista Chilena de Literatura*, 90, set.: 105-27.
- KALIMAN, RICARDO J. 1994. *La palabra que produce regiones: El concepto de región desde la teoría literaria*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- MOLFINO, MIGUEL ÁNGEL. 2011. *Monstruos perfectos*. Córdoba: Proyecto Viceversa.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. 2018. "Pactos de lectura simultáneos: Clave para el estudio de la literatura regional". *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*. Hebe Beatriz Molina; Fabiana Inés Varela, dirs. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo. 93-9.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ; VARELA, FABIANA INÉS. 2018. "Conclusiones: aportes para una delimitación conceptual". *Regionalismo literario: Historia y crítica de un concepto problemático*. Hebe Beatriz Molina; Fabiana Inés Varela, dirs. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo. 125-30.
- ROMERO, FRANCISCO. 2008. *Escribir desde nuestras orillas*. *Revista Cuna*, 3, 8.
- SALOMÓN MARCOS. 2010. *Ex militantes de ERP y Ligas Agrarias declaran en Causa Caballero*. En línea: <[www.momarandu.com/amanoticias.php?a=7&b=0&c=107227](http://www.momarandu.com/amanoticias.php?a=7&b=0&c=107227)>





**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**FFL** FACULTAD DE  
**FILOSOFÍA  
Y LETRAS**



CONICET



# LITERATURA Y REGIONALIDADES

*Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo*

